



O docudrama e os olímpianos: identificação na microssérie *Dalva e Herivelto* – uma canção de amor¹

Íris de Araújo JATENE²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

Este trabalho pretende realizar uma análise sobre a questão da identidade no docudrama nas minisséries brasileiras. Como produto ficcional derivado de fatos reais, o docudrama torna-se também uma representação do passado nacional e, a partir disso, pode gerar uma identificação histórico-cultural com o público. Tal potencial pode ser observado na microssérie *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*, que retrata, junto com as biografias do casal-tema, a chamada Era de Ouro do Rádio no Brasil. Defende-se aqui também que tais personagens tornam-se interessantes à teledramaturgia brasileira por serem celebridades de um período relativamente recente – verdadeiros *olímpianos* (MORIN, 2005) de sua época – bem como pela grande carga melodramática de suas biografias. A pesquisa apoia-se em na revisão bibliográfica sobre teledramaturgia e identidade, além de elementos descritivos da série analisada.

PALAVRAS-CHAVE: docudrama; teledramaturgia; identidade; olímpianos; *Dalva e Herivelto*

INTRODUÇÃO

Com pouco mais de sessenta anos de história, a televisão no Brasil é o veículo de massa de maior impacto em nossa sociedade. Segundos dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD-IBGE), há atualmente aparelhos televisores em 95,7% dos lares brasileiros³. Número já superior ao do rádio (87,9%) e ainda muito acima da internet (27,4%). Não é à toa que a TV se mantém como principal meio de informação e entretenimento nacional (COUTINHO, 2009). Essa quase onipresença começou com a expansão das redes nacionais, incentivadas pelo pressuposto de que o meio seria uma importante ferramenta de integração nacional. Potencial reconhecido e explorado desde os governos do Regime Militar no Brasil, entre 1964 e 1985 (MATTOS, 2002).

Assim, difundida em todo o território nacional, a programação televisiva – principalmente os telejornais e as telenovelas – criou laços de pertencimento social

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FACOM/UFJF, e-mail: irisjatene@gmail.com.

³ Disponível em: <<http://www.teleco.com.br/pnad.asp>>. Acesso: 17/06/2011.



(WOLTON, 1999). Não podemos ignorar o papel da televisão na construção do cotidiano das pessoas, como uma das mais relevantes mediações contemporâneas: ela unifica – através de sua programação – os hábitos e costumes em todas as regiões do país. Assim, “[...] a televisão constitui um âmbito decisivo de reconhecimento sociocultural, do desfazer-se e do refazer-se das identidades coletivas, tanto as dos povos como as de grupo (MARTÍN-BARBERO e REY, 2001, p.114).

Nesse contexto, a teledramaturgia brasileira se destaca. O gênero está presente na programação televisiva nacional desde os primeiros anos, quando os teleteatros foram os produtos de maior prestígio do meio (BRANDÃO, 2010). A partir de 1963, graças a novos recursos tecnológicos (o *videotape*) e às novas investidas da chamada “indústria do sabão” (ORTIZ, 1989), as telenovelas tornaram-se diárias. Esse foi o primeiro passo para sua inserção no cotidiano nacional, possibilitando a criação de um *hábito* de ver novela, a partir da construção de uma grade de programação horizontal, ou seja, que se repete ao longo da semana – o *palimpsesto televisivo* que permite que se saiba que, em determinado horário, pode-se acompanhar determinado tipo de programa.

Outro fator que colaborou para a popularidade da telenovela foi o seu *abrasileiramento*, a partir de *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968). A novela tornou-se um marco ao apresentar um protagonista anti-herói, acabando com o maniqueísmo exagerado e trazendo o dia-a-dia e o jeito de falar coloquial do povo brasileiro à teledramaturgia nacional (HAMBURGER, 2005). Desde então, as telenovelas alcançaram números incríveis nos índices de audiência, como picos de 100% em capítulos decisivos de novelas como *Roque Santeiro* (TV Globo, 1985). Além de serem os produtos culturais mais exportados pelo país.

Contudo, no Brasil, são as minisséries os produtos ficcionais televisivos mais respeitados. Estrearam no país em 1982, com *Lampião e Maria Bonita* (Rede Globo), como alternativas aos seriados “enlatados” norte-americanos. Ao buscarem um público mais seletivo, costumam ser apresentadas mais tarde, no horário noturno (a partir das 22 horas). E quando exibidas, normalmente o processo produtivo já está encerrado, o que a caracteriza como uma “obra fechada”. Além disso, as adaptações literárias são o tipo de texto favorito dos autores de minisséries, a exemplo de *Grande Sertão: Veredas* (Globo, 1985) e *Os Maias* (Globo, 2001).

Momentos históricos nacionais também costumam ser pano de fundo de algumas narrativas. Isso ocorre em *Anos Rebeldes* (Globo, 1992), que retrata o período



do Regime Militar no Brasil, bem como em *A casa das sete mulheres* (Globo, 2003), sobre a Guerra das Farroupilhas, no Rio Grande do Sul.

Biografias romanceadas são outro grande tema das minisséries: *Marquesa de Santos* (Manchete, 1984), sobre Domitila de Castro, amante de Dom Pedro I; *JK* (Globo, 2006), sobre o ex-presidente Juscelino Kubitscheck; ou ainda *Dalva e Herivelto – uma canção de amor* (Globo, 2010), que conta a história do casal Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, importantes figuras da história do rádio e da Música Popular Brasileira. O teor biográfico dessas minisséries as faz serem denominadas *docudramas*.

O DOCUDRAMA NAS MINISSÉRIES

De maneira breve, o docudrama é o gênero híbrido que une características do documentário e da ficção. Essa definição generalista torna-se insuficiente, contudo, se levarmos em conta os exemplos mais diversos que assim se encaixam: de programas como *Por toda minha vida*⁴ e *Linha Direta*⁵, ambos da Rede Globo, ou quadros como *Aconteceu Comigo* (sobre incidentes incríveis com pessoas comuns), do *Domingo Legal*, do SBT e *Desabafo*⁶, no *Programa da Márcia* (Band). As minisséries citadas mais acima também são consideradas exemplos do gênero, mesmo permitindo certas liberdades poéticas ao autor. Além disso, há os exemplos oriundos do cinema, como *Cazuza* (2004), *2 filhos de Francisco* (2005) e mesmo *Tropa de Elite*⁷ (2007). É, portanto, fundamental que discutir aqui o conceito de docudrama. Pois, apesar dos vários exemplos, ainda não há uma tradição teórica sobre o gênero no país.

Comum nos Estados Unidos e na Inglaterra, o docudrama é originário de um tempo anterior ao da televisão. O termo foi usado pela primeira vez nos anos 1930 (ABREU, 2009) e só chegou às televisões latino-americanas – com essa nomenclatura, ao menos – no início dos anos 1990, com o aumento da comercialização de formatos e

⁴ *Por Toda a Minha Vida* é exibido na Globo desde dezembro de 2007, sem periodização fixa, em forma de especiais sobre cantores famosos já falecidos. O formato do programa é composto por entrevistas a pessoas próximas e encenações de momentos especiais da vida do artista homenageado.

⁵ *Linha Direta* era um programa da TV Globo, exibido de 27/05/1999 a 06/12/2007, que narrava casos policiais não resolvidos, através de depoimentos e simulações das cenas dos crimes.

⁶ Em *Desabafo*, atores encenam histórias dramáticas de telespectadoras do Programa da Márcia. São casos de traições, perdas, gravidez indesejada, brigas familiares, etc.

⁷ No caso de *Tropa de Elite*, o filme é considerado docudrama não por apresentar a história de vida de alguém, mas por representar a realidade social da luta entre o comando especial da Polícia Militar, o BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais), e o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Para saber mais, ver a tese *O docudrama brasileiro*, de Aida Abreu (2009).

gêneros entre emissoras internacionais (FUENZALIDA, 2008). Mesmo assim, com uma conotação bastante divergente dos similares anglo-saxões.

Santos (2009) defende que, para um produto audiovisual ser considerado docudrama, é necessário que, ao recriar dramaticamente fatos reais, utilize-se de características de ambos os gêneros de onde se origina. Ou seja, deve apresentar efeitos de realidade por meio da objetividade e provas documentais típicas do documentário, somados aos efeitos de subjetividade (emocional) do melodrama.

Para o pesquisador chileno Valerio Fuenzalida (2007, p. 20), o docudrama deve privilegiar, ainda, o uso de atores não-profissionais e desconhecidos. Isso seria fundamental para o processo de identificação do público com a história narrada, por provocar um efeito de verdade, uma vez que “[...] los personajes ficcionales representados por no-actores profesionales significan corporalmente el carácter no-ficcional de la narración [...]”⁸, (*ibidem*).

Esse efeito de verdade imprime ao docudrama, ainda segundo Fuenzalida (2008, p. 166), um caráter educacional, já que a audiência veria no gênero uma forma de aprender como reagir (ou não) diante de um problema semelhante ao narrado. Para ele, o docudrama é “uma ‘maneira de aprendizagem’ através da identificação/reconhecimento com a experiência real/ficcional narrada no texto televisivo” (*ibidem*). É assim com o programa “Linha Direta”. Ou ainda os casos femininos narrados no quadro do “Programa da Márcia”.

Por outro lado, não se pode ignorar que o docudrama, apesar de se originar do documentário de representação social, possui traços marcantes dos documentários de satisfação de desejos⁹ (ABREU, 2009, p. 28). Por isso, a autora ressalta as diferenças entre docudramas e *dramadocs*. Por muito tempo ambos foram (e ainda são) tomados por sinônimos, contudo, com a ajuda da conceituação fornecida por Steve Lipkin, Derek Paget, e Jane Roscoe, Abreu (*idem*, p. 30) descreve que em *dramadoc* – derivado do inglês *dramatized documentaries* – o prefixo *drama* modifica o sentido de documentário. Assim, *dramadocs* não são mais que documentários de representação social com algumas cenas dramatizadas. Como exemplo disso pode-se citar o filme “O

⁸ Tradução livre: “[...] os personagens ficcionais representados por não-atores profissionais significam corporalmente o caráter não-ficcional da narrativa [...]”.

⁹ Segundo Abreu (2009), o estudioso Bill Nichols define todo filme como documentário, já que, de uma maneira ou de outra, demonstra características de uma determinada época. Assim, os filmes não-ficcionais seriam os *documentários de representação social*. Em contraposição, há o que Nichols chama de *documentários de satisfação de desejos*, que são as histórias ficcionais.



Equilibrista” (*Man on Wire*, Reino Unido/EUA, 2008), que conta a história de Philippe Petit, um equilibrista francês que atravessou, sobre um cabo de aço, o espaço aéreo entre as torres do *World Trade Center* em 1974. O documentário utiliza-se de cenas reconstituídas por atores para ilustrar fatos ocorridos na década de 1970, que são relatados pelos entrevistados do filme. Na televisão brasileira, um exemplo de *dramadoc* seria o programa *Por toda a minha vida*, da TV Globo.

Nesse sentido, o docudrama parece seguir em sentido inverso, pois, segundo Ramos (2008, p. 51), o gênero “é fruído pelo espectador no modo ficcional de entreter-se, a partir de uma trama, dentro do universo do *faz-de-conta*, embora aqui a realidade histórica module o *faz-de-conta*”. Além disso:

possui o prefixo “docu” com características do documentário de representação social e o radical “drama” pode referir-se ao melodrama, filmes com forte apelo emocional e foco no núcleo familiar, que estabelece a função dramática de uma narrativa de ficção. Em contraste aos documentários de representação social, estes tipos de filme utilizam uma sequência de eventos construída, com protagonistas fictícios; têm o objetivo de destacar situações e eventos atuais; o roteiro do filme poderá não seguir o formato da estrutura clássica da narrativa. (ABREU, 2009, p. 30-31)

Em outras palavras, “a palavra ‘documentário’, em docudrama, atribui características do documentário de representação social ao filme de ficção” (ABREU, *ibidem*). Portanto, no *dramadoc* a reconstituição dramática segue os passos dos relatos dos entrevistados, com a função principal de ilustrá-los. Já no docudrama, situações reais e fictícias podem ser mescladas. O melodrama aqui é peça fundamental para a humanização dos personagens e, por consequência, a identificação do público. Neste sentido, as minisséries já citadas, bem como filmes como *Chico Xavier* (2010) ou *Carandiru* (2003) são exemplos de docudrama.

Even if on these terms docudrama does not assert documentary truth values about the historical world, it still maintains a close connection to documentary. Docudrama argues with the seriousness of documentary to the extent that it draws upon direct, motivated resemblances to its actual material. As fictions, docudramas offer powerful, attractive persuasive arguments about actual subjects, depicting people, places, actions, and events that exist or have existed.¹⁰ (LIPKIN, 2002, p. 4)

¹⁰ Tradução livre: “Mesmo nesses termos, o docudrama não afirma os valores de verdade documentária sobre o mundo histórico, ele mantém uma estreita ligação com o documentário. O docudrama argumenta com a seriedade do documentário na medida em que se baseia no direto, gerando semelhanças ao material



De qualquer modo, o hibridismo inerente ao docudrama e as consequentes interpretações que deste podem emergir são capazes de gerar efeitos controversos no público. Se por um lado, o gênero é identificado por parte dos espectadores como uma ferramenta de aprendizagem, que se baseia no real, por outro, o viés melodramático do docudrama permite uma licença poética que pode alterar ou não a representação dos fatos. Dessa forma, tal “licença para criar” e a possibilidade de ênfase melodramática torna o docudrama um gênero apropriado aos contornos da teledramaturgia brasileira, sobretudo das minisséries.

Afinal, sob o ponto de vista da pesquisadora Ana Maria Figueiredo (2003, p. 22), a teledramaturgia é um espetáculo que tem a função “[...] de entreter, a partir de representações que partem da própria realidade; no sentido mais amplo, é fornecer ficção: uma outra realidade, diferente, nova, que pode enriquecer e ampliar a realidade dada”. O docudrama, nesse caso, seria uma forma de representação dessa “outra realidade”.

Como foi dito, as minisséries são reconhecidas como produtos de maior qualidade técnica e de conteúdo da televisão brasileira (FIGUEIREDO, 2003; LOBO, 2000; PALLOTTINI, 1998). Costumam ser originadas de adaptações literárias ou buscam apresentar situações históricas nacionais, ou ainda características regionais para, assim, representar os diversos brasis existentes no país. Mas, mesmo assim, suas origens melodramáticas abrem espaço para (e até exigem) temas como família, intrigas, amor, entre outros. Assim, os grandes *plots* apontados por Ivani Ribeiro¹¹ para as telenovelas também fazem parte do universo das minisséries – essencialmente os temas mais “passionais”, como triângulos amorosos, enganos intencionais e vinganças.

Além disso,

Sendo uma obra fechada, e de maior presença autoral, [a minissérie] caracterizou-se, desde o início dentro e fora do Brasil, como crônica das origens, buscando o prestígio da literatura e aproximando-se mais de um projeto cinematográfico com ambições culturais de discussão das identidades. (LOBO, *op. cit.*, p. 18)

real. Como ficção, docudramas oferecem poderosos e atrativos argumentos persuasivo sobre assuntos reais, retratando pessoas, lugares, ações e eventos que existem ou existiram.

¹¹ Segundo a dramaturga Ivani Ribeiro (1922-1995), os *plots* mais comuns em novelas seriam: falsa identidade, dupla personalidade, mistério do nascimento, enganos intencionais, papéis incriminadores, perseguição da inocência, falsas mortes, triângulos amorosos, vingança, e polarização entre riqueza e pobreza.



Nesse contexto, o docudrama e sua opção por narrativas centradas em personagens reais também perpassa por questões de cultura e de identidade brasileiras, uma vez que se representa – e assim se (re)constrói – a história nacional.

IDENTIDADE, IMAGINÁRIO E PROJEÇÃO

Para que um produto televisão obtenha sucesso – ou seja, bons índices de audiência – é necessária uma identificação do público com o seu conteúdo. No caso da televisão brasileira, essa necessidade é intrínseca ao seu papel de integradora nacional. A teledramaturgia também se destaca aqui como produto cultural de maior impacto na nossa sociedade. Não se pode esquecer que “uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos e, ao produzir sentidos sobre a nação, constrói identidades. Dessa forma, a identidade nacional é uma comunidade imaginada” (MOTA *apud* ALVIN, 2010, p.140).

Stuart Hall (2005) defende que as identidades pós-modernas são múltiplas e frutos de construções histórico-discursivas. Para defender sua tese, o autor lembra que, ao longo da história, o processo de formação identitária foi percebido de maneira distinta, gerando três tipos de concepção da identidade: *sujeito do iluminismo* (aquele que nasce com uma identidade única), *sujeito sociológico* (aquele tem sua identidade construída pela sociedade onde está inserido) e *sujeito pós-moderno* (aquele em que a identidade é móvel, híbrida). Esse último, mais atual, reconhece que a realidade é construída a partir de diversas interações sociais que se firmam na criação de instituições e de valores simbólicos que vão legitimar o conhecimento e reger a realidade social.

O sociólogo Erving Goffman (1999) também defende que a formação da identidade se dá de acordo com a ocasião e o ambiente em que o sujeito está inserido. Ele compara a realidade ao teatro, onde o sujeito desempenha papéis (identidade) sustentados por fachadas (representações) apropriadas a cada tipo de relação que constrói com o outro.

Na teledramaturgia brasileira, o processo de identificação se dá pela apropriação do imaginário nacional, unido ao sentimento de pertença provocado por *laços sociais* (WOLTON, 1999) pelos quais a televisão cria sua própria *comunidade imaginada*. Segundo Barthes (2005), o imaginário seria uma maneira de o sujeito iludir-



se sobre si mesmo, ou seja, de perceber-se integrado a uma sociedade através de gostos adquiridos pelo convívio social. É um processo de identificação social, pois é resultado de um acordo comum – arbitrário, porém “unânime” – em que se criam parâmetros a serem seguidos e respeitados por todos.

Para a pesquisadora Esther Hamburger (2005), a verossimilhança é fundamental para a identificação do público com a teledramaturgia nacional – essencialmente a telenovela. Para a autora, as novelas trazem consigo elementos da história como marcas locais mesclados ao melodrama típico do gênero, com destaque para um conjunto de elementos do mundo “real” (extradieético), passíveis da apropriação pelo público. Nesse conjunto estão a moda, bordões, assuntos polêmicos e até mesmo críticas políticas (como em “Que rei sou eu”), entre outros.

Assim, a teledramaturgia está inserida em uma lógica mercadológica de divulgação de bens e costumes e que “reforça os laços de identificação do público com o seriado, reforçando as conexões entre o universo ficcional da narrativa e o universo cotidiano dos telespectadores” (idem, p. 151). Para Esther, tal apropriação desse repertório “novelístico” se dá também por uma necessidade de pertença, em que o uso de tais elementos proporcionará um “ser entendido” por todos da sociedade.

Nas minisséries, contudo, esse sentimento de pertença e nacionalismo é sustentado pela difusão da cultura e da história nacional, seja pela adaptação de obras literárias brasileiras, seja pela contextualização histórica da narrativa. Nesse contexto, os docudramas ainda reforçam seu potencial educativo, por causa de seu viés documentário e conseqüente valor-verdade.

Além disso, a teledramaturgia também pode provocar no público uma identificação por *projeção*, isto é, um poder de despertar desejos, de querer *ter* e *ser*. Tal poder se dá, segundo Hamburger (idem) por uma dinâmica desigual, pois se pauta na sedução e identificação a partir de mecanismos distorcidos de construção de significados.

Nesta era líquida-moderna, os meios de comunicação despontam como potentes colaboradores do intrincado processo de construção identitária dos sujeitos, fabricando em grande escala modelos para projeção e identificação. Neste contexto, destacam-se as mídias audiovisuais, meio com poder suficiente para interferir no inconsciente e no imaginário social, compondo cenários em que novas identidades - também flutuantes - são apresentadas e defendidas. (MAIA, 2007, p. 6)

Aliás, “ao domesticar conteúdos afeitos ao domínio público, [as novelas] operam também o movimento inverso, saturam o espaço público com temas e tratamentos convencionalmente restritos à intimidade” (idem, p. 169). É aí que as minisséries biográficas – como *Dalva e Herivelto* – se encaixam.

DALVA E HERIVELTO – OS OLIMPIANOS DO RÁDIO

A microssérie *Dalva e Herivelto – uma canção de amor* foi exibida em cinco capítulos (de 04 a 08 de janeiro de 2010) para TV Globo. Escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Dennis Carvalho, a obra apresentou a história de vida dos artistas Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, ícones da Era de Ouro do Rádio no Brasil. A representação biográfica do casal caracteriza a série como um exemplo de docudrama, ou, mais precisamente, do que se pode chamar de *telebiografia* – em referência às conhecidas cinebiografias ou *biographical pictures*. Também chamado de *biopic*, “[...] a biographical film is one that depicts the life of a historical person, past or present. Biography is mediated through the creation of and competence in symbol systems [...]”¹², (CUSTEN, 1999, p.22). Dessa forma, “[...] the biopic played a powerful part in creating and sustaining public history”¹³, (idem, p.21). Esse mesmo poder pode ser alcançado com as telebiografias, principalmente em uma sociedade tão envolvida pela televisão, como o Brasil.

Assim, a narrativa da microssérie representou a vida do casal desde 1936, quando se conheceram, até 1972, com a morte da cantora. Apesar de terem se desquitado em 1950, a separação, marcada pela famosa “guerra musical”, deu novos rumos à carreira, mas manteve entre eles um elo de ressentimentos, que só terminou com a morte de Dalva.

A representação histórica da época em que o casal viveu foi cuidadosamente trabalhada. O telespectador é levado ao passado desde a abertura da microssérie (criada pela equipe de Hans Donner), que o ambienta aos instrumentos de uma rádio do dito período: do microfone com os dizeres “PRE-8 Nacional”, até o rádio em meio a objetos antigos, passando pelos discos. Tal cuidado estendeu-se a cada década retratada ao

¹² Tradução livre: “[...] um filme biográfico é aquele que retrata a vida de uma pessoa da história, passada ou presente. Biografia é mediada por meio da criação e da competência de sistemas simbólicos [...]”.

¹³ Tradução livre: “[...] a *biopic* desempenha um papel poderoso na criação e na sustentação da história pública”.

longo da narrativa, nos mínimos detalhes: dos azulejos do boteco frequentado por Herivelto aos shows dos glamourosos cassinos, das roupas chamativas das vedetes às vestimentas simples de uma Dalva mais velha e doente¹⁴. A coerente ambientação de época é fundamental para a aceitação e a assimilação do conteúdo histórico do docudrama. Contudo, é bom frisar que tal gênero é, acima de tudo, uma obra ficcional e, portanto permite algumas licenças poéticas, como, por exemplo, inclusão e exclusão de personagens¹⁵.

No caso de *Dalva e Herivelto*, o efeito verdade (exigido pelo gênero do docudrama) foi marcado pelos desentendimentos pós-separação do casal. Tais desentendimentos, aliás, foram essenciais para que a história da cantora e do compositor fosse representada na teledramaturgia. Segundo a autora de microssérie, Maria Adelaide Amaral, a biografia de Dalva e Herivelto

É uma grande história de amor e é uma grande história de desamor. É uma grande história de ódio, de mágoa, de ressentimento. E ela não teria a menor importância se ela não tivesse se transformado, digamos assim, numa lavagem de roupa suja pública.¹⁶

Maria Adelaide se fundamentou em biografias e também em recortes de revistas e jornais da época em que Dalva e Herivelto viveram. O sucesso que possuíam alimentou a curiosidade do público diante da “guerra musical” travada pela dupla. Após a separação, a cantora gravou um disco com as músicas *Tudo acabado* (J. Piedade e Oswaldo Martins) e *Que será?* (Marino Pinto e Mário Rossi), interpretadas por Herivelto como provocações. Em resposta, o compositor lançou *Caminho certo* em coautoria com David Nasser. No total, em cerca de dois anos, foram 14 músicas entre as compostas por Herivelto e as gravadas por Dalva – como não era compositora, amigos que ficaram do seu lado escreviam canções para a cantora. Entre elas, “Errei sim”, “Teu exemplo”, “Calúnia”, “Consulta teu travesseiro”, etc. O que foi bastante rentável para a indústria fonográfica da época.

¹⁴ Para saber mais, ver os extras do DVD de *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*, lançado pela Som Livre em 2010.

¹⁵ Para saber mais, ver artigo “A fidelidade dos fatos no docudrama: conjunções e disjunções em *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*”, apresentado por esta autora no XVI Intercom Sudeste. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0689-1.pdf>>. Acesso: 13/07/2011.

¹⁶ Declaração retirada do *making off* do DVD (idem)



A briga do casal foi parar também nas páginas de jornal: unido ao jornalista David Nasser, Herivelto publicou 22 artigos, num período de cinco semanas, no *Diário da Noite*, manchando a imagem de Dalva como mãe e como esposa. Uma vez os desentendimentos do casal tornados públicos, revistas especializadas, programas de rádio, impressos, fãs, todos se sentiam no direito de discutir e se posicionar sobre o assunto. Por isso, pode-se afirmar que o fato do casal possuir uma vida pública também colaborou para a escolha de ambos como personagens-tema do docudrama da TV Globo.

Dalva e Herivelto eram, afinal, celebridades de uma época em que o rádio era o principal veículo de massa em nosso país e ocupava – isso entre as décadas de 1940 e 1950 – o lugar que hoje é ocupado pela televisão: era a principal fonte de informação e de lazer do país. O rádio, aliás, foi, segundo Maria Luisa Hupfer (2009), o primeiro meio de comunicação da indústria cultural brasileira, desdobrando-se nas revistas especializadas, no cinema e na publicidade. “[...] ao se falar em indústria cultural, o conceito não se refere somente ao processo de produção, mas também à estandardização do produto e à racionalização das técnicas de distribuição”, (idem, p. 16).

O rádio movimentou, na sua fase áurea, multidões. A identificação do público com as “celebridades radiofônicas” foi fundamental para a indústria cultural que nascia no Brasil. Foi do público que surgiram as famosas “macacas de auditório”, que animavam os programas com aplausos e gritos, essenciais para alimentar o fervor provocado pelos ídolos. Daí também surgiram os fãs-clubes, que disputavam entre si para que seus ídolos fossem os mais queridos. A Revista do Rádio, lançada em 1948, aproveitou-se do fervor dos ouvintes pelos novos astros e estrelas surgiam. Vendia muito por tratar deste universo: de quem eram os artistas na carreira e na intimidade. Afinal, eles eram os equivalentes brasileiros do que Morin (2005) chamou de “novos olímpianos”:

No encontro do ímpeto do imaginário para o real e do real para o imaginário, situam-se as vedetes da grande imprensa, os olímpianos modernos. Esses olímpianos não são apenas os astros de cinema, mas também os campeões, príncipes, reis, *playboys*, exploradores, artistas célebres [...]. O olimpismo de uns nasce do imaginário, isto é, de papéis encarnados nos filmes (astros), o de outros nasce de uma função sagrada (realeza, presidência), de seus trabalhos heróicos (campeões, exploradores) ou eróticos (*playboys*, *distels*). (idem, p. 105)



Ou, como no caso brasileiro, do dom artístico propagado pelo grande veículo da época: o rádio.

Outro exemplo de como o veículo movimentava a indústria cultural da época era o concurso da Rainha do Rádio (HUPFER, 2009). A vencedora ganhava projeção e muitos contratos surgiam durante seu “reinado”: gravações de discos, publicidade, cinema, etc.

CONCLUSÃO

Dalva de Oliveira e Herivelto Martins faziam parte desse universo radiofônico. Eram também *olimpianos* do rádio, possuíam seus fãs-clubes, seguidores, eram notícia. Como tudo e todos que conseguiam se destacar no meio, estimulavam uma “resposta” do público, fosse positiva (identificação) ou negativamente (alteridade). Portanto, mesmo sem a tal “lavação de roupa suja pública” – destacada por Maria Adelaide Amaral – suas biografias estariam registradas na história do Rádio no Brasil. A “guerra” provocada pela separação, contudo, fez render uma narrativa melodramática apropriada aos contornos da teledramaturgia nacional.

Dessa forma, o docudrama *Dalva e Herivelto – uma canção de amor* representa mais que a biografia de dois artistas de um passado recente. A microssérie retratou um período histórico da mídia nacional. Baseada em fatos documentados, a autora criou uma obra ficcional – com as licenças poéticas permitidas – para que os telespectadores pudessem se reconhecer ali não a partir (necessariamente) da identificação com os personagens-tema, mas sim com seu passado, sua brasilidade, sua identidade histórico-social.

REFERÊNCIAS

ABREU, Aida Penna Campos. **O docudrama brasileiro**: Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de Elite. Tese. Chapel Hill: University of North Carolina (EUA), 2009.

ALVIN, Bianca. **A materialização midiática da brasilidade**: a cobertura do Jornal Nacional sobre a seleção de futebol e a narrativa da identidade brasileira. Dissertação de Mestrado, Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. Disponível em: <http://www.btdt.ufjf.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=718>. Acesso em: 19/05/2011.



BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas.** São Paulo: EDUSP, 2002.

BARTHES, Roland. **Sociedade, imaginação, publicidade.** In: _____. Inéditos vol. 3 – imagem e moda. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 98-121.

COUTINHO, Iluska. **Telejornalismo como serviço público no Brasil:** reflexões sobre o exercício do direito à comunicação no Jornal Nacional/TV Globo. In: VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; COUTINHO, Iluska (orgs.). 40 anos de telejornalismo em rede nacional: olhares críticos. Florianópolis: Insular, 2009, p. 47-64

CUSTEN, George F. **Clio in Hollywood.** In: ROSENTHAL, Alan (org.). Why docudrama? Fact-fiction on film and TV. Carbondale: Southern Illinois U P, 1999, p.19-34.

FIGUEIREDO, Ana Marica C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?** São Paulo: Paulus, 2003.

FUENZALIDA, Valerio. **Reconceptualización de la entretención ficcional televisiva.** In: Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Vol. IX, Nº 1 - jan/abr 2007, p. 12-22. São Leopoldo: Unisinos, 2007. Disponível em:
<<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/fronteiras/article/viewFile/3151/2961>>. Acesso: 10/10/2010.

_____. **O docudrama televisivo.** In: Revista MATRIZES. Ano 2 – Nº 1, segundo semestre de 2008, p. 159-172. São Paulo: USP, 2008. Disponível em:
<<http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes/article/download/69/51>>. Acesso: 26/09/2010.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** 8ª ed., Rio de Janeiro: Petrópolis, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da telenovela.** São Paulo: Jorge Zahar Ed., 2005.

HUPFER, Maria Luisa. **As rainhas do rádio: símbolos da nascente indústria cultural brasileira.** São Paulo: Senac Editoras, 2009.

JATENE, Íris. **A fidelidade dos fatos no docudrama: conjunções e disjunções em *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*.** In: XVI Intercom Sudeste. Anais eletrônicos... São Paulo, maio de 2011. Disponível em:



<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0689-1.pdf>>. Acesso: 13/07/2011.

LIPKIN, Steven N. **Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama and Persuasive Practice**. Carbondale: Southern Illinois UP, 2002.

LOBO, Narciso Julio Freire. **Ficção e política – o Brasil nas minisséries**. Manaus: Editora Valer, 2000.

MAIA, Aline. **Telenovela: projeção, identidade e identificação na modernidade líquida**. In: Revista E-Compós, agosto de 2007. Disponível em:
<http://www.compos.org.br/files/24ecompos09_AlineMaia.pdf>. Acesso em: 20/06/2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX – volume 1: Neurose**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena; RAMOS, José Mário. **Telenovela: História e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é documentário?** São Paulo: editora Senac São Paulo, 2008.

REDE GLOBO. **Site oficial da minissérie Dalva e Herivelto**. Disponível em:
<<http://dalvaeherivelto.globo.com/>>. Acesso em: 28/10/2010.

SANTOS, Alexandre Tadeu dos. **Proposta de Leitura de Docudramas: Uma Análise do Quadro “Anjo da Guarda” do Fantástico**. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais eletrônicos... Curitiba, 2009. Disponível em:
<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2133-1.pdf>>. Acesso: 06/10/2010.

TV GLOBO. **Dalva e Herivelto: uma canção de amor**. Rio de Janeiro: Som livre, 2010. 2 DVD.



TELECO. **Estatísticas de Domicílios Brasileiros** (PNAD/IBGE). Disponível em:
<<http://www.teleco.com.br/pnad.asp>>. Acesso em: 17/06/2011.

WOLTON, D. **Pensar a Comunicação**. Lisboa: Difusão Editorial, 1999. Disponível em:
<http://www.4shared.com/get/73661420/be4d2a77/Dominique_Wolton_-_Pensar_a_Co.html>.
Acesso em: 21/05/2010.