

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
FACULDADE DE LETRAS**

**A RADIONOVELA NO BRASIL: um estudo de ODETTE MACHADO
ALAMY (1913-1999)**

Glenda Rose Gonçalves Chaves

**Belo Horizonte
Março de 2007**

Glenda Rose Gonçalves Chaves

**A RADIONOVELA NO BRASIL: um estudo de ODETTE MACHADO
ALAMY (1913-1999)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Constância Lima Duarte

**Belo Horizonte
Março de 2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
FACULDADE DE LETRAS**



Foto do arquivo pessoal de M. Beatriz M. Alamy

**A RADIONOVELA NO BRASIL: um estudo de ODETTE MACHADO
ALAMY (1913-1999)**

Glenda Rose Gonçalves Chaves

**Belo Horizonte
Março de 2007**

*A Odette Machado Alamy
pelo especial legado que nos permite descobrir e cultivar uma
nova face da literatura e da cultura brasileiras.*

AGRADECIMENTO

Duas grandes forças foram vitais para concretização dessa dissertação e constituem a fonte do meu profundo agradecimento:

À minha orientadora profa. Dra. Constância Lima Duarte, pela competência, conhecimento, capacidade e lisura ao conduzir a orientação e contribuir efetivamente para a realização deste trabalho desde o seu nascedouro.

À família de Odette Machado Alamy, pela confiança, generosidade e verdadeira amizade. Em especial, um agradecimento à sua filha, Maria Beatriz Machado Alamy, que me confiou o vasto material cuidadosamente arquivado e por sua sempre disponibilidade; à sua neta, Susana Alamy, pelo auxílio concedido durante essa empreitada; à também filha, Maria Cecília Machado Alamy, pelo acesso aos originais das radionovelas. Agradeço ainda às suas irmãs, Tia Cibele, e Tia do Carmo, esta que, em Salvador, me recebeu calorosamente para uma entrevista, assim como a seu filho, José Jonalvo, seu sobrinho Miltinho, seu cunhado Jofre e a concunhada Maria Helena, pelas entrevistas que me concederam.

RESUMO

O desenvolvimento do rádio, um dos mais eficazes meios de comunicação de massa do século XX em todo o mundo, possibilitou o surgimento de várias modalidades de programas, que, mais tarde, tornaram-se a gênese da programação televisiva. Dentre elas, destacam-se as radionovelas - um gênero autônomo e construído a partir de elementos específicos - que logo conquistam os ouvintes, notadamente o público feminino. No contexto áureo do rádio brasileiro, décadas de 40, 50 e 60, algumas mulheres tornaram-se também escritoras de radionovelas, dentre elas a mineira Odette Machado Alamy, que escrevia novelas para a Rádio São Paulo. Este trabalho compreende o resgate da vida e da obra desta escritora, bem como o estudo da transformação do romance-folhetim em radionovela, e a análise das novelas: *O Passado Voltou* e *O Pecado de Margareth*.

Palavras-Chave: radionovela; romance-folhetim; escritora brasileira.

ABSTRACT

The development of the radio, one of the most efficient means of mass communication of the 20th century in all over the world, made possible the appearance of several modalities of programs that later became the genesis of the televising programming. Among them the highlights are the radio soap operas – an autonomous genre and built with specific elements – that soon conquered the listeners, remarkably the female public. In the golden context of the Brazilian radio, in the 40s, 50s and 60s, some women also became radio soap opera writers, among them the writer Odette Machado Alamy who wrote soap operas for São Paulo Radio Station. This work includes the rescue of the life and work of this writer as well as the study of the transformation of the serial-romance into radio soap opera and the analysis of the soap operas: *The Past Has Come Back* and *Margareth's Sin*.

Key-words: soap opera radio, serial-romance; Brazilian writer.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I -Do Romance-folhetim à radionovela	13
Do Romance-folhetim	14
O Romance-folhetim no Brasil.....	16
A descoberta do rádio.....	21
O sonho da radiofonização doméstica e as radionovelas	22
O rádio no Brasil	26
As Radionovelas no panorama radiofônico brasileiro.....	31
A Radionovela como gênero	42
CAPÍTULO II - Odette Machado Alamy: uma história de vida feita de novelas	49
Odette Machado: nascimento e formação intelectual.....	50
Detinha e Sinhozinho: uma união eterna.....	54
O retorno a Araguari e o <i>boom</i> artístico e literário de Odette Machado Alamy	57
A produção radiofônica de Odette Machado Alamy	60
Histórias de vidas nas radionovelas.....	68
Advento da televisão e a trajetória na capital mineira.....	71
CAPÍTULO III – Duas radionovelas, duas histórias envolventes: <i>O Passado Voltou e O Pecado de Margareth</i>	78
Duas radionovelas: <i>O Passado Voltou e O Pecado de Margareth</i>	79
A estrutura das radionovelas	80
Duas tramas, dois tons	99
<i>O Passado Voltou</i>	99
<i>O Pecado de Margareth</i>	114
CONCLUSÃO.....	130
BIBLIOGRAFIA.....	133

INTRODUÇÃO

Odette Machado Alamy, nascida em 1913 em Guardinha, distrito de São Sebastião do Paraíso/MG, ao fazer parte de sua formação intelectual em São Paulo, pôde ampliar seus horizontes, o que a levou a ser uma dedicada professora de piano e de arte dramática em Araguari/MG, além de uma das poucas escritoras de radionovelas do país. Sua inserção no âmbito radiofônico deu-se por um concurso de radionovelas promovido pela Rádio São Paulo, cujo talento levou-a a escrever por encomenda e a construir uma vasta produção radiofônica.

O auge de sua criação para o rádio confunde-se com o período em que este, ainda em ascensão, já começava a disputar espaço com a chegada da televisão. Com uma produção de pelo menos quinze radionovelas e cinco peças curtas, a autora, por inserir-se nesse momento privilegiado da cultura brasileira, merece ser mais conhecida e estudada.

Afinal, o rádio pode ser considerado o meio de comunicação de massa predominante no século XX. Nele, possibilitou-se o surgimento e a adaptação de gêneros variados, como o teatro radiofônico, a radionovela, o programa humorístico, o jornalismo, o programa de auditório, que acabaram por influenciar outros meios de comunicação posteriormente. Seu apogeu, dos anos 40 aos 60, possibilitou que o mesmo fosse o palco privilegiado para a experimentação de diversos gêneros. Dentre eles, as radionovelas ganham destaque, pois sua fórmula logo agradou e formou um grande público que acompanhava as aventuras e desavenças amorosas dos heróis e heroínas das novelas, incrementadas com efeitos sonoros que ressaltavam a magia das narrativas, e estimulavam a imaginação. Muitos dos ouvintes guardam, até hoje, na memória, as emoções produzidas pelas transmissões das novelas, e falam com entusiasmo das peripécias e enredos mirabolantes.

Se o rádio foi tão importante em determinado momento da história nacional, justifica-se a dedicação de pesquisadores que publicam livros e recolhem os depoimentos dos verdadeiros atores desse momento tão especial da cultura brasileira.

Mas, muitos desses momentos permanecem submersos, esquecidos, e mesmo irrecuperáveis, por estarem somente na memória dos mais antigos ou dos que já que não estão mais vivos, ou por não constarem mais dos arquivos. Dentro desses registros não recuperáveis, encontra-se a referência, por Zenilda Belli (1980), da destruição dos arquivos da Rádio São Paulo (PRA-5), uma das mais importantes emissoras, especialista na transmissão de radionovelas. Outras rádios, principalmente após a ditadura militar no país, passaram por reformulações e também perderam arquivos importantes que fizeram parte de nossa história. E pouco se tem feito pela preservação desses arquivos como nos informa Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira (2005) sobre a Rádio Nacional.

As dificuldades de acesso a esse material - imerso nas bibliotecas públicas, em coleções de particulares e arquivos pessoais de familiares - têm contribuído para que a história do rádio e, mais precisamente, das radionovelas seja pouco conhecida.

O estudo sobre radionovelas no Brasil encontra-se, portanto, bastante germinal, sendo raros os trabalhos a contemplá-lo ainda hoje. Com o objetivo de contribuir para a história e a cultura brasileira no âmbito desse gênero popular, e de revitalização do cânone nacional, o presente trabalho compreende o resgate da vida e obra de Odette Machado Alamy e o estudo da transformação do romance-folhetim em radionovela, nos “anos de ouro” do rádio no Brasil, nas décadas de 40, 50 e 60.

Para tanto foi realizada uma pesquisa nos arquivos da família de Odette Machado Alamy, que preservou os textos de suas radionovelas transmitidas pela Rádio São Paulo, bem como importante documentação referente à autora, como diplomas, fotografias, filmes, *folders*, discos, jornais, cartas, além de pesquisa em arquivos e bibliotecas públicos, a fim de

se obter material referente à divulgação da obra da escritora nesse período. Com o objetivo de construir o perfil de escritora e mulher, foram realizadas entrevistas com familiares, bem como a leitura de centenas de cartas escritas por ela e o marido, nas décadas de 30 e 40.

No campo teórico, as contribuições da Teoria da Literatura são fundamentais para a construção biográfica da escritora e o estabelecimento da relação entre sua vida e obra, e sua inserção no estudo de gênero e de resgate de escritoras brasileiras. Ainda nesse âmbito, os trabalhos a respeito do romance-folhetim e do melodrama são caminhos que permitem construir o percurso da radionovela como gênero autônomo, e a necessidade de se suprir a lacuna nos seus estudos.

A vida e obra de Odette Machado Alamy necessitam ser inseridas também no contexto histórico do rádio no Brasil e no mundo. Para tanto foi realizado um estudo teórico sobre sua trajetória no âmbito internacional e nacional, por meio de obras específicas sobre o tema, assim como dos escassos trabalhos sobre radionovelas no país.

Dessa forma, a presente dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, pretendemos percorrer a trajetória do romance-folhetim à radionovela, por meio de estudos críticos e históricos sobre esses temas, inseridos no contexto da imprensa escrita e da descoberta e desenvolvimento do rádio.

Após essa contextualização, o segundo capítulo é dedicado propriamente à escritora, enfatizando sua formação intelectual e o momento de realização de suas obras, especialmente quanto à sua produção radiofônica, de forma a levantar as principais temáticas das radionovelas que escreveu.

O último capítulo contém a análise de duas radionovelas, *O Passado Voltou* e *O Pecado de Margareth*, de modo a demonstrar as particularidades do gênero. A escolha das duas obras, diante do universo de produção novelística da autora, dá-se pela semelhança na sua estruturação, por estarem completas nos arquivos da família, por terem sido transmitidas

com sucesso e, especialmente, por tratarem de temas referentes ao universo feminino e terem sido, inclusive, objeto da censura estatal, como *O Pecado de Margareth*.

Passemos, então, ao primeiro capítulo.

Do Romance-folhetim

O folhetim surgiu no início do século XIX, na França, compreendendo os mais diversos tipos de textos, dentre os quais o romance-folhetim, caracterizado por ocupar um local específico do jornal: o rodapé. Seu aparecimento adveio, portanto, do nascimento da imprensa escrita, ao ocupar um espaço vale-tudo, deixado ao deleite dos leitores e à possibilidade de colorir as páginas com a imaginação pessoal, uma vez que *le feuilleton* tinha como propósito, acima de tudo, o entretenimento:

Aquele espaço vale-tudo, suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; abertos às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos – o esboço do *Caderno B*, em suma. (MEYER, 1996, p. 57-58).

O espaço do folhetim foi, assim, um local de exercício da narrativa. Tanto os mais experientes como os jovens escritores tiveram a oportunidade de desenvolver suas histórias, algumas curtas outras longas, nos rodapés dos jornais. Essa variedade de textos passou a trazer, paulatinamente, uma classificação para as colunas que figuravam no espaço do folhetim. Marlyse Meyer (1996) esclarece que os conteúdos passaram a rotinizar-se e espécies foram delineando-se, como: *feuilleton dramatique* (crítica teatral); *littéraire* (resenha de livros); *variété e cosi via*.

Mas a grande sensação dos jornais franceses da época foi mesmo o aparecimento do romance-folhetim. Assim, em agosto de 1836, iniciou-se a veiculação de histórias de ficção por partes. Em 1840, a receita das histórias fatiadas encontrava-se pronta e torna-se a grande sensação dos jornais. A seção *variété*, que até então era a grande descoberta dos jornais, passava para o rodapé no seu interior, deixando a primeira parte ao romance-folhetim:

Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, muito amado,

indispensável folhetim “folhetinesco” de Eugène Sue, Alexandre Dumas pai, Soulié, Paul Féval, Ponson du Terrail, Montépin etc. etc. (MEYER, 1996, p. 58).

O aparecimento de narrativas fragmentadas e com a fórmula “continua amanhã” tornou-se um hábito na sociedade francesa, fazendo com que a novidade e a necessidade de consumir tais histórias conduzissem a uma explosão de assinaturas dos jornais e à disputa acirrada pelos melhores folhetinistas. O efeito maior dessa novidade foi que a ficção passou a ser apresentada por meio de romance-folhetim, ou seja, de forma seriada.

Entretanto, nem todas as publicações encontravam-se sob as características do autêntico folhetim, pois esse possuía elementos peculiares, tais como: suspense, luta entre o bem e o mal, personagens simples, diálogos vivos, temas emocionais, além da técnica de corte de capítulos e histórias envolventes. Assim, mesmo não sendo todos os folhetins realmente folhetinescos, os autores tinham como melhor veículo para suas obras o jornal.

Por outro lado, os grandes escritores do genuíno romance-folhetim, como Alexandre Dumas, conseguiram tornar-se folhetinistas de sucesso.¹ No mesmo caminho Eugène Sue, que publicou no *Journal des Débats*, entre 1842 e 1843, *Os Mistérios de Paris* e, em 1844, *O Judeu Errante*. Em 1844, Dumas publicou ainda *Os Três Mosqueteiros*². Essa técnica desenvolvida por esses escritores, consagrou o romance-folhetim e espalhou-se por toda a Europa e chegou ao Brasil.

Destaca-se ainda na França, na segunda metade do século XIX, o surgimento de outra variedade de folhetim, denominado *fait divers*. Ao aproveitar da técnica do romance-folhetim, *fait divers* constitui-se de um relato romanceado do cotidiano das pessoas. Dessa forma, uma notícia transforma-se em registro melodramático e é transmitida pelo jornal, fazendo

¹ A obra de Dumas, *Conde de Monte Cristo (Le Comte de Monte Cristo)*, é considerada um dos grandes folhetins, sendo publicada pelo *Journal des Débats* em 1844 a 1846, com interrupções que, contudo, segurou o fôlego dos leitores, sendo que em 1838 ele já havia publicado *Capitaine Paul*.

² “Alexandre Dumas, na esteira de Walter Scott, com as artimanhas do excelente dramaturgo que é, cavouca segredos de alcova e mexericos de outros tempos, ressuscita espadachins e suas bravatas, ministros, rainhas, lançando o caudal do folhetim histórico, aquele que para muitos de nós fez às vezes da verdadeira História. Que

concorrência direta ao romance-folhetim. Esse romance da vida diária e real torna-se envolvente e produto dos principais jornais populares, sendo que, em 1863, *Le Petit Journal* inaugura a forma de venda avulsa e com preço baixo, custando, cada exemplar, apenas um tostão, tornando-o mais acessível, e consagrando o *fait divers* e também o romance-folhetim em suas páginas. Essa parece, curiosamente, ser a fórmula de sucesso ainda nos dias atuais, através de jornais como, por exemplo, o mineiro *Super Notícias*, que custa vinte e cinco centavos de real, e que aborda, de modo sensacionalista e melodramático, notícias relacionadas à vida real, tornando-se um dos campeões de vendas no estado.

Outra novidade, a partir de 1853, foi o aparecimento dos jornais-romances, que eram jornais ilustrados de edição semanal ou bissetimanal, sem, contudo, ofuscar o autêntico romance-folhetim.

O Romance-folhetim no Brasil

No Brasil, a imprensa somente veio a desenvolver-se no século XIX com a vinda de D. João VI e vinculada necessariamente à Coroa Portuguesa. Esse desenvolvimento tardio deveu-se às características peculiares da colonização implantada pelos portugueses, diferenciada da espanhola, uma vez que, na América Hispânica, as estratégias visaram à destruição da cultura inca, maia e azteca, e a afirmação da cultura europeia, com o desenvolvimento da imprensa já no século XVI. Entre nós, o primeiro jornal a ser produzido foi *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 10 de setembro de 1808, pela imprensa oficial, mas contemplando, segundo Nelson Werneck Sodré (1966), os assuntos da Europa.

Timidamente a imprensa foi crescendo na primeira metade do século XIX, ainda sob a égide da Coroa, uma vez que “os originais deveriam ser assinados e as provas tipográficas

outra informação temos nós, em geral, sobre Ana d'Áustria ou Richelieu senão aquela que nos fornecem *Os Três Mosqueteiros*, até hoje um dos livros de maior vendagem universal?...até na China...” (MEYER, 1996, p. 68).

submetidas ao procurador da Coroa.” (SODRÉ, 1966, p. 49). Contudo, pela necessidade de fazer-se valer a liberdade de pensamento e de expressão, houve o surgimento de novos jornais, mesmo de modo paulatino, mais preocupados com o interesse nacional. O primeiro foi *Diário Constitucional*, em 1821, na Bahia, dedicado ao movimento constitucionalista. Outro periódico, na mesma linha de independência da colônia, foi o *Revérbero Constitucional Fluminense*, do Rio de Janeiro, no mesmo ano.

Diante da proliferação de uma imprensa que questionava a Coroa, com a independência do Brasil e, conseqüentemente, com a outorga da Constituição de 1824, ficou meramente declarada a liberdade de imprensa. Conforme demonstra Nelson Werneck Sodré (1966) era mais fácil garantir a liberdade de expressão, regulamentando-a posteriormente, que a proibição e repressão, já que esta só viria a fomentar a imprensa clandestina e incentivar conflitos contra o governo. Evidente, assim, que a liberdade disposta constitucionalmente não era total e absoluta, uma vez que se estabelecia, no plano de normas ordinárias, a existência de limitações na atuação dos jornalistas, com vistas a preservar o Império, criminalizando condutas que viriam a ofender o Imperador e a propagação de idéias contrárias à ordem estatal.

Mas a imprensa brasileira não se deixou abater por essas restrições legais, e inúmeros jornais surgem abordando especialmente assuntos do cotidiano nacional.³ A influência francesa recai também sobre os periódicos brasileiros, e o folhetim, por meio de suas diversas espécies de textos, ancora no país.

Em 1838, o romance-folhetim de Alexandre Dumas, *Capitão Paulo (Capitaine Paul)* era publicado pelo *Jornal do Comércio*. “Entre 1839 e 1842 os folhetins-romance são praticamente cotidianos no *Jornal do Comércio*, embora os autores não sejam os mais modernos.” (MEYER, 1996, p. 283). Somente em 1844 tem-se publicado *Os Mistérios de*

³ Sodré (1966) enumera, em sua obra *A história da imprensa no Brasil*, os vários jornais surgidos no Brasil e as temáticas abordadas.

Paris, de Eugène Sue. *O Judeu Errante*, do mesmo celebrado autor, foi publicado em seguida. E, mesmo após figurarem nos rodapés dos jornais, as obras eram editadas em livros e tinham excelente vendagem. Outros romances-folhetins fizeram sucesso nos periódicos nacionais, como *O Conde de Monte Cristo* (iniciado em 1845) e *Horóscopo* (1858), ambos de Dumas, e ainda *Rocamboles*, de Ponson du Terrail, e as obras de Xavier de Montépin.

Um dos responsáveis pela inclusão do romance-folhetim no país foi Justiniano José da Rocha. Posteriormente aos estudos realizados em Paris e constatando o sucesso dos folhetins franceses, com seu regresso, passou a adotá-los nos jornais que veio dirigir. Aliava-se o fato de ser o tradutor das novelas francesas. Brito Broca (1979) informa que a primeira tradução de *O Conde de Monte Cristo* foi realizada por ele, além da obra *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, tornando-se importante divulgador desse gênero.

O sucesso dos romances-folhetins possibilitou o crescimento dos jornais e do público, apesar de, como informa Hélio de Seixas Guimarães (2004), o número de alfabetizados no Brasil não ultrapassar, no século XIX, 30% da população, e não acompanhar o avanço sentido na França, Estados Unidos e Inglaterra. A expansão dos folhetins devia-se à leitura em voz alta, que possibilitava o efetivo acesso às letras de numeroso público ouvinte. Além de poucos alfabetizados, as dificuldades de crescimento do público leitor também se vinculavam ao fato do texto impresso ser, no Brasil, um objeto caro, desde seus primórdios:

O grosso público, aliás, pagava caro por suas leituras ao longo de todo o século 19 e continuaria a fazê-lo durante o século 20 até hoje, quando o preço do livro no Brasil se mantém muito acima do praticado na França, Inglaterra, Portugal e Estados Unidos. No mesmo catálogo da Livraria Acadêmica citado acima, os livros da seção de “Poesias, teatro, poetas nacionais e estrangeiros”, que incluía obras de Scott, Dumas, Sue e Paul de Kock, custavam em 1865 entre 500 e cinco mil réis, quantias equivalentes a algo entre 27 centavos de dólar e US\$2,75. Para efeito de comparação, nos EUA já a partir da década de 1840 muitos livros novos eram comercializados a preços que variavam de seis a 37 centavos de dólar, dependendo do número de páginas e do requinte da edição. (GUIMARÃES, 2004, p. 78).

Mesmo com dificuldades, o público leitor, e mesmo o ouvinte, foi fazendo-se presente, possibilitando a diversidade de folhetins nos periódicos brasileiros. E romances-

folhetins assinados por autores nacionais já começaram a aparecer: *O Filho do Pescador*, de Teixeira e Sousa, publicado, em 1843, pela Tipografia Paula Brito, surge, em forma de folhetim, no ano de 1859, no periódico *A Marmota*. E *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo, inicia-se nos jornais em 1844, mesmo ano da publicação dos grandes folhetinistas franceses como Eugène Sue. A década seguinte é repleta de publicações de romances no formato de folhetim, como em 1852, a obra de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias* e, em 1856, *O Guarani*, de José de Alencar, que obtêm grande repercussão por todo o país. Segundo Marlyse Meyer:

Exemplo significativo me parece o caso da *Gazeta de Notícias*, fundada em 1875 em oposição ao *Jornal do Comércio*. Abolicionista, foi em seu tempo prestigioso jornal, cujo diretor, Ferreira de Araújo, favorecia as vocações literárias, ao mesmo tempo que acolhia muitos escritores portugueses. Na *Gazeta* colaboram Ramalho Ortigão, Eça, Machado, Capistrano, Patrocínio, Araripe Jr. Publicou, em folhetins, *O Ateneu* de Raul Pompéia. (1996, p. 294).

Assim, também a *Gazeta de Campinas* publicou entre 1869 a 1887 romances de Bernardo Guimarães, Machado de Assis, Júlio Ribeiro, Ramalho Ortigão, Otávio Feuillet, Eça de Queirós, em companhia de Alexandre Dumas, Richebourg, Ponson du Terrail. Como na França, os romances surgiam contidos na fórmula folhetinesca, apesar de muitos deles nem serem efetivamente romances-folhetins. De toda sorte, o aparecimento da literatura nos jornais veio contribuir para a formação dos gêneros literários no Brasil e o desenvolvimento da leitura e de um público leitor. Até porque, como ocorrido em terras francesas, o jornal não podia mais desvencilhar-se do sucesso que era o romance-folhetim, sustentando, de forma clara e objetiva, a coluna com o nome *Folhetim*, seguido da data, do título e do autor, como ocorriam no *Folhetim do Jornal do Comércio*, *Folhetim do Correio Mercantil*, ou do *Diário de Pernambuco* e do *Correio Paulistano*.

Diante dessa proliferação de obras e escritores, aqueles autênticos romances-folhetins, ainda pouco estudados pelos estudiosos da Literatura, também se encontram em diversas

publicações da época. Brito Broca (1979), em seu estudo *O romance-folhetim no Brasil*, demonstra a variedade de publicações no período de 1851 a 1880, que não figuram na história da literatura brasileira. Dentre eles, são citados: José Higino Sudré Pereira da Nóbrega, com a novela *O Assassinio e o Adultério* (1851); Claudino de Abreu, *O Enjeitado Feliz* (1864); Antônio Deodoro de Pascual, *Esposa e Mulher* (1872); Joaquim Antônio Gomes da Silva, *Flor do Martírio* (1879); Manuel Antônio Pereira, *O Braço de Deus* (1879); Paulo Marques de Oliveira, *Verdadeiros Mistério do Rio de Janeiro* (1880), esta cujo título claramente inspirava-se na obra *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue.

O crescimento do folhetim nacional é acompanhado ainda do aparecimento de outra espécie: a crônica, que vai aclimatar-se de forma extraordinária no país, tornando-se, quase, um gênero genuinamente nacional. Situada no rodapé dos jornais, a crônica caracterizava-se por ser um texto capaz de falar tanto do cotidiano e dos acontecimentos atuais, como de temas corriqueiros e desnecessários. Como analisa Machado de Assis, em “O folhetinista”, crônica de 1859, publicada em *O Espelho*, “o folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo.” Ou como analisaria José de Alencar, em “Ao correr da pena”, de 24 de setembro de 1854, ao tratar a habilidade e sutileza do folhetinista ao passar do gracejo ao assunto sério.

Conjuntamente com o romance-folhetim, a crônica torna-se um dos textos mais apreciados do jornal, pela sua graça, simplicidade e proximidade com o leitor, desde o século XIX, ao século seguinte, realizando em si mesma uma transformação importante: torna-se mais leve e breve, principalmente, nas mãos de escritores como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Rachel de Queiroz, dentre outros. O romance-folhetim, por seu turno, reina nos jornais ainda nas primeiras décadas do século XX, como o jornal *A Gazeta*, que abre o ano de 1917 com o romance-folhetim *Capitão Paulo*, de Dumas. No *Jornal do Comércio*, o mesmo ocorre com quatro colunas para o romance-

folhetim e uma seção para as crônicas e assuntos literários, que publica, em 1921, textos de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Também *O Correio Paulistano*, vinculado ao Partido Republicano Paulista, que trazia assuntos próprios de um *Diário Oficial* do Estado e, dentre eles, curiosamente, os folhetins. Nesse jornal foi publicado *Rocamboles*, de Ponson du Terrail, em 1921, e em 1925 duas grandes publicações são anunciadas: *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade, e *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, e passaram a ser aguardadas ansiosamente pelo público-leitor. Em 1925, outro romance-folhetim de Dumas tem início: *Memórias de um Médico*, e outras publicações seguem-se nos anos seguintes.

O romance-folhetim, tal o seu sucesso, teve sua publicação estendida às revistas semanais. Dentre elas, a revista *Fon Fon*, cujo suplemento denominava-se “Revista semanal – *O romance de Fon Fon*”, divulgou romances de Michel Zevaco na década de 20. Outra revista a contemplar essa modalidade de folhetim foi *Selecta*, que tinha cunho cinematográfico, mas ao mesmo tempo continha romances, contos e novelas em seu bojo.

Várias espécies de folhetim expandem-se, assim, pelo século XX adentro, como a crônica e os *fait divers*, mas uma das grandes sensações terá sido ainda o romance-folhetim?

A descoberta do rádio

Tal como ocorreu com o romance-folhetim, que em poucas décadas tornava-se a alavanca de vendas para os jornais, também com a história do rádio foi semelhante. As ondas do rádio foram detectadas pela primeira vez ainda no século XIX, mais precisamente em 1887, por Henrich Rudolph Hertz. Em 1894, Oliver Lodge realizou a primeira transmissão radial utilizando-se do código Morse, e Guglielmo Marconi, em 1896, fez uma demonstração de um de seus aparelhos de transmissão e recepção na Inglaterra⁴, que, após adquirir a patente

⁴ Octavio Augusto Vampré (1979) aponta pela criação da telegrafia sem fio, da radiotelegrafia e da radiodifusão por um brasileiro, Padre Roberto Landell de Moura, cujo aparelho foi construído em 1893 e com transmissões ao

da descoberta de Lodge, criou uma “Companhia de Rádio”, com objetivo de vender aparelhos especialmente para a marinha mercante. Entretanto, a primeira transmissão de voz humana somente ocorreria em 1906, em New York, por experiência de dois cientistas: A. Fesseden e Ernest F.W. Alexanderson.

Mesmo assim, nos primórdios do surgimento do rádio, sua utilização foi bastante restrita, como informa Melvin L. Defleur e Sandra Ball-Rokeach (1993), concentrado nas mãos de grupos comerciais, militares e do governo, com enfoque na transmissão de informações confidenciais. A própria criação do rádio de galena, em 1906, que viria barateá-lo, não foi o suficiente para disseminá-lo. Algo mais era necessário, só não se poderia imaginar que esse ingrediente estaria tão próximo.

O sonho da radiofonia doméstica e as radionovelas

Em alto-mar um grande navio choca-se com o *iceberg* e as pessoas desesperadas começam a ser lançadas nas águas geladas do Atlântico. De dentro do navio, batizado *Titanic*, e considerado símbolo da tecnologia da época, o capitão faz contato com a terra. David Sarnoff, engenheiro de rádio da Companhia Marconi Americana, capta, por meio de um manipulador telegráfico, as mensagens recebidas no local do desastre. Durante três dias e três noites manteve o público horrorizado e comovido com as notícias do acidente trágico (DEFLEUR; BALL-ROKEACH, 1993), chamando a atenção das pessoas que captavam as mensagens sonoras. Foram essas narrativas dramáticas de salvamentos em alto-mar que fizeram David Sarnoff idealizar o rádio doméstico.

público, mas sem apoio do governo brasileiro, que o levou a patentear sua invenção somente em 1904 nos Estados Unidos. Maria Elvira Bonavita Federico (1982), citando Ernani Fornari (*O incrível Padre Landell de Moura*. Porto Alegre: Globo, 1960) afirma que ele não conseguiu patentear em tempo, mas que realizou transmissões sem fio antes de Marconi.

Sarnoff sugeriu então aos seus superiores a criação do rádio como um utensílio doméstico, a denominada “Caixinha de Música do Rádio”, que podia ser instalada em cima de uma mesa na sala de visita, ou na sala de estar, e serviria para transmitir músicas, palestras, acontecimentos de importância nacional, partidas de beisebol, dentre outros. (SARNOFF *apud* DEFLEUR; BALL-ROKEACH,1993, p. 114).⁵

Após a Primeira Guerra Mundial, a companhia americana Westinghouse, por meio do Dr. Frank Conrad⁶, criou um transmissor que possibilitou a recepção doméstica e, mais tarde, fez nascer o rádio comercialmente ao criar uma estação transmissora regular. Afinal, economicamente, essa estação era possível, por ser operada pelo fabricante de receptores que criara um interesse na venda dos aparelhos, sustentando financeiramente a estação.

A partir disso, concorrentes no estabelecimento de estações de transmissão surgiram e o rádio foi tornando-se cada vez mais popular nos Estados Unidos:

Quando as estações de rádio começaram de fato a transmitir em períodos regulares músicas e vozes, que as pessoas podiam receber nas suas próprias casas em suas cidades, o interesse latente subitamente estourou numa doideira total. O público começou a clamar querendo mais rádio. Em 1922, a fabricação de receptores domésticos estava desesperadamente atrasada diante dos pedidos recebidos. Novas estações foram construídas num ritmo assombroso. (DEFLEUR; BALL-ROKEACH,1993, p. 117).

Em conseqüência, surgiram os programas especialmente realizados para o rádio, bem como uma preocupação com sua sustentação financeira.⁷ Dentre as transmissões esportivas,

⁵ Sarnoff tornou-se, em 1919, primeiro diretor comercial da Radio Corporation of America (RCA), grande empresa americana, incorporada à Companhia General Electric, que havia comprado as ações britânicas da Companhia Marconi americana e fundado essa empresa com nome patriótico. (DEFLEUR; BALL-ROKEACH,1993).

⁶ Dr. Frank Conrad trabalhava à noite em sua casa, momento em que fazia as transmissões domésticas que eram captadas pelos vizinhos. A confirmação que o mesmo estava tendo sucesso advinha das cartas, cartões e telefonemas que lhe indicavam o alcance e a clareza das transmissões. Entretanto, o sucesso na vizinhança foi tanto que não demorou a surgir problemas: “Os ouvintes principiaram a exigir determinadas canções e até a chamarem-no a horas impróprias para solicitar-lhe que tocasse determinado disco preferido. Conrad resolveu o problema regularizando suas irradiações, e, com a cooperação do vendedor local de fonógrafos, pôde continuar a apresentar música contínua num período de duas horas em duas noites por semana.” (DEFLEUR; BALL-ROKEACH,1993, p.116).

⁷ A proliferação de estações de rádio nos Estados Unidos proporcionou um colapso em termos tecnológicos quanto financeiros, uma vez que não existia uma lei regulamentando o setor que acabara de instaurar-se com sucesso. No âmbito tecnológico, as emissoras passaram a invadir a faixa de transmissão uma das outras,

programas de música e humorísticos, as narrativas inspiradoras do alto-mar antecedem o sucesso advindo das primeiras transmissões de histórias seriadas ao ouvinte norte-americano. São dramas curtos, com duração de quinze minutos, apresentados no horário diurno. A denominada *soap-opera* torna-se um sucesso e, associada a ela, encontravam-se os grandes patrocinadores⁸:

De fato, o que ocorre nos Estados Unidos é que determinadas agências financiadoras do rádio comercial, em particular firmas como Procter and Gamble, Colgate-Palmolive, Lever Brothers, começaram a produzir as denominadas “óperas de sabão” para vender seus produtos às donas-de-casa. Durante a recessão econômica, elas buscam combater a queda nas compras, aumentando o volume das vendas, o que necessariamente implicava em atingir um público maior. Como o horário diurno era mais barato que o horário nobre, essas firmas começaram a produzir *day time series* para mulheres. (ORTIZ, 1991a, p. 19).

Ao adotar a denominação *soap-opera*, Silvia Oroz (1999) demonstra que a palavra *soap* relacionava-se aos anunciantes, patrocinadores de sabão, e *opera* liga-se ao romantismo desse gênero musical, trazendo em seu conteúdo dramas domésticos voltados para classe média em uma perspectiva feminina.

Apesar de estar voltada para um público específico - de mulheres -, a *soap-opera*, como adverte Renato Ortiz (1991a), difere em muito do romance-folhetim, uma vez que suas histórias e a sua estrutura narrativa não se apresentam conforme a lógica folhetinesca. Por exemplo, não há o corte abrupto de capítulos, nem uma seqüência narrativa que envolva suspense, emoção, ou um desfecho final. Na *soap-opera* norte-americana existia apenas um grupo de personagens morando num determinado lugar, onde ocorrem vários acontecimentos, vivendo diferentes dramas, sem existir uma trama principal e nem mesmo um fim. Muitas

causando terrível interferência e, conseqüente, má qualidade no som transmitido. Em termos financeiros, muitos proprietários de estações não eram fabricantes de material elétrico, não ganhando com a venda de aparelhos receptores, o que os levava à falência. Em 1922 e 1923 várias estações fecharam nos Estados Unidos por não terem como que sustentar-se economicamente. (DEFLEUR; BALL-ROKEACH, 1993).

⁸ A necessidade de sustentar financeiramente o rádio leva ao aparecimento de patrocinadores aos programas. “A princípio, os patrocinadores não faziam anúncios diretos de seus produtos. Seu nome era mencionado como patrocinador ou programa recebia como título o nome do produto.” (DEFLEUR; BALL-ROKEACH, 1993, p.122). “Já em 1940, dos dez maiores programas de rádio, todos eram *soap-operas*, e 92% dos patrocinadores se dedicavam a esse tipo de programação.” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 18).

delas inclusive foram transportadas para a televisão, permanecendo no ar por mais de vinte anos, como a *soap-opera The Guiding Light* surgida em 1937, com duração até 1982.

Mas foi a inspiração na *soap-opera* que permitirá a outros países promover a conexão entre romance-folhetim e rádio. Em Cuba, quarto país em maior número de receptores de rádio do planeta na década de 30, a influência da narrativa americana somada ao contexto fértil, envolvendo o folhetim, as experiências dramatúrgicas e o rádio-teatro, fizeram surgir as radionovelas em Havana no ano de 1935. Felix Caignet, que escrevia as aventuras de Chan Li Po, inspirada no detetive chino-americano Charlie Chan, que eram radiofonizadas, mudou seu estilo literário para inserir-se no melodrama e produzir um grande sucesso internacional *El Derecho de Nacer*.

No mesmo estilo norte-americano, as radionovelas cubanas eram patrocinadas, inicialmente, por fábricas de sabão cubanas, como a Crusellas e Savatés, que, rapidamente, foram incorporadas às grandes empresas como Colgate-Palmolive e Procter e Gamble. O público feminino, ao qual a *soap-opera* se direcionava, também se torna alvo das radionovelas cubanas:

Até meados de 30, os programas das rádios cubanas se dirigiam a um público genérico; eles se compunham de musicais, de radioteatro, de dramas de aventuras como Tarzã, inspirados na estórias-em-quadrinhos. As radionovelas mudam este quadro, na medida em que elas “se dirigem primeiro a uma audiência feminina, e logo para o resto da família”. (ORTIZ, 1991a, p. 24).

Entretanto, a tradição cubana faz emergir um gênero diferente da *soap-opera*⁹, uma vez que a radionovela inaugura uma nova roupagem para o folhetim e espalha-se por vários países da América Latina.

⁹ “O êxito da radionovela em Cuba foi tal, que cobria quase todas as horas de transmissão, inclusive a programação que não continha o gênero mas estava aparentada com ele. Assim, outro tipo de programa era *Guantanamera*, que narrava, musicalmente, fatos policiais de forma sensacionalista e melodramática.” (OROZ, 1999, p. 25).

O rádio no Brasil



Em 1919, em terras brasileiras, houve a fundação da Rádio Clube de Pernambuco. Entretanto, oficialmente, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada por Roquette Pinto e Henrique Morize, em 1923, foi considerada a primeira emissora de rádio do país,¹⁰ cujas pretensões envolviam a divulgação da educação e da cultura.

O prefixo recebido revelava a ordem de aparecimento das rádios brasileiras. Como esclarece Zenilda Poci Banks Leite Belli (1980), a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro recebeu o prefixo PRA-2, por ser a segunda emissora a ser instalada. Outro critério encontrado por Roquette-Pinto era a classificação das emissoras em “Rádio Clube”, “Rádio Sociedade” e “Rádio Educadora.”

Nos anos seguintes, outras rádios surgiram nos demais estados brasileiros. Pode-se citar brevemente: a Sociedade Rádio Educadora Paulista, em 1923; a Rádio Sociedade da Bahia, em 1924; e, no mesmo ano, a Rádio Sociedade Riograndense, e a Rádio Clube de Belo Horizonte, dentre outras.

Apesar da criação de algumas emissoras de rádio na década de 20, os problemas para sua estruturação persistiam, pois havia uma escassez de aparelhos receptores, que eram importados e caros¹¹, sem falar na insuficiente energia elétrica no país, bem como na falta de

¹⁰ Segundo Octávio Augusto Vampré: “um pioneiríssimo grupo pernambucano organizou a primeira sociedade radiofônica do Brasil (...)” (1979, p.26). Pedro Celso Campos também afirma: “Foi em 1919 que a radiodifusão comercial teve início no Brasil, com a fundação da Rádio Clube de Pernambuco.” (2003, p.1). Contudo, oficialmente há duas grandes datas: em 1922, com a primeira demonstração de transmissão radiofônica, nos festejos do Centenário da Independência brasileira, com discurso do Presidente Epitácio Pessoa e audição da canção “O aventureiro”, da obra *O Guarani* de Carlos Gomes; e, em 1923, com a criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, considerada a primeira estação de rádio. (CALABRE, 2002) (FEDERICO, 1982).

¹¹ “Só era radioouvinte o indivíduo que dispunha de recursos, tempo e paciência, que estivesse disposto a gastar alguns contos de réis para comprar um ‘neutordyno’ ou ‘superheterodyno’(...)” (FEDERICO, 1982, p. 44).

regulamentação do setor de publicidade que tornavam a atividade muito dispendiosa: “a falta de verba e de ouvintes fazia com que as emissoras restringissem sua programação aos horários da manhã e da noite.” (CALABRE, 2002, p.13). Como exemplo disso, Maria Elvira Bonavita Federico (1982) descreve a programação da Rádio Educadora de São Paulo, em julho de 1927, onde se pode notar que os programas iniciavam às 11h20min até 12h30min, com músicas, inserindo um boletim comercial às 11h30min, e somente retomando às 16h30min até a última programação em 21h20min, sendo que a maior parte era de transmissões musicais. E, como informa Renato Murce (1976), ainda no final da década de 20, não havia um setor de radiojornalismo. As informações eram transmitidas por meio de crônicas realizadas por escritores na época, dentre eles o próprio Renato Murce e Roquette Pinto.

Como nos Estados Unidos, havia a necessidade de recursos financeiros para alavancar definitivamente os empreendimentos radiofônicos que, até então, estavam voltados a uma elite. De modo equivalente aos norte-americanos, bem como aos cubanos, o surgimento de patrocinadores, advindos especialmente da regulamentação desse setor¹², vai tornar o rádio uma febre também no Brasil.

Agências de publicidade já surgem no final da década de 20, como a Thompson e a McCann-Erickson¹³, assim como já se observa o aparecimento de artistas que possibilitavam uma programação mais atraente ao ouvinte:

No final da década de 1920, aparecem outros grandes artistas, como Mário Reis, que viria a fazer dupla famosa com Francisco Alves; Castro Barbosa, cantando só e depois em dupla com Jonjoca (João de Freitas Ferreira); a inconfundível e até hoje insuperada Carmem Miranda. (MURCE, 1976, p.24).¹⁴

¹² Os decretos n.20.047, de 27 de maio de 1931 e n.21.111, de 1º de março de 1932. (CALABRE, 2002).

¹³ “A relação entre rádio e publicidade é orgânica. Como vimos, o sistema radiofônico se concretiza através do processo de comercialização. Por isso o campo do rádio tem nas agências de publicidade, que controlavam as verbas dos anúncios, um dos seus pólos de estruturação.” (ORTIZ, 1991b, p. 84).

¹⁴ Renato Murce (1976) cita também os artistas que foram surgindo na segunda metade da década de 20, dentre eles: Francisco Alves, Ana de Albuquerque Melo, Gastão Formenti, Estefana de Macedo, Raul Pederneiras, Patrício Teixeira, Roberto Guimarães.

Os anos seguintes são bastante frutíferos ao rádio. Lia Calabre (2002) demonstra que, enquanto na década de 20 foram criadas dezesseis emissoras, em 1934 já se tinham fundadas vinte novas emissoras de rádio. E, no ano de 1940, foram, somente nele, criadas dez novas emissoras. Diante dessa perspectiva, dado relevante diz respeito ao número de emissoras de rádio por estados. Em 1944, havia quatro estações instaladas no Rio de Janeiro e quarenta e uma em São Paulo, o estado com maior número de emissoras. Minas Gerais possuía dezoito e Rio Grande do Sul seis.¹⁵

A década de 30 é considerada época especial para a música popular brasileira, especialmente para o gênero carnavalesco, devido aos sucessos de Noel Rosa e Lamartine Babo, que perduram até hoje nos nossos carnavais. Há uma revelação de talentos musicais por toda a década, e dentre muitos sucessos, podemos citar: “Com que roupa” (1930), de Noel Rosa; “A-E-I-O-U” (1930), de Noel Rosa e Lamartine Babo; “O teu cabelo não nega” (1930), Noel Rosa e irmãos Valença; “Linda morena” (1933), Lamartine Babo; “O orvalho vem caindo” (1934), Noel Rosa e Kid Pepe; “História do Brasil” (1934), Lamartine Babo; “Linda lourinha” (1934), João de Barro; “Grau dez” (1935), Lamartine Babo e Ari Barroso; “Cidade Maravilhosa” (1935), André Filho; “Pierrô Apaixonado” (1936), Noel Rosa e Heitor dos Prazeres; “Mamãe eu quero” (1937), Vicente Paula e Jararaca; “Pastorinhas” (1938), João de Barro e Noel Rosa; “Hino do Carnaval” (1939), Lamartine Babo; “Yes nós temos bananas” (1939), João de Barro e Alberto Ribeiro; “Jardineira” (1939), Benedito Lacerda e Humberto Porto. (MURCE, 1976).

A programação das rádios diversificava-se, alternando o gênero musical e o humorístico, em flagrante preocupação com o público ouvinte, devido ao aparecimento de tantas emissoras. Maria Elvira Bonavita Federico (1982) destaca aquelas onde primeiro ocorreu verdadeira “profissionalização” do setor: Rádio São Paulo, Rádio Record, Rádio

¹⁵ Mirella Carvalho D’Elia (2004) informa que, entre 1936 a 1945, foram criadas 58% de novas emissoras, sendo 45% das estações brasileiras concentradas em São Paulo capital e interior.

Bandeirantes, Rádio Pan-Americana, Rádio Tupi e Rádio Difusora, todas de São Paulo; e Rádio Mayrink Veiga e Rádio Nacional, do Rio de Janeiro.

Apesar do rádio ainda ser um veículo novo aos brasileiros, um público consolidava-se gradativamente.¹⁶ A década de 40 vem inaugurar o denominado “anos de ouro” do rádio no Brasil. É o momento em que ele se torna mais presente na vida dos cidadãos, não somente pela grande procura pelos artistas nos programas de auditórios, mas também pelo noticiário da Segunda Grande Guerra e a inserção das radionovelas na programação.

Os programas de auditório agradam aos ouvintes, que podem ter acesso ao entretenimento e aos seus ídolos, contribuindo para um sucesso inevitável das rádios brasileiras:

Após a hegemonia do locutor, iniciou-se a do produtor, do maestro, do maestro arranjador e principalmente do cantor. A nova condição no Olimpo estava estreitamente ligada ao advento do sistema de auditórios com calouros, música, humorismo e variedades, principalmente programas de perguntas e respostas. Os programas de calouros tinham um gongo com “estrilo” que vaiava os que não correspondiam em melodia, tom, etc. Lúcio Alves, Ângela Maria foram descobertos nesses programas.” (FEDERICO, 1982, p.59).

A consolidação dos programas de auditório, por sua vez, vai aumentar sua presença nas emissoras, fazendo com que, na década seguinte, fossem um absoluto sucesso, e responsáveis pela consagração de ídolos como Emilinha Borba, Marlene, Cauby Peixoto, Dalva de Oliveira, Nora Ney, Francisco Alves, Orlando Silva, Moreira da Silva, Nelson Gonçalves, Dolores Duran, Dóris Monteiro, dentre outros.¹⁷ Mário Lago revela como era o comportamento dos fãs no tempo dos programas de auditório da Rádio Nacional: “Às quatro

¹⁶ Lia Calabre (2002) demonstra o censo de 1940 que demarca uma grande desigualdade no país quanto ao número de domicílios com aparelhos radioreceptores. No total dos mais de nove milhões de municípios visitados, apenas 5,74% tinham aparelhos, sendo que, na área urbana, girava em torno de 20%. Já no Distrito Federal o número total, dos quase trezentos mil domicílios visitados, era de 46,23%, sendo a área urbana com 63,67% de domicílios com aparelhos radioreceptores. Esses dados vinculam-se a falta de energia elétrica no país, pois somente 2,11% dos domicílios rurais eram servidos com essa energia. Os centros urbanos, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, eram detentores de várias emissoras, nas disputas pelos radioouvintes e pelos patrocinadores.

¹⁷ “Na praça Mauá 7 havia um elenco à disposição. Nada menos de 670 funcionários compunham a Nacional em meados dos anos 50, entre os quais 10 maestros e arranjadores, 124 músicos, 96 cantores e cantoras.” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p.130).

horas da madrugada, sem exagero, já havia gente deitada na porta do Edifício *A Noite*, esperando que ela abrisse para comprar entrada e ficar numa fila que dava voltas pelo quarteirão, até a hora de subir.” (1977, p.116). No mesmo sentido, o depoimento de Ângela Maria, dado à revista *Manchete*, em 01 de junho de 1996: “O pessoal ia às 22 horas para a fila, que chegava a dobrar quarteirões, mas as portas só abriam às 13 horas do dia seguinte. Muita gente levava até marmita!”

Outro fenômeno importante para o crescimento das rádios advém do período da Segunda Guerra Mundial, em que a procura por notícias serviu para consolidar o rádio no mundo inteiro. Pode-se citar como parte importante das programações surgidas nesse período: “O boletim da Guerra” da Rádio Tupi, comandado por Carlos Frias; e o “Repórter Esso”, da Rádio Nacional, considerado um precursor do sistema de jornalismo contemporâneo, e modelo para vários programas jornalísticos radiofônicos e televisivos. Mário Lago narra que o 22º andar da Rádio Nacional foi transformado em redação com o momento chave do término da guerra:

Quando consegui chegar à rádio, amassado, pisado, o salão imenso do 22º andar tinha desaparecido, e em seu lugar estava uma infinidade de mesas com máquinas de escrever, alguns redatores já abancados e travando os primeiros combates com as pretinhas. A programação normal tinha sido cancelada. Dia e noite seriam dedicados unicamente àquele momento histórico: o término da guerra. (1977, p. 120-121).

Outro campeão de público estava por vir. As narrativas melodramáticas que faziam sucesso nas rádios cubanas e argentinas, inspiradas na *soap-opera* norte-americana, com tempero latino-americano, chegam ao país. O momento de consolidação do rádio, como veículo fundamental para a sociedade do século XX, tem em seu bojo um grande gênero narrativo popular e de sucesso. E, o rádio brasileiro, nascido de uma elite e voltado para a mesma, é repensado para alcançar um número ainda maior de pessoas.

As Radionovelas no panorama radiofônico nacional

A radionovela chega ao Brasil já nos “anos dourados” do rádio, após a experiência cubana. Isso porque, em Havana, em 1930, o número de emissoras era proporcionalmente maior que ao da cidade de New York, aliado ao fato de que não havia interferência política direta do Estado, como no México, o que possibilitava uma intensa fusão com os instrumentos e métodos desenvolvidos no âmbito norte-americano. Cuba, pela vocação de seus dramaturgos, passou a ser, então, a grande fonte produtora de radionovelas para a América Latina. E foi esse terreno fértil que permitiu o surgimento da primeira radionovela no Brasil no ano de 1941. Em 05 de junho desse ano, foi ao ar a novela cubana *Em Busca da Felicidade*, de Leandro Blanco, adaptada por Gilberto Martins, no horário de 10h30min, radiofonizada às segundas, quartas e sextas-feiras pela Rádio Nacional. Sucesso instantâneo na programação, ela foi transmitida em 284 capítulos até maio de 1943, sob patrocínio de Colgate-Palmolive, através da agência Standard Propaganda, que tornou a publicidade nacional da década de 30 em multinacional. Nos moldes da estrutura de divulgação de programação norte-americana, que invadiu as rádios latino-americanas, a publicidade vai sustentar os “anos de ouro” do rádio no Brasil.¹⁸

Mas não somente de novela cubana se fez o rádio brasileiro em 1941. Oduvaldo Vianna,¹⁹ dramaturgo e diretor de cinema e de rádio, que havia regressado da Argentina e lá tomado conhecimento do sucesso da radionovela²⁰, escreveu *A predestinada*, radiofonizada

¹⁸ Maiores descrições sobre *Em Busca da Felicidade* podem ser encontradas em: SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia *Rádio nacional: o Brasil em sintonia*. (2005). D’ELIA, Mirella Carvalho. *Novos rumos, uma velha fórmula: a mudança do perfil do rádio no Brasil*. (2004). CALABRE, Lia. *A era do rádio*. (2002).

¹⁹ Sobre a vida do autor, a autobiografia de sua esposa Deoclécia Vianna. *Companheiros de viagem*. (1984).

²⁰ Ricardo Medeiros afirma que a Argentina formou-se como um dos grandes países a ter a radionovela com um grande sucesso de público, com surgimento em 1935. Informa que, em 1922, havia mil receptores nos lares argentinos subindo para um milhão e meio de receptores em 1936. As agências de publicidade internacionais fomentavam o rádio portenho, sendo que o Departamento de Rádio da Lintas era a agência da Unilever, que, posteriormente, por meio das novelas das Lintas, projetou o nome de Maria Eva Duarte ou Eva Perón (Evita).

pela Rádio São Paulo: “Desde os primeiros episódios de *A predestinada*, a pequena Rádio São Paulo disparou na liderança da audiência. O mesmo aconteceu com a emissora carioca e a radionovela se tornou uma febre nacional.” (BORELLI; MIRA, 1996, p. 35-36). A radionovela de Oduvaldo foi transmitida no horário de 21h30min às 22h30min, às terças-feiras, iniciando em 16 de setembro de 1941. Após sua radiofonização, outros sucessos vieram: “Lançou *Renúncia* e depois *Fatalidade*. A Rádio São Paulo estava lá em cima, chegou a dar 85% no Ibope.” (VIANNA, 1984, p. 73).

A programação tornou as novelas de rádio um fenômeno generalizado. A Rádio Nacional no Rio de Janeiro e a Rádio São Paulo, na capital paulista, passaram a ser especialistas. Isso permitia um grande desenvolvimento do setor de radionovela e radioteatro das emissoras.²¹ Silvia Borelli e Maria Celeste Mira (1996) destacam a existência de um elenco fixo de duzentos radioatores na Rádio São Paulo, sendo que cada produção absorvia cerca de dez atores. Segundo as autoras, a Rádio Nacional também era uma magnitude, ao irradiar cerca de dezesseis novelas diárias e dez radioteatros completos, com cento e cinquenta radioatores.²² Mário Lago, em *Bagaço de Beira-Estrada*, afirma: “Talvez porque a Nacional fosse grande demais para meus olhos principiantes. Ninguém nos dias de hoje pode fazer idéia do que era aquele radioteatro, da quantidade de pessoas que ocupava.” (1977, p. 113).

A estrutura das rádios também envolvia os escritores e a sonoplastia. Assim como aconteceu com o romance-folhetim, os primeiros foram todos traduzidos, mas logo surgiram escritores que absorveram o modelo e passaram a produzir obras adaptadas ao gosto nacional.

(Novela cubana como modelo para a América Latina <<http://www.carosouvintes.com.br/index2.php?option=content&task=view&id=453&pop=1&page=0>>).

²¹ Maria Elvira Bonavita Federico informa que o IBOPE surgiu em 13 de maio de 1942, a fim de proporcionar, de maneira criteriosa, a medida da popularidade dos meios de comunicação. (1982, p.67).

²² Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira informam que “O sucesso levou a números vertiginosos: entre 1943 e 1945, 116 novelas foram transmitidas pela Nacional, num total de 2.985 capítulos.” (2005, p. 104).

Da mesma forma ocorreu com as radionovelas, pois, enquanto alguns folhetins cubanos eram traduzidos e adaptados, as rádios iam em busca de novelistas brasileiros:

Existiam ainda os escritores, que não pertenciam ao quadro de funcionários da emissora e que trabalhavam por encomenda. Vendiam seus textos e tinham seus *scripts* produzidos e dirigidos por outros profissionais. Oduvaldo Viana, por exemplo, vendia seus textos para diversas emissoras de rádio de todo o país. Havia ainda os escritores vinculados às agências de publicidade; nesse caso, os textos eram preparados nas agências e chegavam prontos para serem encenados pelos *casts* das emissoras de rádio. (CALABRE, 2002, p. 34-35).

Os autores não eram, em regra, escritores de renome. Ao contrário, eram pessoas que escreviam para os jornais, teatro, ou mesmo que trabalhavam nas rádios e passaram a escrever também novelas. Zenilda Belli (1980) exemplifica essa situação com Thalma de Oliveira e Cardoso Silva, que trabalhavam no rádio e depois se tornaram escritores de radionovelas. A remuneração, na época, não era atrativa, contudo, a arte de escrever radionovelas estabelecia o que devia ser um bom novelista: “O capítulo de novela vive apenas do texto. O novelista é o que mais trabalha e mais seriamente porque tem de elaborar a trama da história a fim de prender a atenção do ouvinte.” (BELLI, 1980, p. 96).

Mário Lago descreve sua experiência como novelista, exemplificando como era feito o aproveitamento e a escolha de autores, que, muitas vezes, exerciam outras funções nas rádios. Ele conta que, em 1948, havia ido trabalhar na Mayrink Veiga, seu salário era um pouco melhor do que os dos colegas, mas não era tão expressivo, aumentando por meio da proposta de realização de um show semanal e de uma novela. Sobre isso, ele disse:

Escrever um musical era até coisa do meu agrado, embora não dispuséssemos de muitos elementos de canto. (...) Mas escrever novelas? Aí a coisa já fiava bem mais fino. Era o mesmo que colocarem um Himalaia à minha frente ‘e agora dá um jeito no corpo pra seguir caminho’. Estar inventando histórias sem descanso entre uma e outra, mantê-las no ar enquanto estiverem agradando (mesmo que o assunto não desse para ficar esticando até o infinito, mas o patrocinador queria e não havia o que discutir), fechar todos os capítulos com um suspense capaz de provocar interesse para o capítulo do dia seguinte? Isso era lá favor que amigo prestasse! (1977, p. 157).

Ao autor de radionovela, assim como os dos velhos romances-folhetins, não poderia faltar a dose de talento para construir histórias surpreendentes e sucessivas e sustentá-las, muitas vezes, por inúmeros capítulos. Mario Lago também conta um episódio com o novelista Mário Faccini, que o substituiu, às pressas, por decorrência de sua prisão. Ele conseguiu, em doze dias, conservar, por meio de seis capítulos escritos, a mesma história iniciada por Mário Lago para que o mesmo voltasse e retomasse o enredo. Sobre essa aptidão, Lago afirmou: “Tinha o segredo, muito importante para um novelista, de caminhar doze capítulos sem sair do lugar, como se estivesse se exercitando num tapis roulant.” (1977, p. 173). Essa habilidade para escrever histórias fatiadas certamente era para poucos, somado ao grande volume de capítulos que eram produzidos anualmente, uma vez que os novelistas saíam de uma história para ingressar em outra, produzindo obras extensas, como de Janete Clair, que, segundo Arthur Xexéo (2005), chegou a escrever 2.100 capítulos, para rádios e algumas estações de TV e, exclusivamente, para a Rede Globo, 3.000 capítulos.

Outro instrumento importante era a sonoplastia, base para a transmissão das radionovelas, que contava com profissionais especializados. Nela incluem os sonoplastas propriamente ditos, que eram os profissionais responsáveis pelas músicas e efeitos acústicos, e o contra-regra, que era o gênio da produção de efeitos sonoros e ruídos em cena. Ricardo Medeiros (1998) informa que o dia-dia do sonoplasta consistia na busca por discos com objetivo de criar um acervo para as radionovelas e programas, com atenção especial para as cenas que seriam transmitidas, as passagens de tempo e de cenário.

Dinah Silveira de Queirós também nos conta, na crônica “Vestir as sombras”, veiculada pela Rádio Nacional, e publicada no jornal *A Manhã*, em 08 de agosto de 1950, sobre a habilidade do sonoplasta: “É dia, é noite, faz bom tempo, ou não faz? O homem que veste as sombras entra com sua técnica.” E há músicas matinais, sob seu comando, que possibilita aos ouvintes sentir a leveza do ar da montanha, a gelada água cristalina, em que ele

não vê, mas acredita. E as expressões fisionômicas? Podem ser retratadas pela música: “o medo - um pausado e fatal avanço de notas que preparam o espírito do espectador para algo terrível; o susto - um choque musical traumatizante; a cólera - um novelo de sons que se esboçam, tomam corpo ameaçadores.” O sonoplasta é aquele que estuda minuciosamente as relações entre música e vida. Cada detalhe do cenário, cada expressão, pode ser percebido, pois as sombras foram vestidas. Para isso, esse homem deve ser um verdadeiro conhecedor da psicologia, ter cultura musical, bom gosto e tato: “E o seu universo é o mesmo universo trevoso de onde Deus tirou tudo. Venham os cenários, venham os ruídos, os estados de alma, as sensações que só se transmitem traduzidas pela música.” Ele tem que possuir o espírito criador. Afinal, esse tom certo, o momento e a música escolhida são vitais, especialmente, para a radionovela.

Outro grande colaborador para a existência desse gênero é o contra-regra. A ele caberia a produção dos mais variados ruídos e sons, conduzindo a um determinado efeito em cena, como o de abrir a porta, de tiros, o caminhar, dentre outros. Dessa forma, deveria ser dotado de grande sensibilidade e agilidade para acompanhar as falas das personagens, produzindo as ações em cena. Com esse objetivo, havia uma estrutura composta do equipamento de contra-regragem, que possibilitava o jogo com sons, capazes de fazer emergir os cenários das radionovelas na imaginação dos ouvintes. Na descrição de Mário Lago:

Que encanto aqueles abrires de portas, simples ou com rangeres sugerindo dobradiças enferrujadas pelo tempo, portas de castelos povoados de fantasmas. Ah, as patas dos cavalos em disparada, a galope, a trote! Dava para se visualizar um sprinter, um disputante de provas de adestramento, a beleza de uma amazona lhe adornando as ancas. E os socos, os tiros, tudo a tempo e a hora. (1977, p.77).

Na Rádio Nacional havia um estúdio de radioteatro que ocupava o 22º andar do prédio de *A Noite*²³. Lá estava uma casa com portão, jardim, tanque, que formavam um cenário, mas

²³ Já no 21º andar do prédio funcionava a programação musical, com mais de sessenta músicos e conhecidos maestros.

os verdadeiros sons eram produzidos por meio de uma máquina de costura, que simulava o som de uma metralhadora; caixa de fósforos, que sacudida, fazia a máquina de costura; a descarga de privada era o submarino invadido pelas águas depois de atingido; e o comprimido efervescente que representava o som de uma pessoa atacada num formigueiro. Encontrava-se também um corredor para simulação de passos das personagens; uma banheira, para simulação de água de cachoeira; a espoleta com martelo, para reprodução do som de tiro; o papel celofane, que, amassado, conduziria ao som de incêndio. Tudo isso constitui o charme, até nos dias de hoje, desses tempos áureos.

A composição de música-tema para as radionovelas, logo tornou-se também um grande sucesso de público e de vendas. Na radionovela *Ternura*, de 1943, por exemplo, foram vendidas dez mil partituras para piano na estréia, com êxito de vendagem do disco interpretado por Francisco Alves. (SAROLDI; MOREIRA, 2005). O desempenho de vendas acompanhou outras tantas radionovelas produzidas e a música-tema passou a ser mais um elemento interessante de divulgação, principalmente para um veículo essencialmente sonoro. Outro grande sucesso foi o tema da novela *Fracasso*, veiculada pela Rádio Nacional, cuja música foi um samba-canção de mesmo nome, composto por Mário Lago e Francisco Alves.

Entretanto, para atender à necessidade de ver materializadas as belas vozes de atores e atrizes das radionovelas, bem como dos artistas do rádio, que se tornavam um sucesso de público, foram criadas, em seguida, as revistas do rádio. Elas objetivavam relatar as histórias, com dados pessoais, fotografias e informações a respeito das novelas, dos atores, dos cantores e dos apresentadores do rádio.

Uma das edições pioneiras data de 1948, a *Revista do Rádio*, com a surpreendente tiragem, de 50 mil exemplares por semana (FEDERICO, 1982). Sua concorrente de peso foi a revista *Radiolândia*, iniciada em 1952, com cerca de 60 mil exemplares semanais, que

circulou até 1962.²⁴ Outras revistas podem ser ainda citadas: *A Voz do Rádio*, *Cine-Rádio Jornal*, *Carioca*, *Cinelândia Alô* e *Rádio Romance* (1959). Em São Paulo havia ainda produção regionalizada: *Guia Azul* (1939-1948) e *Radar*.²⁵

Essas revistas exploravam tópicos referentes à intimidade dos artistas, sustentando-os como verdadeiras estrelas, o que alimentava, por outro lado, o consumo dos programas de rádio:

O investimento na intimidade é essencial no processo de composição de um perfil de estrelas. Perfil que alinhavado através da combinação de informações, às vezes banais, sobre seu cotidiano ou de declarações sobre o que pensam da vida e do amor. Aliado a isso, há a exploração, geralmente sensacionalista, de seus problemas pessoais, principalmente os amorosos. (AVANCINI, 1993, p. 86).

As publicações tinham também como objetivo fomentar a cultura do rádio, possibilitando um espaço de contato com público, até porque, além de trazer fotografias, depoimentos e resumo de novelas, as revistas abriam espaço para a opinião dos leitores e dos fãs-clubes, mesmo que de modo reduzido, conforme aponta Miriam Goldfeder (1980), ao analisar as colunas de opinião e de fãs da *Revista do Rádio*, um importante canal com o público leitor-ouvinte. Doris Fagundes Haussen (2002) afirma que, em pesquisa IBOPE realizada em 1956, junto a 300 mulheres do então Distrito Federal, por incumbência do *Jornal das Moças*, a *Revista do Rádio* aparecia como a segunda mais lida, atrás apenas da revista *O Cruzeiro*.

Essa interação do público com as radionovelas ocorria não somente por meio das músicas e das revistas, que, certamente, inspiram as indústria televisiva atual, mas também por meio de um contato pessoal com seus integrantes. A paixão pelas radionovelas era tanta

²⁴ Nesse sentido o estudo de Doris Fagundes Haussen: *Revista do Rádio (Brasil) e Radiolândia (Argentina) na década de 50: um estudo comparado através de seus editoriais*. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/alaic/material%20congresso%202002/congBolivia2002/trabalhos%20completos%20Bolivia%202002/GT%20%207%20%20Juan%20Gargurevich/Doris%20Fagundes%20Haussen.doc>>

²⁵ Doris Fagundes Haussen (2002) afirma que a *Revista do Rádio Editora Ltda.* publicava, também, o *Álbum do Rádio* (anual), e as revistas *Vamos Cantar* e *Vamos Rir*, ambas com tiragem mensal. É na década de 50 que há o aparecimento das revistas com novos formatos e designers, dentre as citadas inclui-se também a primeira revista de fotonovela *Encanto* (1951) e *Capricho* (1952).

que as pessoas iam ao encontro dos radioatores. Zenilda Belli (1980) relata que os fãs ficavam à espera dos atores na porta das emissoras, o que, religiosamente, ocorria às oito horas da noite, sem contar os encontros fortuitos, como ocorrido com Mário Lago (1977), em um ônibus, em que uma mulher, após empurrar quatro pessoas para sentar-se ao seu lado, confessou estar apaixonada por sua voz, e o marido, enciumado, bêbado e armado, preferiu dizer-lhe que ele tinha voz afeminada. Também havia o elevado número de cartas encaminhadas aos radioatores, diretores e autores, cerca de quatrocentas cartas, por novela, diariamente, interessadas em conhecer mais a trama das radionovelas: “Em São Paulo, para novela sobre um suicida, chegaram cartas que encheram dois sacos de sessenta quilos, como promessas para que a vida dele se solucionasse, orações, cumprimento de promessas em Aparecida do Norte e na Igreja da Penha.” (BELLI, 1980, p.135).

Outra estratégia utilizada pelos patrocinadores para formação de um público-cativo era a concessão de prêmios durante a programação. A própria novela *Em Busca da Felicidade* teve, em seu lançamento, como premiação, a distribuição de fotografias dos artistas e de um álbum com o resumo da novela, em troca de um rótulo de *Colgate*. A consequência foi inesperada: a chegada de 48 mil cartas em um único mês levou ao término abrupto da promoção. (SAROLDI; MOREIRA, 2005). Na Rádio Record de São Paulo, em que era transmitida a novela *Destinos Trocados*, de Antônio José, o ouvinte teria que responder “com quem se casará Neusa, a heroína da história?”, cuja premiação seria oferecida pelo patrocinador da novela. (BELLI, 1980).

Esse contexto reforçado em torno de músicas-tema, revistas e na estrutura de produção de radionovelas, fomentou, cada vez mais, o sucesso desse gênero, fazendo com que as radionovelas praticamente invadissem a programação das rádios. Soma-se a isso o fato de que o investimento para se trazer ao ar uma radionovela era alto, envolvendo atores, atrizes, escritores, sonoplastas, maestros e toda a tecnologia da época para se chegar à sua

concretização e transmissão, muitas vezes, ao vivo, o que evidentemente também colhia algumas possíveis falhas.²⁶ Com objetivo de minimizar os custos, novas alternativas são implementadas comercialmente:

Os custos da produção de uma radionovela eram altos. Para resolver esse problema, as agências de publicidade produziam as novelas no Rio de Janeiro ou em São Paulo, gravavam e distribuíam cópias para serem irradiadas pelas emissoras do restante do país. (...). Uma outra estratégia utilizada pelos patrocinadores era a reencenação dos textos por diversas emissoras, em diferentes regiões do país. (CALABRE, 2002, p.36-37).

Os maiores centros produtores de radionovelas acabaram concentrando-se nas rádios de São Paulo e Rio de Janeiro, o que conduzia a distribuição de gravações, bem como de textos para as outras emissoras. Como exemplo dessa prática, Lia Calabre (2002) aponta a novela *Arsène Lupin* que foi irradiada pelas rádios Nacional, Clube Paraense, Sociedade da Bahia, Clube de Pernambuco, Cultura de Pelotas, Caxias, Tupi, Guarani (Belo Horizonte), Farroupilha (Porto Alegre), Ceará Rádio Clube, Cultura Rio Grandense e Santa Cruz. Estratégias ainda muito atuais, com as várias reprises de telenovelas pelo mundo afora, sem contar o programa “Vale a pena ver de novo” da Rede Globo.

Apesar de custos elevados, as radionovelas, por tudo que as cercavam, eram consideradas altamente lucrativas para as rádios e remuneravam bem os seus radioatores. Mirella Carvalho D’Elia (2004) exemplifica esse fato com o episódio envolvendo o radioator Rodolfo Mayer, que recebeu uma excelente proposta da Rádio Tupi, deixando, assim, a Rádio Nacional. E cita depoimento de Sérgio Cabral à revista *Realidade* em junho de 1972, que comprova a importância e a qualidade desse ator, ao passo que ressalta a existência de outros tão incríveis no âmbito da Rádio Nacional e do quanto as radionovelas eram importantes naquele momento:

²⁶ Alguns erros colhidos ao vivo, muitas vezes inevitáveis, ficaram registrados na memória dos profissionais do rádio. Silvia Borelli e Maria Celeste Mira trazem o depoimento de um contra-regra: “os tiros falharam e eu continuei tentando. Para salvar a situação o ator disse: - o revólver falhou, mas vou te matar com minha faca. Daí

Rodolfo era importante, mas como poderia sentir a sua saída uma emissora que tem sob contrato radioatores como Álvaro Aguiar, Celso Guimarães, Domicio Costa, Domingos Martins, Floriano Faissal, Hemilson Fróes, Mario Lago, Paulo Gracindo e Roberto Faissal? Aliás, apesar dos grandes programas musicais e de auditório, é nas novelas que a audiência alcança índices impressionantes, como o das 8 horas da noite, que já deu 92 pontos no Ibope. (D'ELIA, 2004, p. 44).

Como é de se imaginar, as radionovelas exerciam grande poder de influência no cotidiano nacional, devido ao seu conteúdo direcionado à vida dos brasileiros, com tramas envolventes e, conseqüentemente, ocupavam os melhores horários de transmissão, assim como boa parte da programação das emissoras. Maria Elvira Bonavita Federico (1982) esclarece que, após o sucesso da primeira novela, elas foram alcançando horário nobre do rádio que iniciava às 17 horas, e que a Rádio Nacional, entre 1943 a 1955, irradiou cerca de 11.756 horas de radionovelas. Já Silvia Borelli e Maria Celeste Mira afirmam que “A narrativa variava de acordo com os horários: os de maior audiência localizavam-se às 20 e 21 horas, mas também entre 10 e 15 horas. Neles eram exibidas novelas românticas que garantiam maior fidelidade do público.” (1996, p.37). Em 1956, a radionovela já representava cinquenta por cento da programação da Rádio Nacional, com comerciais e patrocinadores que eram essencialmente voltados para o público feminino. E a Rádio São Paulo tinha uma programação composta principalmente de radionovelas.

Dentre os fenômenos de transmissão encontra-se a radionovela *O Direito de Nascer*, cujo original cubano de Felix Caignet já havia sido sucesso absoluto em sua terra natal. No ar, em 8 de janeiro de 1951, pela Rádio Nacional, permaneceu por quase três anos com 314 capítulos e alto índice de audiência, demonstrando o quão as radionovelas ainda estavam em plena vida na década de 50.

Como ocorrera com o romance-folhetim e a *soap-opera* norte-americana, o público feminino era, inicialmente, o público-alvo das radionovelas e os patrocinadores estavam a elas

os tiros saíram...Eu servia tanto de contra-regra (que faz os ruídos) como de sonoplasta (que coloca as músicas)...Os diretores davam os *scripts* algumas horas antes do programa e eram exigentes.” (1996, p.38).

direcionados. Nessa década, entretanto, uma modificação no quadro de patrocinadores pode ser observada. Lia Calabre (2003) informa que, até meados dos anos 50, eles eram: Sydney Ross, Antisardina, Óleo de Peroba, Colgate-Palmolive, Toddy do Brasil e a Perfumaria Myrta Eucalol, acrescentando-se, segundo estudos de Zenilda Belli (1980), Gessy e Marca Peixe. A partir de 1955, há uma variação maior de patrocinadores, com inclusão de empresas de eletrodomésticos e de roupas íntimas. Aparecem, assim, empresas como Arno, Walita, DeMillus, Mourisco e Alteza. O foco continua sendo especialmente o público feminino, porém, já buscavam promover a urbanização e a modernização do país. As novas tecnologias traziam facilidades domésticas às mulheres e reforçavam, em contrapartida, a necessidade das mesmas estarem mais próximas e disponíveis para seus familiares, especialmente os filhos e o marido. Apesar de ter aumentado a participação da mulher no mercado de trabalho nos anos 50, o preconceito ao trabalho feminino persistia, uma vez que ela deveria primeiro cuidar da casa, do marido e dos filhos, e era incentivada a interromper qualquer atividade externa, quando se casava ou nascia o primeiro filho. Assim, os novos equipamentos domésticos eram apresentados para trazer melhor qualidade de vida e facilidades para a dona do lar, e não para que ela se dispusesse a competir no mercado de trabalho.

Da mesma forma, os patrocinadores de roupas íntimas, como DeMillus, ao inserir-se no mercado radiofônico, se por um lado indicavam a necessidade de um cuidado especial com o corpo feminino, por outro, reforçavam o investimento que a mulher, principalmente, a esposa, deveria fazer para ter, em consequência, a “tranqüilidade” em seu casamento. Carla Bassanezi demonstra o que era preciso para que o marido ficasse afastado das amantes: “A esposa teria que fazer de tudo o que estivesse a seu alcance para sobrepujá-la, de preferência sem enfrentamentos diretos e sim mostrando ao marido que ela, como *boa esposa*, poderia ser melhor companheira que a *outra*.” (2000, p. 635). Os novos patrocinadores das radionovelas estavam sintonizados com os novos tempos e buscavam trazer para o rádio esses elementos de

modernização, sem, contudo, permitir ampla liberdade às mulheres, que se vinculavam às normas de uma sociedade patriarcalista.

Todo esse contexto social insere-se no panorama de estudo do rádio e das radionovelas, uma vez que especialmente essas, mediante a análise de suas temáticas e de seus patrocinadores, demonstram os dilemas da sociedade brasileira de então:

O rádio chegava ao final dos anos 50 e início dos anos 60, consolidado em sua posição de meio de comunicação de massa, como um elemento fundamental na formação de hábitos na sociedade brasileira. Dos anos 30 aos 60, o rádio foi o meio através do qual as novidades tecnológicas, os modismos culturais, as mudanças políticas, as informações e o entretenimento chegavam ao mesmo tempo aos mais distantes lugares do país, permitindo uma intensa troca entre a modernidade e a tradição. O rádio ajudou a criar novas práticas culturais e de consumo por toda a sociedade brasileira. (CALABRE, p. 5).²⁷

A programação passa a ter uma importância fundamental na vida cotidiana dos cidadãos brasileiros, sintonizados, cada qual, com esse veículo capaz de influenciar e unir as sociedades e dar fôlego, paralelamente, à indústria fonográfica, e a periódicos especializados, bem como à produção promissora de novelas radiofônicas.

A Radionovela como gênero

O percurso que o romance-folhetim estabeleceu ao longo do século XIX por meio dos jornais, e inspirando engenheiros no século XX, através das narrativas em alto-mar, que provocavam a curiosidade das pessoas, e favorecendo o desenvolvimento do rádio doméstico, confirma que a sua fórmula é dotada de grande magia.

E esse trilhar possibilitou a criação de um gênero especial. Com fulcro nas narrativas de capa e espada e de suspense do século XIX, que invadiram os jornais, por meio da fórmula “continua amanhã”, as novelas do rádio, ou melhor, as radionovelas, utilizam dos mesmos

²⁷ Lia Calabre. *A participação do rádio no cotidiano da sociedade brasileira (1923-1960)*. Disponível em: <http://www.casarui Barbosa.gov.br/lia_calabre/main_participacao.html>

elementos do velho romance-folhetim. Contudo, a perenidade desse gênero encontra-se na técnica do folhetim mesclada a recursos novos inseridos na sua construção, que, definitivamente, vai influenciar outro grande sucesso do século XX, que é a telenovela.

Os meios de comunicação interferem diretamente na construção desses novos gêneros inspirados no romance-folhetim. Curiosamente este ainda encontraria pouso em publicações diversas, como da Companhia Editora Nacional em 1931, Companhia Brasil de São Paulo nos anos 40, Livraria Progresso, de Salvador, em 1957, que continuavam a publicar clássicos de Ponson du Terrail, Sue e Dumas. (MEYER, 1996). Essa forma em periódicos, e, em seguida, em livros, do romance-folhetim pressupõe a existência de um público letrado, ao passo que as radionovelas e, posteriormente, as telenovelas, permitem uma expansão do seu alcance aos mais diversos públicos pelo país,²⁸ principalmente diante da difusão do rádio, que passou a ser um veículo de acesso amplo, e muito popular.²⁹

Assim, se, nos primórdios, o romance-folhetim era lido em voz alta para diversas pessoas, com ênfase para as mulheres, o rádio potencializa esse efeito da oralidade, alcançando um público incalculável. Segundo Gaston Bachelard “O rádio está verdadeiramente de posse de extraordinários sonhos acordados.” (1985, p. 181). As radionovelas necessariamente envolvem os ouvintes nesses sonhos. Não é a toa que o rádio recebia o lugar de destaque na casa, muitas vezes ocupando a mesa central, enfeitado por uma toalhinha de crochê.

²⁸ Lia Calabre informa: “Para uma melhor percepção do alcance do rádio junto ao conjunto da população brasileira é importante destacar que, segundo os dados fornecidos pelo recenseamento geral de 1960, no final da década de 50 o país ainda possuía um índice de 53,16% de sua população analfabeta, sendo que 61,98% dos que não sabiam ler se encontrava entre a população rural. Ou seja, mais da metade da população do país tinha o rádio como principal fonte de informação, de atualização, como canal de ligação com o restante da sociedade.”

Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/lia_calabre/main_participacao.html>

²⁹ Lia Calabre, em mesmo artigo, analisa o alcance do rádio em 1960 com fundamento no recenseamento do IBGE, demonstrando o aumento do número de receptores de rádio em face do alcance da energia elétrica nos domicílios brasileiros. Em 72,50% dos domicílios urbanos que possuíam energia elétrica no país, 61,61% possuíam rádio. No âmbito rural, 8,36 % dos domicílios que possuíam energia elétrica, 12, 09% tinham rádio.



Radio antigo: google.com.br/imagens

“Famílias se reúnem em torno do rádio, em horário considerado sagrado: o das novelas, que provocam suspiros e lágrimas. Somos transportados para um universo eletrizante, de fuga e fantasia.” (MARTINS, 1999, p. 19). O reaparecimento do folhetim na radionovela revela, na realidade, a criação de um gênero próprio inspirado na força do melodrama. Suspiros, lágrimas, risos e sonhos são provocados no público-ouvinte pelas histórias irradiadas, levando-os a imaginar o mocinho, a mocinha, os bandidos, os cenários e a desejarem um destino para eles. Essa construção e esse prazer advindo das histórias têm sua fonte transmissora na voz e nos sons próprios ao gênero radionovela, que, apesar de muitas vezes ser compartilhado coletivamente, alcança os ouvintes de modo individualizado:

A peça radiofônica é, substancialmente, palavra. Ruídos e sons apenas contribuem para despertar imagens. Por ser impossível “reproduzir uma ação externa visível”, o ator radiofônico conta somente “com a possibilidade de comover interiormente.” Usa a voz para suscitar sensações e emoções. Não se dirige a uma massa, mas fala com o ouvinte, com cada um, isoladamente. Embora o rádio possa contribuir para uma experiência coletiva, seus efeitos são essencialmente “individuais, isto é, o rádio leva para a vivência isolada.” (MARTINS, 1999, p.50).

A radionovela, portanto, possibilita a criação de sensações internas nos ouvintes, atingindo cada um em seus mais íntimos sentimentos. Não é feita de imagem concreta, como na telenovela, mas da imagem idealizada por cada um; e nem exclusivamente de palavras,

como no velho folhetim. Para os saudosos do rádio, este era capaz de sacudir verdadeiramente a imaginação das pessoas, enquanto a televisão traz a imagem pronta e acabada. “Você gira o botão, e em torrentes se precipita em seu lar um espetáculo qualquer. Dentro do seu ambiente a narrativa não vem como no teatro ou no cinema, de forma visível, mas de maneira sensível.” (QUEIRÓS, 1950).

Essencialmente melodramáticas, as radionovelas possibilitavam essa identificação com o ouvinte, construindo uma relação íntima entre as histórias que eram narradas e a vida cotidiana. Na crônica da Anna Verônica Mautner:

Cada novela tinha sua música e, se eu bem me lembro, eram predominantemente orquestrais, o que não foi para mim uma má introdução, lenta, é bem verdade, para o universo da música clássica. E não só mas especialmente para a trama emocional da vida adulta. Aí sim, na radionovela, conseguíamos perceber o que havia atrás dos rostos sérios e compenetrados dos familiares, vizinhos e mestres, tudo gente grande. (2006, p.12).

A trama emocional da vida adulta vê-se espelhada nas novelas transmitidas pelas rádios brasileiras. A radionovela tem sua gênese, especialmente, no “melodrama doméstico”, cuja matriz adveio da reação natural das linhagens inglesa e francesa do melodrama. Ou seja, da “Novela Negra” ou Gótica, com a presença do herói solitário e superior e o gosto pelo maravilhoso; e do melodrama francês, da pantomima, mais tarde, com diálogos explicativos entre os atores (OROZ, 1999). Ao deixar os monstros, os seres sobrenaturais e histórias longínquas e aproximá-las do dia-a-dia das pessoas, com linguagem simples, acessível, e falando dos sentimentos e desejos pessoais, além de, essencialmente, estabelecerem um vínculo com o público, através da música e de sons, as radionovelas tornam-se quase instantaneamente um gênero de sucesso popular.

Ao beber dessa gênese melodramática, a radionovela foi sendo identificada como um gênero inicialmente direcionado ao público feminino, pois predominava nela a exaltação de sentimentos, das emoções, a busca pelas verdades interiores, e a prática de boas ações.

Zenilda Belli (1980) demonstra, em seu trabalho, sem excluir a presença de homens e crianças como público ouvinte das radionovelas, a predominância de mulheres. Como na *soap-opera*, o período destinado a irradiação das novelas objetivava alcançar principalmente a ouvinte, e o horário matinal de transmissão de radionovelas era destinado às mulheres que se encontravam às voltas com as atividades domésticas e, do mesmo modo, ao cair da tarde. Nos horários noturnos, com maior disponibilidade, elas continuariam apreciando as histórias, pois o rádio se tornava um veículo central de lazer doméstico. Como revela Anna Verônica Mautner:

Avós, mães e filhas acompanhavam as novelas sempre juntas. Os meninos ficavam de longe, mas não deixavam de saber o teor das narrativas. A radionovela fazia parte do mundo feminino. (...). Porque, enquanto se escuta, continua-se a fazer. Enquanto se escuta, tricota-se, lava-se o cabelo, trata-se da pele, faz-se mãos e pés. Era em volta do rádio que aprendíamos essas artes do feminino. Uma geração aprendia com a outra. As mais velhas passavam para as mais novas tudo sobre o cuidado do corpo, da roupa, da limpeza e da feitura dos alimentos. Por observação e imitação, a sabedoria era passada adiante, sem ordem expressa e sem receita. Compartilhava-se enquanto se tricotava, se crocheteava, bordava, cerzia, e o rádio continuava descrevendo as emoções não expressas do cotidiano e, muitas vezes, também hábitos e costumes que não conhecíamos. (2006, p. 12).

Assim, geralmente, o momento de ouvir as novelas era acompanhado de outros afazeres, e as mulheres aí se inspiravam, sonhavam e compartilhavam experiências. Em meio às narrativas melodramáticas que cultivavam as lágrimas e o suspense, as propagandas faziam coro para o consumo de produtos destinados a elas: de produtos das indústrias de sabão e farmacêuticas a eletrodomésticos e roupas íntimas, a ouvinte era o maior alvo.

Esse evidente direcionamento para a mulher também se refletirá, posteriormente, na expectadora de telenovela. Nos mesmos moldes das radionovelas, as telenovelas exibirão, em seus intervalos comerciais, produtos de limpeza, sabonetes, produtos para a pele, e para crianças, assim como propagandas de eletrodomésticos e de lingerie. Revistas especializadas e até programas de televisão tratarão das tramas das telenovelas, dos destinos das personagens e, porque não, da vida real dos atores e atrizes. Apesar de homens e crianças ampliarem e

assumirem o gosto pelas novelas, elas continuarão, ainda por longo tempo, em seu conteúdo e em seus patrocínios, voltadas para as mulheres.

Diferentemente das telenovelas atuais, as radionovelas tinham uma duração menor, em torno de dois a três meses, cujos capítulos não iam ao ar diariamente, mas três vezes por semana: nas segundas, quartas e sextas ou nas terças, quintas e sábados. Outra característica relevante do gênero radionovela diz respeito ao caráter atrativo dos títulos escolhidos, que demonstram sua inserção melodramática, tais como: *Tortura, Redenção, O Coração Partido, O Amor Proibido, Meu Destino é Pecar, Arrependimento, Destinos Trocados, No Livro do Destino*.

Essa temporalidade limitada das radionovelas certamente favorecia o trabalho do novelista, que podia guiar sua trama de modo a manter o suspense de cada capítulo, o verdadeiro corte da narrativa, caracterizador do folhetim, bem como o final surpreendente, capaz de prender o ouvinte até o “fim”. Dessa forma, a radionovela pode ser entendida como um gênero autônomo, cujas características prendem-se não somente ao texto literário, mas também ao aspecto musical. Klaus Schöning aponta seu caráter autônomo, citando Kagel que afirma: “A peça radiofônica não é um gênero literário nem um gênero musical. É um gênero acústico de conteúdo indefinido.” (1980, p. 178-179). Mesmo assim, conclui: “Cabe à teoria literária optar pela adoção desta criança abandonada, com todas as suas transgressões de limites.” (1980, p. 187).

Para se estudar a radionovela é preciso percorrer, portanto, à teoria literária, respeitando-se as extensões específicas do gênero, que o permitem transbordar para além do texto e ir de encontro a outras artes. É por isso que a radionovela pode ser entendida como um gênero *sui generis*, capaz de extrapolar o próprio texto, a música e a arte dramática. Ela não se encerra apenas na escrita, mas se concretiza dinamicamente na irradiação. Daí mais um desafio para o escritor de radionovelas, que pode ser denominado de radionovelistas, pois é

preciso conhecer mais do que a própria linguagem escrita, uma vez que os sons e ruídos permitirão a realização de sua obra em sua plenitude. Afinal, uma peça radiofônica não apenas funde os gêneros tradicionais, mas confunde literatura, música e arte dramática. (SCHÖLING, 1980).³⁰

Talvez por isso, vários desses escritores foram provenientes do meio musical, teatral e radiofônico. Oduvaldo Vianna foi um grande dramaturgo, Janete Clair, por sua vez, iniciou-se como radioatriz, na Rádio Difusora em 1944, e, somente mais tarde se tornou escritora de radionovelas, sendo sua primeira obra, *Rumos Opostos*, transmitida pela Rádio América em 1948³¹. Mário Lago foi um excelente compositor e também radioator. Ricardo Medeiros (1998) também nos conta que, em Florianópolis, em 1950, o então locutor comercial Gustavo Neves Filho aceitou escrever uma radionovela para o horário das 17h às 17h e 30 min, tornando-se porta de entrada para outras irradiadas pela emissora Rádio Diário da Manhã, que ele mesmo encenava. Sem contar o próprio Nelson Rodrigues, que chegou a escrever também radionovelas, como *Meu destino é pecar*.

As habilidades desses radionovelistas podem ser avaliadas pelo sucesso que suas obras faziam diante do público-ouvinte, tornando-se, muitas delas, em parte fundamental da história e da construção do gênero no Brasil. Os próximos capítulos tratarão de um nome que deveria estar registrado na memória nacional: Odette Machado Alamy, autora de radionovelas, teatróloga e musicista de renome.

³⁰ Na tradução do alemão para o português de *Introdução à peça radiofônica*, o tradutor preferiu o termo *peça radiofônica* ao traduzir a palavra intraduzível *Hörspiel*, o que também poderia referir-se à radionovela.

³¹ Entretanto, como demonstra Arthur Xexéo sua produção de radionovelas somente se intensifica a partir de 1956, uma vez que ela, de 1952 a 1956, viveu exclusivamente para o lar.

CAPÍTULO II

ODETTE MACHADO ALAMY: uma história de vida feita de novelas



Foto do arquivo pessoal de M. Beatriz Alamy

O horário de 20 às 20 horas e 30 minutos facilita a sua audição. E, às segundas, quartas e sextas-feiras, não tomei compromissos naqueles horários, para acompanhar as novelas, o que faço palavra por palavra, sentindo uma nova emoção pela dramatização dos grandes artistas, cuja interpretação é realmente extraordinária. A gente tem uma sensação inteiramente nova ao ouvir aquilo que escreveu sob a intensa vibração artística, em difusão radiofônica. (Odette Machado Alamy. Entrevista a *Gazeta do Triângulo*. 20 de novembro de 1960).

Uma das experiências que o rádio iniciou desde logo foi a experiência da arte. O resultado foi o chamado *Hörspiel* (peça radiofônica). As suas chances de sobrevivência dependiam da vontade de experimentar dos seus parceiros. Quem foram eles? Foram os diretores das rádios com pendores artísticos, os críticos literários, dramaturgos, leitores, engenheiros de som, diretores, atores e, principalmente, os autores. (Klaus Schöning. Ouvir peças radiofônicas. Em defesa de uma criança abandonada. In: *Introdução à peça radiofônica*. 1980).

Odette Machado: nascimento e formação intelectual



Foto do arquivo pessoal de M. Beatriz M. Alamy - A turma de 1931 com o professor Mário de Andrade

Odette Machado³² nasceu em 30 de outubro de 1913 em Guardinha, distrito de São Sebastião do Paraíso/MG. Primogênita de onze irmãos, era filha de Victor Álvares Machado e Zulmira Malagutti Machado e neta de João Batista Álvares Machado, que foi médico de D. Pedro II. Ainda criança, foi morar em Araguari/MG, onde teve uma infância cheia de diversões e aventuras na pacata cidade mineira. Sua mocidade seguiu-se alegre e repleta de festas, que Odette adorava, especialmente as dos fins de ano e de carnaval.³³ Por outro lado, os estudos sempre foram uma prioridade na família, por isso, desde os oito anos de idade, estudava no colégio interno Sagrado Coração de Jesus.

Em 1928, foi estudar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a fim de fazer a formação em piano. Nessa instituição, fundada em 1904 e que recebia alunos de todo o

³² Odete com um “t” é o nome que consta na certidão de nascimento, depois, transformando-se, definitivamente e legalmente, na certidão de casamento, em Odette, o que já constava, muito antes, de sua assinatura.

³³ Irmã três anos mais nova que Odette, Cibele M. Aguiar, em entrevista a mim concedida, afirma que ela teve: “Uma mocidade sem problemas. Por ser mais velha gozava de maiores favores que nós. Era alegre, muito

país, foi aluna de Mário de Andrade, na disciplina História da Música, que também havia se formado pelo Conservatório, em 1915, e, em 1921, ingressou como professor. Ainda durante sua formação, foi aluna do compositor Villa Lobos, no curso de Canto Orfeônico.

Na estada em São Paulo, Odette Machado ficou morando em pensões com colegas de Conservatório até sua formatura em 1933, indo a Araguari somente no período de férias. Em uma dessas férias, na véspera de Natal do ano de 1931, ela encontrou-se com João Alamy Filho - que conhecia desde 1928 - e, a partir daí, seguiu-se um namoro por meio de cartas durante os anos de 1932 e 1933, em que estiveram estudando em cidades diferentes, ela em São Paulo e ele em Belo Horizonte.

Essas cartas, cuidadosamente guardadas pela família, são registros importantes para a construção da história de vida de Odette Machado Alamy, pois, através delas, é possível recuperar fragmentos de vida, emoções, acontecimentos marcantes, e os momentos vividos principalmente durante os anos em que residia em São Paulo. Nesse período, elas são escritas quase que diariamente por Odette e por João Alamy Filho e revelam em muito o cotidiano de uma jovem do final dos anos 20 e início dos anos 30.

Através delas percebemos, por exemplo, que seu dia-a-dia era voltado para as atividades estudantis do Conservatório. Nos momentos de folga, aproveitava para bordar ou mesmo ir a algumas festas que sempre aconteciam na cidade. Em correspondência, datada de 17 de abril de 1932, por exemplo, ela relata a João Alamy que estuda muito e que irá tocar piano em uma festa organizada por um dos seus professores.³⁴ Também informa que tocará violão na casa do diretor da Escola Normal do Braz. Aliás, ela era uma aluna dedicada e por isso estimada por seus mestres, participando sempre dos eventos organizados por eles.³⁵

festeira e gostava demais de Carnaval.” Odette, em correspondência datada de 30 de abril de 1932, afirma a João Alamy que nunca foi recatada, sempre gostava de festas e de dançar com todos até conhecê-lo.

³⁴ Odette refere-se a João Alamy como Sinhozinho em todas as suas correspondências, assinando Detinha.

³⁵ Seu histórico escolar confirma sua dedicação, completando seu Curso Normal de Piano com as seguintes notas: Rudimentos, nota 10, com distinção e com louvor; Solfejo, 8, aprovada plenamente; Harmonia, 10, com

Como relata em carta datada de 19 de novembro de 1932: “durante as férias, o professor quer organizar uma festa e pediu-me para tomar parte; não poderei recusar, ele tem sido para mim, mais que um professor, tem sido um amigo bom e dedicado, não poderei mesmo recusar.”³⁶ Além de eventos meramente de entretenimento, muitos deles eram voltados para beneficência, pois, além de cantar, ela tocava violão, piano e acordeom. Essa será, desde a juventude, mais uma marca de sua personalidade, sempre procurando auxiliar os mais carentes.

Durante os estudos, seu pai enviava-lhe uma boa quantia em dinheiro, que lhe permitia dedicar-se à sua formação com tranquilidade. Diante disso, João Alamy Filho passou então a incentivá-la a ajudar os pais na manutenção das despesas. As cartas revelam, então, as dificuldades iniciais no exercício do seu ofício:

Pois eu tenho estudado bastante e tenho também alunos, que me custa muito a ensinar, são todos principiantes. É bem desagradável, mas você sabe que eu preciso ajudar o meu paizinho, pedindo menos todos os meses. Foi você o primeiro que teve a sinceridade de me dizer que a minha mezada era grande demais para uma senhorita, não foi? Estou agindo assim na certeza que você ficará sempre contente com a Detinha. (25 de abril de 1932).

Aliás, a cumplicidade que se criou entre Odette e João encontra-se espelhada nas correspondências, espaço no qual eles revelam desejos e vivências pessoais, como amizades e desavenças, que, mais tarde tornariam a dose certa das tramas escritas pela autora. Nelas também é possível perceber a angústia de uma mocinha às voltas com um grande dilema: o casamento ou a carreira profissional. Em carta de 27 de abril de 1932, ela relata ao futuro marido uma oportunidade e um reconhecimento dos seus estudos:

Vou dar-lhe uma notícia, não sei se será bem recebida: meu professor vai pedir ao papai com muita insistência, para eu continuar o curso de piano, fazendo mais dois anos de concertista, que acha? Papai já me disse nas férias, como lhe contei, que talvez deixasse e sendo pedido por um professor, creio que não seria capaz de negar, entretanto...eu não digo que não quero, porque você bem sabe que eu admiro a música, mas é você que adoro! Tenho certeza que terei mais prazer no nosso ranchinho do que num salão de concerto.

distinção e com louvor; História da Música, 10, com distinção e com louvor; Piano, 10, com distinção. Posteriormente, seu diploma foi registrado pelo Ministério da Educação como de curso superior.

³⁶ Manteve-se nas citações a grafia original das cartas.

Ela afirma ainda que a vida de concertista era muito dura e sacrificante, mas o professor insistia no pedido para que seguisse a carreira, como está na carta de 29 de dezembro do mesmo ano: “(...) O professor quer que eu siga concertista, não lhe disse ainda que não, para não contrariá-lo. Não poderei mesmo e depois eu não quero dedicar-me a vida de concertos. Serei apenas uma professora de piano.” Entretanto, o dilema a acompanha até as vésperas da formatura: “Eu, quando ouço ou toco no meu querido piano, esqueço-me de tudo, acho a vida um sonho lindo e sinto-me felis! Adoro a Música! Se eu pudesse aperfeiçoar-me-ia, aqui em São Paulo, mas é quasi impossível!”

Porém, nesse momento, a moça, na sociedade brasileira, não tinha muito o que escolher, pois o casamento era o seu destino esperado. Assim, com formatura marcada para 21 de março de 1933, com missa na Igreja Santa Cecília, festa no Municipal e baile no Comercial, ela retorna à cidade de seus pais, onde já lhe esperavam doze alunos de piano. Formava-se, assim, a primeira pianista diplomada do triângulo mineiro.

A recepção em Araguari não poderia ser melhor, com seu primeiro recital marcado para 17 de abril de 1933, no Cine Alhambra. Na programação, peças de Chopin, Liszt e Alberto Nepomuceno, que fizeram grande sucesso, conforme o jornal *Araguary* de 23 de abril:

A joven artista correspondeu plenamente à espectativa, demonstrando possuir uma technica admiravel que, alliada aos seus dotes naturaes, della fará, dentro em breve, um nome de larga projecção nos meios artísticos. Odette agradou inteiramente ao selecto e numeroso publico, que foi ouvi-la no Alhambra. Todos guardam a mais grata impressão daquella elegante noite de arte.

No mesmo jornal também havia sido publicado um anúncio sobre seu serviço como professora particular de piano, que preparava alunas para o Conservatório: “Professora Odette Machado – Piano e Rudimentos – Formada pelo Conservatório Dramático e Musical de São

Paulo – Prepara alumnas para a matrícula até o 5º ano daquele estabelecimento – Rua Municipal, n. 1.”³⁷

Ao passo que se apresenta como professora particular, no mesmo ano de 1933, inicia a carreira como professora de piano, música e arte dramática no Colégio Sagrado Coração de Jesus. Enquanto isso, João Alamy Filho encontra-se em Belo Horizonte, pois se bacharela em Direito somente no final do ano. Após a formatura ele retorna à cidade natal e vai ao encontro de Odette, pedi-la em casamento, que finalmente é acertado para o ano seguinte.

Detinha e Sinhozinho: uma união eterna



Foto do arquivo pessoal de M. Beatriz M. Alamy

Após um ano de noivado, como era a norma, o casamento veio a realizar-se em 19 de fevereiro de 1935, ela com 21 anos e ele com 27. Foi nessa oportunidade, que ela passou a assinar: Odette Machado Alamy.

³⁷ Em entrevista, a irmã da escritora, Cibele, informa que ela havia formado pessoas importantes através de suas aulas de piano, dentre elas, Maria Célia Vieira, hoje, pianista e professora da Universidade Federal de Uberlândia.

O mesmo carinho expresso nas correspondências da época de namoro permaneceu em todas as outras que foram escritas no período do casamento, que perdurou até a morte de João Alamy Filho em 1993. Detinha, Odettinha e Detica, são os nomes que aparecem em todas as referências feitas à Odette por João Alamy. Com mesmo cuidado, ela o chama, mesmo posteriormente à fase de namoro, de Sinhozinho, nome concedido pelas famílias ao primogênito. O casamento não afasta Detinha da sua atividade como professora no Colégio Sagrado Coração de Jesus, nem mesmo da sua vida social na cidade. Nessa época, ela também pinta quadros a óleo, que vem a interromper por causa de uma alergia à tinta.³⁸

Logo em 1936, nasce a primeira filha: Heloisa Maria Machado Alamy. No ano de 1937, João Alamy Filho atua em um processo que lhe daria projeção nacional: o caso dos irmãos Naves - considerado um dos maiores erros judiciários brasileiros. Assim, em plena ditadura de Getúlio Vargas, ele defende os irmãos Sebastião e Joaquim Naves, acusados de matar seu primo (Benedito) e de roubar uma quantia em dinheiro. Durante a instrução criminal, os réus e seus familiares foram torturados, o que leva Odette e João a receberem a mãe dos réus para morar em sua casa. No primeiro e segundo júris, eles foram absolvidos, porém, no Tribunal de Justiça, foram condenados a uma pena de 25 anos e 6 meses. Em 1952, Benedito, contudo, aparece. Não havia morrido, mas apenas fugido com o dinheiro. Esse caso deixou o advogado e seus familiares em risco, pois João Alamy Filho enfrentou as instituições estatais que eram, naquele momento, arbitrárias e repressoras. Mais tarde, por incentivo da já novelista Odette, o advogado escreveu, em 1961, o livro, que vai se tornar um clássico do Direito Penal brasileiro: *O Caso dos Irmãos Naves: um erro judiciário*, publicado inicialmente pela Editora Arthur Bernardes, e que teve diversas edições posteriores. Em 1967, a obra foi adaptada para o cinema sob a direção de Luiz Sérgio Person, e o filme *O Caso dos*

³⁸ Os quadros pintados por Odette na década de 30 encontram-se na casa de familiares.

Irmãos Naves, estrelado por John Herbert, Juca de Oliveira, Anselmo Duarte e Raúl Cortes, ganhou importantes prêmios em Moscou e em Berlim.

Logo após o início do tumultuado caso dos irmãos Naves, em 18 de março de 1938, nasce o segundo filho: José Jonalvo Machado Alamy. Em 08 de outubro de 1939, outra filha: Maria Beatriz Machado Alamy. E, em 14 de junho de 1942, nasceu Maria Cecília Machado Alamy. João Alamy Filho tornava-se um advogado conhecido e, em 1943, a família mudou-se para São Paulo, uma vez que ele fora trabalhar para o Instituto Organoterápico Brasileiro – IOB S.A. A viagem de Odette deu-se com ela grávida do caçula João Alamy Delascar Neto, que nasceu em 19 de agosto de 1943, já em terras paulistanas.

A mudança para São Paulo fez com que Odette pudesse dedicar mais tempo aos filhos pequenos. Contudo, assim que encontrou disponibilidade, voltou a lecionar piano. Nessa ocasião, os filhos do casal puderam ter os melhores estudos na capital, e Heloisa, Maria Beatriz e Maria Cecília foram, mais tarde, estudar no *Des Oiseaux*, considerado um dos colégios mais importantes do país.³⁹ Nas férias escolares, eles iam a Araguari para ficarem junto dos familiares. Odette, entretanto, estava saudosa da vida no triângulo mineiro. E, em 1949, o casal resolve retornar.

³⁹ *Des Oiseaux* era o nome dado ao Colégio das Cômegas de Santo Agostinho, fundado em 1907, e destinado à alta sociedade brasileira, recebendo meninas e moças de famílias antigas e bem estabelecidas, dentre elas, provenientes da família Matarazzo, do Conde Crespi, família Paes de Almeida. Elas estudavam em regime de semi-internamento e, tendo aulas ministradas em francês, aprendiam desde as disciplinas básicas do ensino a aulas de etiqueta.

O retorno a Araguari e o *boom* artístico e literário de Odette Machado Alamy



Foto do arquivo pessoal de M. Beatriz M. Alamy

Com os filhos crescidos e uma condição financeira mais estabilizada, a volta a Araguari proporcionou maior reinserção de Odette na sociedade local e a retomada de sua profissionalização como pianista. Os festivais beneficentes, realizados esporadicamente no período de férias, tornaram-se constantes com a mudança de cidade. Assim, em 1º de janeiro de 1949, promove em conjunto com Gisela Mirthô Bernardes, no Clube Recreativo Araguarino, às 20h, um “Recital de Piano e Canto”, em benefício da Sociedade São Vicente de Paulo, que se repetiu em outras oportunidades.

A década de 50 torna-se bastante frutífera, mediante as várias atividades que se desenvolvem no campo da música, da educação e da literatura. Além dos festivais beneficentes, ela retoma o trabalho no Colégio Sagrado Coração de Jesus e as lições particulares de piano. Também resolve dar prosseguimento à sua formação no ano de 1952, indo à capital paulista realizar o curso de aperfeiçoamento em piano com o professor José

Kliass. Realizou ainda o curso de interpretação com Eduardo Hazan e Antonio Guedes Barbosa.

O ano de 1954 segue com presença intensa na sociedade araguarina. Aliás, as participações sociais de Odette assemelham-se àquelas dos anos em que estivera no Conservatório, promovendo festas e encontros em São Paulo ou em Araguari, muitos deles em prol de uma campanha beneficente. Ela encontra-se sempre à frente dos eventos, que são oferecidos à comunidade, dirigindo as apresentações, constituindo grande parte de recitais em prol dos mais pobres e das crianças carentes.

Além disso, diferentemente do perfil das mulheres dos anos 50, ela não exercia as funções exclusivamente domésticas. Enquanto a maioria das mulheres, principalmente após o casamento, restringia-se aos assuntos do lar, Odette tinha esse compromisso vinculado apenas aos filhos, permanecendo no exercício da atividade de professora e participando ativamente da vida social da cidade.

Odette passa então a escrever peças infantis - como *O Príncipe e a Cigana* - que foi encenada, em 18 de fevereiro de 1955. Em nota, o jornal *A Cidade*, de 06 de março de 1955, registra o fato:

(...) sob a orientação da renomada profa. Odete Machado Alamy, decorreu o programa dentro de uma perfeita interpretação, sendo observada a notável encenação e direção. Aqui pois, cumprimentamos os pequenos artistas que encenaram a opereta infantil 'O PRÍNCIPE E A CIGANA'. E à autora e diretora profa. Odete M. Alamy apresentamos os nossos melhores elogios e votos de contínua implantação de sua arte em nossa Araguari.

Em 1957, mais precisamente em 31 de agosto, o teatro infantil foi brindado com a peça *Joãozinho e Maria*, no Cine Rex, adaptada e dirigida por Odette, em prol do Natal dos pobres do Asilo São Vicente de Paulo. Essa presença constante na vida cultural da cidade vem expressa no jornal *Gazeta do Triângulo*, de 30 de outubro de 1957, que afirmou:

Transcorre hoje o aniversário da profa. Odete Machado Alamy; dama ilustre, dedicando sua existência à arte, ao amor e ao trabalho, sua presença entre nós é

motivo de orgulho e de satisfação para Araguari inteira. – à arte, desdobrada em diversos setores, como o canto, a música, as declamações, difundindo-a na infância e na juventude, revelando numerosos valores que mais engrandecem nossa terra (...).

Ainda nos anos 50, ela torna-se fundadora da Academia Mascarenhas de Araguari, um centro referencial de música, que tinha como objetivo formar acordeonistas. Aliás, ela promove a denominada “Noite do Acordeon”, por vários anos consecutivos, em prol dos mais carentes.⁴⁰

No final da década de 50, no Colégio Sagrado Coração de Jesus, Odette promove outro teatro infantil, com a peça adaptada: *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*. Fica, assim, evidente que sua participação não se restringe apenas ao universo da música, estendendo-se ao teatro, em especial à adaptação de peças infantis. Revelador, nesse sentido, é o jornal *Informador Comercial de Araguari*, de 11 de outubro:

No próximo dia 13, no Colégio Sagrado Coração de Jesus haverá um interessante teatro infantil, a cargo da sra. Odete Machado Alamy, pessoa que muito tem feito em prol do progresso cultural de Araguari. (...) D. Odete dramatizou a peça, a exemplo das suas 3 outras já apresentadas em nossa cidade: *Chapeuzinho vermelho*, *Joãozinho e Maria* e *Branca de Neve* os 7 anões. (1959, p.18).

Porém, somente constam dos arquivos da autora, as seguintes peças infantis: *Joãozinho e Maria* (1955); *Branca de Neve* (1958); *A Bela Adormecida no Bosque* (1959). Outros textos encontrados foram: *A Rosa Encantada* (s.d.); *Dias das Mães* (1973); *Dia dos Professores* (1973); posteriormente, *A Princesa e os Ciganos*, e um episódio enviado para o programa *Você Decide* da Rede Globo sob o título *A Mão Reveladora*.

O aniversário da cidade, em 1961, também contou com a participação de Odette Machado Alamy e das alunas do Colégio Sagrado Coração de Jesus, em evento ocorrido no auditório da Rádio Planalto. Por todo empenho e entusiasmo, o jornal *Araguari*, no dia 2 de

⁴⁰ Como noticiou a *Gazeta do Triângulo*, de 12 de junho de 1960: “Conforme tivemos a oportunidade de anunciar verificou-se na noite do dia 9, mais uma ‘NOITE DO ACORDEON’. Organizada e dirigida pela professora D. ODETE MACHADO ALAMY, foi um festival de gala o que nos proporcionaram as alunas da Academia Mascarenhas de Araguari. Nossa população, que sabe apreciar os bons espetáculos, lotou o Cine Rex.”

abril do mesmo ano, já havia publicado: “Dama da semana - Sra. Odete Machado Alamy, criatura de extraordinário valor, físico mignon e intelecto gigantesco, arregimenta suas forças a serviço da arte, da literatura e principalmente do lar.” Essa parte final da coluna segue os padrões das publicações da época. Afinal, como ocorriam nos jornais e revistas, a imagem ideal de mulher dizia que ela não poderia dedicar-se apenas a uma atividade profissional, uma vez que o trabalho doméstico era seu destino inevitável, do qual não poderia esquivar-se. Para o jornal da cidade do interior de Minas Gerais, Odette, por seus atributos artísticos e profissionais, não poderia deixar de ser vista, também, como uma boa guardiã do seu lar.

A participação ativa na vida da cidade, no trabalho como professora, na produção de vários recitais e festivais, na adaptação, criação e direção de peças infantis, inseridas no contexto de expansão do rádio no Brasil, constituem ingredientes fundamentais para o surgimento da importante produção novelística de Odete Machado Alamy nos anos 50 e 60. Seu retorno para Araguari, somado ao aperfeiçoamento profissional e a intensa participação social promovem um ambiente propício à criação literária. Essa fusão entre música, teatro, atuação como professora, formação intelectual e a presença forte do rádio, levam-na ao universo das radionovelas. E Odete Machado Alamy vai tornar-se, ainda nesse período, uma escritora de radionovelas.

A produção radiofônica

Na década de 40, o rádio ganha fôlego, especialmente diante da investida dos patrocinadores somada à variedade da programação, tornando-se um veículo indispensável à vida dos brasileiros e símbolo da modernidade. Seu lugar nas casas é o de honra, e sua participação na vida cotidiana passa a ser central, assim como a televisão o seria nas décadas posteriores.

Na vida de Odette Machado Alamy, o rádio também irá ocupar um espaço especial. Em 1932, em correspondência a João Alamy Filho, de 24 de outubro, ela relata: “Estou ouvindo o rádio aqui da vizinha, estão tocando ‘Sonho de Valsa’, lembra-se?” De ouvinte a musicista, em carta de 26 de novembro, ela comunica ao namorado que iria tocar às 20h na Rádio Educadora.

Posteriormente, quando era dona de sua própria casa, o rádio é objeto presente. Afinal, em 1943, quando de sua mudança para São Paulo, há o registro, na correspondência de 25 de abril, da venda do rádio em conjunto com outros móveis. Na ocasião, ela diz ao marido que iria vendê-lo por 1:500\$, enquanto que a mobília havia sido vendida por 3:500\$, o jogo de couro por 500\$ e cada cadeira da copa por 25\$. Observa-se que o rádio possuía um valor financeiro razoavelmente alto se comparado com outros bens.

Mas é nos anos 50 que esse envolvimento com a música e com o rádio passa a se fundir para revelar a escritora de radionovelas. As diversas atividades desenvolvidas por Odette, após o retorno a Araguari, são evidentes. Esse período efervercente tem um momento chave: em 1952⁴¹, após uma intervenção cirúrgica, ao guardar repouso, e tendo como distração apenas o rádio, ouve a notícia de um concurso de escritores de radionovelas promovido pela Rádio São Paulo, e resolve participar. A autora relata o fato em entrevista a *Gazeta do Triângulo*, de 26 de outubro de 1960: “Por curiosidade e para minha distração, escrevi minha primeira novela intitulada ‘Sou Inocente’, com a qual concorri ao citado concurso,” sendo a ganhadora dentre 240 concorrentes.⁴² A partir de então, começou a escrever sob encomenda para a referida rádio, inicialmente sob o pseudônimo *Rosa Negra*. As irradiações de suas novelas iniciaram no próprio ano de 1952, no horário de 8h e 30 min, às

⁴¹ Em entrevista de Odette Machado Alamy ao jornal *Gazeta do Triângulo* de 20 de novembro de 1960, a autora afirma que sua intervenção cirúrgica deu-se em 1946 e o lançamento da novela em 1947. Contudo, em duas edições do jornal *Gazeta do Triângulo* (de 26 de outubro de 1952 e 05 de julho de 1952), constatamos que o concurso ocorreu mesmo em 1952, o que ficamos com a essa data.

⁴² Conforme consta da reportagem da *Gazeta do Triângulo*, de 05 de julho de 1952.

segundas, quartas e sextas como parte integrante do programa “Revelações”, que contemplava as irradiações de novos talentos, como noticiou a *Gazeta do Triângulo*, de 05 de julho de 1952. Em edição posterior, de 26 de outubro, a *Gazeta* informa:

É a d. Odete Alami personalidade marcante na vida social, artística e cultural de Araguari. (...). No aspecto cultural tem-nos brindado com seus contos, publicados sob pseudônimo, neste jornal, assim como outros trabalhos⁴³, ainda, agora, em um grande concurso da Rádio São Paulo, classificou-se em um dos primeiros lugares com a novela de sua autoria “Sou Inocente” e que está sendo irradiada sob o pseudônimo de “Rosa Negra”.

A novela *Sou Inocente* teve bom sucesso de público, apesar do horário matinal, possibilitando que a escritora ocupasse, em seguida, um dos horários privilegiados da noite. Nessa época, a Rádio São Paulo (PRA-5) era considerada uma das principais emissoras nas transmissões de radionovelas, por ter um público cativo, especialmente no estado de São Paulo, e, por isso, era chamada de “Rádio das Boas Novelas”⁴⁴. Mário Lago relata que ela: “mantinha uma tradição de radioteatro que resistiu até a televisão (...)” (1977, p. 82).

Odette escreveu cerca de quinze radionovelas para a referida emissora, sendo *Renée, a ladra*, transmitida em 1956, sob o registro, conforme consta do jornal *Diário de Araguari*, de 24 de novembro de 1956, de que teria sido a terceira novela radiofonizada.⁴⁵ Nesse momento, ocupa o horário das 19h, às terças, quintas e sábados. O mesmo jornal revela que a escritora, nesse ano, também era a criadora de um programa religioso transmitido pela rádio:

(...) creadora, entre muitos, do ‘Programa Religioso de S. Isabel’, que vai ao ar, todas as manhãs, às 5,45 horas. Não fôra obra do acaso e às informações de fontes fidedignas, estaríamos, ainda na ignorancia dessa nova facêta da ilustre senhora de nossa sociedade, dona dos mais belos atributos de espírito e de coração.

⁴³ Odette escrevia contos com certa frequência para a *Gazeta do Triângulo*. Entretanto, o foco do presente trabalho restringiu-se à pesquisa e estudo da sua produção radiofônica, entendendo que outras produções poderão ser objeto de pesquisas posteriores.

⁴⁴ Como consta da *Gazeta do Triângulo*, de 01 de setembro de 1959.

⁴⁵ Pelas pesquisas realizadas, não se conseguiu identificar qual teria sido a segunda novela radiofonizada e qual a data da mesma. Nos arquivos da família, o texto de *Renée, a ladra* consta como de 1956.

Os jornais de 1957 e 1958 relatam seu sucesso como escritora de radionovelas. Assim, escreve *A Província*, em 27 de julho de 1957: “Outros méritos tornam sua invejável inteligência: é escritora exímia, tornou-se uma notável novelista.” E no *Informador Comercial de Araguari*, de 02 de novembro de 1958:

D. Odete, que se tornou geralmente benquista, pelos seus predicados inumeros, exerce, no mundo social e artístico, da cidade, decisiva influencial. É a patronesse de grandes acontecimentos; a inimitável virtuose do piano e a exímia professora de musica. Alem desses atributos, é consagrada novelista radiofônica, revelando-se criadora de obras maravilhosas.

Em 1959, foi ao ar a novela *Kátia, a bailarina russa*, em 31 de agosto, no horário das 20h, às segundas, quartas e sextas. O *Informador Comercial de Araguari*, de 30 de agosto de 1959, afirma que essa era a quarta novela radiofonizada, sendo que no mês de outubro, outro trabalho de Odette seria apresentado pela Rádio Farroupilha de Porto Alegre/RS. Isso era muito comum à época, afinal, como o autor trabalhava, em muitos casos, por encomenda, remetia seus trabalhos a outras emissoras, em alguns casos até a mesma obra era radiofonizada em outras rádios.

O ano de 1960 torna-se central para a produção novelística de Odette. Ela mesma, em entrevista, demonstra que demorou a ter um horário fixo na emissora: “Eu escrevo há quase 15 anos e só no último ano é que consegui um horário exclusivo na emissora. Mesmo assim, é uma grande vitória, porque são inúmeros os pretendentes a essa oportunidade”⁴⁶ As suas radionovelas fixam no horário das 20h às 20h e 30 min, considerado um dos horários nobres do rádio.⁴⁷

⁴⁶ Entrevista concedida a *Gazeta do Triângulo*, em 20 de novembro de 1960. No mesmo sentido, o jornal *O Francano*, Franca, de 09 de julho de 1961 que informou: “(...) Possuindo com exclusividade o horário das 20,00 horas nos dias pares da semana contando com o prestígio publicitário dos Laboratórios Epacolan e Xavier de São Paulo, ela vem apresentando originais magníficos (...)”

⁴⁷ “A radionovela teve sempre um público que não deixava de sintonizar a emissora que a divulgava mais, imprimindo-lhe todo o sucesso que lhe foi atribuído; principalmente no horário das 20,00 e das 21,00 horas que eram os horários nobres, dando índices elevadíssimos (...)” (BELLI, 1980, p. 48).

Em 18 de abril de 1960, um grande sucesso de público encontra-se no ar: *O Passado Voltou*, às segundas, quartas e sextas, sob o patrocínio do Laboratório Xavier, o grande patrocinador das suas novelas.⁴⁸ Os atores principais eram Sônia Regina e Waldemar Ciglioni⁴⁹, que inclusive já haviam recebido prêmios de Melhores do Ano.

Nesse mesmo período, outras novelistas brasileiras, que futuramente seriam escritoras de telenovelas, escreviam para o rádio, dentre elas: Janete Clair, com a novela *O homem que perdeu a alma*, na Rádio São Paulo, às segundas, quartas e sextas, no horário de 14h às 15h, e às terças feiras, quintas e sábados, no horário das 20h e 30min às 21h, com a novela *A Sultana do grande lado*; e Ivani Ribeiro, às segundas, quartas e sextas, no horário das 10h e 30min às 11h, com a novela *Os mortos não querem rosa*. A programação da Rádio São Paulo é repleta de radionovelas nos três horários, iniciando 8h e 30 min até 12h; no período da tarde, às 13h até às 16h, interrompendo-se com a programação de rádio-teatro e retomando com as novelas de 17h e 30 min até 18h; abrindo-se, posteriormente com a programação noturna das novelas, de 20h às 22h. Esse gênero ocupa também toda a semana da emissora, somente não havendo radiofonização de novelas no domingo.

Outro aspecto que contribui para realçar a participação dessas escritoras no rádio é o fato do mesmo sempre ter sido considerado um ambiente freqüentado, em grande parte, por homens, o que vinha de encontro com o contexto social brasileiro desse período. A presença de atrizes, novelistas e cantoras era um verdadeiro desafio, como relata Fábio Martins: “Se os homens que exerciam a profissão como locutores, radioatores, cantores e apresentadores, eram vistos como ‘gente boêmia e irresponsável à procura de sucesso fácil’, imaginem as mulheres, cantando, fazendo novelas, locução e radioteatro.” (2005, p.23). Também Zenilda

⁴⁸ Conforme notícia a *Gazeta do Triângulo*, de 29 de abril de 1960, informando ainda que tinham sido radiofonizadas as seguintes novelas da autora: *Renée, a ladra*; *Kátia, a bailarina russa*; *A Mesma Canção e Sangue de Escrava*.

⁴⁹ Renato Ortiz afirma que Waldemar Ciglioni, como outros profissionais do rádio, foi: “locutor, radio-ator, diretor comercial e artístico da Rádio São Paulo, homem de publicidade.” (1991b, p. 89).

Belli (1980) e Lia Calabre (2003) afirmam que a porcentagem de mulheres escritoras de novelas é pequeno, e que predominava a produção masculina. Mas, mesmo assim, Odette Machado Alamy vai conquistar seu espaço como autora de radionovelas.

Depois de *O Passado Voltou*, em 22 de julho de 1960, no mesmo horário das 20h, entra uma nova radionovela: *A Herança Maldita*, apontada como campeã de audiência pela pesquisa IBOPE,⁵⁰ e que ficou no ar até 07 de novembro do referido ano.

Com essa novela em plena transmissão, Odette já enviava outra para apreciação da Rádio São Paulo. O telegrama transmitido pela emissora à autora, datado de 30 de setembro de 1960, indica que a novela *A Rosa da Cascata* havia chegado a São Paulo para análise e aprovação a fim de futura transmissão. E dois dias depois do fim de *A Herança Maldita*, em 09 de novembro de 1960, iniciava-se a radiofonização de *A Rosa da Cascata*, o que revela que a produção de novelas dava-se de forma incessante, tal como ocorria com os romances-folhetins. Em telegrama de 10 de janeiro de 1961, temos o seguinte texto: “terminando novela dia 18 solicitamos favor remeter urgente novas novelas rádio São Paulo”. Ou seja, como a *Rosa da Cascata* tinha término nesse mês de janeiro, necessária era a remessa de outra radionovela para transmissão. Assim, em 1º de fevereiro iniciava *Paixão dentro da Noite*, que foi ao ar até 12 de maio do mesmo ano, provavelmente em horário diverso, uma vez que a novela que se iniciaria no dia 20 de março tem como registro o horário das 20h. Isso significa, portanto, que duas novelas da autora eram radiofonizadas simultaneamente, o que, aliás, não era raro acontecer na época.

Em 20 de março de 1961, é a vez de *Madona sem Véu* e, em maio, inicia-se, no dia 31, um grande sucesso: *O Pecado de Margareth*, com os atores Sônia Regina e Waldemar Ciglioni nos papéis principais. Essa novela ficou no ar até 01 de setembro e deu bastante trabalho para autora, especialmente porque foi censurada. A censura ocorria principalmente

⁵⁰ De acordo com a entrevista publicada na *Gazeta do Triângulo*, de 20 de novembro de 1960.

por conta do Estado, uma vez que, segundo Zenilda Belli (1980), a emissora interferia pouco no papel do autor. Os *scripts* eram enviados ao departamento de censura 48h antes da novela ir ao ar, e, algumas vezes, determinadas palavras ou frases no texto eram censuradas, como a palavra “amante”, quando ofendiam a religião católica ou mesmo quando se referiam aos militares. (BELLI, 1980).

Nessa radionovela, a censura é revelada na carta de Joubert, datada de 14 de junho de 1961, que era seu contato na Rádio São Paulo:

Acabo de receber telefonema da Rádio São Paulo comunicando que a sua novela ‘O Pecado de Margareth’ está muito forte e que a censura está cortando 1/3 de cada capítulo. Pedem-me solicitar a você que mande outra novela, diante da possibilidade de serem obrigados a retirá-la do ar de uma hora para outra.

Pouco tempo depois, em telegrama de 27 de junho de 1961, apesar da revisão que a autora estava fazendo em seus textos, a censura continuava agindo: “Entreguei todos capítulos revisados mas apesar sua revisão censura cortou quasi todo duodécimo capítulo tornando impossível transmissão essa noite pt pedem nova novela porque atual muito difícil continuar pt devolvi novela solicitada sua carta joubert”. Entretanto, por mais problemas, cortes e revisões que a novela sofreu, ela continuou no ar até o último capítulo.

Três dias após seu término, começou a ser radiofonizada outra obra: *O Destino e Três Mulheres*, que circulou até 06 de dezembro de 1961. E logo na seqüência, em 08 de dezembro do mesmo ano, foi ao ar a novela *O Inimigo do Amor*, que permaneceu irradiada até 23 de fevereiro de 1962. Todas no horário de 20h às 20h e 30min, às segundas, quartas e sextas-feiras. Outras novelas da autora foram transmitidas, porém, sem o registro de data e horário, são elas: *A Mesma Canção*, *Sangue de Escrava*, que constam como radiofonizadas antes de 1960⁵¹, *Nunca é tarde para ser feliz* e *Os Três Boêmios da Casa Verde*.⁵²

⁵¹ *Gazeta do Triângulo*, 29 de abril de 1960.

⁵² *Gazeta do Triângulo*, 28 de dezembro de 1996. A referida novela não foi encontrada nos originais deixados pela escritora.

Nesse mesmo período de produção novelística incessante, praticamente sem intervalos significativos, Odette Machado Alamy realizou ainda peças curtas, ou seja, pequenas radionovelas, com poucos capítulos, mas que mantinham o formato radiofônico. Dentre elas, encontram-se nos seus arquivos: *Amor Ingênuo*, *Caridade*, *O Grande Prêmio* e *O Grande Sacrifício*, esta sendo a única com referência a data de radiofonização em novembro de 1956. E, ainda, *O Crime de Margareth*, uma peça curta com adaptações para teledramaturgia.

As radionovelas da escritora, diferentemente das peças curtas, prolongavam-se por meses a fio e envolviam os ouvintes na sua trama de suspense. E dentre as novelas com textos completos que foram encontradas em seu arquivo, chama a atenção a extensão delas, como *Herança Maldita*, com 63 capítulos, e *O Destino e Três Mulheres*, com 61 capítulos. Em terceiro lugar em extensão, a novela *Paixão dentro da noite*, contendo 45 capítulos, e em seguida: *O Pecado de Margareth* e *O Passado Voltou*, com 41 capítulos; *A Mesma Canção*, com 40 capítulos; *O Inimigo do Amor*, com 32 capítulos; *A Rosa da Cascata* e *Madona sem véu*, cada uma, com 30 capítulos; e *Renée, a ladra*, com 26 capítulos. Essa última, na realidade foi uma das primeiras escritas pela autora e esse dado vai de encontro com a análise de Zenilda Belli: “Geralmente, as novelas tinham vinte e seis capítulos e duravam dois meses ou um pouco mais; depois surgiram outras mais longas, com quarenta capítulos e com três meses ou um pouco mais de duração.” (1980, p. 55).

Outras novelas foram encontradas incompletas: *Sou Inocente* (até o capítulo IV); *Kátia, a bailarina russa* (até capítulo XXX); *Nunca é tarde para ser feliz* (até capítulo IX); e *Sangue de Escrava* (até capítulo V).

Algumas radionovelas extrapolavam quatro ou cinco meses, com enredos que se tornavam um grande sucesso de público. A história, por ser mais complexa, pedia mais capítulos, e a dificuldade era continuar mantendo o encantamento do ouvinte, o que se fazia

com a utilização das técnicas próprias do gênero e de abordagem de polêmicas temáticas. Essa especial fusão é destaque nas obras de Odette Machado Alamy, como se verá a seguir.

Histórias de vidas nas radionovelas

Escrever quarenta, cinquenta, sessenta capítulos sem deixar que a curiosidade, a empolgação e o divertimento do ouvinte se esgotassem, é um segredo que os autores de radionovelas bem sabiam realizar. E isso ocorre especialmente com as obras de Odette Machado Alamy, quando, ainda hoje, nos deleitamos com a leitura de seus textos. Neles, estão além dos diálogos entre as personagens, as indicações dos efeitos de cenários e de cenas. O texto escrito passa a ser o único registro da existência dessas radionovelas, uma vez que, por não existir mais o registro das irradiações, não há como realizar a análise da obra como fora então transmitida aos ouvintes, com músicas, ruídos e todos os efeitos que compõem o gênero, dando-lhe vida e dinamismo.

Por outro lado, o registro textual, passa a ser um verdadeiro tesouro, pois o autor de radionovela nele fazia todas as indicações de cenário, dava as características das personagens e das montagens das cenas, que eram, posteriormente, concretizados através dos diálogos e dos sons transmitidos pelo rádio. O radionovelistas ganha importância, pois ele é que indica, no seu texto, as técnicas mais apropriadas para o gênero, bem como escolhe os temas com os quais vai trabalhar, em perfeita sintonia com seu público ouvinte.

Odette Machado Alamy tinha ciência disso e, em entrevista concedida à *Gazeta do Triângulo*, de 20 de novembro de 1960, respondia assim à pergunta: “- Poderá dizer-nos dos enredos? – Perfeitamente. Variando de aventuras a histórias de amor, sendo estas as preferidas pelos radioouvintes.” As histórias de amor são, em regra, o pano de fundo para abordagem de

assuntos polêmicos, tais como: adultério, infanticídio, aborto, estupro, casamento, incesto. Temáticas essas, aliás, que quase sempre envolviam e privilegiavam o universo feminino.

Mais que narrativas românticas, suas radionovelas compreendem histórias de vidas, com conflitos que poderiam estar no cotidiano das mulheres daquela época. A sociedade dos anos 50 e 60, moralista e patriarcal, oscilava entre a modernidade e os velhos valores, como virgindade feminina, fidelidade da mulher, o casamento, o homem como chefe da família, a restrição ao trabalho feminino, e a condenação do adultério feminino, dentre outros. E a escolha dos títulos revela o tom melodramático ao qual o gênero radionovela se insere, a fim de estabelecer um encontro com o público-alvo. Como exemplos de títulos, cito: *Renée, a ladra*; *Kátia, a bailarina russa*; *Madona sem Véu*; *O Pecado de Margareth*; *O Destino e Três Mulheres*; *Sangue de Escrava*; *A Rosa da Cascata*.

Nos enredos, sobressaem histórias de mulheres, que são, em regra, as protagonistas e passam por situações de discriminação, violência, opressão e, como não poderia faltar nas novelas, momentos de perdão, amor, ingenuidade, cumplicidade, amizade e bondade, elementos indispensáveis ao bom folhetim-melodrama.

Em uma análise panorâmica da obra de Odette Machado Alamy, é possível perceber uma nítida preferência por protagonistas mulheres, como Margareth em *O Pecado de Margareth*, Amazilis em *Madona sem Véu*, Helena e Renée em *Renée, a ladra*, Maria dos Anjos em *A Mesma Canção*, Rosaly em *A Rosa da Cascata*. Grande parte delas representa as mocinhas frágeis, que comovem o público admirador de radionovelas, mas, especialmente, seu público cativo: as ouvintes.

As narrativas provocavam nos ouvintes emoção e fantasia, e fizeram das radionovelas um gênero popular e influente na vida dos brasileiros. A fuga de Helena para não ser obrigada a se casar, em *Renée, a ladra*; o crime praticado por Margareth e o drama do processo em *O Pecado de Margareth*; o adultério e a independência de Lúcia em *O Passado Voltou*; a

questão do negro e do imigrante em *A Rosa da Cascata*; o tema da eutanásia e da bigamia em *A Mesma Canção*; o uso da linguagem caipira em *Amor Ingênuo*; o homem-objeto em *O Grande Prêmio*, são apenas alguns dos temas e das polêmicas que permeiam as radionovelas da autora, que, muitas vezes, aparecem juntos em uma única obra.

No caso específico de Odette Alamy, o fato de ser uma mulher escrevendo um gênero tão popular e voltado para o universo feminino, talvez tenha facilitado a abordagem de temas de interesse das mulheres, e permitido novas abordagens e a reflexão do feminino, especialmente quando o contexto histórico nacional era ainda caracterizado pela desigualdade entre os sexos. Sobre essa possibilidade, Renée Legris afirma que: “Na instituição radiofônica, o lugar das mulheres foi, talvez, mais influente e fundamental que na instituição literária, para promover a evolução de uma consciência feminina de maior abrangência, mostrando a possibilidade da existência de novos papéis sociais.” (2002, p. 4). Afinal, o amplo acesso a esse veículo de comunicação de massa favoreceu o contato das mulheres com variadas obras, cujas temáticas, por vezes, provocavam o repensar de seu papel nessa sociedade ainda conservadora.

No mesmo sentido, Fábio Martins afirma: “No rádio, a mulher pretende vez e voz. Ela quer seduzir, afirmar emoção e sentimento. Quer romper o silêncio imposto, organizar as formas de memória de seu mundo para expressá-la nas novelas, nos cantos, nas leituras.” (2005, p. 25). O rádio passa a ser então um veículo em que a participação feminina se faz de maneira progressiva, através das radioatrizes, das locutoras, das cantoras, e das radionovelistas, mulheres que se tornam profissionais do rádio, além do elevado aumento das ouvintes de rádio.

E as radionovelas de Odette Machado Alamy buscavam o entretenimento e brincavam com a imaginação, mas era também um espaço para abordagem de temas sociais,

especialmente femininos, neste momento em que as mulheres avançavam cuidadosamente no espaço público.

Advento da televisão e a trajetória na capital mineira

A produção radiofônica de Odette Alamy encontra-se registrada até o ano de 1962, quando havia um público ouvinte considerável, pois, apesar do surgimento da televisão, poucos brasileiros tinham acesso a ela, e o rádio continuava sendo o meio de comunicação dominante.

O Brasil foi um dos cinco primeiros países do mundo a ter televisão, sendo a primeira estação a PRF-3 - Tupi Difusora, canal 3, de São Paulo em 1950. Em 1951, criou-se a TV Tupi, canal 6, no Rio de Janeiro e muitos profissionais do rádio começaram a participar também dos programas da televisão, dentre eles Oduvaldo Vianna. Posteriormente, foi inaugurada a segunda emissora, a TV Nacional e, em 1955, a TV Rio. Mas, somente a partir de 1961, a televisão ganha maior espaço por meio do desenvolvimento da sua programação, dos patrocinadores e da criação de novas emissoras.

Entretanto, o aparelho de TV não era de fácil aquisição e seu acesso demonstrava *status* social da família. Lia Calabre (2003) informa que, com base na pesquisa do IBGE, em 1960, apenas 4,3% do total de domicílios brasileiros pesquisados (cerca de 13.497.823) possuíam aparelhos de televisão, sendo 9,47% nos domicílios urbanos e 0,28% nos domicílios rurais, enquanto que do mesmo total de domicílios pesquisados, 35,54% possuíam rádio, sendo 61,61% nos domicílios urbanos e 12,09% nos rurais. Ou seja, a quase totalidade da população brasileira não tinha, ainda, em 1960, acesso à televisão, havendo a predominância, praticamente absoluta, do rádio nos lares brasileiros.

Enquanto a televisão desenvolvia-se de forma paulatina, a programação das rádios permanecia forte, com muitos investimentos, e as radionovelas continuavam exercendo o fascínio em seus ouvintes e conquistando público. Com o passar dos anos, o investimento tecnológico conduziu ao acesso progressivo da população aos aparelhos de televisão, o que proporcionou sua valorização de forma espetacular.⁵³

O desenvolvimento das telenovelas e sua utilização como atrativo para formação de um público televisivo vão acarretar o enfraquecimento das radionovelas. Muitas das histórias que fizeram sucesso no antigo romance-folhetim e nas radionovelas são então transferidas para a televisão, até formar-se uma produção específica de telenovelas.

Em 1963, a TV Excelsior lança a primeira telenovela diária, *2-5499 ocupado*, com Tarcísio Meira e Glória Menezes, que inicialmente era transmitida em três capítulos semanais, semelhante à transmissão das radionovelas, de segunda à sexta-feira. Essa telenovela era de autoria do argentino Alberto Migré que, na mesma linha das *soap-operas* e das radionovelas, foi patrocinada por Colgate-Palmolive. As indústrias do segmento de higiene corporal, como Gessy-Lever e Kolynos-Van Ess e Colgate-Palmolive, serão também responsáveis pelo patrocínio de grande parte das telenovelas transmitidas na década de 60. (RAMOS; BORELLI, 1991).

Em 1964, outra novela importada e já transmitida no rádio ocupou a programação da televisão: *O Direito de Nascer*, com retumbante sucesso. Assim, a telenovela começava a tornar-se a grande alavanca da programação da televisão, com horários fixos e diários, que entrava na rotina dos brasileiros, da mesma forma como ocorrera com as radionovelas.⁵⁴ José Ramos e Silvia Borelli (1991) demonstram como se deu a evolução das telenovelas após

⁵³ José Ramos e Silvia Borelli afirmam: “Entre 1960 a 1965 há um incremento de 333% dos aparelhos em uso. Somente no ano de 1966 foram vendidas 408 mil unidades (...).” (1991a, p. 56).

⁵⁴ José Ramos e Silvia Borelli trazem o depoimento de Álvaro Moya, diretor artístico da TV Excelsior, que ilustra bem esse envolvimento do público com a telenovela: “Do ponto de vista da dona-de-casa, ela sabia que todo o dia às 8 horas tinha novela; é como todo dia ter que fazer almoço e levar a criança para a escola. Entrou no cotidiano.” (1991, p. 61).

1963: nesse ano, foram produzidas somente três novelas, aumentando para vinte e cinco em 1965, e quarenta e oito em 1966.

Ainda em 1964, o golpe de Estado vem dismantelar a grande potência radiofônica brasileira: a Rádio Nacional. O decreto de 23 de julho de 1964 determinava a demissão do *cast* da Rádio Nacional, dentre eles, nomes como: Oduvaldo Vianna, Mário Lago, Dias Gomes, Helmício José Froés, Iracema Ferreira Maia. (LAGO, 1977).⁵⁵ E encerrava-se, assim, o período de ouro do rádio brasileiro:

O golpe militar de 1964, que levou à investigação e à cassação de muitos dos grandes astros da Rádio Nacional e ao fechamento da Mayrink Veiga, de orientação legalista, juntamente com questões de gestão interna das emissoras, representou um momento de ruptura definitivo na história do rádio. (CALABRE, 2002, p. 50).

O governo militar passa a investir no desenvolvimento da indústria televisiva e, no próprio ano de 1964, cresce o número de emissoras a transmitir telenovelas; além da Excelsior, surgem as novelas da Tupi, da Record e da Paulista e, em 1965, é a vez da Rede Globo e TV Cultura. (RAMOS; BORELLI, 1991).⁵⁶

O desenvolvimento das telenovelas coincide com o período em que Odette deixa de escrever novelas para o rádio, pois, após, 1962, não se encontra mais registro de sua produção radiofônica. A única produção com elementos teledramatúrgicos foi a peça *O Crime de Margareth*, sem, contudo, haver uma pista de onde poderia ter sido transmitida. Não é possível saber o que efetivamente impediu Odette Alamy de transformar-se em escritora de telenovelas, apesar da larga experiência que havia adquirido com as radionovelas. Pode-se apenas apresentar conjecturas, como, a existência de um mercado altamente fechado, aliado ao fato dela encontrar-se no interior de Minas Gerais, sem contato com o grande centro

⁵⁵ Deoclécia Vianna (1984) relata que, com o golpe de 64, os profissionais da rádio foram chamados de subversivos e corruptos e foram cassados, dentre eles, seu marido, Oduvaldo Vianna, que contava com 72 anos de idade. Nessa época, após sua demissão, suas novelas continuaram em transmissão pela rádio, que omitia seu nome como autor.

⁵⁶ Maria Elvira Bonavita Federico (1982) afirma que em 1967 foi aprovada resolução que implantaria a TV colorida no Brasil. *Bem Amado* foi, assim, a primeira telenovela colorida transmitida, em 1973, pela Rede Globo.

produtor de televisão no Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro. Até mesmo ao rádio, o acesso dos escritores era bastante restrito, como esclareceu Odette, em entrevista a *Gazeta do Triângulo*, em 20 de novembro de 1960:

- É fácil a difusão de novelas pelo rádio teatro? – Não. Há sempre um número considerável de novelistas conhecidos com numerosos trabalhos já entregues às emissoras. Costuma-se fazer a chamada ‘panelinha’ ou grupo de interesse restrito, quasi impenetrável, de modo que os novos e ainda desconhecidos raramente têm chance. Torna-se necessário o trabalho persistente e paciente por parte do candidato.

O âmbito limitado da televisão, até pelo número de emissoras, pode ter sido também o obstáculo para não mais vermos sua obra transmitida. Afinal, em 1963, somente a TV Excelsior havia produzido novelas, expandindo-se no ano seguinte, quando o rádio passa a sofrer com o golpe militar. Entretanto, alguns dos radionovelistas, talvez pela proximidade, sem contar o talento, tornaram-se escritores de telenovelas, como Ivani Ribeiro, Janete Clair e Dias Gomes.⁵⁷

Odette continua a trabalhar em Araguaçu como professora de piano e a organizar os festivais locais. Em 26 de novembro de 1964, promove o “Recital de Piano das Alunas da Professora Odette Machado Alamy”, no Clube Recreativo Araguaçu, com fim beneficente; e, novamente, em 25 de outubro de 1965, promove outro Recital dos alunos no Clube Recreativo Araguaçu em prol do Seminário Regina Pacis, conforme reportagem de *A Gazeta Esportiva*:

O salão de festas do Clube Recreativo Araguaçu viveu uma grande noite por ocasião do recital oferecida pelas alunas da professora Odete Machado Alamy, cuja renda reverteu em benefício do Seminário ‘Reginas Pacis’. O programa muito bem cuidado agradou em cheio à seleta assistência presente que não se cansou de aplaudir aos números apresentados. (São Paulo, 24 de novembro 1965).

⁵⁷ Enquanto Ivani Ribeiro teve a telenovela *Ambição* transmitida pela Excelsior em 1964, e Nelson Rodrigues, com *O desconhecido*, para a Record no mesmo ano, para Janete Clair não foi tão fácil o acesso. Artur Xexéo (2005) conta que, na Rede Globo, o grande desafio para o escritor era passar pelo crivo da supervisora Glória Magadan, sendo que a saída desta, marcou o início do sucesso de Janete Clair, em 1969, com *Vêu de Noiva* e especialmente, em 1970, com *Irmãos Coragem*.

O ano de 1966 é marco na vida de Odette, pois, a fim de permanecer junto aos filhos, ela transfere sua residência para Belo Horizonte. Entretanto, apesar de não escrever mais para o rádio, ela continua com as atividades profissionais.⁵⁸ Torna-se professora de Educação Artística do Colégio Pio XII e do Colégio Imaculada Conceição, e continua lecionando piano por meio de aulas particulares, bem como participando da Academia de Ballet Sarita Andrade, como musicista e escritora, tendo escrito a peça infantil *A Princesa e os Ciganos*.

Na década de 1970, segue com trabalhos em prol da música e da arte especialmente voltada para os alunos da capital mineira. E escreve as peças: *Dia das Mães* (1973), encenada no Colégio Imaculada, e *Dia dos Professores* (1973). Em 12 de novembro de 1977, promove a “Audição de Piano e Violão dos Alunos da Professora Odette Machado Alamy”. Ainda nesse ano, a filha, Maria Beatriz Machado Alamy, lança o livro *Folclore: Pesquisas & Músicas*, na qual Odette escreve três textos a seu convite: “Pinheiro de Natal”; “Curupira” e “Saci-Pererê.”⁵⁹

Envolvida com o magistério, Odette distancia-se de Araguari, que passa a visitar apenas esporadicamente. Em 1983, um acidente automobilístico ocasionou a perda da filha Heloisa, que lhe causou marcas profundas para os anos posteriores. Já em 1985, contando setenta e dois anos de idade, comemora, com festas, as bodas de ouro com João Alamy Filho.⁶⁰ Também é convidada a proferir a Aula Inaugural de instalação do Conservatório Estadual de Araguari, criado a partir do convênio entre os Poderes Executivos do Município e do Estado, por meio da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais, que ocorreu em 18 de abril do referido ano, com a presença de autoridades do governo estadual e da

⁵⁸ João Alamy Filho conta, em entrevista ao *Jornal de Minas* de 10 de agosto de 1975, que Odette parou de escrever para a rádio depois que mudaram para Belo Horizonte em 1966. Contudo, não se obteve registro de suas radionovelas no período posterior a fevereiro de 1962.

⁵⁹ A obra de Maria Beatriz Machado Alamy foi reeditada em 2006, na qual incluiu um CD com setenta músicas folclóricas e partituras. Na primeira edição, teve uma boa aceitação da crítica, com cartas de Geraldo França de Lima, Carlos Drummond de Andrade e Rubens Falcão e reportagens publicadas pelos jornais.

⁶⁰ *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 19 de março de 1985, p. 8, onde consta ainda que Odette continuava lecionando piano.

sociedade araguarina, conforme as notícias de jornais. Ainda na década de 80, em 1987, promove audição de piano de seus alunos no ICBEU- Instituto Brasil – EUA em Belo Horizonte, na qual também participa tocando. Em 22 de novembro de 1990 retorna ao Conservatório Estadual de Música de Araguari para participar do recital com duas pianistas: Leila Vasconcelos de Andrade Gomes e, sua filha, Maria Beatriz Machado Alamy, oportunidade em que foi também homenageada.

Em meio a variadas homenagens de reconhecimento e convites para participações, Odette, em 1993, depara-se com a difícil perda de João Alamy Filho, que faleceu no mês de novembro. Sem seu companheiro de longa data, Odette passa então a contar com o apoio dos quatro filhos e dos netos.

Outra homenagem lhe é dirigida pelo Município de Araguari pelo Dia Internacional da Mulher no ano 1995, através da Prefeitura em parceria com o Arquivo Público Municipal e Secretaria de Educação e Cultura, com a criação da Cartilha das Mulheres de Araguari, composta dos nomes das mulheres que contribuíram para o desenvolvimento da cidade.

Ainda na década de 90, diante do programa *Você Decide* da Rede Globo, ela, querendo retomar a vida de escritora, escreveu três episódios, dos quais apenas um se encontra no arquivo da família, *A Mão Reveladora*, que foi enviado à emissora, conforme consta da carta que o acompanha.

No final dos anos 90, Odette foi acometida de um acidente vascular cerebral, que diminuiu suas atividades, afetando, inclusive, seu desempenho ao piano, uma vez que só podia tocar com uma das mãos, o que mesmo assim fazia. Em decorrência de novo AVC, após internamento, em 25 de maio de 1999, veio a falecer em Belo Horizonte.

Concluía-se, assim, uma trajetória marcada por muita dedicação e doação ao ofício de professora e musicista, bem como da esposa companheira e mãe que proporcionou um lar estruturado, alegre e sempre pontuado pela música. Como escritora e, especialmente como

radionovelistas, seu talento emerge numa fusão constante com seus conhecimentos artísticos e musicais. O domínio da arte de escrever radionovelas é revelada em cada uma de suas novelas, no cuidado com as personagens, na construção dos cenários, dos capítulos - ponto-chave de um bom folhetim-melodrama -, como de toda a trama.

CAPÍTULO III

DUAS RADIONOVELAS, DUAS HISTÓRIAS ENVOLVENTES: *O Passado Voltou* e *O Pecado de Margareth*



Quando eu era criança não havia televisão. Mas havia o radioteatro. Minha avó colava o ouvido no rádio: as novelas arrancavam suspiros e lágrimas. Criavam uma dependência terrível como tóxico. Escravizavam a família a horários sagrados. (Fernando Peixoto. Descobrimo o que já estava descoberto. In: *Introdução à peça radiofônica*. 1980.)

Radioatores - google.com.br/imagens

LUCIA: (desprezo) Esta jovem deve ler muito romance de Dely! Sente-se uma heroína sofredora, está colocando-se como figura central de todo este drama! Imagine, em pleno século vinte, uma jovem desaparece apenas porque foi infeliz no seu primeiro amor! Ora, não foi feliz neste, arranje outro! Será que pretende sofrer a vida inteira? (Lúcia em *O Passado Voltou*.)

Duas radionovelas: *O Passado Voltou* e *O Pecado de Margareth*

A produção novelística de Odette Machado Alamy intensifica-se na segunda metade dos anos 50, culminando com uma série de novelas no início dos anos 60. Em 1959, ela já possuía um espaço exclusivo na Rádio São Paulo, que era o horário nobre das 20 horas, às segundas, quartas e sextas-feiras. Nele, em 18 de abril de 1960, ia ao ar a radionovela *O Passado Voltou* e, em 31 de março de 1961, iniciava-se *O Pecado de Margareth*. O trabalho era incessante, por isso as duas radionovelas foram intermediadas por outras que também foram ao ar pela mesma rádio quase no mesmo período.

Como já foi dito, as radionovelas tinham, à época, uma duração em média de três meses, sendo que algumas poderiam ultrapassar um pouco mais essa marca, como foi o caso das radionovelas aqui citadas, que, coincidentemente, são estruturadas em quarenta e um capítulos. Ambas também foram radiofonizadas com a atuação de dois grandes atores: Sônia Regina e Waldemar Ciglioni, que, por terem participado de outras novelas da autora, já estavam habituados ao seu estilo, apesar delas conterem temas e técnicas diferentes. Aliás, essa diversidade de temas e técnicas constitui característica estética da obra de Odette, possibilitando a manutenção de um público-ouvinte fiel, e contribuindo para tornar a radionovela um gênero autônomo.

As duas obras da escritora, que foram escolhidas, possibilitam demonstrar esse caráter autônomo e *sui generis* da radionovela, e seu espaço na produção artística e literária brasileira, historicamente situada nos “anos de ouro” do rádio. Se as influências provenientes do romance-folhetim e do melodrama são nelas observadas, por outro lado, não há como negar que o gênero se abra como uma nova possibilidade estética no século XX diante do rádio como veículo de comunicação. É o que se verá a seguir.

A estrutura das radionovelas

O autor de radionovela é peça fundamental para o encantamento dos ouvintes, uma vez que é ele quem, além de escrever a trama, indica as músicas e os sons que serão reproduzidos durante a radiofonização. Essa indicação dos efeitos sonoros, assim como do comportamento sugeridos para as personagens, possibilita sua construção, e a dos cenários em que a narrativa se desenvolve. Como o gênero não possui um palco real para acontecer, ele necessita da construção interior que cada indivíduo vai realizar, dentro de si, mas que foi indicada textualmente pelo escritor e transmitida pelo rádio. Horst Scheffner, ao citar os estudos de Erwin Wickert, afirma que: “O palco sobre o qual transcorre a peça radiofônica é tão amplo como a imaginação do ouvinte.” (1980, p. 131). Não há, pois, a imagem pronta e acabada como na televisão, nem tão pouco o palco do teatro, em que o público vê à sua frente o cenário, os figurinos, a maquiagem, as personagens, a expressão facial e corporal. Ao contrário, nas radionovelas, a imagem idealizada em cada ouvinte vai partir desse aspecto sensível que só o rádio é capaz de promover.

E a competente construção de cenários, personagens e ações pode ser constatada nas radionovelas de Odette Machado Alamy. Em *O Passado Voltou* e em *O Pecado de Margareth* tais habilidades podem ser observadas, principalmente porque as novelas possuem semelhanças estruturais. Do ponto de vista técnico, a primeira característica diz respeito à apresentação das personagens sem a indicação inicial de quais tomarão parte na obra, ou seja, sem uma lista inicial, como aparece nas peças teatrais e em outras radionovelas da autora, como *Renée, a ladra*; *A Mesma Canção*; e *O Destino e Três Mulheres*.⁶¹ As personagens são construídas a partir dos diálogos e das indicações que orientam a técnica e, especialmente, os

⁶¹ Nessas radionovelas, antes do Capítulo I, apontam-se as personagens com suas características principais e uma síntese dos enredos. Por outro lado, não foi possível constatar se as radionovelas, à época, realizavam a apresentação das personagens por meio de veiculação de propagandas antes do início do primeiro capítulo, como

atores no decorrer da narrativa. À radionovelistas, cabia indicar, no texto, o tom, as pausas, os sentimentos e as emoções de cada personagem. No primeiro capítulo de *O Passado Voltou*, em um trecho do diálogo entre Margarida e o marido, Antônio, é possível conferir o que foi dito:

(...)

MARGARIDA (temerosa) Antônio, você fala na morte, assim...com tanta frieza... bem sabe que eu tenho medo...e sinto terror quando penso nela: levou-me tão cedo os entes queridos que me deram a vida. Querido Antônio, eu tenho medo da morte, mas, quero morrer primeiro, porque sei que você é mais necessário aos rapazes do que eu.

ANTÔNIO (enérgico) Margarida! Será que agora, depois de ter sido durante anos a esposa perfeita, vai tornar-se igual às outras? Teimosa e...

MARGARIDA (rindo) De vez em quando você precisa saber que eu tenho gênio, ouviu?

ANTÔNIO (sério) Estou ouvindo, mas, não facilite.

MARGARIDA Está bem, aceito o conselho. (t) Sabe quem esteve hoje, aqui em casa e vem pedir-me um favor? Confesso-lhe que fiquei surpreendida.

ANTÔNIO Diga logo, porque está na hora de percorrer o campo que foi arado hoje.

MARGARIDA Pois então, vá. O assunto é bem complicado e extenso. Quando voltar conversaremos, mesmo porque tem de ser estudado com cuidado para ser bem resolvido.

(...)

(*O Passado Voltou*. Cap. I. 1960)

As reações das personagens são apontadas no texto, e o momento do riso, do temor, de falar sério ou enérgico, são colocados entre parênteses, assim como a necessidade de mudança de tom (t), para que o ator pudesse preparar-se para dizer a próxima frase, ou fazer uma pausa,

hoje o fazem as telenovelas, quando, estas, em semanas que antecedem a abertura da novela, fazem a apresentação dos atores com respectivos personagens e algumas características principais.

que é indicada com recurso semelhante (p), como no diálogo abaixo, ainda no primeiro capítulo:

(...)

CARLOS	Então Eliana vai ficar conosco? Será ótimo, não acha, mamãe? Ela é tão encantadora.
MARGARIDA	Sim, será um prazer a sua companhia e para ela isto vai significar muito. Terá por pouco tempo, é verdade, um verdadeiro lar e eu desejo ser para ela, uma amiga em que ela possa confiar. Tenho me preocupado muito com o seu futuro. O velho João nada poderá fazer por ela a não ser que descubra... (p)
CARLOS	(curioso) Mamãe, por que interrompeu? Que vai o velho João descobrir? A senhora falou-me na viagem que ele irá fazer, que há em tudo isto?
MARGARIDA	Por enquanto nada lhe posso dizer, pois o segredo não me pertence. Mas, se tudo correr bem, Eliana terá o seu futuro assegurado.

(...)

(*O Passado Voltou*. Cap. I. 1960)

No texto, as indicações das personagens orientam a atuação dos atores, pois estes contam apenas com as oscilações de suas vozes para despertar as sensações e emoções nos ouvintes. Essa orientação de comportamento da personagem, como Carlos, no trecho acima, que devia ter uma conduta curiosa, apresenta-se expressa no texto, ultrapassando a função do escritor que passa a ter, também, o papel de diretor de cena.

As marcas textuais são fundamentais também para a sonoplastia ou *técnica*, no que se refere ao cenário, como em *O Pecado de Margareth*:

TÉCNICA	AMBIENTE DE FESTA MÚSICA SUAVE
IVONE	E então? Não é tão difícil como você supunha, não? Veja, todos são amáveis e educados!
VALTER	Tem razão, Ivone. Você...quer dançar?
IVONE	Naturalmente. Temos tão poucas ocasiões para isto!

TÉCNICA	FOX LENTO ENQUANTO CONVERSAM
IVONE	(suspira) Eu já estava precisando divertir-me. Os últimos acontecimentos deixaram-me tão aborrecida. Fui visitar Miss Simpson, ela não quis receber-me...
VALTER	Apesar de conhecer o seu temperamento, não posso deixar de lamentar a sua sorte. Ela, que foi tão má para com Margareth...ver-se colocada na mesma situação!

(*O Pecado de Margareth*.Cap. XXIII. 1961)

O cenário da festa é construído por meio dos sons, da música e dos diálogos, e o ambiente festivo é sugerido a partir do ruído que se encontra indicado como “ambiente de festa música suave”, que será produzido, no momento da transmissão, pela *técnica*. Igualmente a música, um “fox”, demonstra que o casal já estava no meio do salão. Essa construção do cenário é sugerida ao ouvinte também do diálogo com o jornalista, pois, quando o mesmo anuncia a manchete, o *studio* realiza a produção dos ruídos de buzina, vozes e movimento de rua.

Em ambas as cenas, o cenário encontra seu palco na mente do ouvinte, pois o que se tem é a força associativa criada a partir dos sons e das palavras. A música e o diálogo entre as personagens vão permitir imaginar o salão de festa e as personagens vestidas com figurinos especialmente escolhidos para a ocasião. Da mesma forma, na cena do jornalista, no início do primeiro capítulo de *O Pecado de Margareth*, a buzina, as vozes e o movimento de rua, sugerem que a narrativa se desenvolva em uma rua urbana movimentada, ainda que as cores e as formas desses cenários façam parte individualmente da imaginação do ouvinte.

Para fomentar a imaginação dos ouvintes, as radionovelas utilizavam-se da *técnica* e do *studio*, como também do *contra-regra*, que compõem o trabalho de sonoplastia. Vejamos uma cena do Tribunal do Júri em *O Pecado de Margareth*:

(...)

STUDIO	SESSÃO DO JÚRI - RUMOR DISCRETO-TRÊS PANCADAS SILÊNCIO ABSOLUTO
UMA VOZ	(solene) o Juiz Ferreira que funcionará neste julgamento acaba de tomar o seu lugar neste tribunal.
C/REGRA	MOVIMENTO DE PESSOAS QUE SE LEVANTAM-TRÊS PANCADAS - SENTAM-SE - SILÊNCIO
JUIZ	Em nome da lei, consinto-vos a examinar a acusação que pesa sobre a ré sem ódios ou simpatias, mas, com a retidão e a imparcialidade necessárias, para que o vosso julgamento traduza a vossa coragem pela verdade e zelo pela justiça, tal como a sociedade espera de nós!
TÉCNICA	MURMÚRIO DE ASSISTÊNCIA
JUIZ	Levante-se a ré! (pausa) Margareth da Silva, levante-se!
VALTER	(inquieta) Ela parece não ouvir!
IVONE	O peso deste crime é grande demais para ela!
JUIZ	(severo) Levante-se a ré, Margareth da Silva para o interrogatório preliminar!
VALTER	(baixinho) Veja, senhorita, o guarda força-a a levantar-se!
JUIZ	Seu nome? (pausa) Sua idade? (pausa) Sua profissão? (pausa) Solteira ou casada? (pausa) Onde mora? Tem advogado? (silêncio) Pode sentar-se. Ante o seu silêncio, nomeio-lha defensor o Dr. Matos convidando-o também a ocupar o seu lugar.
MATOS	Perfeitamente, Meritíssimo Juiz.
C/ REGRA	PASSOS- CADEIRA AFASTADA COMO SE ALGUÉM ESTIVESSE SE SENTANDO
JUIZ	A ré é acusada de ter assassinado o seu filho, recém nascido, na noite do dia 20 de janeiro passado. Feito o inquérito policial, do mesmo consta o Auto de Corpo de Delito, que a criança faleceu em consequência de parto prematuro e asfixia.
STUDIO	MURMÚRIO NA ASSISTÊNCIA
JUIZ	Silêncio! (pausa) Que diz a ré em seu favor? (pausa) Bem... ouviremos então a primeira testemunha, seu padrasto, José da Silva!
C/ REGRA	TRÊS PANCADAS
VOZ	(solene) A Justiça chamando José da Silva para prestar declarações nesse Tribunal.
TÉCNICA	MURMÚRIO NA ASSISTÊNCIA

VALTER	(baixinho) O padraço de Margareth é um bêbado e irresponsável!
IVONE	São amigos, o padraço e ela?
VALTER	Se ela dava-lhe dinheiro para cerveja, tudo ia bem, do contrário, a vida transformava-se em um inferno! Veja, ele já se encontra no banco das testemunhas!
JUIZ	Seu nome?
ZÉ BARRIL	(cínico) José da Silva, vulgo, Zé Barril!
STUDIO	RISOS NA ASSISTÊNCIA - TRÊS PANCADAS NA MESA
JUIZ	(alto) Silêncio. (normal) À testemunha limite-se apenas a responder o que lhe for perguntado.
ZÉ BARRIL	Perfeitamente, Excelência.
JUIZ	Quais são as suas relações com a acusada.
ZÉ BARRIL	Sou seu padraço e confesso-me envergonhado deste parentesco!
VALTER	(baixinho) Miserável!
IVONE	Acalme-se, por favor.
JUIZ	Suas aptidões pessoais não interessam, a este Tribunal. Apenas os fatos, Sr. José da Silva! O senhor é casado com a mãe da acusada?
ZÉ BARRIL	Sou agora o seu viúvo, e dou graças a Deus que a minha Rosa tenha morrido antes de passar pela vergonha de ter uma filha assassina! (...)

(*O Pecado de Margareth*. Cap. III. 1961)

Nesse trecho, os três elementos da sonoplastia encontram-se presentes: *técnica*, *studio* e o *contra-regra*, e a dinâmica da cena realiza-se por meio da articulação deles. O *studio* e a *técnica* compreendem a produção de músicas de abertura e corte de cenas e sons de estúdio, enquanto que ao *contra-regra* compete a produção de ruídos e sons artesanais, que vêm demonstrar os movimentos em cena, principalmente de personagens e, conseqüentemente, em colaborar com a composição do cenário. No trecho citado, o movimento de pessoas - os jurados -, as pancadas do juiz à mesa, o movimento da cadeira na qual o advogado da ré irá

sentar-se, são sons produzidos especialmente pelo *c/regra*, dando realidade com a sensação de ações dentro do cenário.

Por meio desses efeitos, era possível imaginar, portanto, o cenário completo do Tribunal do Júri, com o lugar para a ré, as testemunhas, o advogado, o Juiz, os jurados e o público presente. Os mobiliários, os adereços, até a sua disposição espacial, partem desses sons, indicados pela escritora e representados pelos profissionais competentes. A radionovela, para suscitar a imaginação, tinha que vincular-se também ao conhecimento geral das pessoas sobre alguns tipos, como o juiz, o bêbado, o prisioneiro, que já trazem consigo, como afirma Scheffner (1980), citando Kolb, uma imagem espacial. No exemplo acima, o cenário do Tribunal do Júri, com juiz, jurados, ré, advogado, constitui parte do imaginário dos ouvintes, que, com as três pancadas produzidas, após um rumor discreto, torna-se rapidamente identificado. É por isso que as radionovelas necessitam ter, em si, cenários, cenas e personagens, previamente “conhecidos” do ouvinte, pois elas trabalham com o que é mais facilmente perceptível por cada um, diferentemente da telenovela ou do cinema, em que a complexidade do cenário, ou um cenário inovador, ficam à vista do espectador, que pode apreciá-lo de maneira plástica. Aliás, essa complexidade e, muitas vezes, a inovação plástica, é que vão fazer o diferencial nesses meios de comunicação.

A cena do Júri completa-se com os diálogos das personagens, mediante a descrição de movimentos e ações, que somente fazem sentido em uma transmissão pelo rádio. No trecho, as participações das personagens Valter e Ivone são fundamentais, pois eles, como espectadores no tribunal, também narram os acontecimentos. Valter fala a Ivone que Margareth não estava ouvindo o chamado para o início do Júri e que o guarda força-a a levantar-se. Ele também confirma que o padrasto será uma das testemunhas do caso, pois se encontra no banco das testemunhas. Em uma telenovela, por exemplo, seria apenas mostrada

a imagem, sem a necessidade de descrevê-la. O diálogo, em conjunto com as falas das outras personagens e a atuação da sonoplastia, permite construir a cena na radionovela.

Esse efeito na construção da cena pode ser percebido no trecho do capítulo XXIII de *O Passado Voltou*:

TÉCNICA	RUÍDO DE AUTOMÓVEL AO LONGE VAI SE APROXIMANDO. ORGÃO AO LONGE
JUVENCIO	Um carro está chegando, quem será?
TÉCNICA	CARRO CHEGA PARA MOVIMENTO DE PORTA
JUVENCIO	(surpreso) Mas não é o seu Matias!
MATIAS	(chegando) Sim, sou eu mesmo, de que se admira?
JUVENCIO	O senhor vem sempre de charrete e agora...aparece todo elegante de automóvel!
MATIAS	Eu estava com pressa, pedi o carro emprestado. (pausa) Vejo que Carlos já chegou...
JUVENCIO	Sim, mas vai ficar só até depois de amanhã. Quer que eu vá chamá-lo?
MATIAS	Não é preciso. Eu irei até lá.
C/REGRA	PASSOS PELA CASA
TÉCNICA	MÚSICA SE APROXIMANDO
C/REGRA	PORTA ABRE
TÉCNICA	MÚSICA FORTE
MATIAS	Olá, Carlos, como vai?
CARLOS	Bem. Desculpa-me se não paro de tocar, mas, sentia tanta falta desta MÚSICA! Vá falando...
MATIAS	Por que voltou? Não vai continuar os estudos?
CARLOS	Vou. Vim apenas buscar dinheiro. (...)

(*O Passado Voltou*.Cap. XXIII. 1960)

O jogo articulado entre *técnica* e *contra-regra* produz a passagem de cena e dá realismo à construção do cenário. Matias aproxima-se de Juvêncio e segue pela casa, com a

participação do *contra-regra*, que reproduz os referidos passos. Na seqüência, a *técnica* tem papel fundamental por proporcionar ao ouvinte o movimento realizado pela personagem que se aproxima, paulatinamente, do lugar onde se encontra Carlos, anunciado pela música, articulada novamente pelo *contra-regra*, que promove o ruído de abertura da porta e torna a música forte e presente, possibilitando criar a imagem de que Matias, enfim, chega ao local em que Carlos está. Os ruídos e as músicas conseguem, na radionovela, proporcionar ao ouvinte essa construção de cena e cenário, articulada com as falas das personagens, que no texto podem ser identificados por meio da *técnica*, do *studio* e do *c/regra*. Os dois primeiros bem semelhantes, e o segundo com participação ao vivo e vinculada ao movimento da personagem. Eles podem apresentar-se também de forma articulada, proporcionando uma interessante composição, como exemplificada acima.

O papel da sonoplastia continua marcante na articulação de todas as cenas. Isso porque as radionovelas, assim como as atuais telenovelas, possuem um grande dinamismo, que é especialmente decorrente da divisão do capítulo diário em várias cenas, que se inter-relacionam. A título de exemplo, em *O Passado Voltou*, o capítulo III contém nove cenas com personagens diferentes e passagens de cenas que se dão de forma variada, mas sempre articuladas por meio da música e de ruídos, como no trecho:

TÉCNICA	ARPEJO
ANTÔNIO	E por este motivo desejo fazer logo o meu testamento. Você me compreende, não é verdade?
MATIAS	(nervoso) Compreendo... mas é necessário que eu vá à vila buscar os papéis. Irei agora e amanhã bem cedo aqui estarei.
ANTÔNIO	Está bem, vá, mas não se esqueça, amanhã bem cedo. Mandarei buscá-lo.
MATIAS	Perfeitamente, sr. Antônio.
TÉCNICA	ARPEJO
MARGARIDA	Já se vai, sr. Matias?

- MATIAS Sim, dona Margarida, amanhã voltarei para cumprir a ordem do sr. Antônio.
- MARGARIDA (desapontada) Quer dizer que hoje não foi possível...mas, o senhor poderia tê-lo feito, não?
- MATIAS (irônico) Compreendo a sua pressa, mas...não trouxe os papéis necessários para isto e também será preciso duas testemunhas.
- MARGARIDA (horrorizada) Testemunhas? Mas então...
- MATIAS Tranquelize-se minha senhora. Elas não conhecerão o teor do testamento, apenas assinarão onde eu indicar.
- MARGARIDA (nervosa) O senhor está diferente... já sabe de tudo, não é verdade.
- MATIAS Desculpe-me, dona Margarida, este é um assunto que, por muitas razões, não desejo conversar com a senhora.
- MARGARIDA Com certeza uma mulher pode falar daquilo que interessa a seu marido e a seus filhos.
- MATIAS Não propriamente. Há uma lei que proíbe o nome de mãe à uma jovem que...
- MARGARIDA (altiva) Então esta lei é cruel, é desumana.
- MATIAS Não fui eu quem fiz. Já vem de séculos atrás e a senhora não ignora.
- CARLOS (chegando) Como está o papai?
- MATIAS Venho de lá, está bem melhor, aliás, melhor do que eu esperava.
- CARLOS Que quer dizer, senhor Matias?
- MATIAS Nada. (t) Até amanhã, senhora.
- MARGARIDA (nervosa) Até amanhã. (aflita) Onde vai, Carlos? Não quer fazer companhia a seu pai?
- MATIAS (rindo/ cínico) Não se preocupe com ele, dona Margarida. Talvez eu lhe peça que vá comigo até o cartório da vila. Boa noite.
- CARLOS Voltarei logo, mamãe, procure descansar, Eliana ficará com papai.
- MARGARIDA (nervosa) Não se demore.
- TÉCNICA AMBIENTE NOTURNO DE FAZENDA
- MATIAS Que bela noite, própria para o amor. E vejo que seu irmão sabe aproveitá-la bem.
- CARLOS (curioso) Murilo? Por quê?
(...) (O Passado Voltou. Cap. III. 1960)

Nas cenas transcritas, a passagem dá-se por meio da *técnica* que insere um som ou uma música. No caso específico, o “arpejo” tradicionalmente caracteriza essa passagem, que pode ser feita também pela indicação da “transição musical”. “O ambiente noturno da fazenda” insere outra cena em conexão com a anterior, mas que se realiza no ambiente externo. Vejamos outro exemplo no mesmo capítulo:

TÉCNICA	ÓRGÃO TOCANDO JESUS ALEGRIA DOS HOMENS
C/REGRA	PORTA ABRINDO COM FORÇA. PASSOS FORTES
ELIANA	(aflita) Carlos...Carlos...
TÉCNICA	MÚSICA INTERROMPE DE REPENTE
CARLOS	(assustado) Eliana, o que aconteceu?
ELIANA	(aflita) Seu pai...está doente...sua mãe quer que você vá chamar o médico.
CARLOS	Papai! Irei imediatamente, só buscar o paletó. Mande Juvêncio selar o cavalo.
ELIANA	Num instante.
TÉCNICA	TRANSIÇÃO MUSICAL
MARGARIDA	Ele agora está dormindo. Murilo, leve o senhor Matias para tomar um café. Eu ficarei aqui.
MURILO	Está bem. Vamos, senhor Matias.
MATIAS	Esperarei lá na sala até que a senhora me chame, dona Margarida.
MARGARIDA	O senhor é muito bondoso, agradecida. (...)

(*O Passado Voltou*. Cap. III. 1960)

Nesse trecho, a passagem de cena foi feita por meio da “transição musical”, mas também por meio da música, “Jesus Alegria dos Homens”, ambas realizadas pela *técnica*, que, assim como o *studio*, representa a sonoplastia. No caso específico, a música indicada - como o som que reproduz o “ambiente noturno da fazenda” - contribui concomitantemente para instaurar o cenário desejado na radionovela, enquanto o “arpejo” e a “transição musical”

representam um corte seco na cena e a passagem para outro ambiente, em que se privilegia o diálogo. Esse corte e passagem de cena fazem-se essencialmente com o som, que vem indicar ao ouvinte a delimitação da cena e torna-se indispensável para que este identifique tal mudança:

Este processo praticamente equilibrista da recriação lingüística permanente de um mundo existente apenas na fantasia, fica mais claro quando ocorre a assim chamada fusão de cena ou o corte, nas técnicas de passagem de uma cena para outra que são usuais hoje em dia em muitos gêneros artísticos, e também na peça radiofônica. (SCHEFFNER, 1980, p. 135).

As passagens e cortes de cenas nas radionovelas, indicadas textualmente e representadas de maneira sonoplástica, certamente inspiraram as telenovelas, que, hoje, seguem esse formato, não apenas utilizando as músicas e os efeitos sonoros, mas, especialmente, as imagens, sendo muito comum o uso de paisagens, como do Rio de Janeiro, São Paulo, bem como de lugares, filmados externamente, ou de um prédio, um hospital, uma escola, para indicar o palco da cena que será transmitida aos telespectadores. De outra forma, a passagem de cena pode ser realizada também de maneira mais seca, com um corte de imagem, e já com a entrada de diálogos entre as personagens, nos mesmos moldes das novelas do rádio, quando se estava diante do “arpejo”.

Quanto propriamente ao aspecto literário, o corte de cenas e especialmente o corte de capítulo tornam-se a chave de qualquer radionovela que tem sua origem no romance-folhetim, ou no denominado folhetim *tout court*. Com as mesmas características desse, as radionovelas de Odette são condensadas dessa técnica própria dos folhetins. O corte de capítulos tem seu momento certo para acontecer, o que permite deixar sempre o suspense no ar e preservar a fórmula “continua amanhã”. Como ocorre já no primeiro capítulo da trama *O Pecado de Margareth*, em que o suspense prevalece no diálogo entre Marcelo, o promotor de justiça e Ivone, sua noiva, ao falarem sobre o caso Margareth ao final do capítulo:

O encerramento se dá sem que o público saiba sobre o exame, levando-o ao próximo capítulo, na qual a cena de abertura continua com o diálogo entre Marcelo e Ivone. O mesmo ocorre em *O Passado Voltou* em seus capítulos, como exemplo, o final do capítulo II:

MURILO	(chegando) Ora viva, senhor Matias, como vai? Veio respirar um pouco de ar puro?
MATIAS	Não propriamente, mas, já que estou aqui posso aproveitar, não é mesmo?
MARGARIDA	Seu pai não vem para o lanche?
MURILO	Sim. Ficou dando umas ordens ao Juvêncio, mas virá logo.
MARGARIDA	E o lanche de hoje é a prova de fogo de Eliana.
ELIANA	(acanhada) Dona Margarida, por favor.
MURILO	(terno) Não me diga que está corando, Eliana.
MARGARIDA	Ela preparou o lanche e está ansiosa para saber a opinião dos que o provarem.
C/REGRA	PIGARRO EM PASSOS FORTES
MARGARIDA	Aí vem Antônio. (alarmada) Que está sentindo, meu querido, está tão pálido.
ANTÔNIO	(fraco) O sol está muito quente, eu...
MARGARIDA	(alarmada) Antônio... Antônio...Murilo, segure-o, está perdendo os sentidos!
TÉCNICA	TEMA DE NOVELA

(*O Passado Voltou*. Cap. II. 1960)

Com o desmaio de Antônio somente no capítulo seguinte é que se pode verificar o que realmente aconteceu com o personagem. A expectativa cresce durante o capítulo e intensifica-se ao final, mantendo-se o suspense para a continuação da história. E isso ocorre em todos os capítulos das radionovelas, como no final do terceiro:

(...)

ELIANA (triste) Não foi boa idéia deixar-me aqui.

MURILO Que está dizendo, Eliana? Não acabou de dizer que está no paraíso?

ELIANA Já pensou no que será a minha vida depois de sair daqui? Depois de ter sentido a tranquilidade de um lar, voltar a viver errante, no meio da mata? Não se deve dar à uma criança um rico brinquedo para depois tomá-lo... não choraremos o que nos foi negado, mas, o que nos foi tirado... o que já foi nosso... como nos apegamos às coisas que nos eram desconhecidas até ontem.

MURILO (pensativo) Haveria um meio...

ELIANA (ansiosa) Qual?

MURILO É apenas uma idéia, mas, talvez seja acertada. Hoje nada posso dizer-lhe. Agora vou ao quarto de papai e você deve recolher-se.

ELIANA (suspira) Está uma noite tão bela.

MURILO (nervoso) Eliana... se eu lhe confessasse...

ELIANA (ansiosa) Que deseja confessar-me, Murilo?

TÉCNICA TEMA FORTE

(*O Passado Voltou*. Cap. III. 1960).

O capítulo encerra-se com o suspense sobre a confissão de Murilo, retomando na primeira cena do seguinte em que se mantém o mesmo clima:

MURILO Esta noite, não. Papai está doente, só ele deve ocupar a nossa atenção. Vá para o seu quarto, Eliana. Durma bem e boa noite.

ELIANA (desapontada) Boa noite, Murilo.

TÉCNICA ARPEJO

(*O Passado Voltou*. Cap. IV. 1960).

O elemento surpresa é o traço iminente que caracteriza o melodrama, no qual, entretanto, não se faz somente com o enredo, mas também, com o auxílio do jogo de cenas e do corte de capítulos, estabelecendo um mosaico do qual a radionovela emerge. Ivete Huppes

afirma: “O melodrama faz crescer a importância do *mise-en-scène*, como já vimos. No interior dessa lógica, adereços, mobiliário, também a troca de ambientes, as interrupções violentas, o movimento intenso são aspectos que ganham destaque.” (2000, p. 104). Especialmente na radionovela, inserida nessa fonte melodramática, a dinâmica faz-se presente tanto no elevado número de cenas e cortes, que mantém o suspense dentro do próprio capítulo e não somente ao final. Na realidade, o desafio da autora consiste em manter no público-ouvinte, o elevado grau de expectativa, garantindo, assim, a sua curiosidade para capítulo seguinte, que, conseqüentemente, também estará repleto de surpresas, fomentadoras dessa narrativa labiríntica e articulada.

Outro elemento que vem contribuir para aumentar a curiosidade dos ouvintes, prendendo-se ao aspecto literário das duas obras, diz respeito à revelação paulatina das personagens nas histórias, sem a necessidade de um narrador. Em *O Passado Voltou*, o diálogo inicial entre Margarida e Antônio vai apresentando as demais personagens, como Carlos, Murilo, João e Eliana, por meio de comentários que fazem acerca de suas personalidades, ações e passado.

Em *O Pecado de Margareth*, também sem a presença de um narrador, essa apresentação ocorre de maneira mais complexa. O primeiro capítulo é iniciado com a fala do jornalista que, após anunciar a manchete do dia, dialoga com a personagem Valter:

JORNALEIRO	(gritando) Será julgada amanhã a comerciar assassina! Última edição! Compre depressa! Sensacionais revelações do promotor!
STUDIO	MOVIMENTO DE RUA/BUZINA/VOZES
UMA VOZ APRESSADA	Depressa, quero um exemplar.
VOZ	Fique com o troco, garoto.

JORNALEIRO Obrigado! (gritando) Leiam as últimas sobre a
comerciarista que assassinou o próprio filho! (baixo) Às
ordens, cavalheiro, quer o jornal?

VALTER Sim, dê-me um. Aqui está o dinheiro.

(...)

(*O Pecado de Margareth*. Cap. I. 1961)

Ao contrário do que ocorre em *Renée, a ladra*, em que a autora utiliza do narrador para fazer a apresentação das personagens, do tempo e do cenário em que a trama se desenvolve; nas obras escolhidas, a apresentação das personagens, através de diálogos, permite deixar mais livre à percepção do ouvinte a compreensão da personagem, de antemão, deduzindo se seria, por exemplo, boa ou má, uma vez, que, no esteio do melodrama, essa polarização entre o bem e o mal é também seu elemento intrínseco. A estratégia escolhida demonstra a sofisticação da narrativa, pois afasta o narrador, visto por Horst Scheffner (1980) como um *meio auxiliar* da narrativa, que muitas vezes atua de forma a direcionar fortemente a imaginação do ouvinte. Nas novelas acima, a estratégia acaba por aguçar mais os ouvintes, uma vez que não existe um narrador onisciente, que domina a trama e conhece as ações, mas é no desenrolar da própria história que, paulatinamente, elas vão se dando a conhecer. Do mesmo modo, pode-se perceber tal estratégia em grande parte das telenovelas atuais, quando as personagens vão se apresentando no decorrer da trama, suscitando a curiosidade do público para as suas características, de modo a tentar encaixá-las num dos grupos, o dos bons ou o dos maus. Essa força da palavra escrita permitirá construir a personagem e personificá-la no exato momento da cena, como demonstra Scheffner diante das reflexões de Heinz Schwitzke:

(...) e digamos que o autor da peça radiofônica só pode fazer falar as personagens por ele criadas, nada podendo emendar ou comentar. É por este motivo, estas personagens não precisam apenas despertar na fantasia do ouvinte apenas a ação propriamente dita, mas ao mesmo tempo, também, a sua própria presença enquanto personagem, o seu meio e os seus interlocutores – tudo através de suas palavras e de suas réplicas nos diálogos. (1980, p. 134-135).

É no diálogo que a personagem se mostra e se delinea. Não há como a autora fazer intervenções diretas no texto no sentido de exibir um comentário a respeito de uma ou outra personagem, pois são os diálogos que permitem essa revelação, não somente acompanhada de ações, mas principalmente de momentos de reflexões, assim como do tom utilizado nos mesmos. Isso demonstra a complexidade do trabalho da romancista na composição da personagem que vai revelar-se tanto nas ações quanto no tom de suas falas, que são indicados previamente no texto e mostrados ao público somente durante a irradiação. Como exemplo, logo início do capítulo VI, de *O Passado Voltou*, pode-se perceber essa construção das personagens por meio dos diálogos, com ênfase em seus tons indicados textualmente:

	(...)
ANTÔNIO	Então é esta a cilada, Matias? Posso saber, se além do dinheiro quer mais alguma coisa?
MATIAS	Quem sabe... depende do ajuste que vamos fazer, senhor Antônio.
ANTÔNIO	(indignado) Ajuste, nenhum, Matias. Saia desta casa, imediatamente!
MARGARIDA	(chegando assustada) Antônio, que aconteceu?
ANTÔNIO	É este miserável que chegou a ameaçar-me... imagine, se não lhe dermos o que quer... contará ao Carlos que...
MARGARIDA	(desesperada) Pelo amor de Deus, Antônio, não se exalte, o médico recomendou-lhe calma. (t) Senhor Matias, porque deseja ser tão mau? Por acaso lhe fizemos mal? Porque trazer a infelicidade a este lar que sempre o acolheu como amigo?
MATIAS	(maldoso) Existem coisas melhores do que amizade, dona Margarida. O dinheiro, por exemplo... eu sempre tive uma vida difícil o senhor Antônio sempre teve tudo o que desejou, é natural que eu queira melhorar, não acham ?
ANTÔNIO	Um invejoso!...
MATIAS	Talvez, mas, deixemos de palavras inúteis. O que desejo é o seguinte:
TÉCNICA	SOLO DE ORGÃO / MÚSICA PESADA ENQUANTO CARLOS FALA

(*O Passado Voltou*. Cap. VI. 1960)

O trecho acima revela que as personagens são frutos dos diálogos e das réplicas, nos quais o tom e a expressão serão externalizados durante a irradiação por meio da voz do radioator ou da radioatriz. No exemplo acima, o diálogo inicial entre Matias e Antônio, e, em seguida, também com Margarida, demonstra que Matias é ganancioso, que fala com o tom maldoso e deseja dinheiro ao chantagear o casal. São, portanto, os diálogos os maiores colaboradores na construção das personagens, pois não se tem uma imagem descritiva deles. No caso de Odette Alamy, essa revelação de quem é quem por meio das palavras escritas, que, no rádio, tomarão a forma oral, nos permite verificar a competência da autora ao construir uma trama envolvente, com suspense, cenários e cenas convincentes, e personagens capazes de falarem aos corações e mentes dos ouvintes. A radionovelistas não está somente preocupada com o enredo, mas também com a técnica, que é capaz de produzir o efeito desejado, fazendo da radionovela um gênero autônomo que conserva, ainda, os elementos do velho romance-folhetim.

O Passado Voltou e *O Pecado de Margareth* são radionovelas exemplares do gênero que se desenvolveu no Brasil e por toda a América Latina. Nelas se encontram presentes os traços do folhetim e do melodrama, com aspectos particulares ao veículo que vai transmiti-las: o rádio. Por outro lado, a alta produção novelística permite constatar a riqueza desse gênero, através da diversidade de temas, bem como de estratégias textuais, sonoras e musicais, capazes de manter a originalidade das obras. Esses aspectos particulares podem ser observados também nas duas radionovelas estudadas, como abaixo se verá.

Duas tramas, dois tons

O Passado Voltou

Essa radionovela foi ao ar em 1960, no auge da carreira da escritora. Sua estruturação dá-se com a apresentação progressiva das personagens no decorrer do desenvolvimento da trama, que podem ser descritas em pequenos agrupamentos: de um lado, a família de Antônio e Margarida, com dois filhos: Carlos e Murilo; na fazenda deles, os empregados, Juvêncio e Juliano, este capataz. De outro, João com sua filha Eliana; Matias, o ambicioso escrivão; Álvaro, o pai biológico de Eliana, e sua governanta D. Teresa. Temos ainda: Henrique, proprietário de uma fazenda, e sua filha, Lúcia, além de Marcos, o geólogo que trabalhará em sua fazenda. E também: o maestro Antonelli; o médico, Dr. Carvalho; a Madre Superiora; os amigos de Lúcia: Saly, Marlene, Hugo e Betinho; o motorista e o padre.

O Passado Voltou tem como ênfase eventos do passado que se encontram em segredo, mas são retomados por uma série de acontecimentos atribuídos ao destino. A trama inicia-se no ambiente de fazenda, com o pedido de João, que é um ancião que vive humildemente em uma gruta, pai de Eliana, para que o casal, Margarida e Antônio, cuidem de sua filha até seu retorno, que sai à procura do pai biológico de Eliana e vem a falecer. Nos moldes da estruturação do velho melodrama, o ancião, que vive na pobreza, possui uma filha, que compartilha da mesma condição e será alvo das maldades. A família acolhe essa filha e as aventuras têm início.

Como não poderia deixar de ser no bom romance-folhetim radiofônico, os irmãos Murilo e Carlos apaixonam-se por Eliana e vão disputar o seu amor. Entretanto, eles possuem personalidades muito diferentes: Murilo é rude e cuida da fazenda, enquanto Carlos é estudante de medicina e ama a música. Antônio, como pai, preocupa-se especialmente com o

futuro de Murilo, que não teve estudos, pretendendo deixar para ele a fazenda por meio do testamento, que será feito pelo escrivão Matias. Esse, ao ficar sabendo de um segredo de Antônio, vai interferir fazendo o papel do antagonista, ou seja: do ser invejoso, calculista, que destrói a felicidade dos outros:

TÉCNICA	ARPEJO
MATIAS	Pronto, às suas ordens, senhor Antônio.
ANTÔNIO	Matias, quero fazer o meu testamento.
MATIAS	Mas, o senhor não está mal assim. Estivemos conversando com o médico e ele nos disse que com um pouco de repouso ficará bom...
ANTÔNIO	Eu sei...de fato tenho trabalhado muito, mas, há uma coisa urgente que precisa ser resolvida. Matias, o que vou dizer-lhe será como as últimas palavras de um agonizante.
MATIAS	(surpreso) Senhor Antônio!
ANTÔNIO	Sim, Matias, vou revelar-lhe um segredo que somente eu e Margarida sabemos. Deste segredo depende a felicidade de alguém que nos é muito caro e quero que você jure que jamais o revelará a quem quer que seja.
MATIAS	Pode acreditar em mim, senhor Antônio.
ANTÔNIO	Não fale, quero que você jure, Matias...
MATIAS	(nervoso) Está bem... juro.
ANTÔNIO	Agora, escute bem o que vou dizer-lhe...
TÉCNICA	ARPEJO
ANTÔNIO	E por este motivo desejo fazer logo o meu testamento. Você me compreende, não é verdade?
MATIAS	(nervoso) Compreendo... mas é necessário que eu vá à vila buscar os papéis. Irei agora e amanhã bem cedo aqui estarei.
ANTÔNIO	Está bem, vá, mas não se esqueça, amanhã bem cedo. Mandarei buscá-lo.
MATIAS	Perfeitamente, sr. Antônio.
TÉCNICA	ARPEJO

(*O Passado Voltou*. Cap. III. 1960)

Nos moldes do romance-folhetim, o trecho demonstra bem o exato momento de fazer-se o corte de cena, que recai na revelação do segredo a Matias, mas sem que o público o saiba. Da mesma forma, o efeito do corte, incita a curiosidade do ouvinte sobre a existência de um segredo, bem como contribui para o dinamismo da cena ao dar o efeito da passagem do tempo, pois, após o “arpejo” já se recai nos momento finais da cena. O escrivão, por ser ambicioso, trai a confiança de Antônio e utiliza dessa informação com Carlos no mesmo capítulo:

MATIAS	Quer dizer que dona Margarida sabe o segredo do velho João. Imagine... seria interessante saber até a que ponto se entrelaçam as vidas de ambos.
CARLOS	Não entendo o que está dizendo, Matias. Por que mamãe teria algo em comum com o velho João?
MATIAS	Um dia você saberá, Carlos. Diga-me você gosta muito desta fazenda? Não se importa se ela vier a pertencer só a Murilo? Você se contentaria apenas com o dinheiro que seu pai lhe deixasse?
CARLOS	O que papai resolver será acatado por mim. Fomos educados à antiga, não nos revoltamos contra ele. O que fizer, estará sempre bem feito para nós.
MATIAS	Se ele cometesse uma injustiça contra você, não reagiria?
CARLOS	(ativo) Conheço bastante papai, para saber que ele jamais cometerá uma injustiça. Ainda mais tratando-se de nós, seus filhos. E agora deixo-o aqui na estrada, passe bem, Matias.
MATIAS	(raiva) Veremos...
C/REGRA	PASSOS AFASTANDO-SE
MATIAS	(raiva) Metendo-se a orgulhoso comigo, seu fidalgo de meia pataca. Veremos se continuará com a cabeça erguida quando souber do que o senhor Antônio contou-me. Eu jurei, mas de nada valerá quando se trata de adquirir uma pequena fortuna. Já estou cansado e o cartório mal dá para viver...estou com dois magníficos trunfos na mão. (ri maldoso) Saberei jogá-los no momento mais propício da partida sei que sairei vencedor. Ah... ah...
CARLOS	(nervoso) Será verdade o que Matias desconfia. Será que Eliana gosta de Murilo? (desprezo) Também por ele está bem, pois não tem estudo, é um camponês. (reagindo) Meu Deus, que estou dizendo? Será que o veneno já está

surtindo o seu efeito? Como posso falar assim de Murilo, que é tão bom e tem sido meu único amigo? (p) Matias esteve falando com papai, que lhe disse este para que ele lançasse em meu íntimo, uma terrível desconfiança? Sempre achei que Murilo era o mais querido...mas, ele sempre viveu aqui junto de papai e mamãe, nada mais natural que fossem mais amigos. Matias falou em injustiça...contra mim. É estranho...sinto um peso em meu coração como se uma terrível desgraça se aproximasse.

TÉCNICA

MÚSICA FORTE E DESAPARECE

(*O Passado Voltou*. Cap. III. 1960)

Ao saber do segredo do casal, Matias decide tirar proveito financeiro. Para tanto, passa a cooptar Carlos, de personalidade fraca, pois sabe do seu interesse por Eliana, mediante a insinuação de uma injustiça que estava por vir com a feitura do testamento em favor de Murilo, o que conduziria a Eliana a casar-se com este. Essa é uma cena que revela a construção clássica do melodrama, porque, apesar da polaridade definida, entre bem e mal, o melodrama pode conter personagens imprecisas, que, na realidade, tornam-se aliadas do bloco maléfico da trama: “Aquela que naturalmente pertence ao bloco positivo, mas, por força das metas inapropriadas que escolhe juntar-se aos maus e passa a colaborar com eles.” (HUPPES, 2000, p. 115). É a paixão amorosa o grande motor-propulsor dessa aliança.⁶²

Os monólogos, na seqüência da cena acima, demonstram a intenção das personagens, de modo a conversarem diretamente com o público, como mais um dos elementos clássicos do melodrama. No gênero radionovela, esses pensamentos precisam ser demonstrados por meio de falas, individualizadas, uma vez que não há produção de imagens. No caso de Carlos, sua fala traz mais um elemento típico que é o presságio, como estratégia para informar, precaver e envolver o ouvinte.

⁶² No capítulo XXVII, encontramos a seguinte fala de Carlos ao maestro Antonelli que vem, novamente, caracterizar a duplicidade dessa personagem: “(...)Você acha, Antonelli, que o mal e o bem residem dentro de nós?”

Enquanto Carlos é manipulado por Matias, a paixão entre Eliana e Murilo estabelece-se no capítulo IV. Porém, o amor de ambos não pode realizar-se por causa do possível incesto. Mais uma vez, aqui, ressurgue um elemento melodramático, pois, segundo Silvia Oroz (1999), o incesto apresenta-se como uma das principais temáticas do melodrama, especialmente entre pai e filha, sendo mais incomum entre irmãos. Na trama, Murilo não é filho de Antônio e Eliana não é filha de João, Matias suspeita, então, que eles sejam filhos de Álvaro, personagem que havia tido um relacionamento anterior com Margarida. Ao saber disso, Matias conta para Carlos, que quer vingar-se de Murilo. Margarida descobre que Carlos desvendou o seu segredo, e sente-se culpada, pois Murilo não é filho de seu casamento com Antônio, mas sim um filho “ilegítimo”, como se dizia naquela época:

	(...)
CARLOS	(gemendo) Não me toque!
MARGARIDA	(ofendida) Carlos!
CARLOS	(acalmado) Não a quero também...vá-se embora...vá procurar o seu filho Murilo...vá deixa-me em paz...eu quero dormir. Sinto-me exausto...
MARGARIDA	(chorando) Carlos...como pode ser tão cruel...
ELIANA	(bondosa) Não chore, dona Margarida. Ele nem sabe o que está falando... as dores foram muito fortes. Quando acordar nem se lembrará do que lhe disse...
MAGARIDA	(chora) Ele...sabe...
ELIANA	Vá para o seu quarto...eu ficarei aqui até amanhã cedo.
MARGARIDA	(soluça) Preciso encontrar Murilo, meu filho adorado...onde estará?
ELIANA	(inquieta) Que terá acontecido, dona Margarida? Murilo deixou Carlos sozinho...
MARGARIDA	(desesperada) Aconteceu o que eu sempre temia, Eliana. O passado voltou!
TÉCNICA	DESAPARECE TEMPESTADE
MARGARIDA	(aflita) Onde estará Murilo? Sei que Matias contou tudo a Carlos. Ó, meu Deus, porque este passado tem de ser revivido? Eu sabia que um dia, tudo seria descoberto. E

agora, que hei de dizer a Murilo? Como poderei enfrentar aqueles olhos sempre tão leais? Antônio não deverá saber, está tão doente... sei que ele se faz de forte para não preocupar-me... não consigo dominar-me... é preciso que eu vá à procura de Murilo. A tempestade já passou...o céu está mais claro... ele deve estar...sim...deve ter ido para lá...

TÉCNICA

ARPEJO

(*O Passado Voltou*. Cap. IX. 1960)

A retomada do título dentro da trama “o passado voltou” é recorrente acompanhando-a até o final⁶³, e está presente também em outras radionovelas da autora, e mesmo nas telenovelas posteriormente.

Na seqüência, Murilo vai à cidade após a morte de João à procura do pai de Eliana. Ao retornar, descobre que não é filho de Antônio; afasta-se, então, de Eliana por pensar que não era digno do seu amor, e sai da fazenda, após a morte de Antônio, que estava doente. Enquanto isso, Carlos entra em delírio e ameaça Matias, que tem um colapso e morre.

A música torna-se companheira constante de Carlos desde o capítulo II, quando Margarida ao falar com Eliana, afirma que, “parece música do céu...”. Diante do órgão, ele esquece tudo o que lhe rodeia. E essa mesma música passa a ser verdadeiro instrumento para extravasar a agonia, como no capítulo XI:

TÉCNICA

SÓLO DE ORGÃO MÚSICA PESADA PODE SER TOCADA EM RÉ MENOR DE BACH/ 1º PLANO FORTE DEPOIS SERVE DE FUNDO ENQUANTO DURA A CENA SEGUINTE

MARGARIDA

(desesperada) Lá está Carlos novamente ao órgão! Esta música penetra no meu coração, machuca, fere! Parece um cortejo de sofrimentos através dos sons, interminável, atravessando a noite silenciosa. (pausa) Não consigo dormir...deixa-me ver as horas...

C/REGRA

MOVIMENTOS PELO QUARTO

⁶³ Outro exemplo encontra-se no capítulo XXXVI, em que Margarida diz a Carlos: “Sou feliz...ouvi-o tocar...eu ficava na capela enquanto você tirava aquelas melodias... no órgão... lembrei-me da fazenda...o passado começou a retroceder... foi chegando... sim... o passado voltou e com ele a infelicidade de todos nós...só eu tenho a culpa do que aconteceu... peço-lhe que me perdoe...”

MARGARIDA Duas horas da madrugada...incrível...parece que Carlos não dorme...tenho a impressão de que o órgão trás dentro do seu complicado mecanismo, todas as angústias do coração dele...a sua sensibilidade surge enquanto toca... (desesperada) Oh, este som, como eu gostaria de abafá-lo para sempre!

TÉCNICA SÓLO DE ORGÃO FORTE /DEPOIS EM SEGUNDO PLANO
(...)

CARLOS (abafado) Cada vez que toco, sinto uma obsessão...tornome cada dia mais inquieto, mais revoltado. Quero conquistar o mundo, nada me deterá! Quando desejo algo, hei de vencer! Meu pai faleceu, fui o culpado? Talvez, mas, ele já esteve doente...agora Murilo se vai...o caminho ficará livre para mim...conquistarei Eliana...aos poucos, sem que ela o perceba...começarei pela sua instrução...bons livros, boa MÚSICA, eu a levarei ao mundo da beleza, sensível como é, em breve será uma jóia em sabedoria. Ai ela poderá julgar Murilo e também a mim. (ri maldoso) Ele que nem sabe qual a diferença entre a MÚSICA clássica e a popular...todos estão escutando a minha MÚSICA...o silêncio envolve tudo...mas, esta MÚSICA, de esplêndida beleza, está penetrando em seus quartos, nos seus pensamentos. É a minha mensagem para eles, cada um a receba como entender! Para minha mãe é o grito da minha revolta, o meu protesto contra a injustiça que me fez desde o meu nascimento. Para Murilo, o desprezo pela sua origem, o ódio pelo que tirou-me desde a infância e para Eliana é a mensagem da minha paixão. Quero que a música a conquiste para mim, que a traga até aqui, onde a sua visão me fascina enquanto transmito as teclas o meu desejo de torná-la minha!

(*O Passado Voltou*. Cap. XI. 1960)

A cena inicia-se com a técnica, na qual a autora informa a música a ser tocada e seu formato. Em seguida, a personagem Carlos realiza uma quase identificação com a música, pois suas ações estão sempre relacionadas a ela. Da música celeste à atormentada, através dos sons do órgão, a música representa o presságio de momentos tristes, de desespero e de vingança, até o momento em que ele encontra o maestro Antonelli que, vendo seu talento, resolve torná-lo um concertista. Afinal, para Antonelli, “a música é o bem maior que a vida oferece”. E, a partir então, Carlos viaja pelo mundo como concertista. E é também através da

música que Margarida, ao fugir para viver em um convento, vai reconhecer o filho, quando este irá fazer ali um concerto beneficente.

Nessa radionovela, a música transforma-se quase em mais um personagem. Em vários capítulos, sua grafia, no texto, apresenta-se em letras maiúsculas - *MÚSICA*-, demonstrando que a autora deu a ela uma ênfase especial, como se fosse um nome próprio. O conhecimento musical de Odette ressalta-se, portanto, não somente na qualidade dos apontamentos para a *técnica*, como na construção das cenas e da personagem. Essa hibridização entre música e literatura marca esta radionovela e a particulariza, uma vez que a música, os sons e os ruídos, assim como as palavras são seus modos de expressão, e estão indicados no texto escrito. O conhecimento de ambas as artes - a literatura e a música - favorece a construção de uma boa obra, como é o caso de *O Passado Voltou*.

Outro momento em que a música sobressai encontra-se no capítulo XII.⁶⁴

TÉCNICA	ARPEJO
CARLOS	(gentil) Agora, diga-me: qual compositor você mais apreciou?
ELIANA	(suspira) Creio que Chopin. É mais fácil de ser compreendido, não é verdade? Sua música é tão bela, mas triste. Penso que toda pessoa romântica deve apreciá-lo muito.
CARLOS	Você tem razão, para gostar de Chopin não é preciso entendê-lo, ele fala diretamente à nossa sensibilidade. Eu, entretanto, prefiro Beethoven. A sua música é um grito de revolta como foi a sua vida. Já pensou na luta que ele teve com a natureza quando esta tirou-lhe o mais precioso dos dons: a audição? Veja se você pode seguir-se.
TÉCNICA	BEETHOVEN/ 3ª PARTE DA SONATA AO LUAR FAZENDO FUNDO
CARLOS	Beethoven, o músico sublime, traz nas suas composições, uma avalanche de desespero, uma insistente súplica ao desejo de ser feliz! Amou muitas mulheres, por nenhuma foi amado. Poderá haver maior angústia do que não ser amado? Toda e qualquer pessoa, por mais insignificante que seja, é amada por alguém e ele, o maior dos gênios cuja sede de amor era imensa, sempre foi repellido. Esta

⁶⁴ Na radionovela *Madona sem Véu* o tema da arte também é recorrente, com ênfase nas artes plásticas.

sonata foi oferecida a Juliana, a primeira mulher que ele amou. Incompreendido, ele deixava cair nas pautas todo o amargor da sua vida vazia de afeição. A música para ele era como um diário, onde dia a dia ele deixava falar o seu coração ferido. Não sente você como em meio dos arpejos tempestuosos eleva-se um canto profundo? É o coração de Beethoven que cantava e continua cantando através dos séculos!

ELIANA (emocionada) Como a música nos faz sentir pequeninos! Que somos nós, diante desta arte que sabe exprimir alegria e o desespero? Você fala tão bonito, Carlos senti-me emocional!

CARLOS Escutemos em silêncio o final desta obra magnífica...

(...)

(*O Passado Voltou*. Cap. XII. 1960).

Informações concretas e substanciosas sobre a música surgem em vários momentos nos diálogos travados entre Carlos e Eliana, demonstrando o conhecimento que a autora possuía, até pela sua formação, de Beethoven e Chopin. Nas telenovelas atuais, ocorre diferente, pois a ciência de um momento histórico ou de uma determinada área técnica pode ser realizada por profissionais especializados, que pesquisam e auxiliam na composição das cenas.

Em *O Passado Voltou*, a obsessão e loucura de Carlos, que passa a beber constantemente e torna-se incoseqüente, leva a própria mãe, Margarida, ingressar-se no Convento como freira. E esse comunicado é realizado mediante uma carta de Margarida endereçada ao filho Carlos, no capítulo XVII:

JUVÊNIO A carta é para o senhor, leia depressa, quem sabe ainda poderemos tomar alguma providência.

CARLOS Sim...é preciso ser forte...

C/REGRA (lendo) Meu querido filho Carlos...

MARGARIDA Vou hoje recolher-me ao abrigo da religião católica, sim, vou internar-me no convento Santa Madalena. Uma vez lá dentro, serei morta para o mundo! Há muito tempo que esta idéia estava comigo, desde que seu pai faleceu. Agora que Murilo se foi e que você...despreza-me pelo erro do passado...um erro que não faz vacilar o amor de

seu pai por mim, chegando a dar-me e a meu filho, o seu nome honrado...não posso suportar mais esta situação, ver desprezo a todo momento nos olhos, que só deveriam olhar-me com carinho. Se você soubesse como sofri no passado não me acusarias como tem feito até agora. Adeus, meu filho querido, que Deus o abençoe e faça-o chamar Murilo junto de você. Ambos são meus filhos pelo sangue, pela carne e pelo coração sempre o foram de ANTÔNIO. Não posso compreendê-lo Carlos...por mais que me esforce não consigo entender o seu ódio por nós...Afinal, serei eu a única mulher a ter um erro no passado? Fui sempre esposa e mãe dedicada, não merecia ser punida tão severamente...enfim, um Deus terá piedade desta pecadora que de agora em diante viverá apenas para glorificá-lo e adorá-lo! Adeus, Carlos meu filho querido, a partir da hora em que ler esta carta, considera-me morta, pois...

CARLOS	(acabando) Estarei morrendo para o mundo. (sofrendo) Sua...mãe!
JUVÊNIO	(comovido) Pobre dona Margarida...ela não merecia sofrer tanto assim!

(*O Passado Voltou*. Cap. XVII. 1960)

As cartas são freqüentes nessa radionovela, e funcionam como apartes, para informar ao ouvinte a respeito de acontecimentos na trama, não explícitos, mas provenientes dos cortes de cenas e capítulos. Por meio da carta de Margarida, por exemplo, temos a explicação do capítulo anterior, quando ela havia dito a Juvêncio que iria tomar uma atitude, pois não poderia viver em opressão. O público não tem acesso à sua decisão, que somente é revelada através da carta, no capítulo seguinte, preservando a velha fórmula do “continua amanhã”. A técnica utilizada para fazer emergir a cena na imaginação do ouvinte é trazer a voz da personagem que escreveu a carta para lê-la, intercalada com o *contra-regra* e a própria fala de Carlos, que chama o público para a cena no presente.

A trama torna-se complexa, pois a novela compreende vários núcleos (como nas novelas atuais), fazendo com que a narrativa se torne labiríntica e, muitas vezes, difícil de ser resumida. Assim, em *O Passado Voltou*, outro núcleo importante concentra-se na fazenda de Henrique, pois Murilo, ao deixar a fazenda paterna, encontra emprego junto a aquele. Nesse

momento ele se aproxima de Lúcia, uma mulher de personalidade forte, considerada uma “moça avançada”. Forma-se, assim, um triângulo amoroso entre Murilo, Lúcia e o geólogo Marcos. Enquanto isso, em outro núcleo, Eliana passa a morar com o pai biológico, Álvaro, e conta com a ajuda da governanta para adaptar-se à nova vida de “princesa”. Diante das reviravoltas do enredo, Eliana, na cerimônia de seu casamento com Murilo, é impedida por Carlos, que, em uma cena clássica de uma boa novela, no capítulo XXVII, declara que eles não podem casar-se, porque são irmãos.

Murilo então casa-se com Lúcia, que mantém o triângulo amoroso com Marcos, ao passo que conhece Carlos e começa a envolvê-lo afetivamente. Enquanto isso, diante da desilusão amorosa, Eliana foge também para o convento, e encontra Margarida, onde fica sabendo que Murilo não era filho de Álvaro, e que não havia então incesto no seu amor por ele.

Os temas do incesto, de filhos ilegítimos, do casamento e do adultério feminino pareciam estar entre os preferidos do público das radionovelas e, por conseqüência, das mulheres. Afinal, a mulher no período em que decorre a narrativa, século XX, juridicamente estava ainda submetida ao pai ou ao marido, e a mercê de preconceitos que tolhiam seu comportamento. Na história, Eliana, mesmo sem vontade, vai morar na casa de Álvaro, como ocorre no capítulo XIII:

MATIAS

Dona Margarida, trago a ordem por escrito, com firmas reconhecidas, portanto de acordo com a lei. Mesmo que Eliana não queira, ela é obrigada a morar em companhia do pai, pois é lei e lei foi feita para ser cumprida. Agora tenha a bondade de chamar a jovem. O pai deu-me uma semana de prazo para levá-la.

MARGARIDA

Não, ainda não, senhor Matias. Esperemos até amanhã, sim?

(*O Passado Voltou*. Cap. XIII. 1960)

E na cena seguinte do mesmo capítulo entre Matias e Carlos:

CARLOS (aturdido) E você... vai levá-la? Como conseguiu?

MATIAS Ela é obrigada pela lei. Só seria dispensada se...

CARLOS Se...

MATIAS Fosse casada. Como é solteira nada poderá fazer, apenas obedecer.

(*O Passado Voltou*. Cap. XVI. 1960)

Em oposição a Eliana, que encarna as virtudes domésticas e cumpre sem discutir as determinações legais, Lúcia é descrita como moderna, bela e provocante, avançada para seu tempo. Ela é “moderna”, porque usa calça comprida, fuma, bebe, dirige carros, é audaciosa com os rapazes, ousa falar o que pensa e assume o próprio desejo. No capítulo XVI, ela conversa com Murilo e demonstra o seu posicionamento:

MURILO (nervoso) Responder-lhe à altura? Seria faltar com a delicadeza que se deve à uma senhorita!

LUCIA (fútil) Ora, senhor Murilo! Bem...Vamos deixar de tanta cerimônia! Sabe, Murilo, hoje em dia as jovens não gostam de ser tratadas com delicadeza. Estamos todos no mesmo plano, se eu o chamei de tolo, você poderia ter dito que eu também era uma tolinha só que uma tolinha bonita, encantadora, etc... Acharíamos graça e a nossa amizade continuaria sem novidade.

MURILO (admirado) É! Vejo que sou mesmo um caipira e atrasadão! Estou acostumado a externar tudo o que me vai na alma.

LUCIA Pois trate de mudar, Murilo. No nosso meio o que menos falaremos é a verdade. Você sabe definir a verdade?

MURILO Naturalmente e a senhorita também sabe?

LUCIA Eu? (gargalhada) Penso que a verdade e eu estamos em campos opostos. Sabe? Nem me lembro do dia em que disse uma verdade!

MURILO A senhorita quer parecer má, não o é. Desde que começamos a conversar só disse verdades.

LUCIA (caçoando) Ora vejam só! Será que estou indo para o bom caminho?

(*O Passado Voltou*. Cap. XVI. 1960)

A “moça moderna” defende a igualdade de direitos, mas, ao mesmo tempo, apresenta-se como aquela que “faz o jogo”, pois não está presa à verdade (ou pelo menos diz que não está), ao contrário de Eliana, que seria a boa moça, incapaz de mentir. O discurso de Lúcia de não prender-se à verdade, permite estabelecer um relação de ambigüidade em torno de sua personagem, uma vez que o conteúdo que prega - autonomia feminina - não pode ser visto como confiável. Vejamos mais uma cena:

TÉCNICA	ELETROLA LIGADA/ MÚSICA SUAVE
LUCIA	Agora sim...perfeito...
MURILO	(inquieta) Quer ver as revistas novas?
LUCIA	Não. Quero conversar com você...venha sentar-se ao meu lado...
MURILO	(inquieta) Lúcia...o senhor Henrique sabe que você está aqui?
LUCIA	Não sei, mas, que importância tem? Sou independente, faço o que me apraz e também sou uma jovem que sabe defender-se. (ri) Está com receio de sentar-se a meu lado? Ora Murilo, não sou nenhuma conquistadora e agora que sei do seu amor, nada poderei aspirar venha...Quero que fale-me sobre a jovem que você ama...onde a conheceu...enfim, quero que me conte todo o seu romance.
MURILO	(inquieta) A minha história é muito simples, conhecemo-nos desde criança e penso que nos amamos desde aquela época.
LUCIA	Ah...sim...um amor antigo...tem raízes... (animada) Vá buscar os champanhes, Murilo, vamos ficar alegres!
MURILO	(inquieta) Você está acostumada a tomar bebidas fortes?
LUCIA	(caçoando) Tenha a santa paciência, Murilo, por quem me toma você? Por uma criança de colo que só toma leite? Ora, rapaz, você nem parece desde século, há momentos em que eu penso que está na época por um descuido! Você dá mais idéia de um homem de idade média, onde os homens eram perfeitos cavalheiros, gentis com as damas e estas, por qualquer emoção desmaiavam! Era o recurso que tinham para defender-se! Deus me livre de viver em época assim! Gosto de nosso século, onde temos os direitos iguais aos dos homens e onde podemos defender-nos com armas idênticas também! Ande, Murilo, estou a espera de champanhe! Se quiser ser galante, poderá oferecer-me a taça rosa de joelhos, a meus pés! Que acha?

MURILO	(nervoso /saindo) Você continua a ridicularizar-me!
LUCIA	(baixinho) Ele já está perdendo a calma, ótimo!
C/REGRA	ESTOURO DO CHAMPANHE/ PASSOS VOLTANDO

(*O Passado Voltou*. Cap. XXIII. 1960)

Lúcia é, portanto, uma personagem que quer ser feminista e independente, o que contraria a sociedade da época. Entretanto, por estar a radionovela inserida nos “anos dourados”, ao mesmo tempo em que a personagem reivindica essa igualdade de direitos e de *status*, seu discurso é colocado de maneira ambígua, de forma a minimizá-lo, por meio de uma possível indicação de inverdade ou sob a forma de ironia.

Assim, enquanto ela defende os direitos das mulheres, seu comportamento revela uma mulher egoísta, ardilosa, que seduz os homens a seu prazer. No capítulo XXIV, por exemplo, na cena que sugere sexo entre Murilo e Lúcia, ela é quem detém a iniciativa e envolve o rapaz. E afirma “Não pense que seduziu-me... não sou uma jovem ingênua que cai, ignorando o mal que lhe foi causado! Não Murilo, quando fui ao chalé a minha intenção era conquistá-lo!”

Nos moldes da época, Murilo sente-se culpado e quer reparar seu “erro” através do casamento. Entretanto, Lúcia, mais uma vez, demonstra ser uma moça que não está presa aos padrões sociais. Ao contrário, entende que as mulheres, assim como os homens, têm o direito de se envolverem sexualmente, não tendo que vincular-se por meio do casamento e nem mesmo a um único homem. Mas, ela própria retoma a idéia de casamento com Murilo, e comunica a notícia a seu pai, para, depois, seduzir também Marcos e Carlos, em flagrante adultério, condenado pela sociedade brasileira da época.

A contradição, portanto, é a marca dessa personagem, que, se por um lado, parece defender a igualdade entre os sexos, por outro, provoca no público a condenação de qualquer

atitude mais independente e emancipada para a mulher. E seu comportamento negativo torna Eliana no modelo a ser seguido pelas ouvintes, e louvado socialmente.

Em um dos apartes do texto, na fala de Henrique, é possível perceber como a autora joga com essa contradição, ao utilizar-se da metalinguagem:

(...)

C/REGRA	SAI COM PASSOS FORTES/ BATE A PORTA
HENRIQUE	(preocupado) Lúcia gosta de Murilo... (animado) Mas seria uma ótima solução! Sim, seria o melhor epílogo para este drama! Lúcia e Murilo...
TÉCNICA	TRANSICÃO MÚSICAL

(*O Passado Voltou*. Cap. XXX. 1960)

Se a moça sedutora e ardilosa terminasse a história com o mocinho seria um epílogo diferente para a trama, e escaparia aos moldes do velho melodrama e da moral da época. Lúcia, no capítulo XXX, afirma: “Esta jovem [Eliana] deve ler muito romance de Dely! Sente-se uma heroína sofredora, está colocando-se como figura central de todo este drama!” Eliana é a personagem heroína da história, cabendo-lhe, por isso, um final, também clássico, ao lado do homem amado. E, dentro do perfil do melodrama, a punição pelos atos atentatórios à moral é a morte, e por isso Lúcia terá um fim trágico: a morte vem como a punição por seu comportamento contrário à moral de sua época.

Essa contradição da personagem, e o endosso ao previsível, revela também a contradição da autora. Ao punir com a morte a personagem que representa a emancipação feminina, ela reitera os valores dominantes na sociedade, não afirmando positivamente as conquistas da mulher de seu tempo, por isso, ao final, tanto Murilo quanto Carlos são perdoados, uma vez que foram apenas seduzidos por aquela mulher e não têm “culpa” disso.

A obra, dessa forma, toca no cotidiano das mulheres brasileiras ao trazer à tona temas polêmicos e acobertados, como incesto, filhos ilegítimos e adultério feminino. Entretanto, a

análise da radionovela permite constatar que ela reproduz ainda os velhos valores sociais, e utiliza a estética melodramática para reforçar antigos preconceitos.

O Pecado de Margareth

Bem diferente será a segunda radionovela. *O Pecado de Margareth* foi transmitida no ano de 1961 e sofreu bastante com a censura da época, haja vista os diversos telegramas enviados à autora para que houvesse modificação dos capítulos, uma vez que estavam muito “fortes”.

O texto original que consta do arquivo da família e que está sendo objeto desse estudo, não contém, porém, referências à censura ou mesmo aos cortes. Ao contrário, a narrativa flui, como se nenhum obstáculo externo interferisse na obra.⁶⁵

A apresentação das personagens faz-se paulatinamente, com a passagem dos capítulos, podendo ser apontadas nos seguintes agrupamentos: Margareth (a protagonista) e Valter (seu ex-namorado); Luiza (mãe de Valter); Marcelo Rocha (promotor de justiça), seu pai Dr. Rocha (promotor aposentado); Ivone (noiva de Marcelo) e seu pai, o Governador; Miss Simpson (a antagonista); Roberto Matos (advogado de Margareth); Zé Barril (padrasto de Margareth); Rosa (mãe de Margareth); Cecília (amiga de Margareth); Dr. Hélio (médico); outras personagens aparecem sem que haja identificação por nomes: o juiz; o jornalista; o guarda.

O próprio título - *O Pecado de Margareth* - insinua que Margareth cometeu uma falta e a trama gira em torno do seu desvendamento. A história inicia-se com a notícia do seu

⁶⁵ Acredita-se que esse é o mesmo texto que foi radiofonizado, uma vez que a autora guardava cópia das novelas enviadas a fim de acompanhar o desenvolvimento dos capítulos, não restando, nele, o registro dos capítulos ou trechos censurados.

juízo, que estava sendo processada pelo crime de infanticídio; portanto, em *media res*, no clímax, em que o mistério é instalado e será revelado à medida que a trama se desfaz.

Margareth é uma moça bela, que trabalha num magazine junto com Cecília e tem como chefe Miss Simpson. Ela engravidou de um rapaz, que não quer revelar o nome, e com a morte do bebê, torna-se ré do crime de infanticídio. Porém, os acontecimentos revelam que é inocente, apesar das ameaças de seu padrinho, Zé Barril, e de Miss Simpson. Esta, ao sofrer violência de Zé Barril acaba por assassiná-lo, dando ensejo a um novo julgamento. Assim, a obra possui dois julgamentos, o de Margareth, que vai ser absolvida, e do de Miss Simpson, que é condenada. Enquanto isso, o segredo de Margareth permanece, uma vez que o seu sedutor somente é revelado nos capítulos finais, quando Marcelo descobre que foi ele quem engravidou Margareth.

Enquanto Margareth - a mocinha do melodrama - é apresentada como indefesa e sofredora, Ivone (que era noiva de Marcelo) revelar-se-á a sua advogada de defesa. Será ela que conduzirá a trama para seu final feliz, ao acreditar e defender Margareth de todo o delito. No capítulo III, ela afirma: “Culpado é o homem que a seduziu e que agora se esconde no anonimato!”

Na realidade, Margareth somente tem voz no final do capítulo IV, em *flashback*, e, no tempo presente, no Júri, apenas no final do capítulo V. Até então sua apresentação e as ações decorrem através de outras personagens, que ora a defendem ora a acusam. Essa divergência de opiniões possibilita criar, como característica das novelas, outros núcleos de ação, como entre Ivone e Marcelo. Afinal, enquanto Margareth deixa que falem por ela, Ivone, desde o início, mostra-se a personagem mais lúcida da história, não admitindo que Marcelo a trate como uma jovem fútil, sem inteligência e capacidade para posicionar-se diante da sociedade. Aliás, ela entende o casamento como de mútuo auxílio, não como submissão. Esse conflito

vivido entre o casal, é desencadeado pelo julgamento de Margareth, como na cena do final do sétimo capítulo:

TÉCNICA	ACORDE
IVONE	(inquieta) Marcelo, você é orgulhoso!
MARCELO	(altivo) Sentir orgulho de ser digno, e louvável!(súplice) Ivone, é preciso resolver de uma vez por todas o nosso problema. Se quer casar comigo...
IVONE	(sentida) Se quero? Oh Marcelo!
MARCELO	Peço-lhe que não compareça amanhã ao tribunal! Que deixe Margareth entregue a sua própria sorte, você não poderá mudar o rumo da vida dela!
IVONE	(triste) Marcelo... infelizmente, não posso atendê-lo.
MARCELO	(indignado) Como? Não pode atender-me? Então aquela jovem significa mais do que eu? Prefere ficar ao lado dela e lutar contra mim? Ó Ivone, julguei que você me amasse como eu a amo! Que aconteceu conosco, com o nosso amor?
IVONE	Não sei, Marcelo, meus sentimentos se confundem, eu não posso analisá-los! O dia de ontem parece-me tão distante, como se de lá pra cá, já houvesse passado muitos anos! Não sou a mesma de ontem...depois de assistir o julgamento de Margareth, parece que algo acordou dentro de mim! É como se eu tivesse guardado uma luz apagada e que ela de repente se acendesse mostrando o caminho que devo seguir...Como filha do governador, muito posso fazer em benefício de jovens como Margareth!
MARCELO	(raiva) Você não sabe o que está dizendo!
IVONE	(prosseguindo) Abandonada por uma sociedade ainda presa a preconceitos, elas não estão preparadas para enfrentarem o mundo! Estas jovens, na maioria vêm do interior, sonhando com os encantos da capital, tornam-se presas fáceis de canalhas.(decidida) Marcelo, sinto que devo ajudar à estas infelizes, que elas saibam que existem pessoas que as compreendem e não as desprezam! Sim, hei de dedicar-me à elas, uma casa em que possam, tranquilas, esperar o filho...
MARCELO	(raiva) Ivone, suas idéias chegam a parecer ridículas! Pretende reformar o mundo?
IVONE	(sentida) Marcelo!
MARCELO	Já ouvi mais do que pretendia ouvir. Agora deixo a seu critério o nosso futuro, apenas imponho uma condição: abandonar essas idéias! Sim, Ivone, resta-lhe escolher. as jovens desmioladas ou eu!

TÉCNICA

ENCERRA

(*O Pecado de Margareth*. Cap. VII. 1961)

Na trama, a fala de Marcelo faz emergir o comportamento da sociedade da época, em que a mulher devia total submissão ao homem.⁶⁶ A escolha pelo casamento, o destino comum e desejado pela maioria das mulheres dos anos 50 e 60 - pois não queriam ser taxadas de solteironas -, demarcaria definitivamente uma fronteira na qual a mulher não poderia mais ultrapassar, uma vez que socialmente e legalmente ao homem caberia as decisões da família.

Essa visão patriarcal da sociedade brasileira é percebida também na fala de outras personagens, algumas masculinas, como Zé Barril, Rocha e o próprio Valter. No capítulo XI, Zé Barril, demonstrando que detém poder sobre Margareth, diz: “(gritando) Quando eu a quiser, nem mil fechaduras poderão afastá-la de mim!” Em outro momento, no capítulo XVII, é Valter que, reiterando a necessidade do casamento e a realização da mulher nele, afirma sobre Miss Simpson: “é uma mulher fracassada porque não se casou.” Uma mulher para ter sucesso deveria casar-se, do contrário, era vista com desprezo. Na mesma linha, a opinião de Rocha ao filho Marcelo: “Meu filho! Existem mulheres que só sentem-se felizes, quando ocupadas em vários trabalhos. O lar, a família, não bastam.”

Ivone, ao contrário dos valores defendidos pelas demais personagens, discursa em favor dos direitos das mulheres, e possui um comportamento contrário ao que se esperava das “moças de família”. Não acata as opiniões de Marcelo, ao contrário, possui suas próprias idéias e defende a liberdade e igualdade feminina, através de seu discurso emancipatório e de suas ações, ao auxiliar Margareth, e ao separar-se de Marcelo.

⁶⁶ No início do capítulo VIII, Marcelo também afirma: “Uma esposa pertence ao lar, ao marido e aos filhos!”

Enquanto Ivone pertence ao grupo das personagens positivas desse melodrama, no grupo oposto, dos vilões, Miss Simpson destaca-se. Ela é uma inglesa, amargurada que insiste em atacar, a qualquer preço, Margareth, inclusive acusando-a de ter um comportamento contrário à moral da sociedade, como no trecho do capítulo IV, em que a mesma presta depoimento ao Tribunal do Júri:

MARCELO	A senhorita conhece a ré há muito tempo?
SIMPSON	Se conheço Margareth? Sim, ela trabalha, ou melhor, sob minha direção no Magazine Blue. (desprezo) Imagine, uma jovem como esta, em contato com outras de boas famílias!
MARCELO	E ela é sua vizinha no prédio de apartamento?
SIMPSON	Sim, senhor Promotor. Às vezes íamos juntas para o trabalho.
MATOS	Permite-me um aparte, o meu nobre colega de acusação?
MARCELO	Perfeitamente, senhor Advogado de Defesa.
MATOS	Miss Simpson, poderá informar-me se a acusada Margareth da Silva era boa funcionária?
SIMPSON	Igual as outras!
MATOS	E...sabe se ela gostava de sair com rapazes e havia algum preferido?
SIMPSON	Nada tenho com a vida dos outros, Sr. Advogado de Defesa. Sou uma moça honesta, vivo do meu trabalho, mas... há certas coisas que não podem ser escondidas. Ela... saía sempre com um rapaz... aliás... com vários rapazes...
MATOS	Mas não havia nenhum que fosse mais constante que os outros?
SIMPSON	Isso não posso responder, senhor Advogado, porque da minha janela eu não conseguia ver as feições deles!
TÉCNICA	RISOS NA ASSISTÊNCIA
MATOS	Quer dizer que a senhorita costumava espionar a acusada?
MARCELO	Protesto contra a insinuação!
SIMPSON	Não que me interessasse a vida dela, mas que costumava chegar pela madrugada aos sábados e em vésperas de feriados é a pura verdade!
TÉCNICA	RISOS NA ASSISTÊNCIA

C/ REGRA	PANCADAS NA MESA
JUIZ	Silêncio! (pausa) Silêncio! A assistência não pode se manifestar. Prossigam o interrogatório.
MATOS	Então, naquela noite de 12 de janeiro, a senhorita tem certeza que foi Margareth da Silva que atirou o pequeno cadáver na lata de lixo? Está certa de suas declarações?
SIMPSON	Certíssima Sr. Advogado.
MATOS	O que fez depois que os guardas se foram?
SIMPSON	(pensando) Depois...um momento...que eu me lembrarei...sim... o que aconteceu depois foi o seguinte!
STUDIO	RETROCESSO DO TEMPO

(*O Pecado de Margareth. Cap. IV. 1961*)

Miss Simpson reafirma o comportamento submisso da mulher, e condena quem age diferente. Afinal, as moças não poderiam sair com rapazes, e deveriam ser contidas e comportadas, prepararem-se adequadamente para o casamento e conservarem a inocência sexual, pois, do contrário, ficariam “mal faladas”. Para ela, Margareth deveria ser castigada, como afirma no mesmo depoimento: “Margareth é uma perdida e deve ser castigada para exemplo desta mocidade de hoje, que já não tem moral, nem freios, levada pela vertiginosa loucura que se apossou deste século... mocidade esquecida de Deus e dos Mandamentos!”. Contrapondo-se a Miss Simpson, mais uma vez Ivone realiza a defesa da ré na continuação da cena, em que dialoga com Valter, ex-namorado de Margareth:

STUDIO	ZUM-ZUM DA ASSISTÊNCIA
VALTER	(baixinho) Porque ela odeia tanto Margareth?
IVONE	(baixinho) Ela não odeia a pessoa de Margareth, ela odeia é a beleza e a mocidade que se irradia dela! Mesmo ali, onde está, sem pintura, com os cabelos em desalinho, pálida, sofrendo tantas humilhações, veja como está bela!
VALTER	(sofrendo) Sim... Margareth é bela... antes não o fosse...já que essa beleza só poderá fazê-la uma desgraçada! (...)

(*O Pecado de Margareth. Cap. IV. 1961*)

Miss Simpson constitui a personificação da inveja, pois deseja a juventude e a beleza de Margareth. A cena de seu depoimento revela-se também na qualidade técnica, uma vez que a autora se utiliza do humor que contribui para a construção da personagem, para marcá-la negativamente, bem como da estratégia do *flashback*, no final da cena. O *studio* demarca a música que estabelece o retrocesso no tempo, abrindo para a seguinte cena do passado:

SIMPSON	(aflita) Que crime monstruoso! (má) E deve ter sido aquela jovem Margareth! Só pode ser ela! Vou até seu apartamento!
C/ REGRA	PASSOS PELOS CORREDORES. BATIDAS NA PORTA.
SIMPSON	(chamando) Margareth, Margareth! (impaciente) Não responde! Mas ela está tenho certeza! Era ela a jovem que eu vi!
C/ REGRA	PANCADAS NA PORTA
SIMPSON	(chamando) Margareth, abra a porta, sou eu, Miss Simpson. Preciso falar-lhe com urgência. (pausa) Não responde, mas (maldade) sei como obrigá-la a receber-me!
C/ REGRA	PASSOS PELOS CORREDORES. ESTACAM. BATIDAS NA PORTA
SIMPSON	(chamando) Sr. Antônio! Sr. Antônio!
ANTÔNIO	(2o plano) Um momento que já vou atender...
C/ REGRA	PORTA SENDO ABERTA
ANTÔNIO	(admirado) A senhora que deseja?
SIMPSON	(fingindo-se aflita) Sr. Antônio, estou preocupada com Margareth!
ANTÔNIO	A senhorita Margareth?
SIMPSON	Sim, a senhorita que mora no apartamento 82.
ANTÔNIO	Que aconteceu com ela?
SIMPSON	Hoje ela não foi trabalhar e não sei se o senhor sabe que sou a gerente da casa onde ela trabalha.
ANTÔNIO	Perfeitamente.

SIMPSON Eu ouvi uns gemidos a noite...não consegui dormir...julguei que a Margareth estivesse doente...fui até lá ela não atende Sr. Antônio!

ANTÔNIO (preocupado) E ela está sozinha! Há muitos dias que não vejo o beerrão!
(...)

(*O Pecado de Margareth. Cap. IV. 1961*)

A estratégia do *flashback* é muito utilizada nessa radionovela, pois o tempo presente, em que ocorre o processo de Margareth, é frequentemente articulado com cenas do passado. O *flashback* será, pois, utilizado para fazer essa representação, na qual se permite retroceder os acontecimentos, através do auxílio da sonoplastia, uma vez que o som, por exemplo, de “retroceder ao passado”, contribui para dar esse efeito, permitindo que o ouvinte realize o salto temporal, acompanhado dos diálogos das personagens em outro cenário, diferente daquele que é realizado no presente. Afinal, como afirma Scheffner (1980) o tempo do enredo de uma radionovela difere de outros gêneros, sendo produto de um mosaico entre passado e futuro decorrente do *flashback* e *flashforwards*, que não podem ser reproduzidos no palco de um teatro ou do cinema sem causar estranheza.

Enquanto Margareth não revela o seu segredo, que permite conduzir o fio da trama até o final, seu drama continua a acompanhá-la, sendo que, no início do décimo capítulo, ela procura revelar ao advogado Dr. Matos e a Ivone uma parte do seu “pecado”:

TÉCNICA MÚSICA TRISTE ENQUANTO MARGARETH FALA

MARGARETH E foi desta maneira que eu o conheci...Valter tinha razão quando afirmava que para o amor não existia o tempo porque... eu amei aquele homem desde o momento em que nossos olhos encontraram-se! Ele olhou-me com surpresa, mas um tanto indiferente...eu sentia as faces em fogo...Ele estava fazendo um mau juízo da minha pessoa...uma jovem fácil, para aventuras de curta duração...No entanto eu era uma jovem pura e honesta. Cecília e o seu par afastaram-se e ficamos a sós... O dia tornara-se mais belo... caminhava lentamente para o pôr do sol... senti uma felicidade tão completa, que fechei os olhos! Eu não

havia bebido mas, sentia-me embriagada! Ele era um rapaz de boas maneiras e agradável. Conversamos sobre assuntos variados, depois...ele sentou-se ao meu lado...como era delicioso senti-lo junto a mim! (sofrendo) O senhor doutor Matos e também a você Ivone, querem saber o nome daquele que me seduziu. Não posso dizê-lo e nem tampouco foi ele um sedutor...Ofereceu-me frutas, não aceitei. Cecília deixara-me algumas garrafas de bebidas e começamos a beber. De repente senti-me triste...oprimida...comecei a pensar na minha vida tão vazia de afeição e carinhos...sabe, são essas tolices que começam a brincar no cérebro da gente, quando o álcool vai chegando de mansinho...não sei quanto tempo ali ficamos...Bebemos vagarosamente, mas, repetidamente...o rapaz era encantador e posso afirmar que não era do tipo desses que gostam de seduzir pequenas como eu...pelo contrário, era respeitador...Saímos juntos a caminhar pela estrada a fora, quase deserta...na minha solidão jamais tivera um momento como aquele...Um jovem tão atraente, tão atencioso...Confessarei tudo, pois sei que o meu crime foi só este: o de entregar-me a quem nada me pedia! (desesperada) Os meses passaram e eu sentia qual o preço do meu pecado, sem jamais me passar pela idéia procurar aquele moço e contar-lhe a minha situação. Eu sentia-me culpada. Restava-me a dignidade de ter o meu filho e a esperança de criá-lo, de viver para ele! Eu sentia que ele era só meu, pois, só eu sabia da sua existência! Era como se eu o tivesse concebido! Se querem condenar-me que seja por este crime de amar sem esperança, mas, não me culpem pela morte do meu filhinho a quem eu já amava imensamente! (chora)

(*O Pecado de Margareth*. Cap. X. 1961)

Seu “erro”, portanto, encontra-se no fato de ter-se relacionado com um homem recém-conhecido, contrariando todos os moldes da época, uma vez que as mulheres deveriam manter-se virgens e puras até o casamento. Acresce-se a isso, a condição dela ter engravidado, tornando-se “mãe solteira” e, com a morte do filho, ser ainda acusada de infanticídio. A própria palavra pecado refere-se à esfera religiosa, de modo a conter as condutas humanas dos possíveis excessos, dentre eles a luxúria, vedada especialmente às mulheres.⁶⁷ O pecado é justamente comprometer o valor maior dessa sociedade: a reputação da mulher. Como analisa Carla Bassanezi: “Em todos os casos, as mulheres eram aconselhadas a controlarem suas

⁶⁷ Como afirma Silvia Oroz: “Toda a paixão está estreitamente e vinculada ao pecado, já que a associação com o desejo sexual é automática. Na América Latina isto se acentua, pois o conceito vigente de sexualidade é o exportado pela conquista espanhola, impregnado por oito séculos de dominação mulçumana, o que estigmatiza a paixão como uma ‘debilidade da carne’”. (1999, p. 68).

frustrações, fugirem das tentações e, dominando seus impulsos, manterem-se fiéis aos maridos, mesmo que eles não agissem do mesmo modo.” (2000, p. 635). Margareth representa as mulheres que por amor são levadas a tudo, no melhor perfil melodramático. Sua saga atravessa os capítulos seguintes, pois ela evita revelar o nome do homem por quem se apaixonou.

Com objetivo de manter o suspense, a revelação de quem era a paixão de Margareth fica para os capítulos finais. Nesse meio tempo, as personagens de índole má ganham espaço, dentre eles Miss Simpson e Zé Barril, o padrasto da protagonista. Mais uma vez, a força do romance-folhetim e do melodrama encontram-se presentes nessa polarização entre forças do bem e do mal. Ivete Huppés afirma:

Se quisermos identificar as matrizes temáticas predominantes no melodrama, encontraremos dois núcleos principais que frequentemente aparecem entrelaçados: a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa. Em ambas as alternativas, a dificuldade de sucesso é introduzida pela ação de personagens mal-intencionada. (2000, p. 32).

Os vilões, afinal, são os agentes principais do melodrama, interferindo ativamente nos dois núcleos apontados: reparação da injustiça e busca da realização amorosa. Miss Simpson é quem persegue Margareth, denuncia-a e testemunha contra ela. Zé Barril, interessado em tirar proveito financeiro e sexual da moça, vai protagonizar as cenas mais violentas do enredo, que envolvem, além de chantagem, violência física e sexual, e dá o tom “forte” e adulto a essa radionovela. Uma dessas cenas ocorre entre ele e Margareth no capítulo XIV, e outra, com Miss Simpson, no final capítulo XX. Vejamos esta:

C/REGRA

BEBIDA SENDO DERRAMADA NO COPO

ZÉ BARRIL

(bebendo) Divino! (rindo) Está com medo de mim, Miss Simpson? Acalme-se, sou inofensivo. Quero dizer, até que me provoquem, e a senhorita não vai me provocar como Margareth, não é verdade? Eu quero saber onde ela está, sei que a senhorita recolheu-a naquela noite...

SIMPSON	(desprezo) Agora estou me lembrando, o senhor é o padrasto dela. O Zé Barril. Saia desta casa, imediatamente.
ZÉ BARRIL	(bêbado) Calminha, senhorita. Vou beber todo este uísque primeiro...depois...quero que me diga onde está Margareth...
SIMPSON	Sei lá daquela desmiolada. São bem dignos um do outro. Um bêbado, a outra, uma criminosa...
ZÉ BARRIL	Cuidado com as palavras, Miss Simpson. Não pense porque é rica...pode ofender-me... (gargalhada) Está com medo? Por quê? No tribunal a senhorita parecia o próprio juiz, querendo condenar Margareth...diga-me...porque odeia a minha enteada? (ri) Já sei...tem inveja porque ela é jovem...bonita...mas, não precisa sentir inveja...é também muito linda...naturalmente não tem a mesma frescura dos dezoito anos...
SIMPSON	(indignada) Não se aproxime, idiota!
ZÉ BARRIL	Por quê? Estamos a sós...você é linda criatura...deve sentir falta de carinhos...
SIMPSON	(gritando) Tire estas mãos imundas dos meus braços. Bêbado, miserável...
ZÉ BARRIL	(raiva bêbado) Eu lhe disse para não me provocar! (respiração forte) Então sou um bêbado, um miserável, hein? (gargalhada) Não adianta correr, veja, estou com a chave da porta!
SIMPSON	(desesperada) Não se aproxime, Zé Barril, não se aproxime porque eu!...
TÉCNICA	ENCERRA

(*O Pecado de Margareth*. Cap. XX. 1961)

Como uma boa cena de radionovela o capítulo termina no clímax. A violência contra a mulher revela mais um dos aspectos do universo feminino tratados por Odette Machado Alamy. A cena que sugere um crime sexual a ser cometido por Zé Barril, que já havia extorquido e tentado violentar Margareth, novamente reaparece tendo como vítima Miss Simpson. Um alerta para os crimes cometidos contra as mulheres, especialmente relacionados à violência doméstica.

A metalinguagem também pode ser observada nessa radionovela como forma de contrapor os elementos essenciais do melodrama clássico a um novo perfil de mulher. Na cena do capítulo XV, Miss Simpson considera Margareth uma tola e ingrata ao dialogar com Ivone, quando afirma: “Tolices de mocinha que vive a ler histórias de amor”. Margareth, sem dúvida, é a mocinha da trama, no melhor estilo melodramático, em que o amor é o tema central. Mas essa mocinha não é, como nas histórias de amor, totalmente pura, uma vez que se tornou confessadamente “pecadora”. A heroína, dividida entre a beleza e o pecado, possibilita o ingresso de outros temas do universo feminino, como o da não obrigatoriedade do casamento, da paridade de direitos entre homens e mulheres, especialmente porque a autora é consciente que seu público se compõe principalmente por mulheres, e procura explorar isso no enredo. Essa visão de temas polêmicos não abandona a fórmula folhetinesca, nem melodramática. É por isso que uma carta anônima, no final do capítulo XXXVI, vem revelar a Marcelo que ele era o amor de Margareth, provocando uma confusão na mente da personagem que, estrategicamente, é revelada por meio da sonoplastia, como no trecho abaixo:

TÉCNICA	MÚSICA CONFUSA ENQUANTO MARCELO FALA. AS VOZES SE ALTERNAM BEM DEPRESSA.
MARCELO	(sonolento) Sinto-me como um homem, que nas trevas tateia o caminho...sofro uma tortura imensa...na minha alma o motivo cruel intensifica o desespero...a carta dizia:
CECÍLIA	(sussurrando) Que memória a sua! Lembrou-se de tanta coisa no julgamento e esqueceu-se de outra importante, que a jovem que ali estava para ser julgada era sua vítima!
MARCELO	(arfante) Não...não...
CECÍLIA	O senhor é culpado! Culpado!
TÉCNICA	MÚSICA AUMENTANDO E VOZES ALTERNANDO-SE RAPIDAMENTE.
MATOS	Sim, Marcelo, acredito, acredito em Margareth, ele foi e será o único amor de sua vida!
MARCELO	(delirando) Não sou o culpado, eu não sabia...

MARGARETH	Pode continuar de cabeça erguida, doutor Marcelo, o senhor não é o culpado da minha desgraça!
CECÍLIA	Se fosse escrever a história de Margareth, o título seria este: O maior amor do mundo!
MARCELO	(arfando cansado) Eu não a amo...
CECÍLIA	(ao longe) Ela o ama...
MATOS	(ao longe) Foi o único em sua vida...
VALTER	O senhor não pode renunciar...
GOVERNADOR	É o meu candidato, será eleito!
MARCELO	(gritando) Chega! Chega! Não quero ouvir mais nada! (cansando-se) Quero dormir...
TÉCNICA	MÚSICA DIMINUINDO AOS POUCOS

(*O Pecado de Margareth*. Cap. XXXVI. 1961)

Essa confusão é demonstrada por meio do jogo de cena especialmente articulado através da *técnica* com as vozes (tom e fala) das outras personagens, pois, as estratégias usadas nas radionovelas para produzir os efeitos das cenas podem variar, utilizando-se de *flashbacks*, bem como de um mosaico construído com a *técnica*, *contra-regra* e as falas e tons, capazes de demonstrar que a personagem encontra-se confusa e delirante, como era o caso de Marcelo.

É Cecília, a amiga de Margareth, quem desfaz o mistério e envia a carta anônima a Marcelo. Ela representa, assim, a personagem clássica do melodrama, o confidente, capaz de revelar o segredo, e de protagonizar cenas pitorescas⁶⁸, como esta do capítulo X:

(...)

SIMPSON	Hoje teremos a visita de uma senhorita de grande fortuna. Virá escolher o seu enxoval. Espero que consiga satisfazê-la.
---------	---

⁶⁸ “Cabe observar que, além do confidente, o bobo também é importante entre as personagens secundárias do melodrama. Ambos atuam sobre um duplo registro: são dinâmicos do ponto de vista da linguagem, pois fazem intervenções pitorescas, e são igualmente ativos do ponto de vista comportamental, uma vez que interferem no desenrolar dos fatos.”(HUPPES, 2000, p.85).

CECÍLIA	Faremos o possível, Miss Simpson.
C/REGRA	PASSOS AFASTANDO-SE. PORTA SE FECHA.
CECÍLIA	Prepare-se Margareth, teremos um dia formidável.(imitando uma jovem pernóstica) Senhorita, não estou gostando destes modelos, eu preferiria algo...mais emocionante...diferente...não aprecio modelos que não sejam exclusivos...oh! mas este é uma coisa sensacional!
MARGARETH	(rindo) Cecília, você deveria fazer um teste para o teatro! Francamente, cheguei a imaginar como será a nossa freguesia de hoje!
CECÍLIA	Então, mãos a obra! Comece por colocar em posição estratégica esta maravilha em chifon e renda! (suspira) Veja! Não é mesmo um sonho? E sabe o preço? Nada menos do que o meu ordenado e depois dizem que um sonho não custa nada!
TÉCNICA	TRANSIÇÃO MUSICAL

(*O Pecado de Margareth*. Cap. X. 1961)

Nessa cena com Margareth e Miss Simpson no magazine, o humor de Cecília torna a cena mais leve e quebra a tensão da trama. A crítica recai sobre a moça afortunada que vai à loja comprar seu enxoval, e preocupa-se em encontrar um modelo exclusivo. Nesse momento, as falas das personagens, como estratégia da radionovela, vêm sugerir ao ouvinte a imagem de uma freguesa. O humor incita a imaginação e permite estabelecer um vínculo com o ouvinte. Também não escapa a crítica ao trabalho, uma vez que, com gracejo, o sonho do chifon e da renda custam nada menos que seu ordenado. Duas estratégias revelam a participação secundária, porém importante dessa personagem: a primeira, o rompimento com a tensão dramática e, a segunda, mais sutil, refere-se ao toque de realismo que aumenta a verossimilhança da história. Essa personagem mostra, assim, que o mundo não é feito somente de suspiros, gestos sublimes ou criminosos, mas de elementos do cotidiano, pinceladas do real, aspectos triviais e prosaicos da vida, que sintonizam o ouvinte.

Como uma boa novela, o casamento de Marcelo e Margareth não se realiza de pronto. Eles combinam que, após o mandato de governador, irão casar-se, se ambos continuarem

livres, já que ela não quer casar-se com ele como forma de reparação. A espera pela realização amorosa é também característica constante do melodrama. Segundo Ivete Huppes: “É extraordinariamente paciente, acomoda-se à espera da solução de pendências julgadas prioritárias, como é o caso da reparação da honra ultrajada, de ideais patrióticos, enfim, das causas mais amplas e por isso mesmo mais nobres.” (2000, p. 117). Entretanto, quando tudo se encaminha para a união eterna entre eles, há outra reviravolta na trama. Afinal, apesar do indicativo do desfecho da história, novos obstáculos surgem para adiar o “final feliz”. É por isso que Miss Simpson, após cumprir a pena pela morte de Zé Barril, ao sair da prisão, quer vingar-se do promotor Marcelo. O final do penúltimo capítulo torna-se emocionante, uma vez que, após o pressentimento de Margareth, Miss Simpson, de maneira surpreendente, põe em prática seu plano de vingança:

TÉCNICA	BEIJO
MARCELO	Para a janela, quero vê-la, assim que chegar à calçada.
MARGARETH	(inquieta) Cuidado Marcelo!
C/REGRA	PASSOS JANELA QUE SE ABRE
MARGARETH	Estranho... (inquieta) ...sinto uma dor no coração...um pressentimento...
C/REGRA	ELEVADOR DESCENDO. FECHA PORTA. PASSOS ENQUANTO MARCELO FALA.
MARCELO	(nervoso) Margareth deixou-me preocupado...estou nervoso à espera de uma desgraça... (reage) Tolice! A esta hora, Miss Simpson estará longe...pronto...daqui ao carro, apenas 10 metros...vamos ver se Margareth está na janela... (enlevado) Sim...lá está ela como eu a amo! (admirado) Mas, o que ela está querendo dizer?
MARGARETH	(gritando) Marcelo! Cuidado! Miss Simpson atravessou a rua! Marcelo!
C/REGRA	PASSOS CORRENDO
SIMPSON	(como louca) Chegou a hora de ajustarmos contas, senhor promotor Marcelo Rocha.
C/REGRA	TIROS DE REVÓLVER
MARCELO	(gemendo) Eh...era verdade...ai!

C/REGRA	CARRO EM MOVIMENTO ACELERANDO
SIMPSON	(Dá gritos como se fosse atropelada).
TÉCNICA	CARRO BRECANDO CONFUSÃO MÚSICA FORTE E DESAPARECE

(*O Pecado de Margareth*. Cap. XL. 1960)

Essa cena demarca bem a estrutura “continua amanhã” do velho folhetim, criando uma especial expectativa, decorrente do penúltimo capítulo, que cria maior interesse por parte dos ouvintes, que desejam, ansiosos, conhecer o destino das personagens. Em *O Pecado de Margareth*, a vingança de Miss Simpson recai sobre ela mesma, pois é atropelada e morre, enquanto que Margareth e Marcelo, enfim, casam-se, chegando ao fim da trama. E a vilã, Miss Simpson, defensora da moral e dos velhos valores sociais tem um fim trágico, sendo que a mocinha “pecadora”, Margareth, e a defensora dos direitos das mulheres, Ivone, são recompensadas, demonstrando que novos valores devam ser aceitos pela sociedade.

CONCLUSÃO

A mineira Odette Machado Alamy, cuja formação intelectual deu-se fundamentalmente em São Paulo, não podia imaginar, na juventude, que mais tarde se tornaria uma escritora de radionovelas de uma rádio paulista, aliás, uma das emissoras mais importantes na transmissão do gênero no país. Também não podia saber que sua obra poderia inspirar um estudo mais aprofundado do gênero e ter seu nome resgatado para a história do rádio e da cultura nacional. Mas certamente tinha consciência de que o rádio era um grande veículo capaz de influenciar as pessoas e de produzir obras que já apontavam para a modificação da sociedade patriarcal e conservadora. Suas novelas conheceram o sucesso principalmente porque ela soube adaptar o velho romance-folhetim ao gosto nacional.

Apesar de as radionovelas representarem um momento importante da cultura nacional, as dificuldades para encontrar material teórico sobre o assunto são muitas, assim como os textos tal como foram transmitidos pelas rádios. São poucos os estudos realizados sobre o gênero, o que resulta, também, na pouca valorização dos seus escritores. Aliado a isso, o fato de o rádio, apesar de ser um valioso veículo da história da comunicação brasileira, capaz de influenciar um número inestimável de pessoas, ter sido considerado, por alguns, como um veículo transmissor de produções de pouca qualidade.

Mas, ao contrário, um estudo de sua produção cultural e de sua repercussão junto ao público ouvinte, demonstra a riqueza de seu potencial, e permite recuperar a variedade da programação e de inúmeros gêneros surgidos a partir dele. Também revela que seu universo era predominantemente masculino, como era a sociedade dos “anos dourados”, e que, dentro desse contexto, atuar e escrever para o rádio foi um desafio que algumas mulheres conseguiram superar, como foi o caso de Odette Machado Alamy.

Através de seu trabalho, ela foi capaz de articular a vivência pessoal, com sua formação de musicista e o talento para escrever radionovelas, cujas temáticas direcionavam, quase sempre, para as ouvintes, o grande público-alvo desse gênero.

O estudo de suas obras possibilita compreender a radionovela como um gênero autônomo, dotado de características próprias, uma vez que alia os vários campos artísticos, como literatura, música e arte dramática. Outra especificidade da radionovela é que não se realiza unicamente na forma de um texto escrito e literário, necessitando, de maneira estrutural, de sua representação por meio da irradiação, o que a faz invadir o campo da música e da arte dramática. Entretanto, o próprio texto é o depositário e o indicador desses elementos musicais e de encenação, permitindo encerrar o estudo desse texto ao campo literário, por meio da teoria e da crítica literárias.

Diante disso, um estudo da obra de Odette Machado Alamy é capaz de ilustrar as facetas do gênero radionovela e a sua importância no contexto social brasileiro de meado do século XX. A escolha de duas radionovelas, *O Passado Voltou* e *O Pecado de Margareth*, salienta a preocupação com temas polêmicos para a época, que enfocam o casamento, a igualdade de direitos, o incesto, o infanticídio, a existência de filhos ilegítimos, a condição de “mãe solteira”, o adultério feminino.

As duas obras, mesmo com semelhanças na sua estruturação técnica, do ponto de vista literário, apresentam diferenças. A principal diz respeito ao tom, pois, apesar das duas terem sido radiofonizadas no mesmo horário, o das 20h, *O Passado Voltou* é uma novela leve e mais sentimental, enquanto que o *Pecado de Margareth* é mais forte, com cenas de ação e violência, e própria para “adultos”. Extrai-se também da análise que, enquanto em *O Passado Voltou* conserva uma ambigüidade na abordagem de temas referentes à mulher, temos, no final, a valorização de velhos valores sociais. Em *O Pecado de Margareth*, a autora posiciona-se, desde o início, em prol dos direitos femininos, especialmente através da personagem

Ivone, que condena os valores “machistas”, principalmente simbolizados na morte da personagem Miss Simpson. As novelas revelam ainda a consciência da autora a respeito do seu público-ouvinte por englobarem, além de temas polêmicos e personagens centrais femininos, os elementos clássicos da vertente melodramática.

Como enfatiza René Legris (2002), enquanto a vida das mulheres parecia reduzida, pela publicidade, às funções domésticas, especialmente por meio das propagandas de fábricas de sabão, de cosméticos e de eletrodomésticos, o discurso das mulheres nas tramas abordava as questões de direito, de responsabilidade social e de vida cultural. Nas radionovelas de Odette Machado Alamy, o universo feminino torna-se bastante central. Se a programação novelística das rádios e os patrocinadores queriam tornar-se um atrativo para as donas de casa, estudantes e a família, a análise do conteúdo de algumas novelas surpreende por falarem de temas tabus e ao demonstrarem a preocupação com a inserção da mulher na sociedade brasileira.

Assim, a divulgação da obra de Odette Machado Alamy e o estudo do gênero radionovela vêm demonstrar um pouco do campo vasto a ser explorado em torno dessa temática, e contribuir para mais uma página dos estudos em torno do resgate de escritoras brasileiras no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

1- Obras da Autora que se encontram no Acervo da família

Peças Curtas:

Amor Ingênuo. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.

Caridade. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.

O Crime de Margareth. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.

O Grande Prêmio. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.

O Grande Sacrifício. Araguari: 1956. Mimeografado.

A Mão Reveladora. Mimeografado. 199-?

Peças Infantis:

A Bela Adormecida no Bosque. Belo Horizonte: 1959. Mimeografado.

A Rosa Encantada. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.

Branca de Neve. Araguari: 1958. Mimeografado.

Dia das Mães. Belo Horizonte: 1973. Mimeografado.

Dia dos Professores. Belo Horizonte: 1973. Mimeografado.

Joãozinho e Maria. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.

A Princesa e os Ciganos. Mimeografado. 197-?

Radionovelas:

- A Mesma Canção*. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.
- A Rosa da Cascata*. [S.l.]: 1960. Mimeografado.
- Herança Maldita*. [S.l.]: 1960. Mimeografado.
- Kátia, A Bailarina Russa*. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.
- Madona Sem Véu*. [S.l.]: 1961. Mimeografado.
- Nunca é Tarde para Ser Feliz*. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.
- O Destino e Três Mulheres*. [S.l.]: 1961. Mimeografado.
- O Inimigo do Amor*. [S.l.]: 1961. Mimeografado.
- O Passado Voltou*. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.
- O Pecado de Margareth*. [S.l.]: 1961. Mimeografado.
- Paixão Dentro da Noite*. [S.l.]: 1961. Mimeografado.
- Quando Cantar o Primeiro Rouxinol*. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.
- Renée, A Ladra*. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.
- Sangue de Escrava*. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.
- Sou Inocente*. [S.l.]: [s.d.]. Mimeografado.

Outros textos:

- Pinheiro de Natal*. In: ALAMY-REIS, Maria Beatriz. *Folclore: Pesquisas & Músicas*. Belo Horizonte: São Vicente, 1977.
- Curupira*. In: ALAMY-REIS, Maria Beatriz. *Folclore: Pesquisas & Músicas*. Belo Horizonte: São Vicente, 1977.
- Saci-Pererê*. In: ALAMY-REIS, Maria Beatriz. *Folclore: Pesquisas & Músicas*. Belo Horizonte: São Vicente, 1977.

2- Artigos, reportagens e entrevista da autora

“A GENTE tem uma sensação nova ao ouvir aquilo que escreveu”. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 20 nov. 1960, p.4.

ANIVERSARIA hoje D. Odete Alamy. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 30 out. 1959.

CIPO. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 11 out. 1959, Caderno Gazeta Social.

CONCERTO de piano. *Araguary*. 23 de abril de 1933.

CONSERVATÓRIO estadual de música de Araguari. *Botija Parda*, Araguari, n.753, 28 abr. 1985.

D. ODETE Alamy. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 05 jul. 1952.

D. ODETE Alamy. *Informador Comercial de Araguari*, n. 326, ano VI, 30 ago 1959, p. 21.

D. ODETE Machado Alami. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 26 out. 1952, Caderno sociais.

D. ODETTE Alamy na Rádio São Paulo. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 01 set. 1959.

DIA DA CIDADE: festival promovido pela profa. Odete Machado Alamy. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 12 nov. 1961.

DIÁRIO de Minas, 19 de mar. 1985, p. 8

FERNANDES FILHO, Emílio. Odete Alamy. *O Francano*, Franca, 9 jul. 1961.

GUIMARÃES, Maria Aparecida. Artes. *O Guarani*, Araguari, 1952, p.31.

INESQUECÍVEL recital de piano. *Botija Parda*, Araguari, n. 1014, 2 dez. 1990.

INTELECTUALIDADE araguariana. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 29 abr. 1960.

JÚLIO, Mário. São Paulo não pode parar. *A Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 30 dez. 1961.

MAMERI, Abdala. Encontro do amor com a saudade. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 28 dez. 1996.

NOITE DE ARTE e esplendor. *Botija Parda*, Araguari, n. 1011, 11 nov. 1990.

NOITE do acordeon. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 12 jun. 1960.

O PRÍNCIPE e a cigarra. *A Cidade*, Araguari, 6 mar. 1955.

PEREIRA, Odilon V. Nossos valores: D. Odete Machado Alamy. *A Província*, Araguari, n. 5, ano I, 27 jun. 1957.

PRIMEIRA formatura na Academia Mascarenhas de Araguari. *Gazeta do Triângulo*, 3 jul. 1959. gazeta social.

QUARTA NOITE do acordeon. *Gazeta do Triângulo*, Araguari, 16 jun. 1960.

RECITAL. *Gazeta Esportiva*, São Paulo, 24 nov. 1965.

REVELAÇÃO intelectual: D. Odete Machado Alamy. *Diário de Araguari*, n.105, ano I, 24 nov. 1956.

RONDA...*Gazeta do Triângulo*. Araguari, 30 out. 1957, Caderno Mirante Social.

Sra. ODETE Machado Alami. *Informador Comercial de Araguari*, n. 291, ano V, 2 nov. 1958, p. 18

TEATRO infantil. *Informador Comercial de Araguari*, n. 332, ano VI, 11 out. 1959, p.19.

TEATRO infantil: Joãozinho e Maria. *Informador Comercial de Araguari*, ano V, ago 1957, p.13.

3- Outros Documentos sobre a Autora

- Cartas de Odette Machado a João Alamy Filho nas décadas de 30 e 40.
- Certidão de Casamento.
- Certidão de Nascimento.
- Diplomas.
- Disco gravado por Odette Machado Alamy
- Entrevista de Odette ao Jornal *Gazeta do Triângulo/Araguari*, em 20 de novembro de 1960, a respeito de radionovela.
- Fotografias.
- Históricos Escolares.
- Imagens em vídeo.
- Quadros pintados pela autora.
- Telegramas e carta da Rádio São Paulo em 1961 sobre censura de capítulo de radionovela.

4- Entrevistas realizadas com familiares da Autora

- Maria do Carmo Machado dos Santos. (irmã). Entrevista oral. Salvador, out. 2002.
- Cibele M. Aguiar. (irmã). Entrevista escrita. Araguari, 8 jan. 2003.
- Jofre Alamy (cunhado). Entrevista gravada. Araguari, jan. 2003.
- José Jonalvo Machado Alamy. (filho). Entrevista escrita. Araguari, 8 jan. 2003.
- Maria Beatriz Machado Alamy. (filha). Entrevista oral. Belo Horizonte, dez. 2003
- Maria Cecília Machado Alamy. (filha) Entrevista oral. Belo Horizonte, dez. 2003.
- Maria Helena Rocha Alamy. (concunhada). Entrevista escrita. Araguari, 06 jan. 2003.
- Milton de Lima Filho (sobrinho). Entrevista gravada. Araguari, jan. 2003.

Susana Alamy. Entrevista oral. (neta) Belo Horizonte, dez 2003.

5- Bibliografia Teórica

- ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Annablume, 2003.
- AVANCINI, Marta. Na era de ouro das cantoras do rádio. *Luso-Brazilian Review*. Wisconsin, v.30, n.1, p.85-93, summer 1993.
- BACHELARD, Gaston. Devaneio e rádio. Trad. José Américo Motta Pessanha. In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985.
- BARBOSA FILHO, André. *Gêneros radiofônicos: os formatos e os programas de rádio*. São Paulo: Paulinas, 2003. (Coleção Comunicação e Estudos).
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *Histórias das mulheres no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2000. p. 605-639.
- BELLI, Zenilda Poci Banks Leite. *Radionovela: análise comparativa na radiodifusão na década de 40 através de registros de audiência em São Paulo*. São Paulo: USP/ECA, 1980.
- BORELLI, Silvia H.S.; MIRA, M.C. Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil. *Intercom*, São Paulo, v. XIX, n.1, 1996. p. 33-57.
- BROCA, Brito. O romance-folhetim no Brasil. In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979. v.1. p. 174-184.
- BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979. v.1.
- BUITONI, Dulcília Schroeder. *Imprensa feminina*. São Paulo: Ática, 1986 (Série Princípios).
- CALABRE, Lia. *A Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. A mulher invisível. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 4, 1991, Niterói, Rio de Janeiro. Niterói: Coordenação da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense/Abralic, 1992. p.187-194.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. CANDIDO, Antonio (Org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1975. v.2.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4.ed. São Paulo: Nacional, 1975.
- CANDIDO, Antonio. Sob o signo do folhetim: Teixeira de Sousa. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1975. v.2. p.126-135.
- CASÉ, Rafael Orazem. *Programa Casé: o rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

- CASTELLO, Alessandra. Rádio Nacional: 60 anos. A emissora que parava o Brasil. *Manchete*. ano 45, n. 2.304, 01 de junho de 1996. p. 57.
- COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil: das origens medievais ao século XXI. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Orgs.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG/ Pós-lit, 2002, p.89-107. v. I (Coleção Mulher e Literatura).
- COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- D'ELIA, Mirella Carvalho. *Novos rumos, uma velha fórmula: a mudança do perfil do rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade, Secretaria Especial de Comunicação Social, 2004. (Cadernos de Comunicação: memória; v.12).
- DEFLEUR, Melvin L.; BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- DUARTE, Constância Lima. Estudos de Mulher e Literatura: história e cânone literário. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 6, 1996, Rio de Janeiro: NIELM, 1996. p.21-33.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Revista de Estudos Avançados da USP*, São Paulo, v. 17, n.49, p. 151-172, dez. 2003.
- DUARTE, Constância Lima. História de Literatura Feminina: nos bastidores da construção de gênero. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis. *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p.211-220.
- DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. (Coleção Mulher e Literatura; v. I).
- DUARTE, Eduardo de Assis. Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zhaidé, L. (Org.) *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Mulheres, 2003. p.427-450.
- FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. *História da comunicação: rádio e TV no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- FLORES, Noemi. *Brasileiras Notáveis: uma abordagem radiofônica*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz: EDUNISC, 2005.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOTLIB, Nádia Battella. A Literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zhaidé, L. (Org.) *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Mulheres, 2003a. p. 9-72.
- GOTLIB, Nádia Battella. Na contramão da história biográfica. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003b, p. 86-94.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Edusp, Nanquin Editorial, 2004.
- HAUSSEN, Doris Fagundes. *Rádio e Política: tempo de Vargas e Perón*. 2.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

- HAUSSEN, Doris Fagundes. Rádio, Populismo e Cultura: Brasil e Argentina (1930-1955). *Intercom – Revista Brasileira de Comunicação*. São Paulo, v. XIX, n.1, jan-jun 1996, p. 23-32.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- KLIPPERT, Werner. Elementos da peça radiofônica (1977). In: SPERBER, George Bernard (Org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980. p. 12-110.
- LAGO, Mário. *Bagaço de Beira-estrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- LAIA, Sérgio Chagas. Literatura, escrita e feminilidade. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 4, 1991, Niterói, Rio de Janeiro. Niterói: Coordenação da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense/Abralic, 1992, p.234-238.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Unicamp, 1995.
- LENHARO, Alcir. Fascínio e solidão: as cantoras do rádio nas ondas sonoras do seu tempo. *Luso-Brazilian Review*. Wisconsin, v.30, n.1, p.75-84, summer 1993.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.167-182.
- LORÊDO, João. *Era uma vez...a televisão*. São Paulo: Alegro, 2000.
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 367-421. v.3.
- MARTINS, Fábio. Mulheres do rádio. *Rádio em Revista*, Belo Horizonte, ano I, n.1, p.23-25, maio 2005.
- MARTINS, Fábio. *Senhores ouvintes, no ar... a cidade e o rádio*. Belo Horizonte: C/Arte, 1999.
- MAUTNER, Anna Verônica. A emoção pelas ondas do rádio. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 05 jan. 2006, p. 12. (Folha Equilíbrio).
- MEDEIROS, Ricardo. *Dramas no rádio: a radionovela em Florianópolis nas décadas de 50 e 60*. Florianópolis: Insular, Fundação Franklin Cascaes, 1998.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis, de variedade e folhetins se fez a chronica. *Bolhetim Bibliográfico – Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v.6, n.1/4, p. 17-41, jan-dez 1985.
- MOI, Toril. *Teoría literária feminista*. Trad. Amaia Barcena. 2.ed. Madrid: Catedra, 1995.
- MOREIRA, Sônia Virgínia. *O rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1995.
- MOREIRA, Sônia Virgínia; DEL BIANCO, Nélia. *Rádio no Brasil: tendências e perspectivas*. Rio de Janeiro: UERJ; Brasília: UnB, 1999.
- MURCE, Renato. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. *Teixeira e Sousa e romance-fohetim: uma leitura de O filho do pescador (1843)*. Dissertação de mestrado.2002.

- OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. 2.ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.
- ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991a. p. 11-54.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991b.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PALÁCIOS, Suzana Amália. Literatura e feminino. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 4, 1991, Niterói (RJ): Coordenação da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense/Abralic, 1992, p.231-233.
- PEIXOTO, Fernando. Descobrimo o que já estava descoberto. In: SPERBER, George Bernard (Org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980. p. 5-10.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRIORE, Mary del. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2000.
- QUEIRÓS, Dinah Silveira de. Vestir as sombras. *Jornal A Manhã*, Rio de Janeiro, 08 ago 1950.
- QUEIROZ, Vera. Linhas de forças femininas no cânone literário brasileiro. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zhaidé, L. (Org.) *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Mulheres, 2003. p. 483-490.
- RAGO, Margareth. Pensar diferentemente a história, viver femininamente o presente. In: GUAZZELLI, César Augusto Barcellos *et al.* (Org.). *Questões de teoria e metodologia da história*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2000, p.41-58.
- RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia H. Simões. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.55-108
- REBELO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].
- ROCHA, Gilmar. A deusa do rádio. *Rádio em Revista*, Belo Horizonte, ano I, n.1, p.30-34, maio 2005.
- SAMPAIO, Mário Ferraz. *História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo: memórias de um pioneiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical: los medios em la literatura y el arte de America Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- SCHEFFNER, Horst. Para uma teoria da peça radiofônica. In: SPERBER, George Bernard (Org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980. p.111-164.
- SCHIMDT, Rita Terezinha. Os estudos sobre a mulher e literatura no Brasil: percursos e percalços. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 5, 1993, Natal. Natal: UFRN/ Ed. Universitária, 1995, p.175-187.

- SCHMIDT, Benito Bisso. Pensar a biografia histórica: o “retorno” do gênero e a noção de “contexto”. In: GUAZZELLI, César Augusto Barcellos *et al.* (Org.). *Questões de teoria e metodologia da história*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2000, p.121-129.
- SCHÖNING, Klaus. Ouvir peças radiofônicas. Em defesa de uma criança abandonada. In: SPERBER, George Bernard (Org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980. p.167-188.
- SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v.3.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmo e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 513-654. v.3
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- SPERBER, George Bernard (Org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: E.P.U., 1980.
- SÜSSEKIND, Flora. Grafias da voz: a cultura literária moderna, as tecnologias acústicas e a experiência do rádio no Brasil. *Margens*, Belo Horizonte, n.4, p. 13-27, dez. 2003.
- TAVARES, Reynaldo C. *Histórias que o rádio não contou: do galena ao digital, desvendando a radiodifusão no Brasil e no mundo*. 2.ed. São Paulo: Harbra, 1999.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VAMPRÉ, Octavio Augusto. *Raízes e evolução do rádio e da televisão*. Porto Alegre: FEPLAM, 1979.
- VIANA, Lúcia Helena. Por uma tradição do feminino na literatura brasileira. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 5, 1993, Natal. Natal: UFRN/Ed. Universitária, 1995, p.168-174.
- VIANNA, Deoclécia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- XAVIER, Regina Célia Lima. O desafio do trabalho biográfico. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos *et al.* (Org.). *Questões de teoria e metodologia da história*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2000. p. 161-173.
- XEXÉO, Arthur. *Janete Clair: a usineira de sonhos*. Rio de Janeiro: Relume, 2005.
- ZAREMBA, Lilian, BENTES, Ivana (Org.). *Rádio nova, constelações da radiofonia contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

6- Documentos *on line*:

ANDRADE, Antonio de. A memória do rádio e da radionovela. *Museu da Televisão Brasileira*. Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/criacaodatv.htm>> Acesso em 08 jul. 2004.

BAUMWORCEL, Ana. Retórica da resistência: sonoridade e sentido. *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte: 02-06 set. 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/2003/np06/NP6BAUMWORCEL.pdf> Acesso em 08 jul. 2004.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Telenovelas Brasileiras* Balanços e Perspectivas. 2002.
<<http://www.eca.usp.br/alaic/material%20congresso%202002/congBolivia2002/trabalhos%20completos%20Bolivia%202002/GT%20%208%20%20nora%20maziotti/silvia%20borelli.doc>> Acesso em 10 ago. 2006.

CALABRE, Lia. *A participação do rádio no cotidiano da sociedade brasileira (1923-1960)*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/lia_calabre/main_participacao.html> Acesso em 09 set. 2006.

CALABRE, Lia. Rádio e imaginação: no tempo da radionovela. *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte: 02-06 set. 2003. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/2003/np06/NP6CALABRE.pdf>> Acesso em 08 jul. 2004.

CAMPOS, Pedro Celso. *Introdução ao radiojornalismo*. UNESP/Bauru: 2003. Disponível em: <<http://wmail.faac.unesp.br/~pcampos/Introducao%20ao%20Radiojornalismo.htm>> Acesso em 08 jul. 2004.

CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www.italonet.com.br/musica/misp2.htm>> Acesso em 15 set. 2002.

CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www.fcg.pa.gov.br/historia.html>> Acesso em: 15 de set. 2002.

DO OUTRO LADO DO ESTÚDIO, o show dos fãs. Brasil 500 anos. Fascículo 12. *Tribuna do Norte*. Disponível em: <http://www.tribunadonorte.com.br/especial/br500/f12_n3.htm> Acesso em 01 out. 2005.

EM BUSCA DA FELICIDADE: 50 anos depois. *RadioClaret*. Disponível em: <<http://www.radioclaret.com.br/port/busca.htm>> Acesso em 01 out. 2005.

EMISSORAS DE RÁDIO. Disponível em: <<http://www.mundodasnovelas.hpg.ig.com.br/emissoras.htm>> Acesso em 08 jul. 2004.

HAUSSEN, Doris Fagundes: *Revista do Rádio (Brasil) e Radiolandia (Argentina) na década de 50: um estudo comparado através de seus editoriais*. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/alaic/material%20congresso%202002/congBolívia2002/trabalhos%20completos%20Bolívia%202002/GT%20%207%20%20Juan%20Gargurevich/Doris%20Fagundes%20Hausen.doc> 2002.> Acesso em 18 de julho de 2006.

LA RADIONOVELA Y EL RADIOTEATRO. *Icarito*. Disponível em: <<http://icarito.latercera.cl/icarito/2002/874/pag6.htm>> Acesso em 01 out. 2005.

LANZA, Sonia Maria. *Jornalismo: da origem folhetinesca à folhetinização da informação*. Disponível em: <<http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd3/jornal/soniamarialanza.doc>> Acesso em 10 ago. 2006.

LEGRIS, Renée. Identidade e feminismo na rádio do Québec: 1930-1970. *Labrys Estudos Feministas*, n.1-2, jul.-dez. 2002. UNB. Disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/legris1.html> Acesso em 08 jul. 2004.

MÁRIO DE ANDRADE. Disponível em: <http://www.Info.Incc.br/dimas/macronol.htm> Acesso em 15 set. 2002

MÁRIO DE ANDRADE. Disponível em: <http://www.sescp.com.br/sesc/hotsites/macunaima/mario.htm> Acesso em 15 de set. 2002

MEDEIROS, Ricardo. *Novela cubana como modelo para a América Latina*. Disponível: <<http://www.carosouvintes.com.br//index2.php?option=content&task=view&id=453&pop=1&page=0>>).> Acesso em 16 abril 2005.

MIKA, Lourenço. *Radionovela*. Disponível em: <<http://www.maikol.com.br/subpages/radio9.htm>> Acesso em 08 jul. 2004.

O RÁDIO NO BRASIL: da fundação ao final do Estado Novo. *Mídia Rádio*. Disponível em: <<http://radiojornalismo.com.br/midiatexto/midiatexto4.htm>> Acesso em 08 jul. 2004.

O DIREITO DE NASCER. *Jovempan*. Disponível em: <<http://www.jovempan.uol.com.br/jpamnew/destaques/semanaradio/index.php?id=14>> Acesso em 01 out. 2005.

RÁDIOBRAS. *Rádio-novelas*. Disponível em: <<http://www.radiobras.gov.br/nacionalrj/especialnacrj/html/radionovelas.php>> Acesso em 01 out. 2005.

RADIONOVELA. *RadioClaret*. Disponível em: <<http://www.radioclaret.com.br/port/radionovela.htm>> Acesso em 08 jul. 2004.

RADIONOVELA, TELENVELA. *Videotexto*. Disponível em:
<http://www.videotexto.info/radionovela_telenovela.html>
Acesso em 01 out. 2005.

TAVARES, Maurício Tavares. *A Paródia no rádio*. Disponível em:
<<http://www.maikol.com.br/subpages/radio3.htm>>
Acesso em 08 jul. 2004.

TITANIC SITE. Disponível em:
<<http://www.titanicsite.kit.net/historia.html>>
Acesso em 10 set. 2006.