



A fidelidade dos fatos no docudrama: conjunções e disjunções em “Dalva e Herivelto – uma canção de amor”¹

Íris de Araújo JATENE²
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO

Este artigo pretende analisar as similaridades e as não-similaridades no gênero do docudrama. Para tanto, toma emprestado os conceitos de conjunção e disjunção, usados originalmente pela pesquisadora Anna Maria Balogh, para a análise de obras literárias adaptadas para a televisão. “Dalva e Herivelto – uma canção de amor”, microssérie escrita por Maria Adelaide Amaral e exibida pela Rede Globo em janeiro de 2010, é apresentada, aqui, como exemplo, pois narra (ou documenta) a biografia de personagens recentes da história cultural brasileira, sem, contudo, perder as características melodramáticas da teledramaturgia nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Docudrama; conjunções e disjunções, teledramaturgia; “Dalva e Herivelto”

A televisão chegou ao Brasil em 1950, pelas mãos de Assis Chateaubriand. Hoje, sessenta anos mais tarde, a TV tomou grandes proporções: é o veículo de massa de maior impacto em nossa sociedade, estando presente em 95,7% dos lares brasileiros, segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD-IBGE)³. Número já superior ao do rádio (87,9%) e ainda muito acima da internet (27,4%).

Nesse cenário, a produção de teledramaturgia sempre ocupou papel central, desde os primórdios da televisão brasileira, quando os teleteatros foram os produtos de maior prestígio do meio (BRANDÃO, 2010). As telenovelas – exibidas diariamente desde 1963 – também se destacam: ainda com índices de audiência significantes, já alcançou números incríveis, como picos de 100% em capítulos decisivos de novelas como *Roque Santeiro* (Dias Gomes, 1985), além de serem os produtos culturais mais exportados pelo país.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

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: 17/10/2010.



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 Serão: 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 Kubitschek; 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*.

Na explicação mais abrangente, docudrama é um gênero híbrido de documentário e ficção. Essa definição, embora ampla, revela-se insuficiente se pensarmos que envolve exemplos mais diversos, que vão de programas como “Por toda minha vida”⁴ e “Linha Direta”⁵, ambos da 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); passando por minisséries como as supracitadas, que permitem, inclusive, certas liberdades poéticas ao autor, mesmo se tratando de acontecimentos históricos. Entretanto, apesar dos vários exemplos, ainda não há uma tradição na produção de docudramas no país.

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.



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 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, pois “[...] os personagens ficcionais representados por não-atores profissionais significam corporalmente o caráter não-ficcional da narração” (*ibidem*)⁷.

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 desejos (ABREU, 2009, p. 28)⁸. Por isso, deve-se entender que há diferença entre docudramas e *dramadocs*. Por muito tempo ambos foram (e ainda são) tomados por sinônimos, contudo, com a ajuda de conceito de Lipkin, Paget e Roscoe, Abreu (*idem*, p. 30) descreve que em *dramadoc* – derivado do inglês *dramatized*

⁷ Texto originalmente em espanhol traduzido pela autora deste trabalho.

⁸ Abreu (*ibidem*) explica que Nichols define que todo filme é por si só um documentário, pois demonstra características de uma época. Assim, os filmes não-ficcionais seriam os documentários de representação social. Ainda segundo Nichols, há, em contraposição, os chamados documentários de satisfação de desejos, que são as histórias ficcionais.



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 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.

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 *Voo United 93* (*United 93*, França/Reino Unido/EUA, 2006) ou *Piaf – Um Hino ao Amor* (*La Môme*, França/Reino Unido/ República Tcheca, 2007) são exemplos de docudrama. No primeiro, acompanham-se os últimos momentos dos passageiros de um dos aviões seqüestrados no fatídico 11 de setembro de 2001. O segundo é uma cinebiografia (*biographic picture* ou *biopic*) da cantora francesa Édith Piaf (1915-1963).

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 do público 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. É por isso que Janet Staiger⁹ (s/d) afirma que, ao se discutir docudrama, surgem algumas ressalvas sobre o tema.

A primeira ressalva está justamente ligada a essa “licença dramática” que o gênero permite, que acaba por suprimir alguns acontecimentos e incluir fatos inventados em busca de uma estrutura narrativa mais “palatável” ao público. Diretamente ligada a esse fato e à possibilidade de se interpretar o docudrama como uma fonte de informação, segue a segunda ressalva levantada por Staiger (*idem*): “os espectadores podem ser incapazes de distinguir entre fatos conhecidos e especulações”¹⁰.

Segundo a autora, isso não quer dizer que o público não é suficientemente crítico, nem que seria uma espécie de “esponja” que absorve toda a informação sem contestá-la. Mas a noção de que aquele produto é baseado em fatos que realmente aconteceram, faria com que ele – o público – acredite que se pode aprender algo com ele. “[...] desta forma, mesmo sendo narrativas de ficção, os docudramas exercem a função documental de *instilling belief*, isto é, de convencer o espectador a acreditar na versão e nos fatos da história apresentada” (ABREU, 2009, p. 39).

A tendência à simplificação dos fatos é a terceira ressalva levantada por Staiger (*ibidem*). Segundo a escritora, a história, como é narrada, acaba por instituir vilões e mocinhos, facilitando sua assimilação pelo espectador. Trata-se, portanto, de uma “hagiografia ou demonização a fim de comprimir o material histórico em um drama breve” (STAIGER, *ibidem*).

Conjunções e disjunções de uma história real

Levando-se em conta as características e as ressalvas acima expostas, pode-se questionar o grau de fidelidade histórica de um docudrama em relação aos fatos ocorridos. Um exemplo disso é a microssérie¹¹ “Dalva e Herivelto – uma canção de

⁹ STAIGER, Janet. *Docudrama*. In: *MBC – The Museum of Broadcast Communications*. Disponível em: <<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=docudrama>>. Acesso: 10/10/2010.

¹⁰ Todas as citações de Janet Staiger aqui utilizadas serão traduções da autora deste trabalho.

¹¹ As minisséries brasileiras consolidaram-se como espécie de “mini-novelas”, com cerca de 50 capítulos. Atualmente, contudo, há um retorno ao modelo norte-americano que as expirou, com produções que não ultrapassam as duas semanas de exibição. Por isso, no Brasil, convencionou-se chamar microssérie a esses produtos de menor duração (BALOGH, 2002).



amor”, exibida pela Rede Globo, de 04 a 08 de janeiro de 2010. A obra, escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Dennis Carvalho, foi um docudrama sobre vida de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, representando-os desde 1936, quando se conheceram. Apesar de terem se desquitado em 1950, a narrativa sobre o casal segue até o fim da vida da cantora, em 1972, pois a separação, marcada pela famosa “guerra musical”¹², deu novos rumos às suas carreiras, mas manteve entre eles um elo de ressentimentos, que só terminou com a morte de Dalva.

Na série, a contextualização da época é impecável: a Era de Ouro do Rádio e os grandes espetáculos nos Cassinos da década de 1940 agradam aos olhos. Porém a impressão que se tem ao término da série é a de que Herivelto representou um “vilão” na vida da “mocinha” Dalva.

Apresentado como um docudrama, “Dalva e Herivelto” provoca um efeito de verdade no telespectador. Afinal, os protagonistas da narrativa eram reais e viveram num passado recente da nossa história. Ao ouvir tal tipo de relato, a tendência do receptor é considerar que o interlocutor “pretende nos dizer alguma coisa que temos que aceitar como verdadeira” (ECO, 1994, p. 125). Orofino (2006, p. 155) lembra, contudo, que a própria vida apresenta características dramáticas – histórias de dimensões catastróficas como os ataques terroristas do 11 de setembro nos soam como irreais – e, por isso, a linha que divide a realidade da ficção pode ser muito tênue.

Além disso, é da natureza humana explicar experiências vividas no cotidiano na forma de histórias (ECO, 1994, p. 136). Desde os primeiros tempos, ainda na tradição oral, de ocorrências triviais a grandes acontecimentos, as vivências eram repassadas de geração para geração por meio de narrativas. E é natural do ser humano também contar tais histórias sob determinado ponto de vista, que representa sua própria formação sócio-cultural e visão de mundo.

A própria autora, Maria Adelaide Amaral, afirma que criou personagens fictícios para a obra “toda vez que isso se tornou necessário do ponto de vista dramático”¹³. Para Charaudeau (2009, p. 223), o que ocorre é que a TV “não pode se apresentar como máquina de fabricar ficção, mesmo que, afinal, seja isso que ela

¹² Dalva de Oliveira e Herivelto Martins protagonizaram uma das mais famosas brigas entre um casal na sociedade brasileira. Ressentidos com a separação, a cantora e o compositor começaram uma “lavação de roupa suja” pública, com canções e artigos em jornal que expunham intimidades do casal. A guerra gerou lucros principalmente para a indústria fonográfica da época, com canções que marcaram a MPB.

¹³ Disponível em: <<http://tvglobod.dalvaeherivelto.globo.com/novidades/2009/12/29/entrevista-maria-adelaide-amaral/>>. Acesso em: 09/11/2010.



produza”. Na verdade, não se pode ignorar que, principalmente para as obras ficcionais, o que se exige não é uma verdade, mas sim um *efeito de verdade*, uma verossimilhança.

Desta maneira, escolhe-se – mesmo que em um processo não-consciente – que formações discursivas prévias deverão constar (ou não) na nova formação. “O interdiscurso determina o intradiscurso, dando um estatuto preciso à relação entre constituição/formulação, caracterizando a relação entre memória e esquecimento” (ORLANDI, 2005, p. 114).

A memória [...] é o que chamamos *interdiscurso*, o saber discursivo, a memória do dizer, e sobre o qual não temos controle. Trata-se do que foi e é dito a respeito de um assunto qualquer, mas que, ao longo do uso já esquecemos como foi dito, por quem e em que circunstâncias e que fica como um já-dito sobre o qual nossos sentidos se constroem. (*idem*, p. 180)

Em seus estudos sobre as adaptações de livros para as minisséries (transmutações), Anna Maria Balogh (2005) fala das disjunções (diferenças) e das conjunções (similaridades) que sofrem as obras literárias ao serem adaptadas. A autora faz questão de frisar que a aplicação dos conceitos em sua pesquisa não diz respeito às biografias romanceadas (ou docudramas). Contudo, parece-nos coerente “emprestar” os termos para a análise do grau de (in) fidelidade de um docudrama em relação à história real relatada. É o caso de “Dalva e Herivelto”, pois trata-se “de uma destas transposições de caráter híbrido, a partir de biografias que depois são romanceadas na minissérie e cujas lacunas são preenchidas pela imaginação do roteirista” (*idem*, p. 203).

Apesar da reportagem do “Fantástico” (exibida em 03/01/2010, pela Globo), afirmar que o livro “Minhas duas estrelas”, de Pery Ribeiro e Ana Duarte, é a obra-base para a minissérie, Maria Adelaide Amaral conta que foi além:

A minissérie não se baseia em nenhum livro. Ela se baseia em todas as entrevistas, as intensas consultas aos jornais e revistas da época (que forneceram material para inúmeras cenas de brigas do casal, inclusive). Ao longo da pesquisa foram lidos vários livros: o do Pery, do Jonas Vieira, do João Elísio Fonseca e a biografia de Grande Otelo escrita por Sérgio Cabral.

Mesmo assim, não se pode ignorar a presença de uma personagem ao longo de toda a história de Dalva e que, contudo, era fictícia: Margot. A vedete que nutria uma paixão secreta por Herivelto participou de cenas fundamentais, como ao alertar Dalva sobre a infidelidade do marido ou sobre a perda da guarda dos filhos. Esteve também no



hospital durante os últimos momentos de Dalva. A atriz que a interpretou, Leona Cavalli, chega mesmo a defendê-la:

Eu acho que ela admira muito a Dalva. Ela é uma vedete que queria ser cantora também. Mas existe uma disputa, sobretudo em função de ela ter sido apaixonada pelo Herivelto. Porém, apesar de tudo ela não abandona a Dalva. [...] Acho que no começo ela se aproximou por interesse, mas depois se tornou amiga realmente da Dalva.¹⁴

Outros personagens fictícios realmente não tiveram tanto destaque, como Estela (Ellen Roche) ou Herculano (Jackson Costa). Os outros maridos de Dalva também foram inventados. Ela realmente casou-se novamente, mas com homens diferentes dos mostrados na série. Após seu desquite com Herivelto, Dalva casou-se com o produtor argentino Tito Climent. Na obra audiovisual, contudo, o casamento foi com o cantor mexicano Ricky Valdez, que já a cortejava havia muito tempo. O terceiro esposo de Dalva foi, na verdade, seu ex-motorista Nuno, que tinha quase a mesma idade de Pery. Na narrativa de Maria Adelaide, o jovem que conquista Dalva é Dorival, barman que a atende em um de seus excessos com a bebida.

Acostumada a utilizar personagens reais em suas obras (Ciccilo Matarazzo, Chiquinha Gonzaga, Juscelino Kubitschek, somente para citar alguns), Maria Adelaide Amaral explica que ao trabalhar com biografias, a produção tem que tomar mais cuidados, principalmente no caso de personagem da história recente, que ainda povoam as memórias do público, como Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, por exemplo. Segundo a autora, não se pode “brincar com o personagem”, nem “fazer do personagem aquilo que ele não foi ou fazê-lo agir de forma que não seja coerente com sua personalidade” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 147-148).

Tal cuidado, porém, não livrou a produção da minissérie de contratempos: Dalva Lúcia Climent, filha adotiva da cantora com seu segundo marido, reclama na justiça por danos morais e materiais devidos à exibição da obra¹⁵. Ela quer ser reconhecida como filha e ter direito a receber pelas músicas da mãe. O fato é que Dalva Lúcia sequer aparece na minissérie. A justificativa é que ela não participou da vida do casal no período retratado.

Além dos personagens, a própria narrativas pode ser (re)construída para simplificar e agilizar os acontecimentos. Um exemplo disso é o desenrolar de uma cena

¹⁴ Disponível em: <<http://tvglobodalvaehivelto.globo.com/novidades/2010/01/07/%E2%80%9Cela-virou-amiga-mesmo-da-dalva%E2%80%9D-diz-leona-sobre-margot/>>. Acesso em: 09/11/2010.

¹⁵ Fonte: A Tarde On-Line. Disponível em: <<http://www.atarde.com.br/1344785>>. Acesso em: 01/11/2010.



(exibida em 07/01/2010) em que Herivelto e seu Trio de Ouro são vaiados após Dalva ser ovacionada em um concurso de Marchinhas promovido pela Associação Brasileira do Rádio (ABR). Em seguida, o compositor é expulso da associação (por publicar em um jornal que aquele fato teria sido forjado pela própria ABR), ao mesmo tempo em que Dalva de Oliveira é coroada como Rainha do Rádio de 1951. Segundo o livro de Pery Ribeiro (2009), esses fatos realmente ocorreram, mas não com tal encadeamento demonstrado na microssérie.

Na verdade, a expulsão se deu após Herivelto ter escrito um artigo acusando a ABR de fraude no concurso da Rainha de Rádio e de desviar as verbas da construção do tal Hospital dos Radialistas. Segundo Hupfer (2009, p. 85), o artigo foi publicado uma semana depois de Dalva ser eleita a Rainha de 1951.

Como foi visto, há diversos exemplos de docudrama – fatos reais dramatizados – ao longo da história das minisséries no Brasil. *A Marquesa de Santos* (Manchete, 1984) é um dos exemplos mais antigos. O que ocorre, porém, é que a alcunha “docudrama” se popularizou em nosso país há relativo pouco tempo. Isso se dá, talvez, pela grande dificuldade entre produtores e estudiosos nacionais em definir o gênero.

A visão de docudrama como algo educacional pode ser problemática: por serem vistos como algo construído a partir de fatos reais, históricos, são interpretados como verdadeiros. Foi visto, a exemplo da microssérie “Dalva e Herivelto”, contudo, que o gênero permite sim licenças poéticas. Inclusões e exclusões feitas pelos autores, a fim de dar ritmo e maior dramaticidade à narrativa. Nesse caso, tornam-se simplesmente biografias romanceadas.

Nas minisséries nacionais, esse modelo de docudrama é o que parece imperar. Aqui, também para se manter o prestígio do considerado produto mais bem-acabado da teledramaturgia brasileira, atores famosos são chamados para viverem os personagens. Normalmente, a fim de frisar a função e realidade em docudramas, usam-se atores desconhecidos, privilegiando sua semelhança física com o personagem a ser vivido. Em *Dalva e Herivelto*, por exemplo, foi seguida a tendência nacional: os protagonistas são vividos por Adriana Esteves e Fábio Assunção, atores globais com vários anos de casa. No caso da atriz, o diretor da série Dennis Carvalho realmente



avistou semelhanças entre personagem e intérprete. Fábio, porém, foi chamado por ser próximo de Dennis¹⁶.

Tais informações são essenciais para que se analise a microssérie de Maria Adelaide Amaral. É somente assim que se pode entender a importância dada a determinadas ocorrências da vida do casal e até mesmo a criação de personagens fictícios. É possível compreender também o porquê de Dalva ser apresentada como a mocinha – vítima, traída e insegura, que se autodestruíu com o alcoolismo – e Herivelto como o vilão – egoísta e invejoso, que não aceitava o sucesso e a felicidade da ex-mulher. Mesmo bebendo em diversas fontes – de jornais da época a biografias e depoimentos – Maria Adelaide tinha uma posição diante da história dos artistas. E isso nos fica claro ao longo da minissérie.

Afinal, é importante lembrar que “a ficção televisual é resultante de um intenso trabalho em etapas de realização e produção” (BALOGH, 2002, p. 89). Por isso,

O maior desafio [...] começa pelo próprio roteiro, no qual as estratégias de enunciação deixam suas primeiras grandes marcas. Essas estratégias são muito mais complexas no âmbito da TV porque o sujeito empírico da Enunciação se estilhaça numa vasta equipe de profissionais [...]. (*ibidem*, p. 130)

Ao tratar de personagens reais e recentes, tal qual Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, o grande problema é que as pessoas que conviveram com eles ainda estão aí para confirmar e/ou desmentir o que se conta. Nós mesmos podemos ter nosso julgamento a respeito da personalidade retratada. E, por mais que tentemos, o mais difícil, segundo Maria Adelaide Amaral¹⁷, “é manter um olhar compassivo sobre os personagens”. E frisa: “Sobretudo sobre o Herivelto Martins”.

É a partir disso que, fundamentalmente, as disjunções no docudrama vão surgindo. Além da preocupação em se enredar uma narrativa coesa, porém coerente às características emotivas do melodrama, a autora incute em seu texto sua subjetividade, ou seja, sua visão de mundo a faz ver os fatos sob seu próprio ponto de vista. Por outro lado, deve-se tomar um cuidado dobrado, pois a verossimilhança (a sensação de verdade) é, como em qualquer outra obra de ficção, exigida, mas, como obra baseada em fatos reais, não pode se desvincular totalmente dos acontecimentos históricos.

¹⁶ Ver depoimento de Dennis Carvalho no *making off* do DVD.

¹⁷ Disponível em: <<http://tvglobod.alvaeherivelto.globo.com/novidades/2009/12/29/entrevista-maria-adelaide-amaral/>>. Acesso em: 09/11/2010.



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.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: EDUSP, 2002.
- _____. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. 2. ed. (rev. e ampl.). São Paulo: Annablume, 2005.
- BRANDÃO, Cristina. **As primeiras produções telefissionais**. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). História da televisão brasileira: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010, p. 37-55.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. Trad. Angela M. S. Corrêa, 1. ed., 2. reimpr. São Paulo: Contexto, 2009.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Hildegard Feist (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FUENZALIDA, Valerio. **Reconceptualización de la entretenición 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.
- HUPFER, Maria Luisa. **As rainhas do rádio**: símbolos da nascente indústria cultural brasileira. São Paulo: Senac Editoras, 2009.
- MEMÓRIA GLOBO. **Autores**: histórias da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.
- OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV**: um estudo sobre O Auto da Compadecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.



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

RIBEIRO, Pery; DUARTE, Ana. **Minhas duas estrelas** – uma vida com meus pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.

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.

STAIGER, Janet. **Docudrama.** In: *MBC – The Museum of Broadcast Communications*. Disponível em: <<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=docudrama>>. Acesso: 10/10/2010.

- Sites:

A TARDE ON-LINE. **Filha de Dalva de Oliveira processa a Rede Globo.** Disponível em: <<http://www.atarde.com.br/1344785>>. Acesso em: 01/11/2010.

REDE GLOBO. **Fantástico.** Disponível em: <<http://fantastico.globo.com/>>. Acesso em: 28/10/2010.

_____. **Memória Globo.** Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: 28/10/2010.

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

TELECO. **Estatísticas de Domicílios Brasileiros (PNAD/IBGE).** Disponível em: <<http://www.teleco.com.br/pnad.asp>>. Acesso: 17/10/2010.

- Audiovisual:

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