

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ÍRIS DE ARAÚJO JATENE

Maysa, Dalva e Herivelto
Personalidades retratadas em telebiografias

Juiz de Fora
Março de 2013

Íris de Araújo Jatene

Maysa, Dalva e Herivelto
Personalidades retratadas em telebiografias

Dissertação
apresentada como requisito para obtenção de
grau de Mestre em Comunicação Social pelo
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina
Brandão de Faria

Juiz de Fora
Março de 2013

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Jatene, Íris de Araújo.

Maysa, Dalva e Herivelto : Personalidades retratadas em telebiografias / Íris de Araújo Jatene. -- 2013.
209 p. : il.

Orientadora: Maria Cristina Brandão de Faria

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

1. Docudrama. 2. Minissérie. 3. Telebiografia. 4. Teledramaturgia. I. Faria, Maria Cristina Brandão de, orient. II. Título.

Íris de Araújo Jatene

Maysa, Dalva e Herivelto
Personalidades retratadas em telebiografias

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de grau de Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Brandão de Faria

Dissertação aprovada em 15/03/2013 pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Dra. Maria Cristina Brandão de Faria (UFJF) – Orientadora

Prof. Dr. Aluizio Ramos Trinta (UFJF) – Convidado

Prof.^a Dra. Maria Isabel Rodrigues Orofino (ESPM) – Convidada

Conceito obtido: _____

Juiz de Fora
Março de 2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, à minha mãe Marly e ao meu pai Gilmar, figuras presentes, pacientes, carinhosas e com quem eu sempre pude contar. Mãe, você é e sempre será minha princesa, minha bebê (sim, invertemos os papéis de vez em quando). Pai, tenho orgulho de ser como você, até mesmo nas “chatices”. Amo muito vocês, incondicionalmente!

À Carmem, minha segunda mãe, com quem aprendi a me cuidar “para a vida”.

Às minhas avós, Raimunda e Ana (*in memoriam*), que me ensinaram, respectivamente, o valor do amor e do perdão.

Aos meus irmãos: Rômulo, maninho fofucho que faz a cara de lindo mais linda que existe; Taty, minha única, exclusiva e amada irmã, contrariando todas as estatísticas genéticas; Sebastião, que divide comigo alguns “dramas” de “irmão rejeitado” (melhor assim, gosto do que nos tornamos hoje); e Sandro, irmão-padrinho-compadre e “artista”. E aos meus sobrinhos, Mayanna, Melina, Sandrinho e Giovanna. Reconheço pedaços meus em cada um de vocês.

À minha cunhada Silvana, pelo apoio e hospitalidade sempre que São Paulo me chamava para encontros acadêmicos. E ao meu cunhado Juan, acadêmico e carinhoso, pela empolgação a cada texto meu publicado. E à Regina, mais que madrinha, uma A-MI-GAH!

Aos “parentes caninos”, Logan e Muffy, por quem tenho imenso carinho.

Ao Igor, que acompanhou cada passo meu até aqui, sendo, por muitas vezes, uma bússola, outras... sem palavras... simplesmente companheiro. Obrigada!

Agradeço também aos amigos que ganhei ao longo de toda minha trajetória: desde a escola, a faculdade e os empregos, em Belém; os da especialização, da academia (de ginástica mesmo) e do mestrado, em Juiz de Fora; os do mestrado-sanduíche, em São Léo (desde os “nativos”, até os “estrangeiros” procadianos e minha conterrânea); e os do

PPGCOM/UFGA, da minha terra natal, mas que só conheci pelos eventos acadêmicos da vida. Cada um teve (e tem) sua importância para mim, para minha “identidade”.

Sou imensamente grata aos que me ajudaram no momento mais difícil do curso, que nada teve a ver com os estudos: a minha (fatídica) fratura no tornozelo. Momento o qual não gosto de lembrar, mas que me aproximou de pessoas maravilhosas. Obrigada aos que me esperaram na van: o motorista (que não recordo o nome), Gabi, Fernanda, Flávia, Fran, Marise e Patrícia. Ao socorrista, muito atencioso ao me atender. Aos companheiros do Intercom Recife que diminuíram o passo para que eu os pudesse acompanhar com minha bengala. E à Ana Cristina Roesler, que me ensinou a andar de novo.

Agradeço em especial à Heloisa, que me “adotou” e me apoiou desde sempre aqui em JF. Obrigada também à Luana, amiga-incentivadora-leitora-corretora e companheira da vida e de diversão, claro!

À Maria Ataíde, minha eterna mestra, pelo enorme carinho, confiança e, claro, pelos “puxões de orelha”.

Ao Jairo, mais que professor, anfitrião, quase um pai, que nos recebeu de braços abertos na UNISINOS.

À PROPG e ao PROCAD/CAPES, pelos apoios financeiros em momentos decisivos do curso.

À Ana, peça fundamental das engrenagens do nosso PPGCOM, pela força, indicações, compreensão e toda a cumplicidade com todos os mestrandos.

Agradeço também à minha orientadora, Maria Cristina Brandão, por acreditar em meu trabalho e, principalmente, por me mostrar que eu era capaz.

Agradeço, por fim, a Deus e à vida, por nos proporcionarem, a cada um, uma trajetória singular e sempre especial.

Muito Obrigada!

“Todos os fatos têm três versões:
a minha, a sua e a verdade”.
(Provérbio chinês)

RESUMO

Esta dissertação propõe analisar as biografias nas minisséries brasileiras recentes por meio da análise textual (CASSETTI; DI CHIO, 1999), em conjunto com as moldurações (KILPP, 2003). O primeiro método visa decompor elementos de audiovisuais e reagrupá-los com uma visão crítica, destacando a arquitetura, funcionamento, estrutura teórica e estratégias. A técnica das molduras entra como coadjuvante na identificação de tais elementos. A proposta foi conceituar a forma de reconstituição biográfica adotada pela ficção televisiva brasileira, a partir dos conceitos de teledramaturgia nacional e docudrama. É a partir dessas definições que se traçaram os contornos próprios das telebiografias *Dalva e Herivelto* (Globo, 2010) e *Maysa* (Globo, 2009), escolhidas para análise empírica, já que, dentre os exemplos mais atuais, foram obras produzidas diretamente para a televisão, envolvem períodos históricos próximos (mas não semelhantes) e narram as biografias de ídolos de um meio comum, a MPB. O que se constatou foi uma atual tendência de representações biográficas (foram cinco dessas minisséries, em cinco anos), no formato de microssérie (com poucos capítulos), que priorizam uma narrativa ficcional baseada em fatos reais. Narrativas estas chamadas aqui de *telebiografias* e moldadas pelos contornos de um dos mais significantes gêneros das matrizes culturais brasileiras na TV: a teledramaturgia.

PALAVRAS-CHAVE: Docudrama. Minissérie. Telebiografia. Teledramaturgia.

ABSTRACT

This work proposes the analysis of recent biographies in Brazilian miniseries by using Textual Analysis (CASSETTI; DI CHIO, 1999) together with the “Moldurações” (KILPP, 2003). The first method aims to decompose audiovisuals elements and regroup them with a critical vision, emphasizing their architecture, functioning, theoretical structure and strategies. Kilpp’s technique of frames is here a supporting to identify those elements. The propose was to conceptualize the way of biographic representation adopted by Brazilian television fiction, from the national teledramaturgy and docudrama concepts. From these definitions, the contours of *telebiographies* were plotted. *Dalva e Herivelto* (Globo, 2010) and *Maysa* (Globo, 2009) were the chosen miniseries to the empirical analysis, because, among the most recent examples, both miniseries were produced only to TV, involving near (but not similar) historical periods and narrating about MPB idols life. The research noted that there is a current trend of biographical representations (five of this kind of miniseries were produced in the last five years) shaped like a “microseries” (Brazilian way of designating series with few episodes), which prioritize a fictional narrative based on real facts. These narratives are called *telebiographies* here and they are molded by the contours of teledramaturgy, one of the most important genres of Brazilian cultural matrices on TV.

KEY-WORDS: Docudrama. Miniseries. Telebiography. Teledramaturgy.

RESUMEN

Esta disertación propone analizar las recientes biografías en las miniseries brasileñas a través del Análisis Textual (CASSETTI; DI CHIO, 1999), junto con las “Moldurações” (KILPP, 2003). El primer método visa descomponer elementos audiovisuales para, en seguida, reagruparlos a partir de una visión crítica, destacando su arquitectura, funcionamiento, estructura teórica y estrategias. La técnica de las molduras de Kilpp es accionada como auxiliar en el proceso de identificación de esos elementos. La propuesta fue conceptualizar la forma de reconstitución biográfica adoptada por la ficción televisiva brasileña, partiendo de conceptos de dramaturgia televisiva nacional y de docudrama. Es a partir de esas definiciones que se fueron trazados los contornos propios de las telebiografías *Dalva e Herivelto* (Globo, 2010) y *Maysa* (Globo, 2009), elegidas aquí como los empíricos de esta investigación pues, entre los ejemplos más actuales, fueran obras producidas solamente para la televisión, envolviendo períodos históricos próximos (pero no semejantes) y narrando las biografías de ídolos de la MPB. Lo que se constató fue una actual tendencia de representaciones biográficas (cinco de esas miniseries fueron producidas en los últimos cinco años) presentadas en el formato de “microserie” (termo brasileño para designar las series con pocos capítulos), que priorizan una narrativa ficcional basada en hechos reales. Narrativas estas llamadas aquí de *telebiografías* y moldadas por los contornos de un de los más significantes géneros de las matrices culturales brasileñas en la TV: la dramaturgia televisiva.

PALABRAS-CLAVE: Docudrama. Miniserie. Telebiografía. Dramaturgia Televisiva.

LISTA DE FIGURAS, QUADROS E GRÁFICOS

Quadro 1: Telebiografias nas minisséries brasileiras	22
Gráfico 1: Classificações das minisséries brasileiras	26
Quadro 2: Penetração das TICs nos lares brasileiros no século XXI	41
Gráfico 2: Penetração das TICs nos lares brasileiros	42
Figura 1: Esquema de hibridação ficção + documental, segundo Rhodes e Springer	95
Figura 2: Esquema de hibridação ficção + documental, segundo Paget	96
Figura 3: O olhar marcante de Maysa na vida e na minissérie	115
Figura 4: A trajetória do casal rendeu uma minissérie	119
Figura 5: Maysa Monjardim e Larissa Maciel	130
Figura 6: Dalva de Oliveira e Adriana Esteves	131
Figura 7: Herivelto Martins e Fábio Assunção	132
Figura 8: Larissa caracterizada para as diversas fases de Maysa	136
Figura 9: Cores representam momentos distintos de Herivelto na narrativa	139
Figura 10: Chamada de <i>Dalva e Herivelto</i> sobre casais polêmicos	142
Figura 11: <i>Show</i> no Canecão: Larissa no palco sob o olhar de Maysa	150
Figura 12: Algumas manchetes da coluna de Herivelto no <i>Diário da noite</i>	159
Figura 13: Maysa era figura constante (e polêmica) nos órgãos de imprensa da época	162
Figura 14: A cicatriz no rosto de Dalva	165
Figura 15: Maysa exhibe sua cicatriz	166

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Biografias nas minisséries: primeiras afecções	12
CAPÍTULO 1 – Minisséries biográficas: objetos e métodos de pesquisa	22
1.1. DIANTE DOS OBJETOS, SURGEM AS HIPÓTESES	27
1.2. DESCOBRINDO AS TELEBIOGRAFIAS	31
1.2.1. A Análise Textual	33
1.2.2. <i>Ethicidades</i> e molduras televisivas	36
1.3. METODOLOGIA (OU MODO DE FAZER)	37
CAPÍTULO 2 – A teledramaturgia que se faz brasileira	41
2.1. BREVE PANORAMA DA TV NO BRASIL	45
2.1.1. Gêneros e formatos na TV	51
2.2. DA TELEDRAMATURGIA NO BRASIL À TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA	56
2.3. MINISSÉRIES E MICROSSÉRIES: LITERATURA E HISTÓRIA NA TV	66
CAPÍTULO 3 – Representações dramáticas da realidade: entre narrativas ficcionais e acontecimentos históricos	71
3.1. O AUTOR NA FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA	73
3.2. NARRATIVAS: CONTANDO HISTÓRIAS	77
3.2.1. Reflexões sobre realidade e ficção	81
3.3. O DOCUDRAMA (E OUTRAS FORMAS HÍBRIDAS)	88
3.4. BIOGRAFIAS: NOS LIVROS, NO CINEMA E NA TV	100
CAPÍTULO 4 – Maysa, Dalva e Herivelto: telebiografando a MPB	111
4.1. SINOPSES DAS VIDAS & TRAJETÓRIAS DAS OBRAS	112
4.2. MOLDURAS EXTERNAS: ASPECTOS DA PRODUÇÃO	121
4.2.1. Da fossa ao baião	123
4.2.2. Quem nos conta as histórias	128
4.2.3. Elementos técnicos e estéticos	135
4.2.4. Parasserialidades como atrativos	141
4.3. MOLDURAS INTERNAS: ASPECTOS DA NARRATIVA	144
4.3.1. Os biografados: entre conjunções e disjunções	146
4.3.2. Mídia e (des)construção dos mitos	155
4.3.2.1. <i>Marcas e cicatrizes</i>	164
4.3.2.2. <i>Mitos não morrem: o fim é o começo</i>	166
4.3.3. Os musicais: o coração fala através de canções de amor	168
4.3.3.1. <i>Muita fossa para pouca bossa</i>	169

4.3.3.2. <i>Guerra musical</i>	171
4.3.3.3. <i>Dalva, Maysa, Piaf e o Hino ao amor</i>	175
CONSIDERAÇÕES FINAIS – Telebiografias na televisão brasileira	179
REFERÊNCIAS	184
ANEXO A: Ficha técnica de <i>Maysa – quando fala o coração</i>	199
ANEXO B: Ficha Técnica de <i>Dalva e Herivelto – uma canção de amor</i>	200
ANEXO C: Produção ficcional no formato minissérie na TV aberta brasileira (1982 – 2010)	201

INTRODUÇÃO

Biografias nas minisséries: primeiras afecções

Para entender melhor a pesquisa aqui proposta, é necessário antes reconstituir os passos desde a concepção do tema, do projeto e por fim desta dissertação. Quando uma questão nos surge, a curiosidade pela resposta pode nos empenhar em uma longa trajetória. Desenhar com precisão o que se busca, por si só, já se revela um grande desafio. Quando se trata de um tema ainda pouco explorado, ambíguo e/ou de pouca tradição acadêmica, a complexidade aumenta, visto que é preciso uma dedicação ainda maior à pesquisa.

No caso dos docudramas¹, une-se a pouca tradição acadêmica no Brasil à ambiguidade que o termo nos causa. Pode-se, inclusive afirmar que um fato leva ao outro, já que, sem ignorar alguns artigos e capítulos de livros nacionais, o cerne do assunto é buscado ainda em publicações estrangeiras, principalmente oriundas de onde há maior tradição no gênero, como Chile ou Estados Unidos. As exceções, aqui, seriam a tese de doutoramento de Alexandre Tadeu dos Santos (2010), na qual o autor identifica elementos da realidade inseridos nas tramas ficcionais das telenovelas – como personagens de *Páginas da Vida* (Globo, 2006) assistindo pela televisão ao ataque terrorista aos Estados Unidos em 11 de setembro de 2001, por exemplo – defendendo o que o autor chama de *linguagem docudramatizante*. Também há a tese de Aida Abreu (2009) defendida na Universidade de Carolina do Norte (EUA), mas que reflete acerca de representações identitárias da sociedade brasileira em filmes que retratam a criminalidade e a violência existentes na realidade de grandes cidades do país, como em *Cidade de Deus* (2002) e em *Carandiru* (2003). Houve ainda a monografia de especialização desenvolvida por esta autora (JATENE, 2010), na qual é

¹ Os conceitos de *docudrama* serão tensionados mais adiante neste trabalho.

feita uma análise da série *Dalva e Herivelto – uma canção de amor* (Globo, 2010) enquanto produto audiovisual, e lá discute-se a pertinência em enquadrar (ou não) a minissérie como um docudrama.

Interessante perceber também que, na pesquisa desenvolvida por Santos (2010), pode-se detectar uma possível evolução natural do que fora abordado por Aluizio Trinta no artigo *Telenovelas y docudramas. Realidad y ficción* (1997). No texto, o autor considera que a telenovela não seria espaço ideal para tratar fielmente fatos do cotidiano social. Trinta cita como exemplo a telenovela *Guerra sem fim*, da TV Manchete (1993), que “tratava sobre o problema do delito nas ruas e os violentos conflitos entre gangues rivais nos bairros humildes do Rio de Janeiro. [...] No final das contas, a trama recorreu às notícias jornalísticas como ponto de partida” (TRINTA, 1997, p. 111). Naquele momento, a novela com traços de docudrama não foi bem de audiência, pois, para o professor, uma novela não poderia se assemelhar de maneira tão evidente à realidade, mas apenas apresentar-se como meio válido para enfrentá-la. De fato, até a década de 1990, eram as novelas realistas – verossímeis, mas não factuais – que faziam sucesso. Foi só a partir dos anos 2000 que as chamadas novelas híbridas – com traços do docudrama – começaram a se destacar (SANTOS, 2010, p. 39).

Este espaço introdutório, porém, vai além da apresentação do objeto e dos métodos finais da pesquisa: destina-se a expor também o que se pretendeu nesta pesquisa desde seu estágio embrionário até a escolha da metodologia proposta. Como o tema surgiu? E como se desenvolveu para que uma simples curiosidade se tornasse um projeto? E os métodos escolhidos: como eles podem ajudar na busca por respostas?

O termo *docudrama* surgiu, para essa pesquisa, muito antes da pesquisa em si. Ouvido pela primeira vez em uma palestra sobre a minissérie da TV Globo *Maysa – quando fala o coração*, em 2009, não provocou nenhuma afecção inicial, isto é, não aguçou prontamente a curiosidade de busca de conhecimento. Um ano depois, em meio a um estudo

sobre outra minissérie da mesma emissora (*Dalva e Herivelto – uma canção de amor*, como já citado) o termo voltou a aparecer como característica do produto: uma narrativa dramatúrgica para contar fatos vividos por pessoas reais. Nesse momento, a curiosidade científica foi aguçada e buscaram-se definições mais específicas do que seria, então, *docudrama*.

Apesar de o termo ser esmiuçado em capítulos posteriores², vale adiantar que suas primeiras definições, contudo, levaram a pesquisa a outro rumo. Oriunda do pesquisador chileno Valerio Fuenzalida (2007; 2008), a primeira conceituação encontrada definia docudrama como mera dramatização ilustrativa de fatos narrados em depoimentos de experiências vividas ou conhecidas (por pessoas próximas). Um exemplo disso seria o programa policial *Linha Direta*, exibido pela TV Globo, nas noites de quinta-feira, de 1999 até 2008.

O programa tinha o objetivo de encontrar suspeitos foragidos de crimes de homicídio e, para isso, narrava o caso, com depoimentos de testemunhas e simulações de ações ocorridas. O produto se desdobrou ainda em especiais chamados *Linha Direta – Justiça*: seguindo a mesma fórmula, dramatizava crimes históricos que abalaram o país, como o misterioso acidente de carro que matou Zuzu Angel nos anos 1970 – a estilista que, em busca do filho desaparecido, desafiou o Regime Militar que o Brasil vivia naqueles anos. Havia ainda o *Linha Direta – Mistério*, que abordava casos paranormais e ufológicos, apresentando histórias que iam desde relatos de assombrações envolvendo o incêndio no Edifício Joelma (em 1974) até a aparição de OVNI (objetos voadores não identificados) em Colares, no Pará, também na década de 1970.

O conceito proposto por Fuenzalida, a princípio, incomodou: descartava a minissérie pesquisada da definição de docudrama. Procurando outro termo que definisse

² O capítulo 3 será destinado a definir o docudrama bem como outros termos que possam se relacionar a essa possível simbiose entre realidade e ficção na teledramaturgia nacional.

Dalva e Herivelto, chegou-se, ainda que por processos não-sistemáticos, ao neologismo *telebiografia*³. Ainda nas buscas por definições de docudrama, contudo, encontrou-se a tese de doutoramento de Aida Abreu (2009), que falava de docudramas no cinema brasileiro. Os estudos de Abreu sobre o assunto se baseavam quase totalmente em textos norte-americanos e definiam o docudrama como um híbrido entre documentário e melodrama, gerando um produto ficcional que narrava acontecimentos históricos. Em sua pesquisa, o programa *Linha Direta* se encaixaria no conceito de *dramadoc* (*dramatized documentary*), produto típico da televisão inglesa: um documentário com encenações para ilustrar momentos dos depoimentos em que não houvesse imagens reais registradas.

Essa conceituação levou à conclusão de que a minissérie pesquisada naquele momento seria um exemplo de docudrama: um docudrama biográfico, o que reforçou a ideia de *telebiografia*. Contudo, algumas características intrínsecas ao gênero *descoberto* não se encaixavam ainda no que se via em *Dalva e Herivelto*: a preferência por atores não conhecidos para imprimir maior veracidade nas histórias narradas foi contrariada pela escolha de Adriana Esteves e Fábio Assunção para os papéis-tema da minissérie da Rede Globo; além do enfoque em temas da família, do amor, do triângulo amoroso do que na história em si. Tal constatação foi a afecção necessária para iniciar a pesquisa: a teledramaturgia brasileira estaria se apropriando do gênero docudrama, (re)articulando-o a seus moldes?

Chegar à questão descrita acima, porém, ainda não era suficiente para buscar a resposta. Era necessário, antes, entender de fato o que se estava procurando. Isto é, no processo de construção do saber, seria necessário conhecer os elementos envolvidos e, assim, perceber o que há ainda para se conhecer sobre o objeto. Essa formulação é gradativa e exige certo cuidado, pois, segundo o filósofo Henri Bergson (2006, p. 54), “[...] um problema especulativo está resolvido assim que é bem posto. [...] Mas pôr o problema não é

³ O termo, bem como a opção por utilizá-lo, será explicado mais adiante, também no capítulo 3.

simplesmente descobrir, é inventar”, uma vez que *invenção* é da ordem do futuro, algo novo que será criado; e *descoberta*, por outro lado, tem a ver com o passado, algo pré-existente que passa a ser conhecido⁴.

Além disso, para chegar à problematização da pesquisa, é necessário entender a “diferença”, segundo as ideias bergsonianas. Para Bergson, um verdadeiro problema consiste em perceber as diferenças *de natureza* e não *de grau* (DELEUZE, 2006). Em outras palavras, quando procuramos entender diferenças dentro de um mesmo gênero ao longo da história, por exemplo, estamos buscando divergências internas da natureza do objeto estudado. Seriam diferenças de grau: apenas “adaptações” ao contexto sociocultural ocorridas no decorrer do tempo. Isso consistiria, segundo o filósofo, em um *falso problema* – isto é, uma pesquisa meramente tautológica e/ou descritiva.

Quando, por outro lado, buscamos a diferença de natureza, procuramos ver não somente o que o objeto *é*, mas também como ele *age*. Dessa forma, o *ser* do objeto seria sua virtualidade (a essência do objeto em si), e o *agir* seriam as formas de atualização do objeto (como este se configura em cada “ambiente”). Lembrando que nossa percepção não alcança de fato o *ser* do objeto – e, por isso, este é visto aqui como um *virtual* – nos resta observar as suas formas de ação na tentativa de delinear o seu virtual.

Voltando aos gêneros, podemos observar como a teledramaturgia brasileira no seu formato telenovela – normalmente vinculado à ficção – trata (ou seja, *age* sobre) os casos reais da sociedade. Se em seus primeiros anos imperavam narrativas melodramáticas e maniqueístas em países distantes e imaginados, hoje a verossimilhança é exigida e fatos do cotidiano são inseridos nas tramas. Isso seria o *agir* do objeto (a telenovela): como ela foi se

⁴ As ideias que diferenciam “descobrir” e “inventar um problema” vêm de aulas de Suzana Kilpp, sobre os conceitos do filósofo Henri Bergson, ministradas em agosto de 2011, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em São Leopoldo/RS.

tornando *brasileira* a ponto de inserir assuntos factuais na sua narrativa. As marcas que permanecem é que podem contribuir para delinear o que é a telenovela brasileira atualmente.

Essa relação de diferenças é o que Bergson chamava de *misto* (como o *ser* do objeto *age*) e é também o que leva o pesquisador a identificar o que de fato *dura* no tempo e, por isso, pode ser identificado como inerente ao objeto pesquisado. Isso seria, portanto, a chave para o método intuitivo bergsoniano, idealizado por Gilles Deleuze (2006) a partir de leituras críticas da obra do filósofo francês⁵.

No caso desta pesquisa, por exemplo, a pista inicial em busca de resolver o problema foi por meio de uma diferença de grau: propunha-se pesquisar a diferença do docudrama brasileiro para os demais países de origem do gênero. Partiu-se, portanto, de um falso problema – possivelmente inexistente – que não traria grandes conclusões, visto que os gêneros estão, como se pode constatar na obra de Martín-Barbero (2001; 2003), diretamente vinculados às matrizes culturais de cada sociedade, ou seja, naturalmente se configuram de maneiras distintas em cada local. Em seguida, pensou-se que a resposta estaria no *misto* (relação) entre as minisséries e o docudrama. A dúvida estava em qual, de fato, seria o *virtual* e qual seria o *atual*, isto é, qual está agindo sobre qual. Outra vez, percebia-se um falso problema: agora por estar mal colocado, quer dizer, por relacionar arbitrariamente elementos que se diferem por natureza (DELEUZE, 2004) – um gênero estrangeiro e um formato nacional.

Por fim, chegou-se a conclusão de que o que se buscava com a pesquisa eram os elementos técnico-estéticos dramáticos usados para narrar experiências de vidas reais na televisão brasileira – independente de que denominação isso poderia ter (docudrama, telebiografia, etc.). A pesquisa seria produtiva, portanto, ao se ater no *misto* formado pelo

⁵ Vale frisar que tais reflexões filosóficas auxiliaram para desenhar o problema e não serão mais acionadas ao longo deste trabalho, pois os métodos escolhidos para análise do objeto são outros, como será visto mais adiante.

virtual *docudrama biográfico na TV brasileira* e o atual *TV brasileira*. Melhor dizendo, como a televisão brasileira atualizaria o *docudrama biográfico* em suas diversas maneiras de como narrar uma história real⁶. Isso englobaria desde as minisséries biográficas e programas como *Linha Direta*, até quadros em programas populares ou nos de autorreferência (que falam da própria programação e artistas da emissora), bem como algumas reportagens em telejornais.

Afinal, a capacidade de representar a vida de alguém na televisão perpassa pelos mais diversos gêneros televisivos: desde telejornais a programas de auditório, de *talk-shows* à teledramaturgia, todos podem, a sua maneira, narrar experiências vividas por alguém. Retratar a partir da dramatização de fatos históricos, contudo, pode resultar em um *docudrama*, que hibridiza os gêneros de ficção e documental. Assim,

Na cultura contemporânea, caracterizada pela contaminação entre formas e proliferação de híbridos, é frequente que encontremos obras audiovisuais que absorveram propriedades de modelos diversos. A ficção se alimenta da história, as biografias se dramatizam e o jornalismo toma elementos da ficção, até que se fecha o círculo.⁷ (MICÓ, s/d, p. 2)

Essa hibridação entre o real e o ficcional não é de fato impossível e nem rara (longe disso), porém suscita inúmeros debates que vão de possíveis limites de representação à ética, passando por questões técnicas como o formato e o gênero em que se insere.

Entretanto, tal abrangência não caberia em uma pesquisa em nível de mestrado. Portanto, por questões de interesse acadêmico – visto que o problema nasceu a partir de minisséries biográficas – este projeto foca-se nas minisséries biográficas da teledramaturgia brasileira, devido a sua forte inserção na vida social do país. Assim, restringiu-se a pesquisa na relação entre *docudrama biográfico nas minisséries brasileiras* (virtual) e a própria

⁶ Isso, é claro, não descarta conhecer as definições anteriores de *docudrama* existente em outros países. Pelo contrário: é preciso sabê-los para entender o gênero e, assim, o que é “feito” dele nas telinhas nacionais.

⁷ Tradução livre de: En la cultura contemporánea, caracterizada por la contaminación entre formas y la proliferación de híbridos, es frecuente que demos con obras audiovisuales que hayan absorbido propiedades de modelos diversos. La ficción se alimenta de la historia, las biografías se dramatizan y el periodismo toma elementos de la ficción, hasta que se cierra el círculo.

teledramaturgia brasileira (atual). Interessante perceber que o problema de pesquisa pode ser descrito ainda como antes: *como a teledramaturgia brasileira estaria se apropriando do gênero docudrama, (re)articulando-o a seus moldes?* O que mudou, contudo, foi a maneira de percebê-lo e de buscar respostas. A pergunta, por conseguinte, seria: *que elementos técnico-estéticos dramáticos são acionados para narrar experiências de vidas reais nas minisséries e/ou microsséries brasileiras?*

Independente da denominação dada à mescla das abordagens ficcionais das minisséries dada a fatos históricos (biografias, nesse caso), percebe-se que a teledramaturgia “enquadra” tais fatos ditos reais aos seus moldes e, na busca da identificação do público com os personagens-tema, prioriza traços do melodrama (dramas familiares e amorosos, bem como personalidades polêmicas e interessantes), o que resulta numa opção por biografias conturbadas, porém “palatáveis” para os telespectadores. Palatáveis, pois, diferente do público do cinema, a audiência televisiva alimenta e/ou enfrenta seus tabus em um ritmo mais lento.

Outro ponto a ser observado é que as biografias nas minisséries não são atuais: pelo contrário, aparecem desde a primeira obra do formato no país *Lampião e Maria Bonita* (Globo, 1982). Contudo, as minisséries biográficas ganharam destaque na Rede Globo a partir de 2009, com *Maysa – quando fala o coração* (Globo), e, desde então, tem-se mantido anuais e em formato de *microsséries*, como será visto mais adiante⁸. Uma hipótese a ser considerada é que as biografias exibidas passaram por testes prévios na programação a partir de produtos anteriores, seja na TV ou em outros meios. Antes da minissérie sobre Maysa Monjardim ir ao ar, por exemplo, a emissora-produtora já mantinha no ar desde 2006 um programa documentário com trechos encenados sobre artistas já falecidos da MPB, o *Por toda minha vida*. Já *Chico Xavier* (2011) e *Gonzaga – de pai para filho* (2013), ambas exibidas em quatro

⁸ De 2009 até 2013, foram ao ar cinco minisséries de cunho biográfico, a maioria com apenas quatro capítulos e a maior não ultrapassando as duas semanas de duração. Para saber mais, ver lista das minisséries biográficas na página 21-23.

capítulos na Rede Globo, experimentaram a recepção do público antes, nas salas de cinema. A presente pesquisa, contudo, elegeu apenas duas delas para se focar: *Maysa – quando fala o coração* e *Dalva e Herivelto – uma canção de amor* (Globo, 2010). As razões para tal enfoque serão apresentadas no Capítulo 1.

Dessa forma, no primeiro capítulo deste trabalho apresenta-se como uma extensão desta introdução. Nele, será apresentado ainda um breve panorama histórico das minisséries biográficas já exibidas, no qual se analisa e contextualiza a atual tendência a tal biografismo teledramatúrgico. Além disso, a metodologia escolhida para o trabalho também será abordada nesse primeiro momento, para que não apenas se compreenda os métodos envolvidos, mas a própria escolha deles. A união da *Análise Textual*, de De Chio e Casseti (1999; 2007), e a ideia de *moldurações*, de Suzana Kilpp (2003; 2010), exige conceituações mais específicas sobre a teledramaturgia brasileira e as formas de hibridação entre o real e o ficcional em obras audiovisuais para a formulação das categorias de análise. O que nos leva aos próximos capítulos.

O Capítulo 2, dessa forma, encarrega-se das definições acerca da teledramaturgia brasileira: breve histórico, formatos pertinentes a essa pesquisa, questões relacionadas à autoria e a gêneros televisivos, bem como o processo de nacionalização da ficção televisiva que deu à teledramaturgia produzida aqui contornos próprios.

Continuando o trabalho de conceituação, o terceiro capítulo apresenta as possibilidades de hibridação entre o real e o ficcional em produtos audiovisuais. É nesse momento em que serão tensionadas as diversas definições do gênero docudrama (híbrido) e outros termos que com ele se confundem. A ideia da narrativa biográfica em diversos meios (da literatura à TV, passando pelo cinema) também será abordada a fim de justificar o neologismo aqui proposto para as minisséries estudadas: *telebiografias*. A noção de realidade e de ficção e seus limites também serão “pincelados” ao longo do texto: lembrando que este

não é o centro dessa pesquisa – até porque essa é uma discussão por si só bastante complexa – reconhece-se que não podem passar despercebidos alguns pontos referentes a tal relação.

Por fim, no quarto e último capítulo, teremos a análise *per se* das obras mencionadas como objetos de estudo. Inicialmente, serão apresentadas as sinopses, fichas técnicas e outras informações de cada uma das minisséries-objetos, bem como uma breve biografia de seus protagonistas: Maysa Monjardim e o casal Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. Em seguida, partindo das definições antes levantadas e tensionadas, serão apresentadas as categorias de análise dessas obras:

- Molduras (ou elementos) Externos: Relacionados a aspectos da produção. Emissora e grade de programação; Autoria e fontes; Elementos técnico-estéticos (figurinos, cenografia, etc.); Participação da família.
- Molduras (ou elementos) Internas: relacionadas à narrativa e sua construção. Relações amorosas e familiares; Personalidades; Contexto histórico; Conjunções e disjunções; Construção e desconstrução dos mitos; Relação com a mídia; Musicais.

De posse dessas informações é que se definirão pontos comuns (ou não) entre as minisséries biográficas aqui estudadas e que possam traçar o que seria, portanto, uma *telebiografia*.



CAPÍTULO 1

Minisséries biográficas: objetos e métodos de pesquisa

Para responder aos questionamentos sobre os elementos acionados na produção de narrativas baseadas em vidas reais na ficção televisiva brasileira, é preciso analisar a recente tendência de retratar a vida de personalidades marcantes em determinados contextos da história brasileira do século XX. Também é necessário investigar os possíveis motivos do atual destaque conferido a esse tipo de obra da teledramaturgia, aqui chamada “telebiografia”¹.

Na realidade, *telebiografias* existem desde os primórdios do formato minissérie na teledramaturgia brasileira, na década de 1980. Do total de 119 minisséries produzidas pela televisão brasileira², 14 delas foram biográficas, representando 12% do total.

Quadro 1: Telebiografias nas minisséries brasileiras

Título	Autor / Diretor	Exibição	Protagonista	Emissora
 <i>Lampião e Maria Bonita</i>	Aguinaldo Silva e Doc Comparato / Paulo Afonso Grisolli e Luís A. Piá	26/04 a 07/05/1982, às 22h 8 capítulos	O cangaceiro Lampião e sua companheira Maria Bonita	Globo
 <i>Padre Cícero</i>	Aguinaldo Silva e Doc Comparato / Paulo Afonso Grisolli e José Carlos Pieri	09/04 a 04/05/1984, às 22h 20 capítulos	O cultuado beato nordestino Padre Cícero	Globo

¹ O termo *telebiografias* – biografias na TV – será melhor explicado mais adiante, no capítulo 3.

² Ver o Anexo C: *Produção ficcional no formato minissérie na TV aberta brasileira* (p. 200-208).

 <p><i>Anarquistas, graças a Deus</i></p>	<p>Walter George Durst / Walter Avancini</p>	<p>07/05 a 17/05/1984, às 22:15h</p> <p>9 capítulos</p>	<p>Família e infância da escritora Zélia Gattai</p>	<p>Globo</p>
 <p><i>Marquesa de Santos</i></p>	<p>Wilson Aguiar Filho e Carlos Heitor Cony / Ary Coslov</p>	<p>21/08 a 05/10/1984, às 21:15h</p> <p>Sem número de capítulos</p>	<p>O romance entre Domitila de Castro e Dom Pedro I</p>	<p>Manchete</p>
 <p><i>Escrava Anastácia</i></p>	<p>Paulo César Coutinho / Henrique Martins</p>	<p>17/05 a 05/06/1990, às 22:50h</p> <p>4 capítulos</p>	<p>Bela negra que viveu como escrava no Brasil e que, acreditava-se, tinha o poder da cura</p>	<p>Manchete</p>
 <p><i>Desejo</i></p>	<p>Glória Perez / Wolf Maya e Denise Saraceni</p>	<p>27/05 a 22/06/1990, 22:30h</p> <p>17 capítulos</p>	<p>A relação entre o escritor Euclides da Cunha, sua esposa Ana e o jovem amante dela</p>	<p>Globo</p>
 <p><i>Chiquinha Gonzaga</i></p>	<p>Lauro César Muniz / Jayme Monjardim</p>	<p>12/01 a 19/03/1999, às 23h</p> <p>38 capítulos</p>	<p>Compositora e pianista Chiquinha Gonzaga</p>	<p>Globo</p>
 <p><i>JK</i></p>	<p>Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira / Dennis Carvalho</p>	<p>03/01 a 24/03/2006, às 23h</p> <p>47 capítulos</p>	<p>Vida e carreira do presidente Juscelino Kubitscheck</p>	<p>Globo</p>
 <p><i>Queridos Amigos</i></p>	<p>Maria Adelaide Amaral / Denise Saraceni e Carlos Araújo</p>	<p>18/02 a 28/03/2008, às 23h</p> <p>25 capítulos</p>	<p>Escrita como obra ficcional, a história narra fatos vividos pela própria autora, que admitiu o teor autobiográfico</p>	<p>Globo</p>
 <p><i>Maysa – quando fala o coração</i></p>	<p>Manoel Carlos / Jayme Monjardim</p>	<p>05/01 a 16/01/2009, entre 22:30 e 23h</p> <p>9 capítulos</p>	<p>Vida e carreira da cantora Maysa</p>	<p>Globo</p>

 <p><i>Dalva e Herivelto – uma canção de amor</i></p>	<p>Maria Adelaide Amaral / Dennis Carvalho</p>	<p>04/01 a 08/01/2010, às 22h 5 capítulos</p>	<p>Conturbada relação do casal de estrelas da Era do Rádio Dalva de Oliveira e Herivelto Martins</p>	<p>Globo</p>
 <p><i>Chico Xavier</i></p>	<p>Marcos Bernstein / Daniel Filho</p>	<p>25/01 a 28/01/2011, às 23h 4 capítulos</p>	<p>Vida do médium espírita Chico Xavier</p>	<p>Globo</p>
 <p><i>Dercy de verdade</i></p>	<p>Maria Adelaide Amaral / Jorge Fernando</p>	<p>10/01 a 13/01/2012, às 23h 4 capítulos</p>	<p>Vedete, atriz e humorista Dercy Gonçalves</p>	<p>Globo</p>
 <p><i>Gonzaga – de pai pra filho</i></p>	<p>Patrícia Andrade / Breno Silveira</p>	<p>15/01 a 18/01/2013, às 23:15h 4 capítulos</p>	<p>Cantores de Baião Gonzaga e seu filho Gonzaguinha</p>	<p>Globo</p>

Fonte: tabela construída a partir de diversas fontes de pesquisas bibliográficas

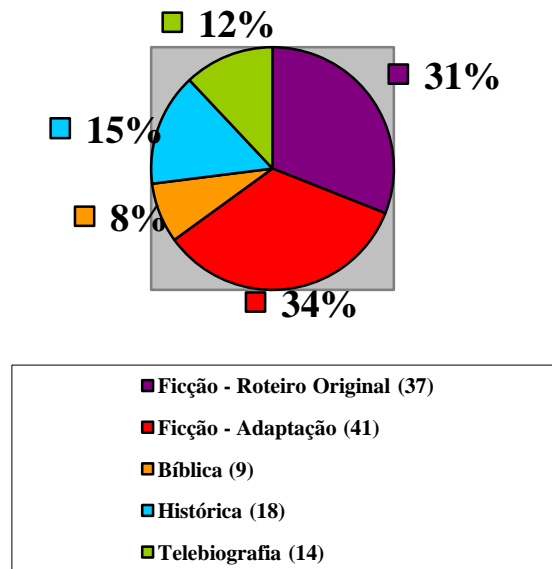
Para formular o presente quadro, as 119 minisséries já produzidas no Brasil foram classificadas, a princípio, em cinco categorias baseadas principalmente em suas sinopses, coletadas por pesquisa bibliográfica:

- a) *Ficções de roteiros originais:* são aquelas criadas diretamente para a televisão, sem se basear em obras anteriores e/ou acontecimentos históricos (não impedindo que se contextualize em determinado período). *A rainha da vida* (TV Manchete, 1987), *Noivas de Copacabana* (Rede Globo, 1992) e *Unidos do Livramento* (TV Cultura, 2009) são exemplos de ficções televisivas com roteiro original.
- b) *Ficções de adaptações:* são as minisséries de cunho ficcional, criadas a partir de transmutação de obras anteriores (BALOGH, 2005), principalmente

clássicos literários que se recriam para a televisão, como *Grande sertão: veredas* (Rede Globo, 1985), *O guarani* (TV Manchete, 1991) e *Os Maias* (Rede Globo, 2003), baseadas nas obras originais de Guimarães Rosa, José de Alencar e Eça de Queiroz, respectivamente.

- c) *Bíblicas*: são obras baseadas em histórias narradas na *Bíblia Sagrada*. A Rede Record tem se mostrado especialista nesse tipo de narrativa em minisséries, produzindo obras como *A História de Ester*, em 1998 e em 2010, e *Rei Davi*, em 2012. A CNT também teve produções bíblicas como *A última semana*, exibida em 1996.
- d) *Históricas*: São minisséries que, mais que se contextualizar em determinados períodos, são centradas em momentos importantes da História, independente de se basearem em uma obra específica ou em pesquisas históricas. São os casos de *República* (1989), *Anos Rebeldes* (1992) e *A casa das sete mulheres* (2003), todas da Rede Globo.
- e) *Biográficas*: por fim, as obras que interessam diretamente a esta pesquisa são minisséries que focam suas narrativas na vida íntima e pública de protagonistas que existiram na História, como é o caso das obras do *Quadro I* (p. 13-15, do presente trabalho).

Classificadas dessa forma, as minisséries brasileiras foram aqui contabilizadas da seguinte maneira:

Gráfico 1: Classificação das minisséries brasileiras

Fonte: gráfico construído a partir das pesquisas bibliográficas

Bom frisar que, segundo a classificação proposta anteriormente, as obras de caráter histórico que trazem personagens reais mitificados socialmente diferenciam-se das *telebiografias*, já que estas são focadas na vida do retratado e não em um acontecimento específico da História. Também é válido observar perceber que, dessas 14 minisséries, apenas duas, *Marquesa de Santos* e *Escrava Anastácia*, não foram produzidas pela Rede Globo. E outras duas foram exibidas no cinema antes de irem para a televisão em formato serializado – *Chico Xavier* e *Gonzaga – de pai pra filho*³.

Mas o que de fato chama atenção no quadro é que desde 2008, as telebiografias tornaram-se anuais. E foi a partir de 2009, com *Maysa – quando fala o coração*, que passaram a ter curta duração⁴. Além disso, com exceção de *Chico Xavier*, tais minisséries parecem seguir um padrão: falam de artistas do século passado, consagrados profissionalmente, porém

³ *Xingu*, minissérie exibida de 25 a 28 de dezembro de 2012 pela Rede Globo, também traçou esse percurso cinema-televisão. Apesar de ser amplamente divulgada como a história de três irmãos desbravadores e suas experiências que resultaram na criação do Parque Ecológico do Xingu, é contabilizada como histórica, pois, acompanhando a obra, a criação do parque (fato da história) é o mais relevante da narrativa.

⁴ *Chico Xavier*, *Dercy de verdade* e *Gonzaga – de pai pra filho* tiveram quatro capítulos; *Dalva e Herivelto*, cinco; e *Maysa* foi a mais longa, com nove.

com experiências bastante conturbadas em suas vidas íntimas. A obra sobre o médium espírita também se diferencia a partir da produção, pois foi criada para ser exibida previamente no cinema e depois serializada para a televisão. *Gonzaga* une as duas características: é uma narrativa serializada a partir da obra do cinema que fala sobre a vida de dois artistas, no caso a trajetória dos cantores e compositores Gonzaga e Gonzaguinha, pai e filho.

1.1. DIANTE DOS OBJETOS, SURGEM AS HIPÓTESES

Diante do exposto, surgem algumas hipóteses que tentam justificar o porquê do investimento da Rede Globo em telebiografias, principalmente nos últimos cinco anos (2009 a 2013). A primeira está relacionada aos personagens retratados: todos foram pessoas públicas muito populares (porém polêmicas) da história relativamente recente do Brasil. Até mesmo Chico Xavier encaixa-se nessa descrição, não por uma personalidade difícil, mas por sua mediunidade: o alegado dom do espírita sempre foi cercado de ceticismo, mas com o poder de despertar a fé naqueles envolvidos em suas psicografias. Além disso, a biografia *Chico Xavier* já havia sido “testada” nos cinemas, atraindo cerca de 3,4 milhões de espectadores.

No caso de Maysa, Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, além da curiosidade por biografias conturbadas, envolvendo traições, brigas, problemas familiares, problemas com álcool, entre outros *plots* de forte apelo melodramático, o sucesso de suas telebiografias também se deve à identificação do público com sua arte. Eram artistas da música, famosos em sua época. Dalva e Herivelto brilharam nos cassinos e nas rádios dos anos 1940; Maysa emocionou multidões pela televisão. Eram exemplos do que tínhamos de mais próximo dos *olimpianos* descritos por Edgar Morin (2005). E há ainda uma parcela do público que se

lembra com saudade das vozes e das composições dos artistas: a recordação também é um atrativo.

Tal retorno no tempo deve ser uma reflexão do passado, que cabe a cada indivíduo fazer por si. Não se trata, assim, de uma narrativa impessoal sobre o passado de um determinado indivíduo, como se a TV acessasse sua própria memória sobre alguém. O próprio indivíduo deve evocar seu passado, o que possibilita que extraia dele sentimentos. (DAMASCENO, 2011, p. 58)

Dercy de verdade também traz recordações, mas principalmente por fazer rir com suas falas permeadas por palavrões excessivos. E também por sua personalidade ambígua conquistava o público: à primeira vista debochada, trazia também para seu palco lições aprendidas ao longo de experiências sofridas em sua vida. Mas, por ser concebida pela mesma autora de *Dalva e Herivelto*, *Dercy* não será objeto empírico desta pesquisa: acumular obras de Maria Adelaide Amaral comprometeria a consistência das evidências, já que estas poderiam apontar para características de autoria e não, necessariamente, de formato e/ou gênero. Nesse sentido, *Chico Xavier* e *Gonzaga – de pai pra filho* também serão desconsideradas, uma vez que têm suas origens nos cinemas. Dessa forma, entre as telebiografias recentes, *Maysa* (2009) e *Dalva e Herivelto* (2010) são evidenciadas como objetos de pesquisa mais representativos dessa tendência recente da teledramaturgia nacional.

Outra hipótese é que antes de estrear, *Maysa* também partiu de testes realizados pela exibição de *Por toda minha vida*. Lançado em dezembro de 2006, com uma única edição sobre a trajetória da cantora Elis Regina, o programa apresentado por Fernanda Lima foi considerado um sucesso e trouxe, nos anos posteriores, biografias de outros artistas já falecidos da música brasileira. Desde então, *Por toda minha vida* tem sido exibido de forma irregular ao longo do ano (com preferência às quintas-feiras) e traz depoimentos de pessoas próximas, fotos e documentos (textuais e/ou audiovisuais), além de dramatizações do que é narrado pelos entrevistados.

Leandro (da dupla com Leonardo), Dolores Duran, Mamonas Assassinas, Nara Leão, Raul Seixas e Cazuza foram alguns dos homenageados. Em 2011, o programa passou a retratar também biografias de artistas ainda vivos, mas com suas bandas extintas, como *RPM* e *As Frenéticas*. Quando *Maysa – quando fala o coração* foi exibido, em 2009, portanto, *Por toda minha vida* já tinha pouco mais de dois anos de existência e nenhuma previsão para se extinguir.

A parte encenada de *Por toda minha vida*, ressalte-se, lembra a estrutura das próprias minisséries aqui estudadas: embora sejam produções mais modestas, há o cuidado com a cenografia e o figurino de época e há também alguns números musicais dublados pelos atores, entre outros. O formato documentário do programa, contudo, afasta-o do que é chamado aqui de “telebiografia”, pois, oriundo do conceito de *cinébiografia*, o termo refere-se a produtos essencialmente da ficção (o que exclui a estrutura narrativa do documentário), mas baseados em histórias de vidas reais, como será visto mais adiante.

Ainda pensando em possíveis “testes” anteriores às minisséries biográficas recentes, pode-se compreender que *Dercy de verdade* teve sua prévia, pois, como dito, parece ter se derivado de *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*, exibida dois anos antes. Por sua vez, o projeto da minissérie sobre o casal surgiu ainda sob as repercussões provocadas por *Maysa*. Tais constatações somente reforçam a ideia de que a Rede Globo não se “arrisca” ao apostar nas biografias. A emissora seguiu as evidências de aceitação quanto ao público e ao formato.

Em suma, as hipóteses aqui trabalhadas são:

- 1) As telebiografias buscam por personagens não só relativamente recentes na história, mas que tragam em suas trajetórias, relações e/ou personalidades polêmicas (pelo menos para a época em que viveram), e que sejam, de maneira geral, queridos pelo público.

- 2) A opção por personagens da história recente também está ligada à maior probabilidade de suas biografias tocarem o público pelas memórias (afetivas) despertadas.
- 3) Tais telebiografias passaram antes por espécies de “testes” que apontaram para seu possível sucesso, seja por causa de outros programas, outras minisséries ou mesmo outra mídia (cinema).
- 4) Além disso, o formato mais “enxuto” de poucos capítulos facilitaria a produção das minisséries e sua assimilação pelo público, simplificando as histórias e barateando os gastos de produção. Também existe, aqui, um desdobramento da hipótese anterior: o número reduzido de capítulos favorece ainda a adaptação proveniente de outros veículos, como o cinema, aumentando as chances de conseguir boa audiência, ancorada no sucesso de bilheteria da obra antes desta ser transposta para a televisão.

Tais hipóteses procuram responder a curiosidades nascidas da coleta de dados. Talvez 12% de um universo tão grande de minisséries/microsséries nacionais possam parecer pouco. Entretanto, ao perceber que das 14 minisséries biográficas produzidas ao longo de 30 anos de história do formato no Brasil, cinco foram exibidas de 2009 até 2013, algo sinaliza para mudanças e/ou tendências que possam estar surgindo.

É com essa finalidade que nesta pesquisa, sem ignorar o histórico de telebiografias, optou-se por focar nas minisséries *Maysa – quando fala o coração* e *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*. Afinal, elas não somente representam as características antes observadas, como foram realizadas por diferentes autores⁵ e diretamente para a televisão. Mais informações sobre cada obra virão no capítulo 4. Adianta-se, contudo, que

⁵ Como dito, comparar *Dalva e Herivelto* com *Dercy de Verdade*, por exemplo, poderia resultar em um estudo de autoria, e não de tendências de um formato/gênero como se pretende aqui.

serão analisadas minisséries estudadas na íntegra, totalizando 807 minutos de vídeo (sendo 543 de *Maysa* e 264 de *Dalva e Herivelto*)⁶. Tal análise servirá de base para o levantamento de dados das obras, fundamentais para a execução deste trabalho.

1.2. DESCOBRINDO AS TELEBIOGRAFIAS

O método intuitivo de Henri Bergson pode ser considerado como primeiro passo para o esclarecimento da pesquisa em si. Porém, antes de explicar a função de tal método nas delimitações de tensionamentos deste estudo, é necessário frisar dois pontos norteadores da produção de conhecimento, segundo a proposta bergsoniana. O primeiro está relacionado à ideia de se distanciar do objeto. Não se afastar para ver de longe, mas permitir que o que já se conhece sobre ele não vicie nem ofusque possíveis novas visões ao pesquisador. Devemos evitar que nos tornemos “cegos por ocasião”. O segundo ponto seria manter o rigor dos princípios, e não do método. Isto é, deve-se manter a pesquisa aberta para se deixar afetar pelo processo, permitindo reformular o problema quantas vezes for necessário. Em suma, devemos evitar “dogmatizar” o problema e “enclausurar” a pesquisa. Já a metodologia pode ser flexibilizada (mas não deturpada) a fim de buscar os caminhos mais apropriados para a solução do problema de pesquisa⁷.

Entre os possíveis caminhos desta pesquisa, optou-se por unir dois métodos, à primeira vista, distantes, mas que, nesse caso, podem ser complementares: as Moldurações

⁶ Esse total inclui os extras inclusos nos DVDs lançados posteriormente à exibição na emissora.

⁷ Tais reflexões sobre a produção de conhecimento vêm das aulas da disciplina *Pesquisa de Audiovisual*, ministradas por Suzana Kilpp e Gustavo Fischer entre agosto e dezembro de 2011, na Unisinos.

(*ethicidades televisivas*) de Suzana Kilpp (2003) e a Análise Textual, de Francesco Casetti e Frederico Di Chio (1999). A primeira colabora na identificação das características inerentes à teledramaturgia e à representação audiovisual biográfica, já que a *ethicidade* vai além do que Santos (2010) identifica como *linguagem docudramatizante* em telenovelas. Seria aqui, talvez, o contrário: uma *linguagem melodramatizante* do documental. A *teledramaticidade brasileira das biografias* seria o *ethos virtualizado* (ou seja, o *ser* do objeto) que se busca nesta pesquisa. E essa *teledramaticidade* está intrinsecamente ligada ao imaginário social brasileiro.

Dessa forma, o método das Moldurações, formulado por Suzana Kilpp, seria um meio adequado para se chegar a essa *ethicidade* própria da teledramaturgia brasileira. Tal método prevê a identificação de molduras (territórios de significação), moldurações (procedimentos técnico-estéticos) e emolduramentos (agenciamentos dos sentidos) (KILPP, 2010). Assim, podemos considerar as *ethicidades* dos gêneros *a priori* envolvidos – o docudrama (ou a representação ficcional da realidade) e a teledramaturgia brasileira – como molduras que, sobrepostas, caracterizam o objeto estudado (telebiografias).

Já a proposta da Análise Textual pode aproveitar a ideia das molduras – vindas da metodologia de Kilpp – como categorias analíticas, a fim de classificar e, dessa forma, analisar os elementos do tipo de minissérie escolhido. De posse das molduras que enquadram o gênero docudrama e a teledramaturgia nas minisséries biográficas, as categorias de análise tornam-se mais palpáveis.

1.2.1. A Análise Textual

A metodologia foi proposta pelos pesquisadores italianos Francesco Casetti e Frederico Di Chio primeiramente na obra *Analisi del film* (1990)⁸, voltada para o estudo do cinema, e, depois, aplicada à televisão em um dos capítulos do livro *Análisis de la televisión* (CASSETTI e DI CHIO, 1999) e pode ser aplicada em um programa específico ou em um conjunto de programação. A técnica muitas vezes é confundida com a Análise de Conteúdo – embora englobe tal procedimento metodológico em suas etapas iniciais, ao separar o texto analisado em categorias semânticas. A Análise Textual (AT), contudo, vai além do mero levantamento quantitativo, evitando atuar isoladamente em cada unidade semântica. A AT é, fundamentalmente, qualitativa: decompõe os elementos do texto, para reagrupá-los depois com uma visão crítica, destacando a arquitetura e o funcionamento dos programas (ou programação), a estrutura teórica que os sustenta e as estratégias que este exhibe.

O que muda é o modo de considerá-los [os programas]. Já não são um instrumento para transmitir representações, ou informações, mas sim *realizaciones lingüísticas e comunicativas*, quer dizer, construções propriamente ditas, que trabalham a partir de um material simbólico (signos, figuras e símbolos presentes no léxico de uma comunidade). (CASSETTI e DI CHIO, 1999, p. 249)⁹

A Análise Textual normalmente parte de um *esquema de leitura* – uma espécie de “guia” para o pesquisador. Tal esquema pode ser mais amplo, focando-se no programa como um todo, ou ainda restringir-se a um ponto específico (como cenário, personagens, etc). Neste projeto, propõe-se, por exemplo, a opção por uma visão ampla que aponte características

⁸ A obra referenciada nessa pesquisa, contudo, é uma tradução para o espanhol, intitulada *Cómo analizar un film* e editada em 2007.

⁹ Tradução livre de: “Lo que cambia es el modo de considerarlos [los programas]. Ya no son instrumentos para transmitir representaciones, o informaciones, sino *realizaciones lingüísticas y comunicativas*, es decir, construcciones propriamente dichas, que trabajan a partir de material simbólico (signos, figuras y símbolos presentes en el léxico de una comunidad)”.

gerais de cada “modelo de representação ficcional da realidade” (como o docudrama nos Estados Unidos e no Chile, onde estes são mais tradicionais, por exemplo), bem como da teledramaturgia brasileira.

Diante de tais dados, a Análise de Conteúdo será acionada no processo de categorização do material coletado a partir do detalhamento de conceitos que definam características inerentes aos “tipos” de docudrama – anglo-saxão e latino-americano – e também à teledramaturgia brasileira, bem como das próprias minisséries escolhidas. A intenção aqui é perceber em que pontos as representações biográficas nas minisséries nacionais tangenciam-se com tais “modelos”.

A categorização na Análise de Conteúdo é, segundo Bardin (1977), um processo que visa classificar os elementos de um determinado conjunto. Isso se dá pela diferenciação seguida de reagrupamento a partir de critérios pré-definidos pelo analista. Em outras palavras, “a categorização consiste no trabalho de classificação e reagrupamento das unidades de registro em número reduzido de categorias, com o objetivo de tornar inteligível a massa de dados e sua diversidade” (FONSECA JÚNIOR, 2010, p. 298). Tal procedimento proporcionará uma visão geral, ampla e, portanto, simplificada dos dados. Mas vale frisar que é preciso cautela na construção das categorias de análise, pois “um conjunto de categorias é produtivo [somente] se fornece resultados férteis: férteis em índices de inferências, em hipóteses novas e em dados exactos”, (BARDIN, 1977, p. 120-121). Um processo de categorização eficiente requer que o analista classifique os dados de maneira que as categorias se excluam mutuamente (um elemento não pode pertencer a mais de uma categoria), tenham homogeneidade (reúna elementos da mesma natureza), pertinência (refletindo as intenções da pesquisa), objetividade, fidelidade e produtividade (devem ser claras e produtivas a fim de gerar credibilidade à investigação) (FONSECA JÚNIOR, 2010, p. 298). Além disso,

A AC passa por uma caracterização do conteúdo e permite, por exemplo, descrever e analisar o que o autor chama de modelos-padrões, ou seja, as representações sobre os sujeitos e o modo como são classificados. Para Martin Bauer (2002) a vantagem da AC é a de viabilizar a classificação sistemática de uma grande quantidade de material em uma descrição curta de suas características, possibilitando que o contexto que conforma os textos seja analisado. (ROCHA, 2009, p. 272)

Contudo, conforme alerta Mauro Porto (apud ROCHA, 2009, p. 273),

se o pesquisador está interessado na identificação dos padrões gerais do conteúdo da mídia e também na identificação de processos mais subjetivos de construção de sentido, ele ou ela necessita combinar análise de conteúdo com algum tipo de análise textual mais detalhada. Apesar do fato de que os autores [...] rejeitam a análise de conteúdo devido às suas limitações epistemológicas, alguns autores ressaltam que as potencialidades deste método não foram ainda compreendidas de forma adequada (Thomas, 1994) e que enfoques quantitativos e qualitativos podem ser combinados na análise de conteúdo.

Em suma, pode-se dizer que a AT deve seguir os seguintes passos (CASSETTI e DI CHIO, 2007, p. 32-33):

- a) *segmentação* (decomposição da linearidade) – visa individualizar as partes, reconhecendo fragmentos que compõem os objetos;
- b) *estratificação* (decomposição da espessura) – nessa etapa deve-se fazer uma espécie de indagação transversal das partes para analisar componentes internos, segmentos adjacentes e não lineares;
- c) *enumeração e ordenamento* (recomposição sistemática) – objetiva a recontagem sumária dos elementos observados, para verificar semelhanças e diferenças da estrutura e das funções. É um processo descritivo;
- d) *recomposição e modelização* (recomposição de análise e classificação) – faz uma representação sintética dos princípios e funcionamentos observados.

No caso dessa pesquisa, pode-se dizer que a fase da *segmentação* representa justamente, a partir do visionamento das minisséries e coleta de informações, a categorização dos elementos – e, portanto, está aqui diretamente ligada ao acionamento do método das *moldurações*. As etapas seguintes, da *estratificação* e da *enumeração e ordenamento*, estão relacionadas ao processo analítico de comparação entre as minisséries e os conceitos

levantados. Por fim, a *recomposição e modelização* são o que trazem à tona a proposta da terminologia *telebiografia* e sua conceituação.

1.2.2. *Ethiciades e molduras televisivas*

A partir da categorização, pode-se construir uma ficha de análise com as categorias pré-definidas a partir de *ethiciades*¹⁰ próprias de cada um dos “modelos”¹¹ afins às telebiografias. Segundo Suzana Kilpp (2010, p. 18), “[...] a percepção de uma *ethicidade* deve levar à situação e compreensão das molduras e moldurações em que ela foi enunciada”. Entre as principais formas de emolduramento da televisão estão a programação, os intervalos, as emissoras e o gênero.

A tevê moldura os *gêneros* de tal forma que, ao final, dá origem a um gênero televisivo, e, mais do que relativizar as noções de ‘real’ e ‘ficcional’, o gênero televisivo participa da dissolução de certos mundos e da instauração de outros. Nesses termos, a moldura gênero, em sua relação com as demais *ethiciades*, torna-se bastante produtiva, se pensada ou como o gênero televisivo, que pode ser mais ou menos autoral; ou como a realidade televisiva, que pode ser mais ou menos documental ou ficcional. (KILPP, 2010, p. 20)

O método, portanto, busca identificar uma *gramática televisiva* presente justamente nas suas práticas. Assim, a essas práticas, a autora denominou *moldurações*, que por sua vez enunciam “certos sentidos identitários (éticos e estéticos) às durações, *personas*, objetos, fatos e acontecimentos que dá a ver [...]” (KILPP, 2003, p. 17). As *ethiciades*

¹⁰ O termo *ethiciades* é empregado por Suzana Kilpp em sua obra *Ethiciades televisivas* (2003) em referência ao *ethos* dos estudos da Sociologia. Nesse caso, as *ethiciades* seriam as construções, as subjetividades que formam o ser televisivo.

¹¹ Apesar de utilizar o termo “modelo”, sabe-se que os gêneros internacionais aqui estudados (docudramas em diversos países) não são exatamente fonte de inspiração para as minisséries pesquisadas. São vistas aqui, na verdade, como formas pré-existentes passíveis de comparação.

televisivas, portanto, estariam presentes nesse “dar a ver”. Estes seriam os três conceitos-eixos do método: molduras, *ethicidades* e, por fim, o imaginário. Dessa forma,

[...] *ethicidades* designam subjetividades virtuais (as durações, *personas*, objetos, fatos e acontecimentos que a televisão dá a ver como tais, mas que são, na verdade, construções televisivas, cujos sentidos identitários (éticos e estéticos) são agenciados num *mix* de molduras e moldurações de imagens, no qual, nas metrópoles comunicacionais, a televisão tem um papel importante.

.....

[...] *molduração* remete aos procedimentos de ordem técnica e estética que realizam certas montagens no interior das molduras, e [...] *emolduramento* passa a referir o agenciamento dos sentidos [e, portanto, o imaginário]. (KILPP, 2003, p. 33)

Tais *ethicidades* são alcançadas por uma cartografia – levantamento de exemplos que permeiam (e se tornam inerentes) a televisão como um todo – das molduras, moldurações e emolduramentos que caracterizam a TV brasileira. Como dito, vão desde os intervalos e a programação até mesmo os gêneros e formatos no qual determinado programa se encaixa. Tal coleção de dados consiste, portanto, em uma visão panorâmica dos elementos constituintes da televisão brasileira para tentar perceber o que se mantém (o que *dura*) e, assim, caracteriza-a. Aqui, pode-se dizer que a cartografia será de conceitos acerca de gêneros e formatos, bem como da linguagem da teledramaturgia brasileira, além de informações e aspectos das minisséries analisadas.

1.3. METODOLOGIA (OU MODO DE FAZER)

Como pode ser observado, a AT tem similaridades com o método das molduras proposto por Suzana Kilpp (2003), uma vez que busca elementos padronizados no objeto pesquisado, principalmente a partir de elementos técnicos, estéticos e narrativos. Por isso, decidiu-se unir ambas as propostas. A AT decompõe as minisséries-objetos até identificar

molduras que possam classificar os elementos a serem analisados nas obras propostas. As molduras desenhadas pelos gêneros presentes nessa pesquisa, por exemplo, são o fato de as minisséries propostas para este estudo serem biográficas. A ideia é que o processo de mapeamento revise brevemente as telebiografias mais atuais, a partir de 2009, bem como o programa *Por toda minha vida*¹², já que, à primeira vista, tal programa parece ter relação com o investimento da emissora em telebiografias musicais a partir de 2009.

Após esse percurso é que voltaremos nosso foco para as minisséries-objeto da presente pesquisa: *Maysa – quando fala o coração* e *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*. Como dito antes, optou-se por tais obras por elas representarem tipos biográficos mais próximos: apesar de (e por causa de) serem obras de autores diferentes, tratam de *olimpianos* da MPB no século XX e são passíveis da relação a programas anteriores (*Por toda minha vida* “abriu caminho” para *Maysa*, que, por sua vez, antecipou temas de *Dalva e Herivelto*) e feitos diretamente para a televisão (o que exclui a mais recente *Gonzaga – de pai pra filho*, que foi exibida antes no cinema).

Parece coerente, portanto, começar apresentando dados e conceitos sobre a televisão, a teledramaturgia, representações do real em produtos ficcionais (principalmente o docudrama) e a biografia. Assim, a pesquisa se munirá de conhecimentos para avaliar, categorizar e analisar os objetos aqui propostos. Como será visto no capítulo reservado para a análise em si das séries, a ideia foi dividir elementos e abordagens identificados em duas grandes categorias:

1. *Molduras externas* à obra, relacionadas aos aspectos de produção e exibição da obra, isto é, ligadas a conceitos e informações como autoria, gênero e

¹² Programa de Rede Globo, de unitários, exibidos sem periodização definida desde 2006, que traçam as biografias de artistas já falecidos da música brasileira. Em 2011, incluiu-se as histórias artistas vivos, mas com bandas já extintas, como *RPM* e *As Frenéticas*.

formatos, grade de programação e audiência, fontes e elementos técnicos e estéticos (elenco, figurino e cenário, por exemplo) que possam ser relevantes.

2. *Molduras internas* à obra, que se relacionam à narrativa e sua construção: os personagens (históricos e representados) e suas origens, seus contextos históricos e suas relações; conjunções e disjunções entre história e as minisséries (fontes, referências, documentos); a construção e a desconstrução dos mitos, sobretudo a partir da mídia da época; sem ignorar os musicais representados e sua relevância para a narrativa.

Como se pode perceber, a linguagem televisiva também será avaliada. Afinal, a própria autoria na televisão é objeto de questionamentos do livro *O autor na televisão* (2002), de Lisandro Nogueira. Isso ocorre porque os roteiros de TV passam pelas mãos de diversos profissionais antes de se concretizarem como programa. Principalmente na ficção televisual, que “é resultante de um intenso trabalho em etapas de realização e produção” (BALOGH, 2002, p. 89). Por isso mesmo, nesse tipo de programa:

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 [...]. (BALOGH, 2002, p. 130)

Também sobre a linguagem televisiva, Casetti e Di Chio (1999) afirmam que esta representa um fenômeno complexo e heterogêneo que “[...] não reflete a realidade mas sim a ‘re-cria’ e produz significados a partir de um sistema de regras” (CASSETTI e DI CHIO, 1999, p. 260)¹³. Os pesquisadores italianos lembram ainda que o modo pelo qual se estrutura o texto televisivo também pode nos dizer muito sobre o programa analisado. Dessa forma, a maneira com que se organizam os temas tratados (estruturas argumentativas), os acontecimentos narrados (estruturas narrativas) ou a articulação dos espaços e do tempo, é determinante na

¹³ Tradução livre de: “[...] no refleja la realidad sino que la ‘re-crea’ y produce significados a partir de un sistema de reglas”.

análise de um produto televisivo, o que, mais uma vez, se aproxima do método de Kilpp (2003).

Os processos televisivos são lembrados pelos autores como modos de se compreender não somente a comunicação produzida pelos textos de televisão, mas os processos comunicacionais existentes “dentro” do próprio texto, permitindo identificar figuras concretas e abstratas, bem como modelos de comunicação. Devido ao “teor realístico” inerente ao docudrama, interessa-nos especificamente os *pactos comunicativos* (JOST, 2004) gerados por tais processos. Afinal, mesmo mesclando-se com a ficção, as narrativas do gênero podem produzir um “efeito verdade” tão determinante quanto no jornalismo – apoiando-se em um valor histórico e educativo possivelmente frágil do “baseado em fatos reais”. Como exemplo disso nas minisséries a serem analisadas, pode-se citar o cuidado de a produção de *Maysa* escolher, preferencialmente, atores fisicamente parecidos com os personagens reais (BALOGH e NASCIMENTO, 2011). E, no caso de *Dalva e Herivelto*, para dar maior veracidade ao cenário e figurino, foi realizada uma cautelosa pesquisa dos locais e dados a respeito da época retratada.

É a partir desse conjunto de procedimentos metodológicos que se poderá definir as molduras que dão contornos próprios ao docudrama biográfico feito nas minisséries brasileiras. Antes, contudo, é necessário conhecer as molduras que envolvem as telebiografias nacionais. Desde a televisão brasileira – passando, é claro, pela teledramaturgia – até as formas audiovisuais de representar dramaticamente histórias reais. Será possível, assim, concretizar as categorias que possam explicar essas minisséries biográficas.

CAPÍTULO 2

A teledramaturgia que se faz brasileira

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 2011), há atualmente aparelhos televisores em 96,9% dos lares brasileiros¹. Número, há pelo menos uma década, superior ao do rádio (83,4%) e ainda muito acima da internet (36,5%)².

Quadro 2: Penetração das TICs nos lares brasileiros no século XXI, segundo PNAD 2011

	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Rádio	88,0%	87,9%	87,8%	87,8%	88,0%	87,9%	88,1%	88,9%	87,9%	81,4%	83,4%
Televisão	89,0%	90,0%	90,1%	90,3%	91,4%	93,0%	94,5%	95,1%	95,6%	95,0%	96,9%
Telefone (fixo ou celular)	58,9%	61,7%	62,0%	65,4%	71,6%	74,5%	77,0%	82,1%	84,3%	87,9%	89,9%
Microcomputador	12,6%	14,2%	15,3%	16,3%	18,6%	22,1%	26,6%	31,2%	34,7%	38,3%	42,9%
Microcomputador com acesso à internet	8,6%	10,3%	11,5%	12,5%	13,7%	16,9%	20,2%	23,8%	27,4%	N.D.	36,5%
Total de domicílios	46.507	48.036	49.712	51.753	53.053	54.610	56.344	57.557	58.577	57.324	61.292

Nota: Até 2003, não inclui a população da área rural de Rondônia, Acre, Amazonas, Roraima, Pará e Amapá.

Fonte: Teleco, disponível em: <<http://www.teleco.com.br/pnad.asp>>, acesso em 25/01/2013.³

Interessante perceber que, em 2010, pela primeira vez desde que chegou ao país, a presença do aparelho televisor sofreu redução, mesmo que pequena: na PNAD 2009, eram 95,7% dos lares brasileiros que possuíam o eletrodoméstico, passando para 95,0% no ano seguinte. Em 2011, talvez por incentivos fiscais e pela proximidade de eventos desportivos mundiais, o número de televisores voltou a crescer. O rádio também cresceu nos índices, passando para os atuais 83,4%. Mesmo assim, a presença do veículo nos domicílios

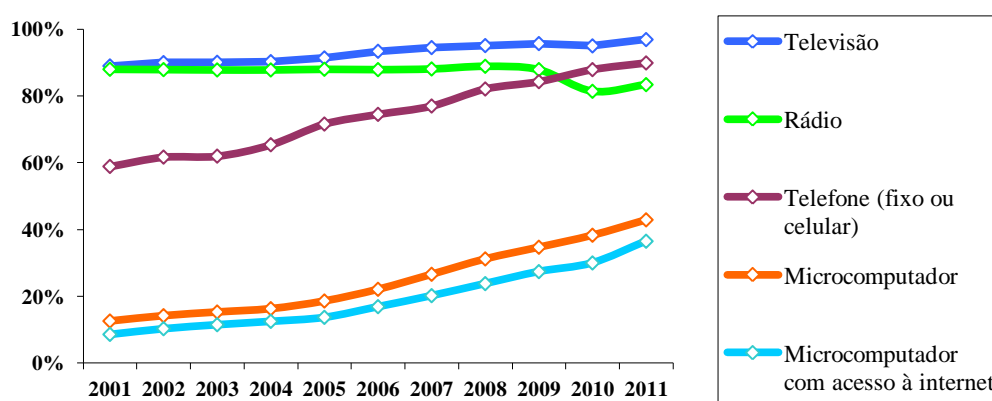
¹ Ver em: <<http://www.teleco.com.br/pnad.asp>>. Acesso em: 25/01/2013.

² Idem.

³ O quadro disponibilizado atualmente no site *Teleco* traz dados apenas de 2005 em diante. Os dados anteriores (2001 a 2004) já estavam inseridos nesse trabalho – a visita anterior, ainda sem os dados 2011, foi realizada no dia 27/08/2012. Por isso, optou-se por uma atualização, com a inserção dos novos números sobre 2011, sem a omissão dos anteriores.

apresentou queda significativa 87,9% (2009) para 81,4% (2010). Já o acesso à internet em casa, mesmo ainda distante de tais índices, tem crescido progressivamente na última década, já estando presente atualmente em 36,5% dos lares brasileiros. A presença de telefones (celulares ou fixos) também cresceu. Tais oscilações podem ser conferidas visualmente no gráfico a seguir:

Gráfico 2: Penetração das TICs nos lares brasileiros, segundo PNAD 2011



Fonte: Teleco, disponível em: < <http://www.teleco.com.br/pnad.asp>>, acesso em: 27/08/2012.⁴

O fato é que a televisão ainda é o veículo de maior representatividade nos lares nacionais. 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, 2010).

Assim, difundida em todo o território nacional, a programação televisiva – principalmente com os telejornais e as telenovelas – criou laços de pertencimento social (WOLTON, 1999). Não podemos ignorar o papel da televisão na construção do cotidiano das pessoas, como uma das mais relevantes mediações contemporâneas. Dessa forma, “[...] a

⁴ Tal como o quadro, o gráfico também foi somente atualizado com os novos dados, sem destacar os números desde 2001.

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”⁵ (ORTIZ, BORELLI E RAMOS, 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, isto é, 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* (Rede Globo, 1985), além de serem os produtos culturais mais exportados pelo país.

Contudo, no Brasil, são as minisséries os produtos ficcionais televisivos mais respeitados (FIGUEIREDO, 2003; LOBO, 2000a). Estrearam no país em 1982, com *Lampião e Maria Bonita* (Globo), como alternativas aos seriados “enlatados” norte-americanos. Ao buscarem um público mais seleta, costumam ser apresentadas mais tarde, no horário noturno

⁵ Nos primeiros tempos da teledramaturgia nacional, as indústrias de produtos de higiene eram as principais patrocinadoras das telenovelas (assim como foram das radionovelas).

(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* (1985) e *Os Maias* (2001), ambas exibidas pela Rede Globo (FIGUEIREDO, 2003).

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. Em menor presença, há também as minisséries de teor bíblico, exibidas principalmente pela CNT e pela Rede Record, como *A história de Ester*: produzida duas vezes pela Record, em 1998 e em 2010.

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) e *Maysa – quando fala o coração* (Globo, 2009), objetos de estudo dessa pesquisa.

Por fim, é fato que a teledramaturgia no Brasil conquistou seu espaço ao ponto de ser reconhecida, dentro e fora do país, como um produto cultural tipicamente brasileiro. Para esta pesquisa, portanto, torna-se indispensável compreender o processo de “abrasileiramento” do gênero, bem como conceitos que envolvem a ficção televisiva nacional.

2.1. BREVE PANORAMA DA TV NO BRASIL

Como dito, a televisão brasileira alcançou níveis de popularidade e importância jamais imaginados na época de sua inauguração, em 18 de setembro de 1950. Naquela data, Assis Chateaubriand, então dono do maior conglomerado de comunicação nacional – com diversas emissoras de rádios, jornais impressos, e pioneiro da TV no país –, importou dos Estados Unidos técnicas e equipamentos para trazer a “novidade” para o Brasil, com o nome de TV Tupi, em São Paulo.

Esse pioneirismo, contudo, custou caro: às vésperas da inauguração, Chateaubriand foi lembrado de que não havia aparelhos receptores de TV no país. “Segundo as versões apresentadas para o fato, foi [...] Walther Obermüller [um dos técnicos norte-americanos responsáveis pelas instalações da emissora] que descobriu que não havia nenhum televisor em todo território nacional para captar as imagens” (BARBOSA, 2010, p. 19). O empresário resolveu então importar 200 aparelhos de maneira ilegal, visto que as burocracias alfandegárias poderiam atrasar seus planos. “[...] dessa forma a Tupi instalou televisores em lojas e bares da cidade, além do saguão dos Diários Associados, onde uma multidão ficou esperando para ver a novidade” (MATTOS, 2010, p. 86).

E os imprevistos não pararam por aí. Em seu relato sobre a história da televisão brasileira, Sérgio Mattos (2010, p. 87) conta também que uma das três câmeras destinadas ao show de inauguração quebrou pouco antes de entrar no ar. Os técnicos norte-americanos que acompanhavam o processo quiseram cancelar, mas o então diretor da TV Tupi, Cassiano Gabus Mendes (1929-1993), insistiu e a transmissão foi feita assim mesmo. Funcionou. Para terminar a lista de imprevistos, Hebe Camargo cantaria no show de abertura, mas ficou rouca de repente. Lolita Rodrigues e Vilma Bentivegna a substituíram.

Outra particularidade da televisão brasileira são suas referências iniciais. Segundo Cristina Brandão,

Ao contrário da TV americana, que já encontrara no cinema uma infraestrutura de imagem e som para o fornecimento de recursos humanos – bem como experiência com produções de Hollywood diretamente para televisão –, a nossa televisão iria abastecer-se no rádio. (2010, p. 40)

Além disso, “a televisão encontraria no teatro a sua fonte fornecedora de pessoal e dramaturgia” (BRANDÃO, 2010, p. 40). Lembrando dos teleteatros e dos humorísticos presentes desde os primeiros anos da TV no Brasil, pode-se notar essa influência do teatro, bem como do circo⁶.

Talvez por tudo isso – por esta série de imprevistos e improvisações que marcaram o começo da televisão brasileira – é que alguns autores defendam que a TV no Brasil nasceu precocemente (WOLTON, 1996). José Marques de Melo (2010, p. 29), contudo, defende que

Se consideramos o desenvolvimento da televisão latino-americana a partir de frios indicadores econômicos, é possível aceitar a tese de Wells segundo a qual seu nascimento foi prematuro. Mas se examinarmos em função de variáveis políticas ou culturais, veremos que sua implantação foi obra de visionários ou estrategistas, plenamente cientes do seu futuro papel como instrumento de poder ou de lucro.

Implantada precocemente ou não, hoje é fato que a televisão no Brasil é “a mais influente forma de persuasão política e disseminadora de modelos e práticas sociais” (PORCELLO, 2009, p. 47), seja com seus programas jornalísticos ou com os de ficção. Isso porque “a televisão contribui para construir enquadramentos culturais colectivos e passagens entre as visões do mundo das múltiplas comunidades que compõem uma sociedade”, (WOLTON, 1999, p. 98). Isto é, ela cria laços sociais, pois atua como intermediário entre a vida privada do indivíduo e o espaço público. E, segundo Marialva Barbosa (2010, p. 32) ao

⁶ Vale lembrar que isso é válido para a implantação da TV no Rio de Janeiro. Em São Paulo o processo artístico se desenvolveu de maneira diferente.

relembrar das figuras dos “televizinhos”, é irrefutável que este “ato de *ver com*” proporcionado pelo veículo “está presente na cena da TV desde as primeiras emissões”.

Para chegar a esse ponto de relação de poder com a realidade social – a qual pauta e pela qual é pautada – a TV no Brasil, ao longo dos seus 60 anos, sempre teve ligação com os governos, sejam civis ou militares. Diversos autores (COUTINHO, 2009; PORCELLO, 2009; os MATTELART, 1998; MATTOS, 2010) frisam o caso da Rede Globo de Televisão, que, sempre afinada aos interesses políticos, é, desde poucos anos após sua criação (em 1965) até hoje a campeã de audiência nacional.

A Rede Globo nasceu em meio ao Regime Militar (1964-1985), período em que cresceu e se consolidou como líder entre as outras emissoras. Mesmo surgindo a partir de um convênio ilegal com o grupo norte-americano Time-Life⁷, por se prestar à política de integração nacional visada pelos militares, este “mero” detalhe nunca foi “lembrado” pela Ditadura.

Assim, tornou-se a primeira, por exemplo, a transmitir um programa em rede: o Jornal Nacional.

Em 1969, a Globo compra as ações (49%) que o grupo Time-Life detinha na sociedade. Está agora em condições de estabelecer um padrão de grande rede nacional (*network*), com produção centralizada e distribuição dos programas através de todo o país. No mesmo ano, 1969, é inaugurado o jornal de âmbito nacional pela televisão, o *Jornal Nacional*. É o primeiro programa produzido a partir da central do Rio para os outros Estados. (MATTELART, A. e MATTELART, M., 1998)

Importante frisar que essa afinidade com o governo da época não a poupou das severas censuras que os meios de comunicação sofreram durante a terceira fase da televisão no Brasil, que envolve o período entre 1975 e 1985. Com base na obra *História da televisão brasileira: uma visão social, econômica e política*, de Sérgio Mattos (2010, p. 85-86), a história da TV no Brasil pode ser dividida em sete fases, a saber:

⁷ A legislação brasileira sobre Radiodifusão não aceitava a existência de estrangeiros nem de pessoas jurídicas nas sociedades que administravam emissoras de Rádio e de TV. Para saber mais, consulte Mattos, 2010; e Mattelert & Mattelart, 1998.

- 1) *Fase elitista* (1950 a 1964), em que, sendo um equipamento caro, poucos detinham recursos para o “luxo” de ter um televisor neste período caracterizado pelo imprevisto e pela busca de uma linguagem própria;
- 2) *Fase populista* (1964 a 1975), em que a TV é vista como sinônimo de modernidade, surgem programas mais populares (especialmente os de auditório e os de “baixo nível”) e o Regime Militar começa a incentivar seu progresso por reconhecer aí um poderoso meio de divulgação de ideais;
- 3) *Fase do desenvolvimento tecnológico* (1975 a 1985), quando as redes por microondas e outras técnicas se aperfeiçoam, visando inclusive a exportação, com o incentivo do governo, apesar da forte repressão sobre o conteúdo;
- 4) *Fase da transição e da expansão internacional* (1985 a 1990), já na Nova República, quando as exportações dos programas se intensificam;
- 5) *Fase da globalização e de TV paga* (1990 a 2000), como o nome diz, quando o país busca se adaptar às novas tendências e aos novos rumos da redemocratização com emissoras e programas segmentados, como MTV, Rede Mulher, além da implantação e proliferação das TVs por assinatura;
- 6) *Fase da convergência e da qualidade digital* (2000 a 2010), período de crescente convergência e maior interatividade entre as diversas mídias, proporcionada pela popularização da internet e a crescente digitalização dos meios. É nessa fase que começa a implantação da tecnologia digital em sinal aberto da televisão brasileira;
- 7) *Fase da portabilidade, mobilidade e interatividade digital* (a partir de 2010), na qual o mercado da comunicação e os modelos de negócio estão se reestruturando em definitivo, devido ao espaço conquistado pelas novas mídias,

como o celular e o *tablet*, e quando a distribuição de conteúdo se torna fundamental às redes televisivas.

Com o fim do Regime Militar e a chegada da Nova República a partir de 1985 e, por fim, a implantação do Plano Real, em 1994, o poder de compra dos brasileiros cresceu. Esse período caracterizou-se pelo *boom* do consumo (MATTOS, 2010). E o televisor foi um dos bens duráveis mais vendidos no período, ultrapassando, inclusive, o rádio como meio de comunicação mais presente nos domicílios nacionais, como já visto.

Não é à toa que a TV é, ainda hoje, a maior destinatária das verbas publicitárias, ficando com 53% dos cerca de 87,9 bilhões de reais investidos em 2011 em propaganda (LOPES *et al*, 2012, p. 142). Contudo, não se pode ignorar que “[...] chegamos em 2011 com uma oferta crescente de oportunidades de se fazer e de se ver televisão de diferentes maneiras, e a nova classe C quer se ver retratada, pelo menos nas ‘três telas’ (TV, celular e computador)” (idem, p. 130).

Atualmente, a televisão está também em evidência nas discussões (acadêmicas ou não) pela implantação do sistema digital de transmissão no Brasil. Depois de muitas pesquisas entre os sistemas já existentes (norte-americano, europeu, japonês), foi decidido seguir o modelo nipônico, mas com características nacionais, assim como também foi a escolha do sistema de cores brasileiro⁸. O software de transmissão, por exemplo, é brasileiro e se chama GINGA. Contudo, tal qual o asiático, prima pela qualidade da imagem em detrimento da variedade de produtos, ao ocupar os vários canais das emissoras com apenas um programa. Até o final de 2011, a tecnologia digital alcançou 480 municípios, atingindo 46% da população brasileira (LOPES *et al*, 2012, p. 139). A previsão é que até 2016 todo o território nacional esteja coberto.

⁸ Na época da implantação da cor na televisão brasileira, entre o sistema americano NTSC e o europeu PAL, optou-se por uma mescla de ambos, culminado no atual sistema nacional, o PAL-M

Além disso, discute-se também o futuro da televisão diante da crescente presença da internet. Como veículo multimídia – a *web* agrega, por *links* e hipertextos, o áudio, o vídeo e a escrita – alguns profetizam a transferência da TV para o meio virtual. Lúcia Santaella (2004, p. 57), contudo, acredita na adaptação das antigas tecnologias. Segundo a autora, “a tendência que se pode prever é a das novas alianças, como aquela que se anuncia da TV digital, interativa com o computador e as redes de telecomunicação”. E continua: “isso se explica pelo fato de que a cultura humana existe num *continuum*, ela é cumulativa, não no sentido linear, mas no sentido de interação incessante de tradição e mudança, persistência e transformação”. Assim:

Os meios de produção artesanais não desapareceram para ceder lugar aos meios de produção industriais. A pintura não desapareceu com o advento da fotografia. Não morreu o teatro, nem morreu o romance com o advento do cinema. A invenção de Gutenberg provocou o aumento da produção de livros, tanto quanto a prensa mecânica e a maquinaria moderna viriam a acelerar ainda mais essa produção. O livro não desapareceu com a explosão do jornal, nem deverão ambos, livro e jornal, desaparecer com o surgimento das redes teleinformáticas. Poderão, no máximo, mudar de suporte, do papel para a tela eletrônica, assim como o livro saltou do couro para o papiro e deste para o papel. Os meios industriais também não desapareceram para ceder lugar aos eletrônicos, assim como estes não deverão desaparecer frente ao advento dos meios teleinformáticos. O cinema não deixou de existir devido à televisão. Ao contrário, a TV a cabo necessita agora do cinema como um dos seus alimentos vitais. Pode mudar, quando muito, a tecnologia que dá suporte à produção cinematográfica, mas não a linguagem que foi inventada pelo cinema. (SANTAELLA, 2004, P. 57)

O que se vê, no momento, é justamente essa justaposição de tecnologias no país.

[...] os brasileiros fizeram de 2011 ‘o ano das redes sociais’, quando os seus ‘nós’ se mostraram intensos pontos de encontro de pessoas, instituições e mídias. ‘Acompanhe-nos no Facebook, sigam-nos no Twitter, vejam-nos no Youtube, visitem nossas páginas na internet’, são palavras de ordem que envolvem a todos em todos os lugares. (LOPES *et al.*, 2012, p. 138)

Inclusive na televisão.

Muitos pesquisadores, tais como Adorno e McLuhan, contrapõem-se sobre a natureza da televisão (seria boa ou má?), mas parecem concordar com a baixa qualidade do que é transmitido. Isso, segundo Arlindo Machado (2005), quando assistem ao veículo. O pesquisador, contudo, acredita que é possível sim encontrar qualidade na TV. Para ele, “[...] a

demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam necessariamente a criação artística [...]” (MACHADO, 2005, p. 19). O estudioso explica que para se entender a televisão, é necessário assisti-la.

Quer dizer: é preciso (também) pensar a televisão como conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como cinema é conjunto de todos os filmes produzidos e literatura o conjunto de todas as obras literárias [...]. O contexto, a estrutura externa, a base tecnológica também conta, é claro, mas eles não explicam nada se não estiverem referidos àquilo que mobiliza tanto produtores quanto telespectadores: as imagens e os sons que constituem a “mensagem” televisual. (MACHADO, 2005, p. 19)

O que Machado defende é que a programação das emissoras deve ser levada em conta. Isso porque até o mais pífio índice de audiência ainda significa algumas centenas de milhares de espectadores, superando os números de qualquer *best seller* literário (MACHADO, 2005, p. 30). Nesse contexto, destaca-se a produção ficcional nacional: é o produto cultural mais exportado pelo Brasil e, em território nacional, alcança os mais altos índices de audiência da televisão brasileira. Mas isso será discutido mais adiante: primeiramente refletiremos acerca dos gêneros televisivos.

2.1.1. Gêneros e Formatos na TV

Aqui, o conceito de gênero é trazido não para torná-lo protagonista dessa pesquisa, pois o interessante não é analisá-lo como “o objeto final de estudos, mas [como] uma chave de leitura dos processos comunicativos televisuais” (FRANÇA, 2009). De maneira sucinta, “os gêneros são categorias discursivas e culturais que se manifestam sob a forma de subgêneros e formatos” (DUARTE apud ROCHA, 2009, p. 271). Entretanto a categorização proposta por Duarte (apud FERREIRA, 2008) para as obras televisivas em produtos da *meta-*

realidade (referência ao mundo exterior – “real”), *supra-realidade* (sem compromisso com o mundo exterior - ficcional) e *para-realidade* (refere-se a um mundo construído no próprio meio – *reality shows*, por exemplo) – pelo menos à primeira vista – parece não abarcar a possibilidade de hibridação dos gêneros.

Em classificação semelhante, as categorias de modelos de “promessas”⁹, propostas por François Jost (2007), dividem os programas em *arqui-gêneros* que englobam os mundos do real, da ficção ou lúdico. Assim, os gêneros estariam diretamente ligados a esses mundos, procurando respeitar suas “promessas” a fim de garantir a adesão (ou a participação) do espectador a esse mundo, ou seja, dependem intrinsecamente da visão do telespectador. No caso dos três mundos propostos por Jost, pressupõe-se a relação de cada um deles com a realidade, mas, de acordo com o pesquisador francês, a dúvida não “não é saber a realidade como ela é”, mas sim procurar saber “qual o tipo de realidade se procura” (JOST, 2012)¹⁰.

Seguindo a proposta de François Jost, Simone Rocha lembra ainda que “nenhum produto, hoje, pode ser tomado como exemplo puro de um dos mundos. No caso da televisão é preciso levar em conta que uma emissora transmite todo tipo de programa, inclusive aqueles que mesclam aspectos ficcionais e não ficcionais” (ROCHA, 2009, p. 271). Nesse caso, há uma mescla entre dois mundos (JOST, 2007). Além disso, o conceito de gênero é central em comunicação e está relacionado às “escolhas do realizador e os horizontes de expectativas do receptor” (ROCHA, 2009, p. 270) – o que não garante a reciprocidade de perspectivas. Segundo François Jost (2004, p. 17-18), devemos, portanto, “[...] considerar o gênero como

⁹ No minicurso *Pragmáticas dos gêneros televisivos*, ministrado por François Jost, em 12/06/2012, na UFJF, na abertura do XXI Encontro Anual da Compós, o autor explica a opção pelo termo “promessas” em vez de “contrato”. Para ele, a ideia de “contrato” prevê uma bilateralidade, em que o produtor exporia suas intenções e o telespectador as aceitaria por já conhecê-las, conforme uma prévia negociação. “Promessa”, por sua vez, sugere uma unilateralidade, que pressupõe a confiança no outro, no que *promete*. Assim, cabe ao produtor seguir as “promessas” inculcadas em sua identidade para manter a atenção do público que lhe cobra o “cumprimento” do que lhe é “prometido”.

¹⁰ Minicurso *Pragmáticas dos gêneros televisivos*, ministrado por François Jost, em 12/06/2012, na UFJF, na abertura do XXI Encontro Anual da Compós.

uma interface, responsável pela ligação entre emissor (televisão) e telespectador”. Nesse caso, portanto, gêneros podem ser compreendidos como espaços de negociação de expectativas entre autor e público, baseadas em um contexto social e histórico.

Já Maria Ataíde Malcher (2001, p. 5), cita Sílvia Borelli definindo gênero como um “[...] *elo de ligação dos diferentes momentos da cadeia que une o espaço da produção, anseios dos produtores culturais e desejos do público receptor*”. Malcher (ibidem) também cita palavras de Aluizio Trinta, que define gênero como “[...] resultante (e resultado) de escolhas convergentes, de vários e distintos autores, pelas quais uma dada classe de temas passa a se constituir. [...]”.

Nesse sentido, o trabalho de José Carlos Aronchi de Souza, no qual se definiu gêneros e formatos da televisão brasileira, se destaca. Em seu trabalho, ele considera que “a divisão dos programas em categorias inicia o *processo* de identificação do produto, seguindo o conceito industrial assumido pelo mercado de produção” (ARONCHI, 2004, p. 37). O autor determina 37 gêneros, dentro de cinco grandes categorias, e subdivididos em 31 formatos – para exemplificar, determinado programa pode ser da categoria entretenimento, do gênero da teledramaturgia, no formato de minissérie. Contudo, Souza reconhece que, apesar da essência de seu trabalho, identificar e classificar programas televisivos pode ser bastante complicado, por isso, o número de gêneros e formatos levantados por ele não é fixo. O autor também destaca a possibilidade de formatos típicos de um gênero serem usados em outro, ou ainda de dois ou mais gêneros mesclarem-se, criando um novo gênero.

Ainda segundo Souza (idem, p. 36), a classificação de gêneros não segue um padrão internacional e sim as estratégias de *marketing* da rede, ou seja, sua flexibilidade está de acordo com os objetivos e públicos almejados pela emissora.

Entre a lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos, medeiam *os gêneros*. São suas regras que configuram basicamente os formatos, e nestes se ancora o

reconhecimento cultural dos grupos. [...] um gênero não é algo que ocorra *no* texto, mas sim *pelo* texto [...].

.....
 Mais ainda no caso da televisão, onde cada gênero se define tanto por sua arquitetura interna quanto por seu lugar na programação: na grade de horários e na trama do palimpsesto. Daí a terceira exigência envolvida na abordagem dos gêneros: a necessidade de construir seu sistema em cada país. Pois, em cada país, esse sistema responde a uma configuração cultural, a uma estrutura jurídica de funcionamento da televisão, a um grau de desenvolvimento da indústria televisiva nacional e a alguns modos de articulação com a transnacional” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 313-315)

Isto é, os gêneros dependem também das *matrizes culturais* de cada sociedade.

Como visto, gêneros – sejam do cinema, da literatura ou da televisão – são compreendidos de maneira mais produtiva ao se considerar que estes não são categorias imutáveis e que estão em constante processo de redefinição (SOUZA, 2004, p. 38). Talvez parta dessa reconhecida simbiose a grande questão levantada por Arlindo Machado em *A televisão levada a sério* (2005, p. 68): afinal, ainda é válido se falar em gêneros na televisão ou o modelo de classificação existente não dá mais conta de categorizar as obras? De acordo com o autor, alguns estudiosos chegam a defender a individualidade de cada obra, independentemente de sua classificação.

Para complicar, sabemos que as obras realmente fundantes produzidas em nosso século não se encaixam facilmente nas rubricas velhas e canônicas e, quanto mais avançamos na direção do futuro, mais o hibridismo se mostra como a própria condição estrutural dos produtos culturais. (MACHADO, 2005, p. 67-68)

Segundo Bakhtin (apud MACHADO, 2005, p. 68),

“*gênero* [nos estudos da linguagem] é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras”.

Machado (2005, p. 68) acredita que tal definição pode perfeitamente ser aplicada a gêneros audiovisuais e conclui: “mas não se deve extrair daí a conclusão de que o gênero é necessariamente conservador”. Por isso mesmo não se deve considerar a categorização genérica como algo rígido. Pelo contrário, o gênero tem maior utilidade como “guia”, uma

noção, sem amarras, do tipo de produto que será apresentado. É um “contrato” com o espectador, mas sem “cláusulas fixas”.

Se a conceituação de gênero televisivo já proporciona tal variedade e hibridez, ao refletir sobre os possíveis formatos, percebe-se que a tentativa de se classificar um programa pode ser muito mais ampla. O gênero da teledramaturgia – no qual se inserem as obras analisadas nessa pesquisa – pode ser tomado de exemplo. Segundo a autora Renata Pallottini (1998, p. 25), para determinar os formatos desse gênero da ficção, é preciso levar em conta a extensão do texto, bem como o “tratamento do material, unidade, tipos de trama e subtrama, maneiras de criar, apresentar e desenvolver os personagens, modos de organização e a estrutura do conjunto”. Assim, em um primeiro momento, a autora divide os programas ficcionais genericamente em unitários e não-unitários (1998, p. 27). Os unitários seriam aqueles que trazem a ficção em apenas um capítulo, tal como os teleteatros do início da história da televisão no Brasil, ou os programas especiais de fim de ano da TV Globo, por exemplo. Com base nisso, os não-unitários podem ser subdivididos em três:

- 1) A *telenovela*, normalmente com mais de 100 capítulos, considerada o formato mais industrial, pois é escrita ao longo de sua produção, o que permite alterações na história e na duração, conforme o gosto do público (obra aberta);
- 2) O *seriado*, estruturado com episódios independentes, mas que envolvem um mesmo núcleo de personagem, tal como *A Grande Família*.
- 3) A *minissérie*, caracterizada por alguns como uma “pequena novela”. Apesar de possuir as mesmas características narrativas, diferencia-se da telenovela principalmente por ser uma “obra fechada”, ou seja, que está completamente escrita e produzida no momento da sua exibição, geralmente lhe garantindo maior qualidade técnica.

Vale lembrar que essa classificação de formatos é referente às obras produzidas no Brasil: em outros países, a duração de telenovelas, por exemplo, pode ser menor. Há ainda outros formatos raros na televisão nacional, como as extensas *soap operas* norte-americanas e ainda os unitários telefilmes. Indo além: no Brasil, existem também formatos próprios que ou inexistem em outros países, ou são denominados de maneira distinta. É o caso das *microséries*, formato em que as obras aqui estudadas se enquadrariam. Segundo Narciso Lobo (2000a), esse formato é próximo das minisséries norte-americanas e apresenta-se em, no máximo, oito capítulos¹¹.

2.2. DA TELEDRAMATURGIA NO BRASIL À TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA

A narrativa ficcional sempre teve seu lugar na televisão brasileira. Desde a época da TV ao vivo, ainda em 1951, a primeira experiência em teledramaturgia foi lançada: *Sua Vida me Pertence*, telenovela escrita por Walter Foster e exibida apenas duas vezes por semana na TV Tupi de São Paulo (ORTIZ, BORELLI E RAMOS, 1989, p. 28). Sob o ponto de vista da pesquisadora Ana Maria Figueiredo (2003, p. 22), a teledramaturgia seria 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”.

¹¹ Tal definição, na verdade, excluiria *Maysa – quando fala o coração* do formato *microsérie*, pois a obra compõe-se de nove capítulos. Para classificá-la aqui como tal, deixou-se a arbitrariedade de número de capítulos e levou-se em conta o tempo de exibição: *Maysa* não ultrapassou duas semanas, estreando numa segunda-feira (dia 05/01/2009), dia atípico de exibição de minisséries/microséries, na Globo.

No início, contudo, a falta de experiência com o então novo meio, a televisão, e a emissão não diária dos capítulos faziam as novelas da época apelar ao conhecimento trazido do rádio: as histórias eram narradas por um locutor em *off*, as imagens eram praticamente limitadas ao *close*. As imagens pediam menos entonação vocal e mais expressão corporal, mas os atores – grande parte vinda das radionovelas – tinham dificuldade em se adaptar. “O texto prevalece portanto sobre as características visuais do meio utilizado” e isso “fez com que vários críticos da época considerassem a telenovela como uma espécie de rádio com imagens” (ORTIZ, BORELLI E RAMOS, 1989, p. 33).

Talvez por esse motivo, o sucesso da teledramaturgia nesse início da TV estava nos teleteatros: peças de teatro de autores clássicos da dramaturgia universal eram adaptadas e exibidas por meio das pequenas telas em preto e branco.

[...] o teleteatro foi o programa de maior prestígio junto ao público, aos profissionais da televisão e aos críticos que acompanhavam as telepeças em todos os horários e emissoras existentes naqueles primeiros anos da TV. Isso se deve, em parte, ao fato de os principais teleteatros [...] trazerem para a TV um referencial da chamada ‘alta cultura’, exibindo os clássicos da dramaturgia e literatura mundiais e, ainda, levando à telinha os atores mais representativos do nosso teatro. (BRANDÃO, 2010, p. 37)

Foi somente em 1963 que avanços tecnológicos, tais como a invenção do *videotape* – que possibilitava a gravação prévia da programação –, permitiram à telenovela uma exibição diária. Era a vez de *2-5499 Ocupado*, com Tarcísio Meira e Glória Menezes como protagonistas. A novela, baseada no original argentino, foi escrita por Dulce Santucci (FERNANDES, I., 1997).

Com a introdução de programas diários na TV, a criação do *videotape* possibilitou também a formação da grade de programação horizontal, usado até hoje na televisão nacional. Nela, diariamente os mesmos programas ocupam os mesmos espaços de horário. Ao substituir o programa, coloca-se outro similar. É o que autores como Balogh (2002, p. 159) chamam de programação tipo *palimpsesto*. Essa prática criou horários fixos de programação e, por

consequência, foi fundamental à constituição do hábito de ver televisão. Os famosos horários das telenovelas brasileiras foram assim determinados, melhor dizendo, passou-se a reconhecer ficção televisiva como novela das 18h, 19h, 20h e 22h¹².

Essa formatação de horários deu também à televisão brasileira a noção de seus gêneros. Estes geram uma familiaridade entre o público e os produtos televisivos (da cultura de massa), pois “acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivos de diferentes grupos sociais, estabelecendo uma ‘competência textual narrativa’”, (LOBO, 2000a, p. 42). “Mas é preciso considerar que não foi a televisão que criou a forma seriada de narrativa”, lembra Machado (2005, p. 86).

Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do *folhetim*, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado [século XIX], continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os *seriados* do cinema. (MACHADO, 2005, P. 86)

De qualquer modo, pode-se afirmar que o formato de serialização deu certo na televisão brasileira, impondo-se como modo dominante de narrativa da teledramaturgia. Com a ideia de sequência, a recorrência de personagens e os desdobramentos das histórias permitem a criação de um vínculo prolongado com os telespectadores (LOBO, 2000a, p. 33).

Outra característica da serialidade (que contribui para esse vínculo) são os chamados ganchos. Nas palavras de Ana Maria C. Figueiredo (2003, p. 23),

O gancho é o compromisso da narrativa com seu ouvinte, envolvendo-o emocionalmente; para conseguir isso, há a necessidade de interromper a história no seu ponto mais interessante, para que o ouvinte faça a projeção para o futuro, o que quer dizer que a história é rompida para ter continuidade depois.

Aos poucos, a televisão brasileira foi inserindo em suas telenovelas uma “aclimação do melodrama no Brasil”: em 1966, Raimundo Lopes ambientou sua narrativa

¹² Hoje, o horário das 20h foi substituído pelas 21h. Por sua vez, o horário das 22h foi substituído pelas microsséries, minisséries e, atualmente, as mininovelas noturnas e que são exibidas por volta das 23h. Salienta-se que tal reconhecimento faz, atualmente, a programação da Rede Globo ser ainda principal produtora de ficção televisiva do país.

Redenção (exibida pela TV Excelsior) no interior de São Paulo; *Antônio Maria* (de Geraldo Vietri e Walter Negrão, TV Tupi, 1968-1969) também pode ser lembrada aqui, pois seu enredo melodramático tinha como pano de fundo “um panorama da vida urbana” (ORTIZ, BORELLI E RAMOS, 1989, p. 74).

Foi em 1968, porém, que aconteceu o grande marco desse “abrasileiramento” das tramas: a TV Excelsior lançou *Beto Rockfeller*, a primeira telenovela com a “cara” do Brasil. Em entrevista resgatada pela série especial *TV 60*, da TV Brasil¹³, o autor da obra, Bráulio Pedroso (1931-1990), explica o sucesso: “A grande inovação de Beto Rockfeller foi a introdução do anti-herói, a introdução do realismo”. De fato, com uma linguagem moderna, cheia de gírias, e um protagonista que não caía no maniqueísmo entre o bem e o mal, a novela pôs fim à era das grandes narrativas melodramáticas, recheadas de lágrimas e de personagens distantes do universo brasileiro, ao estilo da cubana radicada no Brasil, Gloria Magadan (FERNANDES, I., 1997). Com *Véu de Noiva* (1969) e o universo das corridas automobilísticas, a TV Globo adere à nova fase das telenovelas (ibidem), garantindo, a partir daí, seu lugar de líder absoluta em audiência.

Mesmo não atingindo mais índices incríveis de 100% de espectadores ligados em sua programação – como em *Selva de Pedra*, em 1972 – a TV Globo não perdeu seu prestígio de primeiro lugar de audiência. O que ocorre hoje é que a TV aberta não disputa mais somente com ela mesma. Internet, celular, games, TV por assinatura, as novas mídias concorrem com a televisão. Porém, se levarmos em conta apenas a audiência entre as seis emissoras¹⁴ em rede que atuam no Brasil, a Globo ainda abocanha 40% da audiência – 52% em *share* (LOPES et al., 2012, p. 131-132).

¹³ O canal público TV Brasil exibiu a partir de 18/09/2010, sempre aos sábados, a série *TV 60: a história da televisão brasileira*, especial de dez documentários em homenagem aos 60 anos da televisão no Brasil. No dia 25/09/2010 foi exibido o programa sobre a teledramaturgia brasileira, de onde foi tirado o depoimento do autor.

¹⁴ A saber: as comerciais Globo, Record, SBT, Bandeirantes e Rede TV, e a pública TV Brasil.

(...) Todos conversam sobre as novelas, o que mostra à perfeição a tese do laço social que é a televisão. Mas não é só a realidade que inspira as novelas; são também as novelas que influenciam a realidade por uma espécie de ida e volta entre a ficção e a realidade, talvez única no mundo. (WOLTON, 1996, p. 163)

Assim, ao longo da década de 1970, a telenovela foi agregando características próprias nacionais e, cada vez mais, se firmando como relevante produto cultural brasileiro. A teledramaturgia brasileira, finalmente, ganhou linguagem própria. Sobre isso, o crítico Artur da Távola (1996, p. 39) descreve:

Basta observar a evolução do teleteatro e da telenovela. Na primeira década (anos 50) aproximava-se do teatro; na segunda (60) passava pela linguagem cinematográfica com tomadas externas. Da década de 70 em diante, começou a ‘falar’ o idioma próprio da televisão. E, a partir daí passou a influenciar o cinema e a literatura.

Foi nesse período também que outro formato da teledramaturgia (re)surgiu: os seriados – com episódios que se encerram em si, mas conectados uns aos outros, exibidos semanalmente – *Malu Mulher* (1979 a 1980) e *Carga Pesada* (1979 a 1981) vieram como alternativas nacionais aos “enlatados” norte-americanos exibidos na época.

Mas foi na década seguinte que ocorreram novidades significativas para a teledramaturgia nacional. Entre 1981 e 1982 a TV Cultura de São Paulo produziu e exibiu 16 telerromances – adaptações seriadas para a televisão de clássicos da literatura – com uma média de 20 capítulos por obra (LOBO, 2000b). O produto é semelhante às minisséries que surgiram pouco depois, em 1982, na Globo. Contudo, além de receber a alcunha de *telerromance*, as obras da TV Cultura não foram exibidas nacionalmente, o que imprimiu a *Lampião e Maria Bonita* o título de primeira minissérie brasileira, formato que representou outra inovação da década.

Os anos 1980, por fim, representaram ainda um marco para a história da telenovela brasileira: desde *Beto Rockfeller*, o formato foi agregando especificidades que o diferenciavam de outras novelas – de rádio e televisão – e *soap operas* de outros países e apontavam para uma produção televisiva propriamente *brasileira*.

Por todas essas especificidades e diferenças apontadas é que se defende que na década de 1980, o conceito de telenovela brasileira se torna pleno em todas as suas dimensões. Nesses anos de vida, as iniciativas de produção se integram reunindo todos os elementos [...] ressaltados como próprios das telenovelas nacionais. Sua dinâmica de veiculação obedece aos padrões sistematizados, como: números médios de capítulos, textos escritos originalmente para a televisão, mesmo quando adaptados de obras estrangeiras são realizados por autores nacionais que os adequam à realidade brasileira, seu tempo de veiculação em capítulos obedece a uma periodização em meses para exibição, os capítulos são apresentados dia-a-dia, de forma constante, possibilitando o desenrolar lento da narrativa, possuem multiplicidade de tramas, sua preocupação com os elementos que integram sua linguagem são itens na pauta de sua produção, seja a trilha musical, cenografia, maquiagem, fotografia, direção, entre outros elementos. Tomam conta do *prime time* na grade de programação das principais emissoras brasileiras, ou seja, o horário noturno de maior audiência. Esses elementos, apesar de se mostrarem presentes ao longo da caminhada dessa narrativa sobre televisão brasileira, não reuniam em uma única época todos os diferenciais aqui apontados [...]. (MALCHER, 2009, 140)

Segundo Maria Ataíde Malcher (2009), foi nesse período, portanto, que o termo *telenovela* passou a integrar o vocabulário mundial, ao definir a telenovela brasileira. Para a autora, foi a partir daí que se pode definir a teledramaturgia brasileira como:

“[...] produções que, a partir do intercâmbio com vários campos como o cinema, o teatro, rádio e demais categorias televisivas favorecem o estabelecimento de uma linguagem híbrida utilizada especialmente na obras televisivas ficcionais. Linguagem essa composta por elementos como roteiro, direção, cenário, músicas, dentre outros realizados ou adaptados para atender as necessidades do meio televisivo, não a mera reprodução de suas matrizes e sim uma obra nova que no momento de surgimento não se estabelece como uma categoria e, a partir de sua produção e veiculação, vai se concretizando e configurando seu formato”. (MALCHER, 2009, p. 172)

A tentativa de periodizar a história da telenovela no Brasil já foi objeto de diversos autores (como ORTIZ, BORELLI E RAMOS, 1989; HAMBURGER, 2005; entre outros). Alexandre Tadeu dos Santos, em sua tese de doutoramento (2010), resgata três grandes fases já apontadas da telenovela brasileira:

- *Novelas sentimentais* (1951 a 1968): ambientadas em países distantes e que exaltavam o melodrama e o maniqueísmo, seguindo um modelo tradicional latino-americano.
- *Novelas realistas* (1969 a 1989): período de “abrasileiramento” do formato. As telenovelas traziam anti-heróis, cenários urbanos nacionais e linguagem coloquial mais próxima do cotidiano dos brasileiros.

- *Novelas naturalistas* (1990 a 2001): chamadas também de *novelas de intervenção*, as telenovelas desse período passam a agregar ações pedagógicas mais explicitamente, por meio do *merchandising social*, por exemplo.

Santos (2010) acrescenta ainda mais uma fase: a das *novelas híbridas* (de 2001 em diante), nas quais situações cotidianas da sociedade passam a fazer parte, literalmente, da narrativa – como as denúncias de telespectadores da novela *Salve Jorge* (no ar desde outubro de 2012, na Globo) que levaram à prisão uma quadrilha de tráfico de mulheres na Espanha, conforme noticiou o *Fantástico* em 03/02/2013 – ou ainda trazem elementos culturais hibridizados – como os costumes turcos confrontados com os brasileiros na mesma telenovela. Em suma, segundo o autor,

[...] as novelas híbridas são o resultado de uma constante combinação entre a realidade e a ficção, entre o tradicional e o moderno (Martín-Barbero, 2004), entre o culto e popular (Garcia Canclini, 2003) e de um encontro cultural de diferentes origens e tradições (Burke, 2003) [...]. (SANTOS, 2010, p. 178)

Hibridização, aliás, seria uma das palavras-chave para definir as sociedades atuais.

Stuart Hall (2005), por exemplo, 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.

Nesse sentido, faz-se necessário conceituar também a relação da teledramaturgia brasileira com o processo de formação de uma identidade nacional. Afinal, como já visto, a

televisão, como um todo, já foi tomada como instrumento de “integração social” no Brasil.

Isso porque

A televisão, como equipamento tecnológico de informação e de comunicação, diferencia-se dos demais objetos de utilidades domésticas por ocupar um espaço significativo no cotidiano dos receptores. [...] Ela expõe modelos, reproduz a realidade, sem deixar muito claro o limite de suas intervenções, operando em esferas importantes da sensibilidade humana, como a percepção e a emoção. Funciona como *um outro*, uma vez que qualifica intercâmbios sociais, embora o nível semântico de seu discurso, seu significado imediato, não seja o mesmo para todas as pessoas: depende do repertório de cada um, de suas experiências e história de vida (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002, p. 189-190)

Mas a teledramaturgia é, sem dúvida, uma das protagonistas nesse processo. Para Martín-Barbero (2002, p. 12), as telenovelas no Brasil representam um fenômeno comunicativo que apresenta um “*repertório de representações identitárias compartilhado por produtores e consumidores [...]*” (grifo do autor). E Roberta Manuela Andrade conclui:

As telenovelas são (...) um ritual coletivo que se concretiza no esforço para expressar, refletir e celebrar as crenças compartilhadas de uma cultura, numa narrativa que focaliza a dramatização repetitiva e ritualizada de símbolos, normas e valores que nos inspiram para os desafios do dia-a-dia. (ANDRADE, 2003, p. 95)

Lourdes Silva (2010) – apoiada nas ideias de Pierre Bourdieu – defende que as representações sociais são forjadas por interesses de grupos minoritários e que tais representações, exibidas por meio de práticas e propriedades, acabam por fazer parte da realidade sociocultural. Silva, completa:

[...] as representações do mundo social não são reflexo do real, nem a ele se opõem, numa contraposição comum entre imaginário e realidade concreta. Ocorre que, ao se tornar presente a construção de um sentido ou de um conjunto de significações, possibilita um processo de identificação. Por outro lado, não se podem avaliar as representações do mundo social a partir de critérios de veracidade ou autenticidade, mas pela capacidade de mobilização que proporcionam ou ainda, pela credibilidade que oferecem. (SILVA, 2010, p. 13)

Discutir os capítulos da novela¹⁵, copiar jargões ou vestimentas, trazer para sua realidade o que assistiu na TV, tudo isso se tornou práticas sociais comuns, parte de uma

¹⁵ Vale lembrar aqui que a telenovela é ainda o carro-chefe da teledramaturgia nacional, principalmente as exibidas no horário das 21 horas.

“cultura nacional”, ou seja, “[...] 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). Assim, como produtos culturais relevantes em nossa sociedade “[...] a telenovela parece ter um papel fundamental para a introdução, perpetuação ou renovação de hábitos e valores” (ANDRADE, 2000, p. 70-71).

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, melhor dizendo, 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.

Mesmo com todo processo de modernização do gênero no Brasil, o melodrama é ainda parte fundamental das engrenagens da teledramaturgia brasileira. Isso porque o melodrama está nas raízes da cultura oral e mestiça que se criou não só no Brasil como em toda a América Latina, segundo Jesús Martín-Barbero e Gérman Rey (2001).

A obstinada persistência do melodrama, mais além e muito depois de desaparecidas suas condições de surgimento, e sua capacidade de adaptação aos diferentes formatos tecnológicos não podem ser explicadas em termos de uma operação ideológica ou comercial. Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a *mediação* efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo. Mediação que no plano das narrativas passa pelo folhetim e nos espetáculos pelo *music-hall* e o cinema. Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 178)

Nesse contexto, a *verossimilhança* é outro elemento fundamental para a identificação do público com a teledramaturgia nacional – essencialmente a telenovela. Para

Esther Hamburger (2005), 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?*, Rede Globo, 1989), entre outros.

Assim, a telenovela 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” (HAMBURGER, 2005, p. 151). De acordo com Hamburger, 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.

Em suma,

Tomando o gênero melodrama como *matriz cultural* de significação, a telenovela é entendida como um *constructo* que ativa na audiência uma competência cultural e técnica em função da construção de um repertório comum, que passa ser um *repertório compartilhado* de representações identitárias, seja sobre a realidade social, seja sobre o próprio indivíduo. [...] a telenovela constituir-se-ia num representante privilegiado da *tardia modernidade brasileira*. (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002, p. 23)

Melodramas à parte, a telenovela continua sendo o carro-chefe da teleficção nacional, o que provavelmente levou os pesquisadores franceses Michèle e Armand Mattelart (1998) a constatarem que, ao se pensar em teledramaturgia brasileira, logo a associamos às telenovelas. Contudo, alertam eles, no contexto brasileiro, não podemos ignorar os outros formatos de ficção televisiva, tais como os seriados e as minisséries.

2.3. MINISSÉRIES E MICROSSÉRIES: LITERATURA E HISTÓRIA NA TV

Nas minisséries, pode-se afirmar que o sentimento de pertença e nacionalismo promovido pela teledramaturgia é sustentado pela difusão da cultura e da história nacional, seja pela adaptação de obras literárias brasileiras, seja pela contextualização histórica da narrativa. “[...] as minisséries ratificaram e ampliaram esse projeto nacional e popular de resgatar a literatura e a História, por um lado, e os acontecimentos emergentes, de outro, para a composição e configuração de um país e de uma cultura pela televisão” (LOBO, 2000a, p. 326).

Como dito, as minisséries surgiram na grade de programação brasileira em 1982, com *Lampião e Maria Bonita* (Rede Globo) na segunda tentativa de encontrar uma alternativa aos seriados “enlatados” norte-americanos e buscar novos públicos. A primeira tentativa ficou por conta do retorno dos seriados nacionais como *Malu Mulher* e *Carga Pesada*, ambos da Rede Globo, no final da década de 1970.

A incursão da Rede Globo em outros produtos ficcionais, tais como os seriados na década de 1970 e as minisséries a partir de 1982, reafirmou a mesma tendência expressa pelas telenovelas, no sentido de estabelecer uma verossimilhança, procurando trazer à tona temas ligados à realidade nacional e ao cotidiano do público, em linguagem coloquial. (KORNIS, 2003, p. 128-129)

Em trinta anos de história, as minisséries variaram sua quantidade de capítulos, sendo consideradas de *microsséries* – com até duas semanas de exibição, mais comuns em sua primeira fase, nos anos 1980, e na atual, principalmente a partir de 1999 – até *mininovelas* – com pouco mais de 50 capítulos, estendendo-se por cerca de três meses – sempre no horário noturno. A denominação *minissérie* sequer foi unanimidade em seus primeiros anos.

Por fim, quando vieram as minisséries da Globo, inaugurando em rede nacional a nova serialidade, surgiram confusões na hora de nominá-las. Os boletins de divulgação da emissora chegaram a chamá-las de mini-novelas ou mesmo seriados,

como se falassem ou de uma telenovela curta ou de seriados como *Malu Mulher*, *Carga Pesada* ou *Plantão de Polícia*. Logo depois o nome minissérie ficou estabelecido para o formato [...]. (LOBO, 2000b, p. 7)

As minisséries nacionais 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.

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, 2000a, p. 18)

Por isso também, ainda na década de 1980, iniciou-se o projeto de representar narrativas históricas nas minisséries nacionais. Segundo Mônica Kornis (2003, p. 129-130), a ideia surgiu de discussões dentro da Casa de Criação Janete Clair – inaugurada em 1984 não somente para homenagear a autora que falecera no ano anterior, mas também para treinar e descobrir novos talentos para os roteiros da teledramaturgia da Rede Globo.

Sem dúvida, a conjuntura de final do regime militar e de instauração de uma nova ordem tem sua expressão na produção ficcional da emissora, e a reconstrução da história recente se configura como um dos campos no qual se afirma a possibilidade de imprimir um diagnóstico do país, com vistas a um projeto de reinstauração democrática, no qual o universo da moral – privilegiado pela narrativa melodramática – e da política assumem um papel fundamental.

Ainda sobre as características das minisséries brasileiras, Narciso Lobo (2000a, p. 104) lembra que, quanto ao número de capítulos, as obras podem se classificar em três tipos distintos: “as séries longas, ou mininovelas, numa faixa de 28 a 52 capítulos; as séries médias, entre 8 e 25 capítulos; e as curtas, de três a cinco capítulos. O predomínio absoluto é das minisséries de média duração [...] (LOBO, 2000a, p. 104).

A inserção do formato no país representou a busca por uma maior qualidade dos produtos televisivos. Pelo horário de exibição (normalmente após as 22h), percebe-se que é voltado para um público mais seletivo e, por isso, as minisséries são exemplos mais bem-

acabados, com maior preocupação estética de texto e imagem, da aclamada teledramaturgia brasileira (LOBO, 2000a; BALOGH, 2002; FIGUEIREDO, 2003).

Bom lembrar também que, antes das minisséries surgirem em rede nacional, a TV Cultura de São Paulo produziu, entre 1980 e 1981, dezesseis destes produtos sob a alcunha de *telerromance*. Adaptações de obras literárias, os telerromances da TV Cultura tinham em média 20 capítulos (FIGUEIREDO, 2003; LOBO, 2000b). Contudo,

As produções da Cultura remontam a um período em que a emissora ainda não havia se conectado em rede nacional, daí que não foram incluídas no conjunto das minisséries [...]. No entanto, estão a merecer um estudo específico para uma melhor compreensão do papel estimulador que teve. No caso específico de *Seu Queque*, quando comparada com *Rabo de Saia*, um crítico observou que a versão da Cultura acabou caindo numa estrutura novelesca, dramaticamente pobre e caricata, apesar de ser produto de uma emissora estatal onde o jogo dos índices de audiência é mais leve e portanto permite espaço para a experimentação. (LOBO, 2000b, p. 7)

Dessa forma, por ser transmitida em todo o país, pela Rede Globo de Televisão, em 1982, *Lampião e Maria Bonita* é ainda considerada como, de fato, a primeira minissérie brasileira.

Relembrando a lista das minisséries já produzidas no *Anexo C* e o *Gráfico 1* deste trabalho, percebe-se uma tendência atual¹⁶ – também verificada no objeto de análise desta pesquisa: o retorno das histórias em serialidade curta, centradas em personagens reais, porém relativamente recentes. Como dito, foram identificadas 14 minisséries biográficas em um universo de 119 já produzidas. É sintomático, portanto, notar que metade delas foi exibida nos últimos oito anos: apenas 2007 não trouxe uma obra desse tipo¹⁷.

Vale frisar também que minisséries históricas não exigem protagonismo de personagens históricos, sequer exigem sua representação explícita. Nem sempre exemplos como Yolanda Penteadó em *Um só coração* (Globo, 2004) ou os irmãos Villas Bôas em

¹⁶ Essa tendência parece seguir um movimento cíclico, uma vez que entre as primeiras minisséries nacionais já se apresentavam histórias de personagens reais, tais como em *A Marquesa de Santos*, exibida pela TV Manchete em 1984.

¹⁷ Ver Quadro 1, p. 21-23.

Xingu (Globo, 2012) são vistos nesse tipo de obra. Bento Gonçalves, por exemplo, liderou a Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul do século XIX, mas foi coadjuvante de *A casa das sete mulheres* (Globo, 2003). Em *Anos rebeldes* (Globo, 1992), os protagonistas eram criações do autor baseado nos jovens da época – o que não impediu que lembrassem e citassem o estudante Edson Luís, morto durante um dos confrontos da Ditadura Militar. Em *Agosto* (1993), a trama se desenvolve em torno do suicídio de Getúlio Vargas (em 1954), sem que este apareça explicitamente.

Tais questões despertam para o fato de que a televisão nacional sempre procurou referências na sociedade em busca de uma maior identificação do público. Foi assim quando *Beto Rockefeller* (TV Excelsior, 1968) deu início ao processo de “abrasileiramento” do gênero. Foi o pontapé inicial para que nossa sociedade se tornasse a “sociedade da telenovela” (HAMBURGER, 2005). Dentro desse contexto, determinar como se configura o docudrama biográfico nas minisséries é essencial para enxergar os traços nacionais inseridos nesse tipo de produto em busca da identificação da audiência no contexto do fenômeno social que a televisão brasileira representa.

A telenovela [e outras formas de ficção televisiva] oferece-lhe [ao telespectador] rara oportunidade de sentir-se e atuar como protagonista; pode identificar-se com os atores ou personagens; experimentar sensações de uma situação-limite, sem se expor a dores, sofrimentos ou a prazeres implícitos que posteriormente lhe trarão culpa. Poderá mitigar a raiva ou o ódio sem correr o risco de perder a vida na primeira ou nas múltiplas batalhas que o protagonista deve enfrentar; seu sofrimento é atenuado pela certeza de que, em primeiro lugar, é o *outro* e não ele quem atua e sofre na cena. Em segundo lugar, trata-se de ficção, nunca poderia chegar a ameaçar sua segurança pessoal. A expectativa é a de que o drama promova avanço nas possibilidades emocionais, e consiga transformar sombrias ameaças em algo desfrutável. O drama mantém relação com a dor e com o sofrimento, provoca ansiedade, mas logo em seguida consegue aplacá-la (Freud, 1973). (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002, p. 194)

Esses dramas exibidos nem sempre são de natureza ficcional, mas seu reconhecimento como evento passado – no caso das minisséries biográficas e históricas – pode amenizar ainda mais a ansiedade descrita por Lopes, Borelli e Resende, pois, mesmo

ligados a uma realidade concreta, não representam mais interferências diretas na vida do telespectador. Nesse contexto, as telebiografias reforçam seu potencial educativo, por causa de seu viés documental 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 (2005, p. 51) 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)

Hamburger vê ainda, nas telenovelas, uma via de mão dupla, pois, além de criarem projeções dos desejos dos telespectadores, estas operam “domesticando” conteúdos da vida “fora” das telas ao representar dramas cotidianos da sociedade e momentos íntimos dos personagens em suas tramas. Isso condiz com as ideias de Lopes, Borelli e Resende (2002, p. 196) de que

Mesmo se propondo ser fictícia, a telenovela não se separa da planície familiar que se estende em torno do análogo: retrata a visão íntima da sociedade, nos aspectos em que as pessoas estão, na realidade, preocupadas com as histórias de suas próprias vidas e com suas emoções particulares. A exposição da intimidade, na tela, cria um imaginário comum, catalisador e unificador de sonhos, desejos e fantasias; autoriza a revelação, metáfora da confissão; restitui a possibilidade de lidar com as expectativas mútuas, que se criam através da exposição do *eu*. Traços do narcisismo social enunciam o desejo de acompanhar cenas em que nada acontece.

Em minisséries biográficas, esse desejo por “acompanhar cenas em que nada acontecem” tem a ver com a humanização dos mitos-protagonistas – eles são pessoas e, como tal, vacilam, sofrem, hesitam, sonham e amam. Isso alimenta ainda mais a identificação por *projeção*. Não há aí o desejo de sofrer como os protagonistas, mas saber de suas fragilidades aproxima o público de seus ídolos. É aí que as minisséries biográficas – como *Dalva e Herivelto* e *Maysa* – se encaixam.

CAPÍTULO 3

Representações dramáticas da realidade: entre narrativas ficcionais e acontecimentos históricos

A televisão é feita de narrativas. Em seus mais diversos gêneros, as formas de contar histórias mudam, a fonte do que é contado também, mas elas, as narrativas, estão ali acompanhadas de imagens. Se no seu início, a televisão usava a imagem como mera ilustração de suas histórias¹, atualmente o veículo a concebe como um aspecto primordial a ser trabalhado na construção de suas narrativas, principalmente com os avanços tecnológicos que proporcionam televisores cada vez maiores, com *high definition*, a preços mais acessíveis. Assim, imagem e narrativa são perspectivas indissociáveis na concepção da linguagem televisiva atual.

Maneiras de narrar acontecimentos históricos, experiências de vida ou criações oriundas da imaginação de seus autores permeiam, dessa forma, toda a programação. Assim, testemunhas da história podem estar nos relatos de telejornais ou em depoimentos de documentários, passando por homenagens em programas de variedade e – por que não? – na ficção televisiva. Narrar é ficcionalizar um fato. Isso, obviamente, não quer dizer que a narrativa seja uma “mentira”. Ocorre que, no processo de contar a história, o autor já põe o seu ponto de vista, faz recortes, inverte sequências, dá ênfases, enfim, há uma subjetivação do acontecimento.

Se alguns herdeiros da tradição platônica consideram que, quando há imagem, há ficção, outros (às vezes os mesmos) sustentam que todo relato seja ele verbal ou visual, é, por natureza, ficcional. Assim, C. Metz pretende demonstrar que, mesmo

¹ Ainda sem uma linguagem bem definida, a TV no Brasil (em seus primeiros anos) mantinha sua forma narrativa muito próxima do que as emissoras radiofônicas apresentavam, por isso, chegou a ser reconhecida como “rádio com imagens”.

quando apresenta analogias com o mundo real, o relato sempre difere radicalmente. Primeiro porque é uma sequência temporal limitada no tempo, estruturada em função de um início e de um fim, mas sobretudo, porque é contado por alguém, proferido por um narrador [...]. (JOST, 2004, p. 90-91)

Pensar a narrativa ficcional na televisão, portanto, já promove uma extensa discussão. Analisar suas formas ficcionais “baseadas em fatos reais”, maneiras de contar fatos históricos e/ou biografias, deve ser um processo cuidadoso que envolve a reflexão da tênue linha entre ficção e realidade, bem como os formatos híbridos consequentes de tal confronto de gêneros conhecidos por sua ficcionalidade e os de representação social.

A ficção televisiva é então uma forma de ‘narrativização’ da sociedade. Alimentando um enorme volume de produção e oferta de histórias, diretamente disponibilizadas e agradável durante todo o dia, a televisão fez mais do que aprimorar e exercitar uma função que pertenceu e ainda pertence a outros sistemas narrativos: ela resultou absolutamente em uma ‘narrativização’ da sociedade de proporções desconhecidas (...). (BUONNANO apud MALCHER, 2009, p. 96)

Como se sabe, a intenção desse trabalho não é aprofundar-se nas questões da narratologia – estudo das estruturas e funcionamento das narrativas – mas o assunto deve ser tangido nas reflexões aqui presentes. Isso porque a teledramaturgia é uma das formas de se narrar algo. Entender a narrativa é o primeiro passo, portanto, para compreender não somente as diversas possibilidades de hibridização entre real e factual, mas também a necessidade humana de se contar histórias.

No caso específico dos objetos da presente pesquisa, a dramaturgia televisiva em minissérie traz histórias de vida de personalidades “míticas” da MPB e, com sua exibição, proliferam-se os questionamentos com o que está e o que não está de acordo com o que se sabe daquela pessoa. Antes, contudo, para entender a narrativa ficcional televisiva e suas confluências com o real – ou factual, ou histórico – é preciso entender o papel do autor na teledramaturgia nacional – roteirista, narrador, enfim, protagonista desse tipo de narrativa.

3.1. O AUTOR NA FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA

Elemento imprescindível do cerimonial narrativo é o narrador, receptáculo do saber, do conhecimento e da verdade, instituidor do ser, cujo discurso dá sentido ao tempo futuro, ou seja, àquilo que *ainda não é*. É aquele que conhece e, portanto, domina o tempo e as coisas por saber-lhes o segredo. É dele que vem a palavra instauradora, modificadora, é ele o libertador do ouvinte de sua subjetividade, de seu particularismo e de sua insignificância. (COSTA, 2000, p. 48)

No livro *Autores – história da teledramaturgia brasileira*, editado pelo projeto Memória Globo, em 2008, fica claro que a noção de autor, no que se refere à televisão brasileira, focaliza-se nos roteiristas: a obra traz, em dois volumes, entrevistas com os principais autores-escritores da teledramaturgia da emissora carioca. Glória Perez (vol. 1, p. 423), uma dessas profissionais, define a si e aos seus colegas como “[...] contadores de histórias, independentemente de todas as modificações que surgirem. Enquanto houver gente no mundo, vai haver gente interessada em história de gente. Isso é que é o essencial”. Em outras palavras, autores de teledramaturgia “são cidadãos tecendo, com arte, histórias que seduzem pelos recursos ficcionais, alicerçadas, edificadas e sustentadas pelo real vivido nos embates diários do nosso mundo individual e social” (MOTTER, 2003, p. 42).

Contudo, as discussões acerca de autoria podem ser muito mais complexas. Segundo as pesquisadoras Maria Carmem Jacob de Souza e Maria Helena Weber (2009, p. 81), a definição de autor na ficção seriada (de telenovelas a minisséries, por exemplo) pode ser bem diferente da definição de autor em outros gêneros ficcionais, como os *sitcoms*. Além disso, tal conceito pode variar dependendo do sistema comunicacional de produção de cada país. “A televisão brasileira distinguiu-se das emissoras latino-americanas ao credenciar os escritores com o estatuto de autor”, explica Lisandro Nogueira em seu livro sobre autoria na televisão (2002, p. 138).

(...) quando nós falamos de telenovela brasileira, nós não podemos esquecer uma dimensão fundamental que é a importância dos autores, que têm uma presença marcante nesse gênero de ficção, ao contrário de outras telenovelas, onde o produtor é mais importante, onde o autor é apenas parte da engrenagem e as decisões são tomadas em outros setores que não o setor da autoria. Em vários países, inclusive na telenovela latino-americana, não há essa forte identidade autoral. Então, uma característica muito importante da telenovela brasileira é essa forte identidade autoral, as marcas fortes da autoria (...). (FADUL apud MALCHER, 2009, p. 138)

É, pois, fácil perceber que ao nos referirmos ao *autor* de uma telenovela, não nos referimos ao mesmo papel do *autor* no cinema norte-americano. Por isso, quando nos referimos a um filme de Martin Scorsese, por exemplo, bem sabemos que ele é o diretor da obra. Por outro lado, na televisão dos Estados Unidos, bem como na América Latina, o que prevalece é a figura do *autor-produtor*: “[...] aquele que, além de [...] ser o criador do texto e o supervisor daqueles que o ajudam na redação, atua como produtor executivo [...]” (NOGUEIRA, 2002, p. 21). É comum, portanto, assistirmos a um seriado americano *da Fox* ou a uma novela mexicana *da Televisa*, isto é, com a autoria atribuída às empresas que as produzem. Na teledramaturgia brasileira, contudo, dizemos que determinada minissérie é de Maria Adelaide Amaral, pois ela é a roteirista principal da trama, mesmo reconhecendo-se que se trata de um produto coletivo. Ainda assim, vale reconhecer que as primeiras discussões de autoria na TV vieram do cinema.

Foi no cinema que se buscou o marco inicial para analisar a possibilidade de se confirmar o termo autor para escritores de telenovelas. A política dos autores – o destaque de um autor no cinema dentro da tradição autoral, já existente na pintura e na literatura –, a despeito da reversão de expectativas, gerada nos dias de hoje, na qual se diz que o autor está morto, ainda reflete significações que lhe dão continuidade e subsistência. [...] A televisão brasileira retém alguns pressupostos que levam à chancela de autor para designar aqueles que escrevem suas ficções seriadas.

A noção de autoria na televisão surge na perspectiva de identificar as ligações entre os resultados das experiências estéticas, sociais e políticas dos anos 50 e 60, destacando-se como referência o cinema, e as reflexões acerca da indústria cultural brasileira nos anos 70, 80 e 90. (NOGUEIRA, 2002, p. 16)

Mesmo à primeira vista, parecendo clara a definição de autoria dentro da televisão brasileira, não se pode ignorar que o desenrolar de um texto ficcional seriado aberto, como a telenovela, não está totalmente nas mãos de seu roteirista: é a ideia de “obra aberta”. Isto é,

um produto sujeito a alterações em sua produção, que ocorre simultaneamente à sua exibição, de acordo com interesses dos produtores, patrocinadores e, principalmente, do público receptor.

Diferente das telenovelas, as minisséries são consideradas “obras fechadas”, pois normalmente já estão finalizadas quando vão ao ar. Mesmo assim, Anna Maria Balogh (2002) lembra que o processo de produção de uma obra televisiva passa pelas mãos de diversos profissionais antes de ser exibida. Assim, além do autor-escritor, a trama passa pelas mãos de diretores, figurinistas, cenógrafos e até os intérpretes, que vão imprimir – em menor ou maior grau – suas próprias marcas discursivas. Além disso,

A característica da produção seriada da televisão impede que exista a figura do diretor nos moldes do cinema. O controle de todo o processo de produção encontra-se nas mãos do produtor (emissora) que, dependendo do escritor e do contexto histórico [...] divide responsabilidades, confia algumas decisões e até mesmo perde o domínio sobre o final da telenovela [...]. (NOGUEIRA, 2002, p. 138)

Mesmo assim, não se pode ignorar que a presença deste ou daquele autor-roteirista em determinada obra nos proporciona uma ideia, uma “promessa”² sobre o tipo de produto que estamos consumindo: seu tipo, gênero narrativo, temas e o modo de organização poética dos textos e da linguagem. “O nome [do autor] enuncia e classifica a natureza da obra, ou melhor, ‘estabelece ligações’ do nome de quem faz com aquilo que foi feito [...]” (SOUZA, M. e WEBER, 2009, p. 87). Maria Lourdes Motter (2003, p. 122) completa: “No processo de criar, o autor vai, paulatinamente, avançando no conhecimento de seu próprio mundo interior, ampliando sua clareza ideológica e trazendo para sua ficção, sempre mais definidas e centralizadas, as inquietações do sujeito da criação”.

Entretanto, essas *marcas de autoria* não são impressas apenas pelos profissionais envolvidos no roteiro: incluem também a emissora, o horário dentro da programação, entre outras molduras. A emissora-produtora também imprime suas marcas ao ser responsável pela

² Para lembrar o conceito de François Jost (2004; 2007; 2012).

escolha do elenco, da trilha sonora, inserção na grade de programação, entre outros. Ao diretor na teledramaturgia brasileira, por sua vez, é atribuído o papel de mero realizador de tarefas (NOGUEIRA, 2002, p. 96). O que não o impede de fazer parte das marcas de autoria: é comum que autores-roteiristas repitam parcerias com os mesmo diretores, além de haver afinidades profissionais com determinados gêneros, como é o caso de Jorge Fernando e a comédia. Mas o fato é que

O espaço das telenovelas explora as relações intertextuais entre ficções seriadas. O analista precisa ter um repertório sobre este assunto para que saiba localizar e comparar as telenovelas entre si. Repertório sobre as obras e sobre os modos de fazê-las em cada momento da história de produção destas obras. Este momento da pesquisa é que auxilia a comparação com outras obras expressivas (outras ficções seriadas, filmes, romances etc.) que porventura tenham sido incorporadas na tessitura das telenovelas já produzidas, nas recentes e nas que são examinadas (SOUZA, M. e WEBER, 2009, p. 84)

Em suma, nas narrativas ficcionais televisivas brasileiras, para além do gênero, diversas molduras colaboram para a noção de “promessa” defendida por Jost (2004; 2007; 2012). A emissora, a recepção do público, o diretor, os atores e personagens, tudo colabora para delinear expectativas sobre a obra apresentada. O autor-roteirista, contudo, é o nome que se destaca nesse processo. Quando Benedito Ruy Barbosa transferiu-se para a Manchete no último ano dos anos 1980, por exemplo, sua novela *Pantanal* manteve uma das principais *marcas* desse autor: o ruralismo e as paisagens bucólicas.

Os autores das minisséries aqui estudadas também imprimem suas próprias *marcas autorais*. Maria Adelaide Amaral, autora de *Dalva e Herivelto*, é conhecida mais por suas minisséries que por suas novelas – até agora apenas *remakes*³ para as 19h. Ela também é acostumada a retratar personagens reais em suas tramas do horário noturno. *Maysa*, por sua vez, foi apenas a segunda minissérie de Manoel Carlos e a primeira vez em que ele retratou personagens reais. Das suas marcas, ele manteve apenas os abastados protagonistas,

³ Como autora principal, Maria Adelaide Amaral escreveu os *remakes* de *Anjo Mau* (1997) e *Ti-ti-ti* (2010). Ambas têm texto original de Cassiano Gabus Mendes (1929-1993) e foram exibidas pela Rede Globo.

transferindo-os do bairro carioca do Leblon – cenário comum em suas novelas – para a elegante Copacabana dos anos 1950, passando pela Avenida Paulista, em São Paulo, e, por fim, alcançando a Europa.

3.2. NARRATIVAS: CONTANDO HISTÓRIAS

O ser humano é essencialmente um contador de histórias: é de sua natureza narrar suas experiências aos outros.

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida. (BARTHES apud PINNA, 2006, p. 138)

As narrativas são contadas sob determinado ponto de vista, representando não somente o ocorrido, mas, principalmente, seus valores, sua formação sociocultural e visão de mundo. “[...] as narrativas são constitutivas do ser e da identidade individual do homem. Daí derivam todos os processos de autoconhecimento que se constroem e estruturam o indivíduo, sejam eles a psicanálise, a biografia, a história oral” (COSTA, 2000, p. 44). Assim, 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.

Isso resgata a ideia de que as narrativas são, em sua essência, criações ficcionais, independente da fonte de criatividade: assuntos factuais ou inventados são narrados de acordo com a subjetividade do autor. Além disso, a ênfase a alguns pontos e determinados “pontos de esquecimento” se unem a essa subjetividade, fazendo com que cada história contada seja

individual, criativa. Bom frisar que isso não está relacionado a falseabilidades e/ou inverdades – não necessariamente. Tem mais a ver com memória e discurso.

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. (ORLANDI, 2005, p. 180)

A memória é também acionada pelas matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2003) do indivíduo. Tanto o sujeito que fala como o que ouve precisa de determinada “bagagem cultural” para que aquela narrativa faça sentido, chame a atenção. E não é diferente nas narrativas ficcionais da TV.

Nas imagens ficcionais produzidas nas telenovelas e nas minisséries, o passado passa a ser personagem. Das telas da TV vemos surgir roupas que mostram que se vive outra época. Móveis compondo os ambientes materializam um passado que conhecemos.

A memória que permite reconhecer aqueles traços como sendo de um tempo histórico nos é informada por um conhecimento coletivo, indicando traços de um tempo que designamos no calendário. Seduzidos pela memória que, afinal, é construção do presente, acionamos uma história que produz identificação coletiva: todos nos reconhecemos como fazendo parte daquele universo, da mesma ancestralidade. (BARBOSA, 2012, p. 52-53)

Logicamente, essa memória coletiva não está relacionada somente ao passado. Para se reconhecer o presente e criar expectativas para o futuro, também a acionamos. A verossimilhança é, portanto, um aspecto essencial às narrativas: mais que verdadeiras, elas devem ser críveis, isto é, mais que o *sentido de verdade*, devem ter um *efeito de verdade* (CHARAUDEAU, 2009)⁴. Isso ocorre mesmo em contos de fantasia, por exemplo. Nesse caso, a sensação de descrença é suspensa diante de acontecimentos fantásticos, mas, mesmo assim, é exigida uma linha narrativa coesa, que faça entender, minimamente, o porquê dessa suspensão.

⁴ Aristóteles, em sua obra *Poética*, defende que a função da narrativa não seria reproduzir o que já existe, e sim criar diante das possibilidades do que poderia ser, de maneira verossímil e de acordo com o que o poeta (narrador) se propõe realizar (PINNA, 2006, p. 142).

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. (ECO, 1994, p. 81)

Enfim, para Patrick 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 produza”. Além disso, o processo criativo de uma narrativa prevê que o autor imagine sensações e emoções vividas pelos personagens. Isso é passível de ocorrer até mesmo em narrações de ocorrências factuais, como quando um cronista esportivo relata as possíveis sensações de um jogador que perde um gol, por exemplo. Ou ainda na descrição de emoções de personagens históricos em filmes e seriados baseados em fatos reais – nesse caso, sabe-se os fatos públicos e registrados, mas a intimidades desses atores sociais, suas frustrações e amores, são fruto de uma imaginação “coerente”, são ficção pautada, no máximo, por evidências, uma vez que “[...] somente a ficção permite que a gente se coloque na cabeça das pessoas” (JOST, 2004, p. 124).

Anna Maria Balogh (2002, p. 53; 2005, p. 56) fala ainda da estrutura de uma narrativa. Citando o trabalho de Edward Lopes, a autora lembra que, para que seja considerado uma narrativa, um relato deve ser finito (começo e fim bem marcados) e possuir um esquema de personagens constituído de contraditórios (protagonista e antagonista, por exemplo), devidamente qualificados (mocinha *indefesa*, criminoso *frio*, detetive *arguto*) e que ajam, dando andamento à história e mostrem relação entre si.

Vladimir Propp é lembrado por Balogh (2005) e Nino Dastre (2009) por sua análise funcional da narrativa. Para o estudioso russo, as ações dos personagens devem ser elementos constantes nas estruturas narrativas e devem interferir no desenrolar da trama. Tais “funções de Propp” foram desenvolvidas posteriormente por Greimas e resultaram na formulação da seguinte proposta de estrutura narrativa: a) *manipulação*; b) *qualificação*; c)

ação; e d) *sanção*. Na *manipulação*, ocorrem fatos que “acionam” o protagonista. A *qualificação* vem para que o herói adquira capacidade de lidar com a situação que o acionou. Por fim, vem a *ação*, na qual o personagem luta em busca dos seus objetivos, no caso, a *sanção* (DASTRE, 2009, p. 46).

Em outro ângulo, as estruturas das narrativas pedem a presença de cinco elementos-base: acontecimento, personagem, espaço, tempo e narrador (PINNA, 2006, p. 138). Assim, para que uma narrativa se caracterize, é necessário que *algo* aconteça com *alguém* em determinado *momento* e *lugar*. O narrador, entretanto, nem sempre está explícito na narrativa. Em um livro, por exemplo, é fácil especificá-lo como observador (que narra em terceira pessoa, olhando a situação, portanto, de fora) ou personagem (em primeira pessoa, ele participa da história). Em narrativas audiovisuais poucas são as vezes que a voz do narrador aparece. Dessa forma, em obras audiovisuais, a narração

[...] é, portanto, fundamentalmente visual. Tal como ocorre no gênero dramático, no cinema, o espectador é colocado diante da ação objetivamente, a uma distância muito próxima dos acontecimentos, por meio de imagens. É comum neste meio narrativo que as informações transmitidas ao espectador limitem-se ao que este vê e ouve, ao que as personagens fazem ou falam, com apenas eventuais e breves intervenções (verbais, visuais ou audiovisuais) amarrando os acontecimentos. Cabe ao espectador deduzir as significações (muitas vezes óbvias, outras vezes nem tanto) a partir daquilo que lhe é apresentado. (PINNA, 2006, p. 164)

Mas, apesar dessa semelhança entre narrativas audiovisuais – seja de cinema ou de TV –, José Roberto Sadek (2006) considera inegável que a estrutura básica de desenrolar histórias dos filmes tenha sido bastante alterada pela televisão. Ocorre que, por estratégias comerciais e de público distintas, as narrativas televisivas – aqui, especialmente as telenovelas – são construídas em um processo dinâmico de decisões e alterações que ocorrem ao longo de sua veiculação e mesmo produção. “A divisão em capítulos das telenovelas atende mais à estratégia de *Mil e Uma Noites* e dos folhetins do que à dos filmes ou peças teatrais” (SADEK, 2006, p. 185). Além disso, na teledramaturgia brasileira, de maneira geral, prioriza-

se um *plot*, mas esse não é exclusivo, ou seja, há a trama principal, mas há também diversas subtramas de núcleos diversos que se relacionam e que alimentam e preenchem o espaço de tempo nos meses em que é exibida.

Voltando à questão da verossimilhança, Sadek afirma que esta, nas obras audiovisuais, apóia-se no recurso da decupagem e da montagem nos moldes do cinema de narrativa clássica⁵, que acaba por “inserir” o espectador em cena.

Se o espectador está na cena, assiste a tudo, é natural que ele creia em tudo o que vê, pois assim é na sua vida. No cotidiano, uma pessoa tende a acreditar no que vê com mais facilidade do que naquilo que ouve. [...] Mesmo se a cena for num planeta distante com seres imaginários, se lá está o espectador, a diegese é real. A verossimilhança tem na decupagem clássica e na montagem seus maiores aliados. (SADEK, 2006, p. 51)

E é essa afirmação que nos leva a pensar sobre possíveis limites, mesclas, enfim, hibridações entre o real e o ficcional.

3.2.1. Reflexões sobre realidade e ficção

Se considerarmos as ideias de que a realidade nada mais é que uma construção social (BERGER e LUCKMAN, 2007) e que a nossa identidade é forjada (e adaptada) a partir das diversas interações sociais que vivemos (GOFFMAN, 2009), podemos afirmar que a vida concreta é também uma forma de ficção. Sabe-se ainda que, desde a Antiguidade, o ser humano buscou explicar sua realidade em narrativas, que, na ausência de comprovações

⁵⁵ No cinema clássico pressupõe-se uma narrativa dita “transparente”, ou mais “didática”, isto é, a sequência dos fatos é muito clara e objetiva, na qual o espectador é um observador invisível, que está sempre no ângulo privilegiado da cena, de onde pode se sentir testemunha ocular de cada detalhe do ocorrido na tela. Mas, devemos lembrar que “O sistema clássico não é simplório. [...] em condições normais de exibição, o nível de compreensão do espectador é absolutamente controlado” (BORDWELL, 2005, p. 298). Para saber mais, ver *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*, de David Bordwell (2005), bem como o verbete *Clássico (cinema)* do *Dicionário teórico e crítico do cinema* (AUMONT e MARIE, 2007, p. 54-55).

científicas, mostraram-se míticas e fantasiosas. As mitologias de diversos povos antigos, portanto, seriam exemplos de narrativas que misturavam realidade e ficção a ponto de se confundir os limites regidos por ambas. Tal dicotomia, portanto, está presente na história humana desde os primeiros tempos. “A ficção não seria alguma coisa desvinculada da realidade, pelo contrário, ela está plantada na realidade” (MOTTER, 2002, p. 24).

Contudo, segundo Narciso Lobo (2000a, p. 30), foi somente entre os séculos XVII e XVIII que se começou a questionar e tentar separar a realidade da ficção – pelo menos na Inglaterra. “Em sentido amplo, ficção é uma categoria que inclui tudo que é imaginado e inventado”, lembra o autor (ibidem). Porém, nem sempre é fácil determinar as fronteiras do que é vivido para o que é imaginado. Lobo (2000a, p. 31) cita ainda os estudos de Raymond Williams sobre tais fronteiras: o pesquisador inglês tentou confrontar dois extremos do que pode ser considerada realidade e o que pode ser ficção. Assim, analisando ciência e fantasia, ele percebeu possíveis penetrações do primeiro no campo do segundo e vice-versa.

No campo científico, o resultado de um experimento, principalmente na área das Ciências Exatas, pode ser repetido e constatado, mas nem sempre isso é possível. E quando não o é, a experiência é relatada apoiada apenas em “esquemas de objetividade” que buscam a credibilidade a partir de uma arbitrária “autoridade” do campo. Quer dizer, são apenas ensaios que defendem uma hipótese sem que possam, de fato, comprová-la. Contudo, a reflexão sobre o tema pode ser válida (LOBO, 2000a, p. 31). Já dentro das Ciências Humanas, Karl Popper (1999) defende a ideia da falseabilidade das teorias, na qual o filósofo sustenta que estudiosos não devem tomar uma teoria como absoluta e, assim, admitir a possibilidade desta ser derrubada, refutada. Conceber que a pesquisa científica pode não representar, necessariamente, a “verdade absoluta” transportaria a Ciência para o campo das incertezas, do subjetivo e que depende de um sentido de verossimilhança.

Voltando a Williams (apud LOBO, 2000a), o autor reconhece também na fantasia casos de hibridação, de confusão com o real. Como exemplo, ele cita casos de relatos de ocorrências paranormais e do sobrenatural. Estas seriam narrativas de testemunhos concretos que, contudo, alçam dúvidas sobre sua factualidade. O que Raymond Williams pretende é, de acordo com Narciso Lobo (2000a, p. 31-32), alertar para o fato de que “[...] privar o homem de qualquer campo de distinção entre a dicotomia ficção/realidade pode chegar a um nível tal de cinismo, que o comum desejo para tentar estabelecer os fatos de qualquer situação pode parecer ingênuo”. Pensando assim, Williams crê genuína a preocupação com a televisão – especialmente com o telejornal – vista como um veículo que trabalha “verdades” subjugadas a cortes – que alteram sentido – desde o trabalho em campo do repórter, até a montagem e a narração final.

De fato, como nos lembra Isabel Orofino (2006, p. 155), as fronteiras entre ficção e realidade podem ser muito tênues também porque a própria vida pode apresentar características dramáticas, com acontecimentos de dimensões catastróficas como os ataques terroristas aos prédios do World Trade Center, nos Estados Unidos, em 11 de setembro de 2001 – mesmo nos noticiários, as cenas soavam como irreais. “Roger Silverstone (1994) nos fala que o drama está na própria vida das pessoas, daí o fato pelo qual o melodrama tenha tanta ressonância junto às audiências” (idem, p. 153).

Sobre essa linha tênue, Umberto Eco (1994) ressalta que, por vezes, um personagem da ficção está tão presente em nossas vidas, que ora o tomamos como alguém da realidade concreta.

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais. (ECO, 1994, p. 131)

Para exemplificar tal fenômeno, o autor italiano evoca a figura do detetive Sherlock Holmes, famoso personagem dos contos do escritor Sir Arthur Conan Doyle, que muitas vezes é confundido como um sujeito real da história inglesa. Representações dramáticas de fatos reais também podem causar tal confusão. Em 2012, em meio ao centenário do Titanic (que afundou em 14 de abril de 1912), muitos jovens se mostraram surpresos no Twitter pela história do famoso naufrágio ser real⁶. “[...] Eu nunca soube que o Titanic era real [...] Pensei que era só mais um filme que eu ainda não tinha visto...”⁷, declarou um deles no *microblog*.

Na verdade, independente de serem do passado ou da atualidade, as narrativas televisivas trazem consigo esse viés histórico-sociológico de, mesmo quando se apresentam como ficção – como é o caso da telenovela –, abordarem o cotidiano concreto da sociedade. Para Maria Lourdes Motter (2000-2001), portanto, as telenovelas, enquanto lugar simbólico da memória coletiva e de construção de uma ideologia do cotidiano (termo que a autora toma emprestado de Bakhtin), são também documentos de uma época. Motter defende, portanto, que há na telenovela uma incessante relação entre o cotidiano ficcional – aquele *presenciado* pelos telespectadores na teleficção – e o cotidiano concreto, aquele *vivido* por eles na vida “real”.

A telenovela pode ser considerada, no contexto brasileiro, o nutriente de maior potência do imaginário nacional e, mais que isso, ela participa ativamente da construção da realidade, num processo permanente em que ficção e realidade se nutrem uma da outra, ambas se modificam, dando origem a novas realidades, que alimentarão outras ficções, que produzirão novas realidades. (MOTTER, 2003, p. 174)

E, ainda segundo a autora (*idem*), essa interação entre cotidiano concreto e cotidiano ficcional nas telenovelas pode ocorrer em vários níveis, que vai do mais distante até

⁶ Ver em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2129971/Titanic-100th-anniversary-Twitter-users-just-Titanic-really-happened.html#axzz2KSYgEId>>. Acesso: 10/08/2012.

⁷ *Ibidem*. Tradução livre de: “[...] I never knew the titanic was real [...] thought it was just another movie I haven’t yet seen...”.

a presença intrínseca da realidade nas cenas ficcionais exibidas. Mesmo reconhecendo que sempre há esse embasamento na realidade, haveria novelas de:

- a) *Homologia metafórica*, que se constrói a partir de elementos internos, dentro de uma lógica interna própria, que faz ao mundo real apenas comentários alusivos. Aqui, consegue-se discernir realidade da ficção. Um exemplo seria a novela *Cordel Encantado* (Globo, 2011).
- b) *Homologia metonímia*, a qual busca parâmetros na vida cotidiana concreta, mas segue uma lógica interna, apresentando-se apenas como “uma parte do todo” que é o mundo real. Aqui, realidade e ficção apenas se tangem. *Avenida Brasil* (Globo, 2012) seria um exemplo.
- c) *Homologia atenuada*, que se relaciona diretamente com o real, mas apenas em um ponto específico, que seria o canal pelo qual a realidade penetra na ficção. Nesse caso, ficção e realidade dividem um pequeno espaço de interseção. É o caso de novelas que trazem campanhas de *merchandising social*, por exemplo, como *Salve Jorge* (Globo, 2012-2013) que trata do tráfico internacional de pessoas.
- d) *Homologia intensificada*, que traz em suas tramas uma interpenetração entre os cotidianos ficcional e concreto, de modo que haja um diálogo entre os dois “mundos”. Misturando acontecimentos, esse tipo de obra busca intervir na realidade concreta, como em *O rei do gado* (Globo, 1996-1997), que foi além do *merchandising* ao abordar o problema dos sem-terra.

A narrativa ficcional também se interpenetra no cotidiano concreto ao constituir hábitos de audiência nos telespectadores em acompanhar o cotidiano dos personagens das novelas. Mas e quando a ficção se baseia na História e promete narrar um fato documentado,

como um episódio do Regime Militar brasileiro (1964-1985) ou a trajetória de vida do presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976), por exemplo? À primeira vista parece que realidade e ficção se fundem, ou ainda que a ficção abre espaço para a realidade como um todo. Mas não é exatamente isso o que ocorre, afinal

[...] no discurso histórico da nossa civilização, o processo de significação visa sempre a ‘preencher’ o sentido da História: o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura. (BARTHES apud GOBBI, 2004, p. 55)

Em outras palavras, a História, enquanto narrativa, toma emprestada da ficção sua forma de ser contada. Além disso, há lacunas que só podem ser preenchidas pela imaginação. “Os esquecimentos da história podem representar uma permanente fonte de boas lembranças para criação ficcional. [...] Potencializando o lado humano da narrativa ampliando-se o grau de interesse, humaniza-se a história” (MOTTER apud MALCHER, 2009, p. 164).

Márcia Gobbi (2004, p. 37), ao relacionar história e literatura, frisa que ambas não se apresentam como realidades paralelas, tangíveis apenas por um processo artificial e externo, mas sim como instâncias dialeticamente integradas. Para além de uma contextualização histórica, portanto, há, na literatura, a criação de um sistema simbólico próprio para representar a própria realidade vivida. É também o que observa Mônica Kornis (2003) ao analisar minisséries históricas na televisão. A autora defende que, nesse caso, ao se voltar para o passado, essas obras refletem também o momento atual, uma vez que suas temáticas e pontos de vista se alternam de acordo com a realidade sócio-histórica que o país vive: assim, narrativas otimistas acompanhariam momentos de paz na política nacional e o pessimismo acompanharia os relatos dos períodos mais tensos. Kornis exemplifica sua tese ao lembrar que *Anos rebeldes* (Globo, 1992), sobre o período da Ditadura Militar brasileira, teria sido exibida em um tom de protesto, justamente no período em que se lutava pelo

impeachment do então presidente Fernando Collor de Melo. A estética de *film noir*⁸ e pessimista de *Agosto* (Globo, 1993), por sua vez, veio ainda sob os efeitos do caos político que o país vivia após tirar do poder o primeiro presidente eleito pelo voto popular desde 1960.

Dentro de uma estratégia alegórica, é possível assim pensar que essas minisséries voltam-se para o passado para falar de um presente no qual a construção de uma nova ordem demanda a identidade com um país moderno, onde preponderam os valores de uma sociedade autêntica, marcada por uma esperança, ainda que diferenciada segundo cada uma das produções ficcionais [...]. (KORNIS, 2003, p. 135)

De qualquer maneira, por se pautar em fatos históricos, esse tipo de ficção – seja na literatura, no cinema ou na televisão –, possui amarras que limitam o processo criativo. Por mais que se defenda a liberdade do autor em criar, quando este escreve sobre um ocorrido histórico ou sobre um personagem da realidade concreta, não se pode fugir à essência daquele momento e/ou personagem. Há aí o que Sara Feitosa (2012) chamou de “ficção controlada”. Segundo a autora, essas narrativas de reconstituição histórica, embora sejam ficções, possuem o “peso da história” e, portanto, esse tipo de relato

[...] não pode interferir tão profundamente na narrativa que é representada, caso contrário, coloca em risco a credibilidade da obra. Esse tipo de obra artística é construído no limite entre o real acontecido e a criação. Por um lado, os indícios, vestígios e documentos de um tempo passado lhe impõem limites na construção discursiva como, por exemplo, a morte do personagem biografado [...] fato que a ficção não pode modificar. Por outro lado, um audiovisual de reconstituição histórica não é um documentário, embora, trabalhe com a construção de um discurso verídico, com base em acontecimentos ocorridos, documentados. Mesmo que esse discurso sobre o passado produza saberes sobre o real, ele é uma obra de ficção que se propõe a entreter a audiência. (FEITOSA, 2012, p. 81-81)

Mesmo assim, Kornis (2011, p. 178) reconhece nesse tipo de ficção um aspecto moral e pedagógico, pois a “[...] história na ficção e a definição dos personagens ficcionais e reais a partir dessa concepção modelam de uma determinada maneira o passado histórico e, dessa forma, ‘revelam’ ao público uma história nacional”. E Maria Lourdes Motter (2002, p. 24) completa lembrando que a ficção televisiva trabalha com a perspectiva de “amarrar

⁸ Filmes do gênero *noir* costumam trazer visões amargas e desiludidas da sociedade. O *film noir* é caracterizado esteticamente pelo jogo de luz e sombra, imprimindo aspecto sombrio à trama, além da figura do detetive cínico e da *femme fatale* (AUMONT e MARIE, 2007).

pontas” e produzir coerência às tramas e subtramas que são contadas, satisfazendo nossa necessidade humana de compartilhamento de memória, de passado.

As minisséries biográficas aqui analisadas são, portanto, exemplos de “ficções controladas”: histórias de vida de pessoas públicas representadas, inclusive, em suas intimidades, o que, dependendo da figura, não quer dizer exatamente que o íntimo e o público também não possuíam fronteiras tênues. O que escapou aos holofotes, contudo, são lacunas que só a ficção pode decifrar. Isso nos leva a refletir sobre as formas de narrativas que hibridizam realidade concreta e ficção no audiovisual e, mais especificamente, na televisão.

3.3. O DOCUDRAMA (E OUTRAS FORMAS HÍBRIDAS)

À primeira vista, parece simples pensar o *docudrama* como um produto da hibridização entre o documental e o ficcional. Contudo, tal definição mostra-se limitada ao levantarmos exemplos que vão das citadas minisséries biográficas e históricas a quadros em programas populares que dramatizam casos passados por pessoas comuns ou ainda documentários que usam a encenação para reproduzir fatos narrados pelos entrevistados. Sem contar as reconstituições de crimes ou acidentes divulgados por telejornais. Confusão comum, visto que, no Brasil, apesar de diversos estudos acerca da relação ficção/realidade, pouco se pesquisou sobre o gênero docudrama.

Apesar disso, já se percebe a preferência brasileira por conceituar o *docudrama* tal qual em outros países da América Latina com maior tradição no gênero: México e Chile veem-no como documentário de partes encenadas, mais comum na televisão, em programas tais quais *Linha Direta* ou *Por toda minha vida*. Esse “modelo” de *docudrama* pode ser

localizado na tese de Alexandre Santos (2010), bem como em rápidas referências nos anuários do Obitel (2010; 2011; 2012) e nos estudos de Mônica Kornis (2011) sobre a representação da Ditadura Militar comparando minisséries históricas com edições do programa *Linha Direta Justiça*.

Por outro lado, há estudos mais antigos que definem *docudrama* como ficção com traços de realidade⁹. Há, por exemplo, o artigo de Aluizio Trinta (1997) que analisa a telenovela *Guerra sem fim* (Manchete, 1993), que tratou do tráfico de drogas de maneira nua e crua. A novela não foi um sucesso de audiência, mas é apresentada no texto como um *docudrama*. Em 2000, Narciso Lobo (2000a) dedicou um pequeno trecho (p. 50-51) de seu livro *Ficção e política: o Brasil nas minisséries* para falar do gênero. O pesquisador cita o programa inglês *Cathy come home* (BBC, 1966), que narra, nos moldes de uma narrativa clássica, a questão dos sem-teto na Inglaterra nos anos 1960 a partir da personagem Cathy.

Mesclando ficção com realidade, veio o chamado *Documentary Dramas*, utilizando às vezes de atores desconhecidos num misto de teatro e documentário. Seu objetivo, desde o início, foi recriar, isto é, interpretar o passado imediato e retratar a morte, caricaturando-a. Mais recentemente tem sido estendido para abarcar não apenas eventos históricos do passado, mas fatos correntes, deixando o espectador na dúvida sobre se está diante do teatro ou do documentário. Trata-se da *faction*, a fusão de fato e ficção, também conhecida como docudrama. (LOBO, 2000a, p. 50)

Aida Abreu (2009) é o exemplo brasileiro mais recente que define *docudrama* como “ficção baseada em fatos reais”, ao analisar filmes como representações da realidade social brasileira. Para a autora, alguns filmes atuais, categorizados como ficção, buscam a identificação com o público a partir de sentimentos de indignação e tom de denúncia na reprodução de uma realidade crua das periferias. Haveria nesses filmes, estigmas sociais bem marcados que afastam a sensação de ficção, de sonho. Em sua pesquisa, *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de elite* (2007) e *Carandiru* (2003) foram o material empírico.

⁹ A esse tipo de hibridação baseada em fatos reais, Jost (2007) denominou “docuficção” (p. 61) e, de maneira mais específica, chamou de “docunovela” as telenovelas com traços da realidade concreta (p. 59).

Entretanto, como dito, no Brasil, parece que a ideia de *docudrama* como *documentário encenado* é a que hoje prevalece. Ora, se os gêneros são também consequências das matrizes culturais do país, era mais provável que se seguisse o “modelo” latinoamericano, que ganhou forças a partir dos anos 1990 com a exportação/importação de formatos para TV (FUENZALIDA, 2008, p. 160). É fato, porém, que o conceito *docudrama* (como *ficção baseada em realidade*) foi uma das molas propulsoras para o desenvolvimento da presente pesquisa.

E é fato também que a *cinebiografia* – ou *docudrama biográfico*, como também é reconhecida nos Estados Unidos – foi o conceito determinante para a ideia do neologismo *telebiografia*, que adapta o conceito de biografia audiovisual dos cinemas para a TV brasileira nos moldes da teledramaturgia nacional. Por isso, com o objetivo de alcançar as *telebiografias*, faz-se necessário tensionar aqui e refletir acerca do *docudrama*.

Como ponto de partida, Alan Rosenthal (1999) traz questionamentos sobre o que seria essa forma híbrida que flutua entre documentário e ficção. “Há, antes de mais nada, a dificuldade do nome e a desconcertante rotulação. *Docudrama. Reconstrução dramatic. Faction. Filme baseado em fatos reais*. [...]”¹⁰, entre outros, reconhece Rosenthal (1999, p.XIV). Mesmo assim, o autor resume:

[...] *docudrama* cobre uma enorme variedade de formas dramáticas, unidas pelas duas coisas [ficção e realidade]. Eles são todos baseados ou inspirados na realidade, pelas vidas de pessoas reais, ou por eventos que aconteceram em um passado recente ou não muito distante. Além disso, eles aparentam maior responsabilidade com a exatidão e com a verdade que a ficção.¹¹ (ROSENTHAL, 1999, p.XV)

¹⁰ Tradução livre de: There is, before all else, the difficulty of the name and the bewildering labeling. *Docudrama. Dramatic reconstruction. Faction. Reality-based film*. [...]”.

¹¹ Tradução livre de: “[...] *docudrama* covers an amazing variety of dramatic forms, bound together by two things. They are all based on or inspired by reality, by the lives of real people, or by events that happened in the recent or not too distant past. Furthermore, they would seem to have a higher responsibility to accuracy and to truth than does fiction”.

Como se pode ver, definir o docudrama vai além de determiná-lo como “a ficção baseada em fatos *históricos*” (RAMOS, 2008, p. 51), unindo características do gênero informativo documentário e do entretenimento ficcional (SOUZA, 2004). Mais que isso, segundo Santos (2009), é necessário que, ao recriar dramaticamente fatos reais, utilize-se de características de ambos os gêneros de onde se origina:

Do documentário, o docudrama herdou o compromisso de criar, no discurso, efeitos de realidade através do distanciamento ou objetividade (uso da terceira pessoa do discurso, através de âncoras apresentadores, locução em off) e referente (uso de fotografias, materiais de arquivo de vídeo etc), e do melodrama herdou a aproximação com efeitos de subjetividade (uso da primeira pessoa do discurso, sentimentos exagerados etc). (SANTOS, 2009, p. 8-9)

Diante do exposto, é reconhecida a legitimidade da definição de docudrama como, antes de tudo, um gênero híbrido. Entretanto, há nele peculiaridades que não podem ser ignoradas. Para Valerio Fuenzalida (2008), por exemplo, o uso de atores não-profissionais e desconhecidos é fundamental para o processo de identificação do público com a história narrada, por provocar um efeito de verdade. Segundo o estudioso chileno,

[...] os personagens ficcionais representados por não-atores profissionais significam corporalmente o caráter não-ficcional da narração; é uma forma significativa híbrida do caráter híbrido do gênero, e pretende também acentuar a identificação do texto com a audiência em sua própria cotidianidade: ‘se esta situação (ficcional/real) acontecesse comigo, como eu reagiria?’. (idem, p. 4)¹²

Isso imprime ao docudrama, ainda segundo Fuenzalida (2008, p. 166), um caráter educacional, já que a audiência vê no gênero uma forma de aprender como reagir (ou não) diante de um problema semelhante ao narrado: se pessoas comuns passam por aquele problema, qualquer espectador também estaria sujeito a vivenciá-lo.

Mas tais definições encaixam-se na versão latino-americana do conceito. O gênero é também tradicional nos Estados Unidos e Inglaterra, onde a denominação é usada, pelo

¹² Tradução livre de: “[...] los personajes ficcionales representados por no-actores profesionales significan corporalmente el carácter no-ficcional de la narración; es una forma significativa híbrida del carácter híbrido del género, y que pretende también acentuar la identificación del texto con la audiencia en su propia cotidianidad: ‘si esta situación (ficcional/real) me sucediera ¿cómo actuaría yo?’”.

menos, desde a década de 1930 no Cinema (ABREU, 2009) – na televisão comercial norte-americana, o gênero emergiu nos anos 1970 (HOFFER e NELSON, 1999, p. 73). Segundo Aida Abreu (2009), é importante frisar ainda que, no contexto anglo-saxão, o docudrama se originou do que Bill Nichols (2001) definiu como *documentário de representação social* ou, simplesmente, filmes de não-ficção. Segundo o autor, todos os filmes seriam documentários, pois se contextualizam, de alguma maneira, em algum período histórico-social.

É por isso que nós podemos dizer que todos os filmes são documentários, tanto faz se eles representam documentários de satisfação de desejos ou de representação social. Na ficção, contudo, nós voltamos nossa atenção a partir da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Nós cessamos nossa descrença no mundo ficcional que se abre diante de nós. No documentário, nós nos mantemos atentos para a documentação do que ocorre diante da câmera. Nós apoiamos nossa crença na autenticidade da representação do mundo histórico na tela.¹³ (NICHOLS, 2001, p. 36)

Bill Nichols, portanto, diferencia os filmes em *documentários de satisfação de desejos* (ficção) e *documentários de representação social*. Esses últimos, nessa perspectiva seriam:

[...] o que nós tipicamente chamamos de não-ficção. Esses filmes dão uma representação tangível para aspectos do mundo que nós já habitamos e dividimos. Eles tornam aspectos da realidade social visíveis e audíveis em um modo distinto, de acordo com os atos de selecionar e arranjar realizados pelo cineasta. Eles dão um sentido ao que nós entendemos que a realidade em si foi, do que é agora, ou do que pode ser. Esses filmes também convenciam verdades se nós decidimos que o façam. Nós devemos avaliar suas reivindicações e afirmações, suas perspectivas e argumentos em relação ao mundo, como o conhecemos, e decidir se eles são dignos de nossa crença. Os documentários de representação social nos oferece novos pontos de vista do nosso mundo comum para explorá-lo e entendê-lo.¹⁴ (NICHOLS, 2001, p. 1-2)

¹³ Tradução livre de: “This is why we can say all films are documentaries, whether they represent documentaries of wish-fulfillment or of social representation. In fiction, however, we turn our attention from the documentation of real actors to the fabrication of imaginary characters. We suspend our disbelief in the fictional world that opens up before us. In documentary, we remain attentive to the documentation of what comes before the camera. We uphold our belief in the authenticity of the historical world represented on screen”.

¹⁴ Tradução livre de: “Documentaries of social representation are what we typically call non-fiction. These films give tangible representation to aspects of the world we already inhabit and share. They make the stuff of social reality visible and audible in a distinctive way, according to the acts of selection and arrangement carried out by a filmmaker. They give a sense of what we understand reality itself to have been, of what it is now, or of what it may become. These films also convey truths if we decide they do. We must assess their claims and assertions, their perspectives and arguments in relation to the world as we know it and decide whether they are worthy of our belief. Documentaries of social representation offer us new views of our common world to explore and understand”.

É fundamental também compreender a diferença de docudramas para os *dramadocs*. John Corner (1999) descreve que *dramadocs* – ou *dramatized documentary* – são documentários de representação social com alguma característica dramatizada, muito comum na televisão britânica. Em outras palavras, “o termo ‘documentário dramatizado’ começa com uma base ou núcleo documental e usa a dramatização para superar certas limitações e conseguir um efeito mais popular e um efeito imaginativo poderoso” (CORNER, 1999, p. 35)¹⁵.

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*”. Ou, segundo Corner (1999, p. 35-36), o ‘drama documentário’ (*documentary drama*) seria “[...] essencialmente uma forma de *peça* [de teatro] mas é uma forma que parece desenvolver um personagem documental, seja como um resultado de sua escala de referencialidade de eventos reais específicos (privados ou públicos, ou ambos) *ou* por causa da sua maneira de representar”¹⁶. Aida Abreu (2009, p. 30-31) explica a partir da etimologia da palavra *docudrama* que:

[...] 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.

¹⁵ Tradução livre de: “the approach of ‘dramatized documentary’ begins with a documentary base or core and uses dramatization to overcome certain limitations and to achieve a more broadly popular and imaginatively powerful effect”.

¹⁶ Tradução livre de: “[...] essentially a form of play, but it is a form that is seen to develop a documentary character either as a result of its scale of referentiality to specific real events (private or public or both) or because of its manner of depiction”.

Em outras palavras, “a palavra ‘documentário’, em docudrama, atribui características do documentário de representação social ao filme de ficção” (idem). Portanto, no *dramadoc* a reconstituição dramática segue os passos dos relatos dos entrevistados, com a função principal de ilustrá-los. Como exemplo disso pode-se citar o filme *O Equilibrista* (*Man on Wire*, Reino Unido/EUA, 2008), que se utiliza de cenas reconstituídas por atores para ilustrar fatos ocorridos na década de 1970. Na televisão brasileira, um exemplo de *dramadoc* seria o programa *Por toda a minha vida*, da TV Globo. 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. “Como o nome sugere, *docudrama* é uma forma híbrida, que casa o material ‘documental’ com ‘drama’, particularmente o melodrama”¹⁷ (LIPKIN, 1999, p. 370-371). Neste sentido, as minisséries já citadas, bem como filmes como *Última Parada 174* (2008) ou *Carandiru* (2003) são exemplos de docudrama.

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 real. Como ficção, docudramas oferecem poderosos e atrativos argumentos persuasivo sobre assuntos reais, retratando pessoas, lugares, ações e eventos que existem ou existiram. (LIPKIN, 2002, p. 4)¹⁸

Ao se pesquisar sobre tais gêneros e formatos híbridos, outras denominações surgem. Além de *docudrama* – distinto *per se* pelas diversidades culturais dos países onde já é tradicional – e *dramadoc*, há uma diversidade de outros termos que envolvem os três mundos propostos por Jost (2007): lúdico, real e ficção, que vão se hibridizando a sua maneira. A

¹⁷ Tradução livre de: As its name suggests, *docudrama* is a hybrid form, wedding ‘documentary’ material with ‘drama’, particularly melodrama”.

¹⁸ Tradução livre de: “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”.

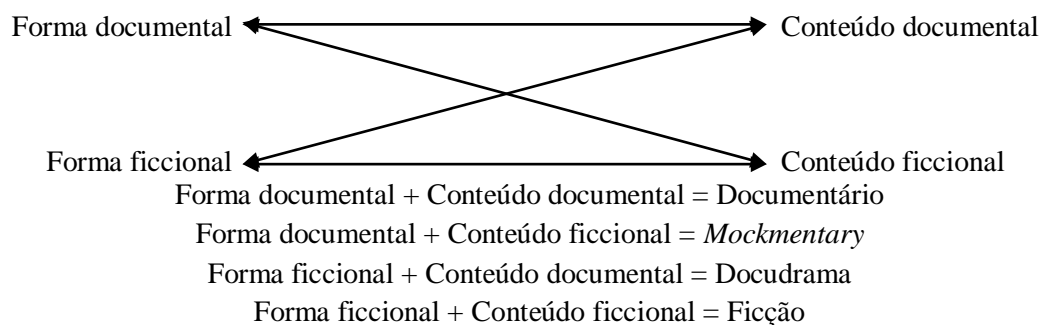
dramaturgia dos telejornais, detectada por Iluska Coutinho em sua tese de doutorado (2003), por exemplo, diz respeito a características da narrativa ficcional nas notícias e histórias contadas pelos jornais televisivos.

Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2001, p. 166-167) identificam mais uma possibilidade de hibridação, a qual eles chamam “reportagem dramatizada”. Segundo os autores, desde 1992, houve casos de inserção de investigações profundas sobre a situação do país (Colômbia), questões acerca da mudança de costumes e da modernização da cultura. Assim, com tais “reportagens” inseridas nas tramas ficcionais,

“[...] a ficção televisiva se atreve a tocar algumas das fibras mais sensíveis da situação nacional [...] construindo um tipo de relato que cai no panfleto maniqueísta e sensacionalista, mas que, com a complexidade de sua narrativa e uma contínua experimentação estética, contribuiu para dar profundidade e contexto a temas que o noticiário diário [...] simplifica e estereotipa cada dia mais”. (MARTÍN-BARBERO e REY, 2001, p. 166-167)

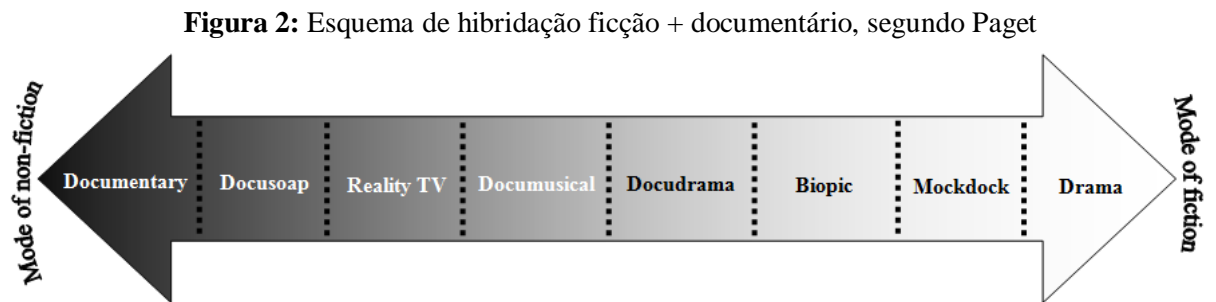
De maneira simples, Rhodes e Springer (2006) traçaram um esquema para explicar mais uma perspectiva de hibridação: o *mockmentary*, que, inverso do docudrama, apresenta-se como documental, porém traz perspectivas fictícias, normalmente para criticar algo ou simplesmente brincar com o público. O filme *A Bruxa de Blair (The Blair Witch Project, 1999)* é um exemplo desse tipo de obra.

Figura 1: Esquema de hibridação ficção + documentário, segundo Rhodes e Springer



Fonte: RHODES e SPRINGER, 2006, p. 4, tradução nossa

Derek Paget (2011) também traz uma representação gráfica para ilustrar diversos níveis do que ele chama de “hibridação intergenérica” (PAGET, 2011, p. 3).



Fonte: PAGET, 2011, p. 3

Sobre seu esquema, Derek Paget explica que este é

[...] um processo contínuo que se estende desde o modo não-ficção (ou documental) em uma extremidade até o modo ficção (drama) na outra. Mesmo nas extremidades nesse contínuo as formas estão perdendo sua pureza, importando convenções e estruturas de outros lugares.¹⁹ (PAGET, 2011, p. 3-4)

Paget reconhece que “a proliferação enorme de palavras e frases cunhadas para categorizar as formas que o drama e documentário se misturam é em si notável”²⁰ (2011, p. 131). O autor destaca – aludindo ao trabalho de Raymond Williams – nesse processo de hibridação quatro palavras-chaves – *documentário*, *drama*, *fato* e *ficção* - e as agrupa em três categorias (idem, p. 132-133):

- a) Combinações que trazem a ideia de hibridação entre drama e documentário, centrando-se no documental, ou seja, começando por “documentário” ou que use alguma derivação dessa palavra ou algum prefixo qualquer pra modificá-

¹⁹ Tradução livre de: “[...] a continuum stretching from the mode of non-fiction (or documentary) a tone end and the mode of fiction (drama) at the other. Even at the extremities of this continuum the forms are losing their purity, importing as they do conventions and structures from elsewhere.”

²⁰ Tradução livre de: “The sheer proliferation of words and phrases coined to categorise forms that mix drama and documentary is in itself remarkable”.

- la²¹. Exemplos: semi-documentário, estilo documental (*style-documentary*), drama documentário (*documentary drama*); docudrama; *docutainment* (também conhecido por *infortainment*); *docu-soap*; *docu-opera*; *docu-musical*.
- b) Aos mesmos moldes da categoria anterior, porém com combinações que se centram no drama. Exemplos: documentário dramatizado (*dramatised documentary*); documentário dramático (*dramatic documentary*); drama documentário (*drama documentary*); *dramadoc*; reconstrução dramática (*dramatic reconstruction*).
- c) Termos e frases sobre a ideia de fato ou verdade que incidem sobre a palavra ficção e vice-versa. Exemplos: *faction*; drama baseado em fatos (*fact-based drama*); *fact-fiction drama*; baseado em fatos (*based on fact*); baseado em uma história real (*based on a true story*).

Há ainda a visão do crítico espanhol Javier Maqua (1992), que vê o docudrama como um produto localizado nas “fronteiras da ficção”, uma vez que documentário e ficção seriam territórios já bem delimitados e distintos, e, por isso, incapazes de se mesclarem de fato.

Entre o documentário e o cinema de ficção há uma fronteira aparentemente crua, mas onde se entram sempre batalhas capitais. Mover-se sobre ela é fazê-lo em terras pantanosas, localizar-se em uma (suja) ambigüidade não desejada pelos habitantes das metrópoles, correr, em definitivo, riscos reais.²² (MAQUA, 1992, p. 11)

Para Maqua, o gênero encontra-se nessa fronteira “perigosa” ao tentar captar a realidade com a menor interferência possível. Em seu livro *El docudrama: fronteras de la*

²¹ Lembrando sempre que, em inglês, o adjetivo vem antes, incluindo quando vem em forma de prefixos. Ou seja, quando vem antes, “documentário” ou sua variação “docu” caracterizam a palavra seguinte. Quando precedido por algum termo, ele perde a ideia de “pureza” do gênero, por ser “menos” do âmbito do factual. O mesmo ocorre com “drama” na próxima categoria.

²² Tradução livre de: “Entre el Documental y el Cine de Ficción hay una frontera aparentemente cruda, pero donde se establen siempre batallas capitales. Moverse sobre ella es hacerlo en tierras pantanosas, ubicarse en una (sucía) ambigüedad no deseada por los habitantes de las metrópolis, correr, en definitiva, riesgos reales.

ficción (1992), Javier Maqua cita um exemplo em que se filmou brigas de um casal, para um programa sobre separação. No episódio, o cineasta chega a esconder o isqueiro do homem para que ele voltasse à discussão com a mulher. Mesmo assim, havia o cuidado para que a presença da câmera fosse o menos intrusa possível. Maqua defende ainda, além da câmera “discreta”, o som direto e que os próprios personagens se representem a si mesmos no gênero.

Como se pode perceber, a visão do espanhol não parece, a princípio, tratar-se de uma hibridação fácil de se compreender. Na verdade, pelos exemplos trazidos no livro, podemos perceber no docudrama de Maqua sinais do que se chama *telerrealidade*, ou ainda, *reality shows*. Programas como *Polícia 24h* – no qual uma câmera acompanha policiais em ação nas ruas de São Paulo – ou ainda *Mulheres ricas* – em que as rotinas de algumas *socialites* são acompanhadas –, ambos da Band, podem ser exemplo do que Javier Maqua considera nessa “fronteira pantanosa”: eles prometem uma realidade que é ficcionalizada. Por menor interferência que as câmeras possam ter no que ocorre em cena, elas estão ali e, por isso, tornam o comportamento menos natural, isto é, performático.

Javier Maqua (1992, p. 97) reconhece ainda que houve uma espécie de “invasão” de docudrama na televisão – o que ele chama *docugangrena*. Levando em conta que, para o autor, o gênero é, antes de mais nada, algo na fronteira da realidade e da ficção, Maqua adverte que o docudrama pode estar disseminado em diversos pontos da programação, desde a reconstituição de um atentado em um programa jornalístico até em uma revista eletrônica, expondo os possíveis efeitos das drogas no organismo, entre outros.

Para completar a lista de denominações de formatos e gêneros oriundos do hibridismo de ficção (drama) e não-ficção (documentário), Lipkin, Paget e Roscoe (2006, p15-16) definem de maneira sucinta os termos mais comuns do híbrido:

- a) *drama-documentary* (documentário dramatizado, isto é, que traz encenações dramáticas em sua narrativa);

- b) *documentary drama* (ficção baseada em fatos reais, lembrando que o adjetivo aí é “*documentary*”);
- c) *faction* (é usado para situações ficcionais que ocorrem em paralelo com acontecimentos factuais, históricos);
- d) *dramadoc* e *docudrama* (são as aglutinações decorrentes de *drama-documentary* e *documentary drama*, respectivamente);
- e) *mock-documentary* (seria uma paródia do documental, ou seja, uma obra que se faz parecer factual, apesar de trazer dados falsos, fictícios).

Como exemplo de *faction*, portanto, podemos citar a minissérie *Agosto* (Globo, 1993), em que um detetive tenta resolver um caso em meio ao caos do Rio de Janeiro prestes a ver o suicídio do presidente Getúlio Vargas. Um exemplo nacional de *mock-documentary*, o curta-metragem *Recife frio* (2009), que, em forma de grande-reportagem, é narrada uma inusitada nevasca em pleno Recife.

De qualquer modo, o hibridismo inerente ao docudrama é capaz de gerar efeitos controversos no público: Staiger (s/d)²³ afirma que, ao se discutir o gênero, é preciso levar em conta: a “licença dramática” que o gênero permite; a possibilidade do público interpretá-lo como fonte de conhecimento; e a tendência para a simplificação. Assim, a história contada confunde-se com a história real. E isso penetra o “terreno estratégico *das imagens que de si mesmos fazem os povos e com as que se fazem reconhecer pelos demais povos*” (MARTÍN-BARBERO e REY, 2001, p. 112).

E é justamente por esse ato de recriação de fatos ocorridos, de identidades pela qual queremos nos fazer reconhecer, independente de possíveis distorções, que Steven Lipkin (2011) considera o docudrama uma performance, mais especificamente, uma performance do passado. De acordo com o autor, para compreender seu ponto de vista, deve-se levar em conta

²³ Disponível em: <<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=docudrama>>. Acesso: 10/10/2010.

três pressupostos: a) como se trata da recriação de pessoas e eventos passados, o docudrama performatiza seu material, isto é, a própria recriação no docudrama é uma performance, buscando trabalhar seus argumentos persuasivos na representação de eventos e de indivíduos notáveis; b) os docudramas nos oferecem uma performance da memória, uma vez que as memórias dos outros se tornam públicas, indicando (ou exigindo) um senso de obrigação com o passado; c) essa obrigação com o passado traz à tona considerações sobre a ética do docudrama, que, enquanto performance, molda a memória coletiva. Assim, “[...] docudrama funciona como um modo de apresentação, mais que um gênero de filme. Docudrama não é uma espécie ou um tipo de história, mas sim meios de representação, uma maneira de oferecer argumentos sobre o passado”²⁴ (LIPKIN, 2011, p. 2). Sem esquecer que docudramas podem representar não somente fatos históricos, mas também pessoas da realidade concreta. E, nesse último caso, são docudramas ditos *biográficos*.

3.4. BIOGRAFIAS: NOS LIVROS, NO CINEMA E NA TV

A palavra *biografia* vem da junção de dois termos gregos *bio*, que quer dizer *vida*, e *grafia*, que significa escrita, registro. Portanto, *grosso modo*, biografias seriam nada mais que narrativas sobre a vida. A vida de alguém. Narrar a trajetória de uma vida, contudo, pode ser um processo um tanto quanto complexo. Afinal,

Quando originalmente concebidos e produzidos em formato de livro, um relato histórico ou uma biografia, o leitor é levado a supor que ele, o livro, contém um registro incontestável de fatos passados, finalmente resgatados em toda sua verdade.

²⁴ Tradução livre de: “[...] docudrama works as a mode of presentation, rather than as film genre. Docudrama is not a kind or type of story, but rather means of representation, a way of offering argument about the past”.

Mas nenhum escritor, biógrafo ou historiador terá essa pretensão. (DASTRE, 2009, p. 123)

Ao estar diante de uma narrativa vinculada a acontecimentos e indivíduos da realidade concreta, parece inevitável que o público busque tal reconhecimento de uma “verdade” no texto: “[...] do mesmo modo como o discurso histórico se apresenta, como assinalou Roland Barthes (1988), como um ‘efeito do real’, o gênero biográfico parece trazer em si uma ambição de criar um *efeito de vivido*” (BRUCK, 2009, p. 41). Mas, mesmo em obras oriundas de profundas pesquisas, as narrativas biográficas não conseguem tamanho grau de fidelidade. Sequer em autobiografias que, se por um lado, o autor é o próprio sujeito biografado (o qual pressupõe-se ser o que melhor o conheceria), sua subjetividade diante do vivido, vai contra a objetividade do factual. São, mais uma vez, pontos de vista. Embora, como lembra Mozahir Bruck, enquanto obras literárias

[...] as narrativas biográficas [têm] uma inevitável colagem ao real – o que lhes impõe limitações, no que diz respeito à arte da escrita, mas também pelo fato de as contratações estabelecidas nesse tipo de literatura envolverem, no mundo extraliterário, um outro elemento para além do autor, do leitor e do propósito do texto: o biografado [...].(BRUCK, 2009, p. 173)

Como se vê, as biografias, assim como os docudramas e as outras formas híbridas até aqui estudadas, também se localizam na tênue fronteira entre o que é real e o que é ficcional. Assim, Bruck (2009, p. 187) reconhece na narrativa biográfica um caráter literário que, se por um lado, privilegia “valores de transgressão do acabamento estético”, por outro, põe à prova os “valores biográficos da vida da personagem”. Em outras palavras, as biografias oscilam entre o *factum* e o *factum*.

Mozahir Bruck (2009, p. 23) evoca a figura do *mnemon* – uma espécie de “guardador de memórias” da Grécia Antiga – para lembrar que, por toda a história humana, as narrativas das experiências vividas sempre tiveram papel fundamental na construção da memória coletiva. Em seus estudos sobre biografia e literatura, o autor difere três grandes

paradigmas das narrativas biográficas: a) Clássico, o qual predominou até meados do século XVIII e quando se narram trajetórias de “vidas exemplares”, especialmente as hagiografias (histórias dos santos), com o propósito de exaltar e manter modelos de conduta; b) Romântico (até a I Guerra Mundial), de viés positivista, buscava pautar-se em documentos e comprovações científicas do que era narrado, e, se por um lado, expunha as emoções e a singularidade interior (influências freudianas), por outro, tentava atribuir sentido social e político (influências marxistas) ao que era narrado; c) Moderno, que, após o terror da I Guerra, buscou mostrar um homem mais complexo e contraditório em suas emoções e em suas condutas (BRUCK, 2009, p. 32). Mas foi a partir da virada dos anos 1970 para os 1980 que a biografia ganhou valor histórico (idem, p. 40).

Mas é justamente esse valor histórico que preocupa autores como Giovani Levi (2006). Para o autor, a biografia mostra apenas um aspecto da historiografia, pois, para além da contextualização – o que já é um recorte – esta se centra em uma individualidade. “De modo sintomático, a própria complexidade da identidade, sua formação progressiva e não-linear e suas contradições se tornaram os protagonistas dos problemas biográficos” (LEVI, 2006, p. 173).

Assim, entre diversas perspectivas de uso social da biografia, o autor destaca quatro: 1) *prosopografia* ou *biografia modal*, que pretende mostrar não a trajetória do biografado em si, mas ilustrar formas de comportamento ou de *status*; 2) *biografias e contextos*, que, para além da figura biografada, valorizam o meio e a ambiência, que explicariam a singularidade da trajetória narrada; 3) *biografia e os casos extremos*, evocados para explicar um contexto – o que parece ir em caminho contrário à anterior; 4) *biografia e hermenêutica*, na qual a trajetória se torna intrinsecamente discursiva e, por isso, aberta a interpretações diversas, não sendo capaz, portanto, de traduzir a natureza real do biografado. Para as minisséries aqui analisadas, a segunda perspectiva parece a mais apropriada, já que se

percebe em suas tramas que “[...] uma vida não pode ser compreendida unicamente através de seus desvios e singularidades, mas, ao contrário, mostrando-se que cada desvio aparente em relação às normas ocorre em um contexto histórico que o justifica” (LEVI, 2006, p. 176).

De qualquer modo, a impossibilidade de se representar toda a complexidade de um sujeito pela narrativa é também preocupação de Pierre Bourdieu (2006) ao falar de uma *ilusão biográfica*. Para o autor, o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem uma coesão aparente, por isso, seria quase inevitável cair na ilusão dupla de achar que se pode conhecer a singularidade de alguém por meio de experiências compartilhadas e de acreditar que haja uma coerência perfeita numa trajetória de vida. O filósofo francês completa:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (BOURDIEU, 2006, p. 189-190)

Décio Pignatari (apud BRUCK, 2009) reconhece também tal incoerência nas trajetórias, contudo, o professor brasileiro busca na semiótica e na linguística o apoio aos seus argumentos. Para Pignatari, as narrativas biográficas seriam construídas a partir da coleta de *biografemas* que, unidos, formam um *biodiagrama*. A ideia de *biografema* vem da noção de *fonema*, que seria, na linguística, a parte mais elementar na formação da palavra falada. *Biografemas*, portanto, seriam as peças elementares no *quebra-cabeça* que representa a trajetória de vida. *Biodiagrama*, por sua vez, seria o conjunto dessas peças, montado de forma a construir algum sentido (BRUCK, 2009).

Há na tessitura do *biodiagrama*, contudo, dilemas pelos quais o biógrafo tem que passar. Como impor ordem ao espírito humano? Como compreender as mentes de terceiros? Como abranger dados e reduzi-los a algo controlável? E como saber se houve a imersão suficiente na vida do outro? O processo da escrita biográfica prevê, portanto, uma adequação

dos *biografemas* de modo que elementos ficcionais pareçam ser uma opção tentadora para unir as peças.

O biógrafo, mesmo optando previamente por essa contratação baseada na verdade (e da efetiva possibilidade de reposição de uma vida pela narrativa), pode, em determinados momentos, se ver diante da falta de algumas peças desse *puzzle*. Mais ainda, pode acabar por ter às mãos peças que não se encaixam e que parecem pertencer a um jogo, uma outra armação. [...] Insistindo na metáfora do *puzzle existencial*, parecem ser as lacunas (as peças faltantes) e os fragmentos desconexos (que não se encaixam no todo-sentido) um sedutor convite ao escritor a intervenções de caráter ficcional. (BRUCK, 2009, p. 136)

De qualquer modo, reconhece-se nas biografias o poder de *eternizar* o biografado.

Em linhas gerais, sua trajetória está devidamente documentada, sua existência está comprovada. A narrativa memorialística, portanto, tem como objetivo “[...] impedir o progressivo apagamento de personagens e seus feitos, seu efeitos e, se for essa perspectiva, seus defeitos – ou seja, em tudo aquilo que esses atores se dispuseram de maneira mais vital no mundo humano” (BRUCK, 2009, p. 42). Tal *eternização*, mais que registrar uma existência, pode mitificar o indivíduo biografado. Criam-se assim os *novos olimpianos*²⁵.

O mito é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática. (MALINOWSKI apud COSTA, 2000, p. 44)

Adotando aqui as ideias de arquétipo, protótipo e estereótipo defendidas por Aluizio Trinta em seu estudo sobre personagens da ficção televisiva (2008), há uma clara intenção de tornar o sujeito *protótipo* (isto é, o indivíduo em si, com sua complexidade psicológica e estética já estabelecidas) em um modelo *arquetípico*, estável e *marcado na memória coletiva*. Na narrativa biográfica não há (ou não se quer dar) espaço para o estereotipado – rotulações simplórias não parecem interessantes.

²⁵ Assim Edgar Morin (1980; 2005) chamou as celebridades que surgiram ao longo do século XX. Para ele, o *status* alcançado por essas pessoas famosas (que podiam ser artistas, atletas, *playboys*, políticos, entre outros) se comparava ao dos deuses do Olímpio grego, daí a denominação. “No encontro do ímpeto do imaginário para o real e do real para o imaginário, situam-se as vedetes da grande imprensa, os olimpianos modernos. [...] O olimpismo de uns nasce do imaginário [...]”. (MORIN, 2005, p. 105)

Mozahir Bruck (2009) cita Joseph Campbell para lembrar que a plenitude do homem enquanto mito encontra-se não em sua individualidade, mas na sociedade como um todo. Para Campbell, portanto, para se tornar mito, o sujeito, “em sua forma viva”, é apenas uma fração da imagem total do indivíduo, é uma imagem distorcida dele. Por outro lado, Bruck frisa que

[...] o nascimento do mito e do herói, rememorados em sua ocorrência mítica e heróica, pressupõe a morte definitiva, isto é, o apagamento da pessoa em sua vida real e concreta. Para lembrarmos do mito e do herói, é preciso esquecer o indivíduo em sua concretude, ou seja, como este efetivamente viveu. Da síntese dessa ambígua e paradoxal operação esquecimento/lembança, surge, pelo dom instituinte da narrativa, uma vida nova, eternamente presente. Mas em outra perspectiva, já que, na própria maneira de percepção da figura histórica, esta tende a tornar-se legendária. Daniel Madelénat nos lembra que o processo de mitificação de uma vida engrena-se logo que as ações de uma personagem tomam algum sentido para a coletividade [...]. (BRUCK, 2009, p. 152-153)

É fato também que as biografias migraram para além das páginas de livros e de diários autobiográficos e não se restringem mais a traçar perfis em determinadas épocas. Assim, tais narrativas de vidas surgem, na atualidade, com protagonistas vivos de diversas maneiras nos mais diversos meios. Há hoje, portanto, uma intensificação de representações biográficas, em livrarias, mídia eletrônica, cinema e internet. A ideia de compartilhar vivências está em voga nas redes sociais, por exemplo. De *cases* de negócios de sucesso a experiências íntimas, tudo é passível de ser compartilhado: “[...] narrativas que irrompem desse limbo intersticial do presente/passado, compõem essa atual e diferenciada forma de experimentar uma memória permanentemente atualizada. O passado, agora, dá-se em instantes” (BRUCK, 2009, p. 31).

Formas dramatizadas da narrativa biográfica, contudo, são práticas mais antigas. No cinema, por exemplo, é um fenômeno quase tão antigo quanto o cinematógrafo dos irmãos Lumière que marcaram a história do meio em 1885.

A dramatização da história é assim um fenômeno quase centenário, em particular no cinema industrial— com fatos e personagens reais ou ficcionais em meio a histórias de dramas individuais, biográficos ou não —, que privilegia acima de tudo a construção de uma verossimilhança no tratamento de diferentes temas, apesar das singularidades de cada uma das produções, o que justifica a importância de suas análises internas. (KORNIS, 2011)

No caso brasileiro, a primeira biografia foi dramatizada para o cinema em 1912. A *vida do barão do Rio Branco* (direção e produção não especificadas) é o registro mais antigo encontrado na Cinemateca Brasileira (órgão do Governo nacional)²⁶ que diz respeito a uma ficção sobre a trajetória de vida de alguém. Infelizmente, as imagens do filme estão desaparecidas, mas o registro do curta-metragem é válido para notarmos a tradição da prática.

Interessante também a premiada produção *Tico-tico no fubá* (produzido pela Companhia Vera Cruz e dirigido por Adolfo Celi, em 1952). A obra narra a trajetória de Zequinha de Abreu (1880-1935), compositor da música que ficara conhecida mundialmente na voz de Carmen Miranda. O filme pode ser visto na íntegra pelo canal online da prefeitura da terra natal do músico, Santa Rita do Passa Quatro, interior de São Paulo, no Youtube²⁷. Na abertura do vídeo, o internauta-espectador é advertido de que se trata de uma biografia romanceada e que “são fictícias quase todas as figuras que o cercam. O que não é fictícia é a consagração universal que Zequinha de Abreu conquistou para sua arte e para sua terra”.

Enfim, biografias no cinema são antigas e possuem denominação própria: cinebiografias – também conhecida, em inglês, por *biographical picture* ou por sua aglutinação *biopic*. Nos Estados Unidos, são consideradas um tipo de docudrama, pois seguem seus mesmos moldes de representação dramática da realidade. Seriam as cinebiografias, portanto, docudramas biográficos para o cinema. Em suma, “[...] um filme biográfico é aquele que retrata a vida de uma pessoa da história, passada ou presente. A

²⁶ Ver em: <<http://www.cinemateca.gov.br>>. Acesso: 20/01/2013.

²⁷ Ver em: <<http://www.youtube.com/user/srpqtv>>. Acesso: 20/01/2013.

biografia é mediada por meio da criação e da competência de sistemas simbólicos [...]”²⁸ (CUSTEN, 1999, p. 22). De acordo com Steven Lipkin (2011, p. 135), “como docudramas, cinebiografias focam a energia na sua recriação ou representando a interrelação dinâmica entre pressões e performance”²⁹.

Assim como as biografias literárias, as cinebiografias exigem uma interpenetração na subjetividade do indivíduo representado, o que traz à tona as mesmas discussões acerca das narrativas biográficas em livros. Como tal, não é por se tratar de uma narrativa baseada em uma pessoa da realidade concreta, que não vá apresentar traços de ficção, de liberdade criativa do roteirista. Ocorre que “[...] as promessas genéricas dos docudramas, geralmente, e de cinebiografias, em particular, necessitam contar a estória ‘íntima’ dos seus personagens”, (LIPKIN, 2011, p. 135)³⁰ e, por isso, a ideia de tessitura de um *quebra-cabeça* também é válida aqui.

Ainda segundo Steven Lipkin, as cinebiografias costumam mostrar a fama, a notoriedade e grandes feitos dos seus personagens, tornando acessível ao espectador habilidades e atos extraordinários da personalidade retratada. São filmes que retratam a construção de mitos modernos, já que, normalmente, o mais excepcional para se contar do personagem seria justamente o que há de mais conhecido sobre ele. Além disso,

Cinebiografias sobre artistas discutem a partir de comparáveis momentos de tensões. Mais a fundo, em seus pontos de vistas das vidas dos protagonistas, cinebiografias recentes explicam a extraordinária, se não heróica, performance como uma resposta exemplar para restrições, e ainda contextos repressivos. (LIPKIN, 2011, p. 134)³¹

²⁸ Tradução livre de: “[...] 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 [...]”.

²⁹ Tradução livre de: “As docudramas, biopics focus the energy of their re-creation on depicting the dynamic interrelationship between pressures and performance”.

³⁰ Tradução livre de: “[...] docudramas generally, and biopics in particular promise to deliver necessitates telling the ‘inside’ story of their subject”.

³¹ Tradução livre de: “Biopics about artists argue from comparable sets of tensions. At bottom, in their views of their subjects’ lives, recent biopics explain extraordinary, if not heroic performance as an exemplary response to constraining, even repressive contexts”.

Contudo, vale frisar que, para envolver sua construção narrativa de realidade, as *biopics* costumam manter “[...] uma dimensão de pesquisa (duvidosa, mas existente) e usa frequentemente inserções da atualidade ou do documentário (mesmo que consistia apenas em mostrar manchetes de jornal)”³² (PAGET, 2011, p. 4). Há também outros artifícios das cinebiografias para dar credibilidade à sua narrativa. Citar fontes, optar por atores parecidos (ou de grande aceitação pelo público) com os biografados, reconstituir cenas com acessórios de moda e mobílias típicos da época representada são alguns dos recursos discursivos-visuais possíveis.

Steven Lipkin (2011), diante de uma explosão de cinebiografias na atualidade, levanta questões sobre quais seriam os atrativos desse tipo de filme, especialmente diante da crescente cultura pós-milênio de fama e telerrealidade. O autor lembra que *biopics* atuais abordam sujeitos que vão de esportistas a políticos, de escritores a cientistas, de artistas a criminosos. Questiona o que pode haver em comum entre tantas representações cinebiográficas. E responde:

As biografias contemporâneas existem para explicar a fama, a notoriedade, e (ou) o reconhecimento de seu protagonista. Dado este propósito fundamental de suas representações, são um esforço para tornar acessível o excepcional. Elas devem recriar tão vividamente quanto possível um sentido para as habilidades e realizações extraordinárias de seu objeto [biografado]. O que é extraordinário sobre o protagonista, em muitos casos, é o que mais sabe sobre eles, o mais público.³³ (LIPKIN, 2011, p. 134)

Na televisão brasileira, portanto, esse tipo de obra *docudramática* sobre a trajetória de vida de alguém, narrada totalmente como *ficção baseada em fatos reais*, é comumente vista em minisséries. Embora, ao longo da história da televisão no Brasil, não seja

³² Tradução livre de: “[...] a research dimension (of however dubious a kind) and often uses newsreel or documentary inserts (even if they only consisted of spinning newspaper headlines)”.

³³ Tradução livre de: “Contemporary biopics exist to explain the fame, the notoriety, and (or) the noteworthiness of their main subject. Given this fundamental purpose their representations strive to make accessible the exceptional. They must re-create as vividly as possible a sense of their subjects’ extraordinary abilities and/or accomplishment. What is extraordinary about the subject in many cases is most know about them, the most public”.

exclusividade. Está no formato teleteatro a primeira versão (pelo menos que se tenha notícia) de um docudrama como representação biográfica da TV brasileira: o *Teatro 63*, da TV Excelsior (MOYA, 2010). Desenvolvido por Túlio de Lemos, Walter George Durst e Roberto Palmari, o *Teatro 63* precedeu a primeira telenovela diária exibida pela mesma emissora, apesar de terem ido ao ar no mesmo ano. Segundo Álvaro de Moya, o programa consistia em criar peças a partir de depoimentos de pessoas reais.

A partir de entrevistas com pessoas reais montava-se uma peça de ficção. Era um reality-show pioneiro e de melhor qualidade que os atuais. Precisávamos de elenco e, em uma das mais importantes decisões da moderna televisão brasileira, o Edson Ferreira Leite autorizou que contratássemos o que fosse necessário, mesmo rompendo com o famigerado convênio, que impedia que artistas de uma emissora pudessem receber propostas de outra. (MOYA, 2010, p. 137)

Ainda segundo o autor (idem, p. 141), o que empolgou os diretores da TV Excelsior era que o programa lembrava a BBC (TV britânica), o tipo de televisão que alguns ali sonhavam em fazer. “Era popular, mas não popularesco”, resume o autor (ibidem). Outro exemplo de teledramaturgia de representação biográfica fora das minisséries foi *Xica da Silva* (Manchete, 1996-1997). A novela de Walcyr Carrasco (sob o pseudônimo de Adamo Angel) focou sua narrativa – biográfica romanceada – na trajetória de Chica da Silva, uma escrava alforriada que viveu uma longa relação consensual com um contratador de diamantes ainda no período do Brasil Colônia.

Catorze obras consideradas biográficas entre as minisséries brasileiras comprovam que esse formato da teledramaturgia nacional é território propício para a produção de biografias romanceadas na televisão brasileira. Obras fechadas, embora seriadas, são de relativa curta duração – especialmente as mais atuais, que se enquadram no que se chama *microssérie* – parecem ser o formato ideal para narrar histórias de vidas sem grandes influências causadas pela produção industrial e simultânea à exibição que as telenovelas passam. Mantém-se a liberdade poética do autor, sem as interferências da produção de uma

“obra aberta” – típicas da telenovela – que comprometeriam o *efeito vivido* que essas obras precisam passar ao público.

Por isso, tais minisséries seriam docudramas de representação biográfica na televisão e que, aqui, opta-se por denominá-las, mais precisamente, como *telebiografias*. Em referência às conhecidas cinebiografias, tirou-se o prefixo *cine-* para adicionar o *tele-* de televisão, televisivo, teledramaturgia. Em síntese, portanto, *telebiografias* seriam formas dramáticas da televisão brasileira representar trajetórias de vida. Diante das características dessa mídia eletrônica no país, apresentam-se normalmente no formato seriado e, por suas características inerentes, é mais comum em minisséries.

Dessa forma, se “[...] a cinebiografia desempenha um papel poderoso na criação e na sustentação da história pública”³⁴, (CUSTEN, 1999, p. 21), a telebiografia tem na sociedade brasileira o ambiente propício para sua reprodução. Com o poder simbólico que a TV exerce em nossa sociedade, nada mais justo que as biografias televisionadas assumam não somente a importância que a cinebiografia e biografia literária apresentam na construção de uma memória coletiva, como também que sejam reconhecidas e enquadradas no gênero mais expressivo da cultura televisiva nacional: a teledramaturgia.

³⁴ Tradução livre de: “[...] the biopic played a powerful part in creating and sustaining public history”.

CAPÍTULO 4

Maysa, Dalva e Herivelto: telebiografando a MPB

Após todo o embasamento teórico formado ao longo dos capítulos anteriores, este capítulo tem como a proposta retomar a metodologia proposta para esta pesquisa. Uma vez definidas as diversas molduras que a teledramaturgia e as narrativas de caráter *docudramatizante* traçam, pode-se agora criar categorias de análise textual, tal como sugerido no primeiro capítulo.

Respeitando também as características das minisséries-objetos da presente pesquisa, propõe-se, portanto, duas grandes categorias de análise: *molduras internas* e *molduras externas*, que serão desdobradas em diversos aspectos que se relacionam intrinsecamente à produção. Nas *molduras internas* serão levados em conta elementos da trajetória biográfica em si de cada minissérie, isto é, os protagonistas, a ideia de (in)fidelidade dos fatos, a cronologia da história, a narrativa de construção de mitos da MPB e os musicais representados, que, no caso de *Maysa* (Globo, 2009) e *Dalva e Herivelto* (2010), demonstram-se essenciais na compreensão da construção narrativa biográfica em questão. Já as *molduras externas*, estas vão além da narrativa e dizem respeito ao ambiente de produção das minisséries: a emissora e a grade de programação, os autores e os diretores, o elenco, as fontes consultadas, a participação de parentes (da realidade concreta) na representação ficcional, bem como a tendência testemunhada pelo recente percurso das *telebiografias* são alguns dos aspectos aqui mencionados.

Antes, contudo, vale recordar as sinopses das minisséries objetos desse estudo: *Maysa – quando fala o coração* e *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*; bem como um

breve resumo sobre as trajetórias de seus representados, Maysa Monjardim, Dalva de Oliveira e Herivelto Martins.

4.1. SINOPSES DAS VIDAS & TRAJETÓRIAS DAS OBRAS

Maysa Figueira Monjardim, ou simplesmente, Maysa, nasceu dia 06 de junho de 1936, na residência de seu avô paterno, no Rio de Janeiro – embora alguns pensassem que a menina dos grandes olhos verdes fosse natural da cidade onde foi criada: São Paulo. Na verdade, Maysa era de famílias tradicionais de Vitória, no Espírito Santo, mas seus pais resolveram que o parto seria na casa do avô, médico na então capital federal (LIRA NETO, 2007). Morou até os dois anos na capital capixaba até seu pai ser transferido para o interior paulista (Bauru) e, depois, São Paulo.

Com pais boêmios e de famílias tradicionais, Maysa sempre se viu em volta de artistas e representantes da alta burguesia paulistana. Há algumas divergências entre suas duas biografias mais famosas¹ sobre em que momento ela conheceu André Matarazzo, pai de seu único filho. Se foi aos cinco anos – como mostra na minissérie e é descrito no livro de Lira Neto – ou já adolescente em um dos diversos encontros promovidos pelos pais – como afirma a versão de Logullo – o que importa é que Maysa se encantou pelo homem dezessete anos mais velho e membro de uma das famílias mais importantes da sociedade da capital paulista. Casou-se com André em 24 de janeiro de 1954, véspera dos quatrocentos anos de São Paulo,

¹ Maysa: Só numa multidão de amores (LIRA NETO, 2007) e *Meu mundo caiu: a bossa e a fossa de Maysa* (LOGULLO, 2007)

reabrindo a Catedral da Sé, que havia sido reformada para as festividades por ocasião do aniversário.

Figura presente, desde muito nova, nas festas dos pais, Maysa cantava para os convidados – entre eles Elizeth Cardoso, de quem a cantora se declarava fã – mas não passava de um *hobby*. Ela também já escrevia suas composições, sempre tristes², desde os doze anos de idade. Mas foi já casada e esperando seu filho que Maysa viu a oportunidade de entrar de vez no mundo da música: Roberto Côrte-Real, produtor musical, a convidou para gravar um disco. Agora agregada à imponente família Matarazzo, Maysa precisou convencer o marido e fazer concessões para realizar seu mais novo sonho. Esperaria pelo parto, em 1956, bem como concordou que toda a renda do disco fosse para causas beneficentes e seu rosto não figurasse a capa, a fim de preservar sua imagem e a de seus novos familiares. Como esperado, de início, as vendas foram devagar, mas o suficiente para que Maysa fosse chamada para ter um programa de TV (veículo que, no Brasil, nascera paulista e estava dando seus primeiros passos, com apenas seis anos de existência) em sua homenagem (LUGOLLO, 2007). Assim, *Convite para ouvir Maysa* – o mesmo nome do disco – exibido pela TV Record paulista foi ao ar a partir de 1957. Ali, para Maysa, começava a consagração de sua carreira profissional, mas também a quebra de seus votos matrimoniais. Quanto mais sucesso, menos tempo tinha para seu marido e seu filho. *Shows* e apresentações no rádio e na TV, em São Paulo e no Rio de Janeiro. O desquite foi inevitável.

Contudo, a carreira de Maysa não foi marcada somente pela voz grave e envolvente, mas também (quem sabe, principalmente) pelos escândalos e polêmicas protagonizados pela cantora e que foram devidamente registrados pela imprensa da época.

² Maysa, aliás, ficou famosa justamente por suas interpretações nesse gênero musical que ficou conhecido no Brasil como “fossa”. Segundo Lira Neto, um dos biógrafos da cantora, “o termo ‘fossa’, gíria surgida nesse período [década de 1950] para se referir às dores de amor, passaria para o vocabulário musical brasileiro como um gênero caracterizado por melodias e letras que falavam de corações partidos, fins de caso e almas dilaceradas” (2007, p. 54).

Desde ter o pomposo sobrenome da elite paulistana – que a imprensa insistia em manter, mesmo após o desquite – até tentativas de suicídio. E, claro, seus amores: entre os diversos casos da cantora, Ronaldo Bôscoli – maior responsável por seu envolvimento com a Bossa Nova – e o ator Carlos Alberto. Maysa também era flagrada muitas vezes bêbada e sempre com cigarro nas mãos. Além disso, na eterna luta que travou contra a balança, remédios para emagrecer estavam sempre no seu cardápio. Em suma, Maysa era uma eterna insatisfeita e, em busca de felicidade, acabava sempre por cometer excessos. Na capa de sua biografia *Meu mundo caiu: a bossa e a fossa de Maysa*, de Eduardo Logullo (2007), está impressa a frase da cantora: “Havia um profundo desencontro dentro de mim: acabei sem saber quem eu era”. Autodescritiva, significativa e sintomática.

A relação com o filho também foi bastante instável. A carreira a mantinha sempre distante de Jayme Monjardim Matarazzo (atual diretor de cinema e TV). O filho sentia falta da presença materna. Após a morte de André, Maysa resolveu trazer o filho para perto de si, mas a solução encontrada foi mantê-lo em um colégio interno na Espanha. Foi somente no último ano de vida da cantora que Jayme e ela se aproximaram e ele perdoou a mãe. A trégua, contudo, não durou. Voltando de sua lua-de-mel, o jovem Jayme recebeu, pelo rádio, a notícia do acidente que tirara a vida de Maysa. Seu carro colidiu contra uma das muretas da ponte Rio-Niterói, quando estava a caminho de seu paraíso pessoal, Macaé. Falta de sono provocado pelos remédios ou uma forte rajada de vento? Não importa. O fato era que naquela tarde de 22 de janeiro de 1977, faleceu a cantora Maysa.

Jayme Monjardim, o filho, manteve fixa a ideia de homenagear a mãe. Mas ainda precisava digerir tudo que viveu por ela – devido à relação distante, foram poucos momentos com ela. “São 32 anos me preparando para fazer esse trabalho, foram 32 anos de espera, 32 anos para que eu pudesse vir a fazer esse trabalho, que seria, digamos assim, a grande realização da minha vida como diretor”, declarou no *making of* do DVD da série. Antes, ele

chegou a produzir um pequeno documentário um ano após a morte de Maysa e um programa especial na década de 1980. Mas foi em 2009, já respeitado diretor da Rede Globo, que Jayme conseguiu levar a público um produto que julgou digno das memórias da mãe: sob sua direção, a Globo exibiu, de 05 a 16 de janeiro daquele ano, a minissérie *Maysa – quando fala o coração*. Escrita por Manoel Carlos, a obra de nove capítulos apresentou a vida da cantora, centrando-se na carreira, nas polêmicas e, claro, na relação com o filho.

Figura 3: O olhar marcante de Maysa na vida e na minissérie



Fontes: Lira Neto (2007) e site oficial da minissérie

Na série, a mulher dos olhos de oceanos não pacíficos³ –, vivida por Larissa Maciel, foi representada ao longo de três décadas de sua vida. Algumas cenas da infância também foram representadas – quando conhece André (Eduardo Sermejian), segundo a versão de Lira Neto (2007), e seus temores e solidão nas noites no internato onde estudou. Em

³ O poeta Manuel Bandeira (1886-1968) escreveu um poema sobre Maysa, no qual descreveu: “Os olhos de Maysa são dois não sei quê não sei como diga dois oceanos não pacíficos. O poema, na íntegra, pode ser lido no livro de Eduardo Logullo sobre a cantora (2007, p. 11-12).

Maysa, a história tentou seguir uma ordem cronológica coerente, mesmo utilizando-se de idas e vindas no tempo. Inicia-se no último dia de vida da cantora, mas, no momento do acidente automobilístico que tirou sua vida, recordações de sua trajetória começam a ser exibidas. Voltando para sua adolescência, segue o ritmo de seu amadurecimento até retornar àquele instante da batida. Contudo, eventualmente, entram *flashbacks* rememorando cenas ainda mais antigas que o momento “atual” da série, como no momento em que corta seus pulsos e lembra-se do dia em que, ainda adolescente, viu uma mulher ser socorrida pelo mesmo motivo. Entre os casos amorosos da cantora, quatro dos mais significativos foram apresentados: o marido André (pai do filho dela), Ronaldo Bôscoli (responsável pelo envolvimento dela com a Bossa Nova), Miguel Azanza (com quem ficou por dez anos) e Carlos Alberto (ator que a acompanhou em um dos momentos mais tranquilos e reclusos de sua vida), interpretados, respectivamente, por Eduardo Sermejian, Mateus Solano, Pablo Bellini e Marat Descartes.

Um ano após *Maysa*, a Rede Globo voltaria a traçar biografias em suas minisséries. Dessa vez, as vidas de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins seriam apresentadas ao público da emissora. Assim, entre 04 e 08 de janeiro de 2010, foi ao ar *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*, escrita por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Dennis Carvalho, sendo os protagonistas interpretados por Adriana Esteves e Fábio Assunção. A obra focou o período entre 1936 (quando o casal se conheceu em meios aos bastidores de um teatro) e 1972 (ano da morte da cantora), com uma pequena inserção da infância de Dalva (Larissa Manoela), aos oito anos (em 1925), cantando com o pai clarinetista. A cena referente à infância tem duração de cinquenta segundos e abre a série, mas só é compreendida sua relevância ao longo da obra em comentários pontuais de Dalva, informando que seu pai tocava o instrumento e que ele a iniciou no consumo de conhaque para se aquecer nas noites

frias em que iam se apresentar nas ruas de Rio Claro, sua cidade natal. Dalva tornou-se alcoólatra e morreu de uma cirrose hepática aguda, provocada pelo excesso de bebidas.

Como se percebe, a obra de Maria Adelaide Amaral buscou biografar não a vida dessas duas estrelas da MPB, mas sim a trajetória do casal. Mesmo desquitados em 1950, a relação não-cordial traçada entre ambos fez com que a história de um só se desvinculasse da do outro após a morte de Dalva. Não à toa, pode-se dizer que o foco da minissérie foi a famosa *guerra musical* travada pelo ex-casal logo após o desquite: dedicou-se um capítulo (do total de cinco) somente para esse episódio. Inconformado com a separação da formação original do *Trio de Ouro* e enciumado com o sucesso solo da cantora, Herivelto entendeu a interpretação de *Tudo acabado* (J. Piedade e Oswaldo Martins) como uma provocação pessoal. O cantor-compositor partiu, então, para o ataque: além de apresentar, com um novo *Trio de Ouro*, canções em resposta à ex-mulher, ele começou a publicar no jornal Diário da Noite uma coluna voltada para caluniar Dalva.

A relação do casal foi narrada na minissérie como uma grande colcha de retalhos de memórias de Dalva e Herivelto entrecortadas por cenas dos últimos dias de da cantora, em 1972. Diferente de *Maysa*, as idas e vindas no tempo não eram tão aleatórias (com lembranças dentro de lembranças). Isto é, se reeditassem a obra, separando as cenas do presente (no caso, o ano de 1972) das do passado, porém mantendo a ordem como foram exibidas, formar-se-iam duas narrativas distintas, mas cronologicamente coerentes.

Dalva de Oliveira, nascida em 05 de maio de 1917 e registrada Vicentina Paula de Oliveira, teve uma infância pobre em sua cidade natal, Rio Claro, interior de São Paulo. Primogênita da família, Vicentina perdeu seu pai aos dez anos de idade – ainda criança, mas a tempo de aprender com ele o gosto pela música e pelo álcool. De mudança para a capital, a pequena trabalhou com a mãe em diversos empregos, de babá a arrumadeira, conciliando-os com sua vocação artística, apresentando seu canto em intervalos de uma companhia de teatro.

Foi ainda nesse período que ela adotou o nome de Dalva. Depois de se apresentar em diversas cidades, a cantora foi contratada por uma rádio em Belo Horizonte (VACHIANNI, 2009). Da capital mineira, Dalva seguiu para o Rio de Janeiro a fim de tentar a sorte no então Distrito Federal. A cantora estava com 17 anos e nessa época o Rio era o grande centro cultural do país. Na capital, Dalva foi criticada pelo exigente Ary Barroso, que a aconselhou esquecer a arte e voltar para o tanque (RIBEIRO e DUARTE, 2009). Sem desistir, ela começou a se apresentar em pequenos espaços, como o Teatro Cancela.

Nascido a 30 de janeiro de 1912, na cidade de Paulo Frontin (RJ), Herivelto de Oliveira Martins começou cedo na carreira artística. Seu pai mantinha um grupo amador de teatro e, aos três anos, Herivelto já se apresentava, recitando poemas e participando das peças montadas por seu pai. Após uma briga em família, Herivelto fugiu e foi tentar a sorte no Rio de Janeiro. Lá, conheceu a primeira esposa, Mariazinha, com quem teve dois filhos. Antes da fama, o artista dividia seu tempo entre o emprego na barbearia e apresentações como o palhaço Zé Catimba. Aos vinte anos, Herivelto uniu-se a Francisco Sena, com quem criou a dupla musical Preto e Branco. Após a morte de Francisco, o dueto continuou, agora com Nilo Chagas. E foi numa das apresentações da dupla, no pequeno Teatro Cancela, que Herivelto conheceu Dalva⁴.

Logo Dalva juntou-se à dupla Preto e Branco e, das apresentações nos teatros, vieram os convites para as rádios. Ainda sem nome próprio, foi no programa de César Ladeira que eles passaram a se chamar Trio de Ouro. Já no ano seguinte, em 1937, o casal já estava morando junto e esperando seu primeiro filho, Pery. Assim, Dalva e Herivelto foram conquistando juntos seus espaços entre as estrelas da época, ao mesmo tempo em que

⁴ Na minissérie e na biografia escrita pelo filho do casal, Pery (RIBEIRO e DUARTE, 2009), o casal se conheceu em 1936. Contudo, na versão de José Elísio Fonseca, figura que eles chegaram a se apresentar juntos antes disso, com Francisco Sena ainda vivo (ele morreu em 1935) e somente se envolveram de fato após o reencontro em 1936.

construíam seu casamento, oficializado somente em 1939. Quanto ao Trio, esse era cada vez mais requisitado em casas de show, rádios e cassinos da época.

Figura 4: A trajetória do casal rendeu uma minissérie



Fontes: VACHIANNI (2009) e site oficial da minissérie

Ao longo dos anos 1940, o sucesso do Trio ia aumentando em proporção com a infidelidade de Herivelto. Dalva era muito submissa ao marido, mas bastante ciumenta também. As brigas, resultantes dessa soma de contradições e personalidades geniosas, foram minando a relação. Contudo, foi somente quando Herivelto conheceu a aeromoça Lurdes, em 1946, que o casamento com Dalva foi fadado ao fim. Ele, temendo acabar com o Trio de Ouro, manteve ambos os relacionamentos por três anos. Porém, após uma turnê mal sucedida pela Venezuela e eles tentarem a sorte numa passagem por Belém, capital paraense, Herivelto não tardou a voltar para o Rio e para Lurdes. Dalva, por sua vez, preferiu permanecer mais três meses na capital paraense. Estava selada a separação de Dalva, Herivelto e, principalmente, do Trio de Ouro.

Mas o que o desquite não selou foi o fim da relação entre os dois. Tal como apresentado na minissérie, a separação significou o início da *guerra musical*. Quem lucrou com os ataques do ex-casal foi a indústria fonográfica – lançando discos e mais discos com as composições-ataques de ambos os lados – e a mídia – pautando e cobrindo cada batalha dessa guerra, sem contar a coluna de Herivelto no Diário da Noite: *Por que abandonei Dalva de Oliveira*. Nessa disputa, contudo, o público pareceu ficar do lado da cantora, que atingiu o auge de sua carreira nessa época, inclusive sendo eleita a Rainha do Rádio de 1951. As brigas trariam ainda uma consequência indesejada: ambos perderam o direito à guarda dos filhos, Pery e Bily, que foram levados para um internato.

Com o tempo, as brigas esfriaram, e tanto Dalva quanto Herivelto continuaram suas carreiras, que aos poucos foram amornando também. Ela chegou a cantar em churrascarias (o que significava total decadência para os artistas da época) e ele, que nunca parou de compor, tentou várias formações do Trio de Ouro até enquanto rendeu (foram 30 álbuns), além de manter um grupo de escola de samba de salão – aos poucos sendo esquecido pelo grande público. Na vida pessoal, Dalva afundava-se na bebida e tentou buscar o amor em outros relacionamentos: primeiro com o argentino Tito Climent, com quem adotou a menina Dalva; depois com o jovem Nuno – que estava com ela no acidente de carro, em 1965, que minou sua vaidade ao deixá-la com uma cicatriz no meio da face esquerda. Mesmo assim, a cantora experimentou mais um pouco de sucesso com a gravação de *Bandeira Branca*: terceiro lugar de um festival de música, em 1970, mas pela qual foi ovacionada pelo público que lotava o Maracanãzinho na ocasião. Herivelto, por sua vez, continuou com Lurdes até o fim da vida, com quem teve três filhos: Fernando José, Yaçanã e Herivelto Filho. Dalva morreu dia 30 de agosto de 1972, selando, finalmente, o encerramento da cadeia de ressentimentos construída entre ela e Herivelto. Ele faleceu somente aos 80 anos (já viúvo de Lurdes, que se fora em 1990), em 16 de setembro de 1992, de embolia pulmonar.

Como se pode ver, tanto em *Dalva e Herivelto* quanto em *Maysa*, o foco foi a trajetória de personalidades históricas do Brasil do século XX, mais especificamente, de ícones da Música Popular Brasileira. E ambas as minisséries foram além do que havia de público nessas histórias, tentando retratar também a intimidade e a subjetividade de seus protagonistas. E nem podiam fazer diferente, afinal, tanto o casal Dalva de Oliveira e Herivelto Martins quanto a cantora Maysa expuseram suas vidas de tal forma que se tornou difícil distinguir ali o limite entre íntimo e público.

4.2. MOLDURAS EXTERNAS: ASPECTOS DA PRODUÇÃO

Como dito, após o arcabouço teórico levantado nos capítulos anteriores, definiu-se para esta análise duas grandes categorias: *molduras internas* e *molduras externas*. Neste tópico, portanto, serão abordados os elementos externos à narrativa, melhor dizendo, que vão além da história contada nas minisséries em questão. Vale frisar, contudo, que tais molduras se referem, aqui, a aspectos da produção, visto que o presente estudo não se trata de uma pesquisa de recepção⁵.

Para Kilpp (2003), a própria emissora já seria uma dessas janelas pelas quais se moldam a programação televisiva, ainda mais no Brasil, onde a emissora costuma ser também a produtora das obras de teleficção. Para definir as telebiografias, contudo, confrontar esse dado tem pouco a nos informar, visto que, do total de telebiografias levantadas, apenas duas

⁵ Embora reconheça a importância do papel do telespectador, este não é o centro da presente pesquisa, já que a audiência requer um aprofundamento que não coincidiria com os prazos deste trabalho. Mesmo assim, ele não é totalmente ignorado: é lembrado em dados de audiência e de bilheteria apresentados e nas deduções a partir do reconhecimento de que se um tipo de programa é repetido em uma emissora, pela lógica televisiva nacional, leva-se a crer que se mostrou um produto comercial, isto é, que foi bem aceito pelo público e, por isso, vale a pena investir.

não foram produzidas/exibidas pela Rede Globo. Confirma-se, com essa informação, a liderança que a emissora alcançou desde o final dos anos 1960 diante do cenário televisivo e de teledramaturgia nacional – justificando, inclusive, o porquê da escolha empírica de duas minisséries da Globo.

A grade de programação também é um dado que mantém o padrão desde que as primeiras minisséries foram ao ar: são nativas do horário noturno da programação, normalmente exibidas após as 22h. *Dalva e Herivelto* e *Maysa* também se encaixam nesse quesito, entretanto, representaram experiências diferentes. A minissérie sobre Maysa, mesmo com apenas duas semanas de exibição, experimentou dois momentos distintos em sua exibição: na primeira semana (de 05 a 09 de janeiro de 2009) ocupou uma segunda-feira, dia atípico para as minisséries da Rede Globo, quando se costuma exibir filmes. Na segunda semana (de 13 a 16 de janeiro) a obra compartilhou o horário noturno com a nona edição do *reality show Big Brother Brasil*. Sendo exibida mais tarde, a minissérie perdeu em números de audiência, segundo foi noticiado na época⁶. *Dalva e Herivelto*, por sua vez, só ocupou uma semana da programação noturna da Globo, também sendo exibida em uma segunda-feira (dia 04 de janeiro de 2010) e sempre após a novela das 21h; o costume é que haja um programa entre as atrações. A exibição em torno das 22:30h pode ser o motivo para que a obra tenha alcançado melhores índices de audiência (média de 31,2 pontos contra 26,8 de *Maysa*).

É válido, contudo, pensar na trajetória de exibição de telebiografias na Rede Globo, afinal, das 14 minisséries biográficas contabilizadas, metade delas foi exibida já neste novo século. E cinco delas vieram ao longo dos últimos cinco anos. E essa periodização anual deve ser refletida.

⁶ Ver em: <<http://www.dnonline.com.br/noticias/?id=3768,BBB9-FAZ-MINISSERIE-MAYSA-PERDER-AUDIENCIA>>. Acesso: 25/06/2012.

4.2.1. Da fossa ao baião

Como dito, *Maysa – quando fala o coração* parece ter inaugurado uma tendência para as minisséries globais. A obra, dividida em nove capítulos, foi escrita por Manoel Carlos e dirigida por Jayme Monjardim, único filho da cantora-tema da série. Exibida pela Rede Globo de 05 a 16 de janeiro de 2009, a minissérie narra a vida de Maysa Matarazzo, nascida em 1936 e morta em um acidente de carro em 1977. Conhecida por suas canções “dor-de-cotovelo”, a cantora levou uma vida conturbada, com abuso do álcool, vários amores e a relação distante com o filho.

Sendo o terceiro trabalho de Monjardim sobre a personalidade forte da mãe⁷, a minissérie foi considerada por ele mesmo o seu trabalho mais importante. E ainda pretende levar a obra para as salas de cinema. “Fazer Maysa valeu mais do que qualquer terapia”, declarou na estreia da série, reconhecendo a relação distante e complicada que manteve com a mãe⁸. “Tive e tenho medo como pai e diretor, por expor a minha vida dessa forma. É difícil por um lado e muito prazeroso por outro”⁹.

Maysa manteve a média de 26,8 pontos de audiência (LOPES et al, 2010, p. 152), sendo o nono produto ficcional mais visto no Brasil em 2009 (ibidem) e a sétima minissérie de maior audiência entre as produzidas pela Rede Globo na década¹⁰. Vale observar que tal conquista ocorreu apoiada em um elenco ainda desconhecido dos telespectadores, oriundo

⁷ Em 1979, o diretor fez um curta-metragem e, em 1983, dirigiu um especial em homenagem à mãe. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-268755,00.html>>. Acesso: 10/06/2012.

⁸ Ver em: <<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI20088-8192,00-FOI+MELHOR+QUE+TERAPIA.html>>. Acesso em: 10/06/2012.

⁹ Ver em: <<http://tv.globo.com/platb/maysa-diariodeproducao/page/14/>>. Acesso em: 10/06/2012.

¹⁰ Ver em: <<http://ocanalTV.com.br/2010/01/13/sucesso-dalva-e-herivelto-uma-cancao-de-amor-torna-se-a-terceira-minisserie-de-maior-audiencia/>>. Acesso em: 21/06/2012.

principalmente do teatro e do cinema. Inevitável também foi a condensação da biografia da cantora: “Manoel Carlos contou que Maysa teve pelo menos sete romances palpitanes, mas, por questões dramáticas, ele escolheu apenas quatro para explorar na trama”¹¹. Além disso, pessoas importantes na história de Maysa foram excluídas ou substituídas, como, por exemplo, a cantora Nara Leão (ex-noiva de Bôscoli) que ficou de fora a pedido da família da artista.

Quase que pegando carona com o sucesso de *Maysa*, em 2010 foi a vez de Dalva de Oliveira (1917-1972) e Herivelto Martins (1912-1992) serem personagens-tema de uma minissérie. Maria Adelaide Amaral, a autora, pretendia escrever sobre Isaurinha Garcia (1923-1993), mas foi convencida a mudar seus planos e *telebiografar* o conturbado casal¹². A história de amor (e desamor) entre os artistas que brilharam nos cassinos e na Era de Ouro do Rádio, então, tornou-se *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*, exibida de 04 a 08 de janeiro. A ênfase foi para a famosa *guerra musical* protagonizada pelo casal – vivido por Adriana Esteves e Fábio Assunção – após o desquite.

Terceira minissérie global mais vista da década¹³ e o quinto produto ficcional de 2010 mais visto no Brasil (LOPES et al, 2011, p. 147), a obra dirigida por Dennis Carvalho alcançou a média de 31,2 pontos de audiência (ibidem). Assim como na minissérie anterior, além do tema musical e da síntese de personagens e acontecimentos, *Dalva e Herivelto* apresentou uma cuidadosa reconstituição cenográfica e de figurino, bem como protagonistas de personalidades fortes.

¹¹ Ver em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-268755,00.html>>. Acesso: 10/06/2012.

¹² Ver em: <<http://tv.globo.com/platb/dalvaeherivelto-novidades/category/bastidores/page/2/>>. Acesso em: 11/06/2012.

¹³ Ver em: <<http://ocanalv.com.br/2010/01/13/sucesso-dalva-e-herivelto-uma-cancao-de-amor-torna-se-a-terceira-minisserie-de-maior-audiencia/>>. Acesso em: 21/06/2012.

É impossível assistir ‘Dalva e Herivelto – Uma Canção de Amor’ e não se recordar ou comparar esta minissérie com ‘Maysa – Quando Fala o Coração’. [...] Em se tratando das duas personagens principais, tanto Maysa quanto Dalva possuem muito em comum: ambas eram viciadas em bebida alcoólica, cantavam muito samba canção e tinham uma vontade extrema de amar e ser amada. A parte masculina desta minissérie, Herivelto, é retratada como um homem muito orgulhoso, machista e rígido, incapaz de admitir erros e pedir perdão [...]¹⁴

Em 2011 foi a vez de *Chico Xavier*, minissérie de quatro capítulos exibidos de 25 a 28 de janeiro. A vida do médium (1910-2002), dirigida e produzida por Daniel Filho e roteirizada por Marcos Bernstein, chegou a TV por um caminho diferente das minisséries anteriores: a *telebiografia* (protagonizada por Angelo Antonio e Nelson Xavier) foi antes uma cinebiografia com estreia nacional em abril do ano anterior¹⁵. E não deixou de ter a aprovação prévia do público: o filme ficou em terceiro lugar entre os filmes nacionais, atraiu cerca de 3,4 milhões de espectadores ao cinema (perdendo apenas para *Tropa de Elite 2* e *Nosso Lar*) e rendeu por volta de 30 milhões de reais em bilheteria, segundo dados do Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual (OCA)¹⁶. A microssérie em quatro capítulos alcançou a média de 17 pontos de audiência¹⁷.

Segundo o diretor Daniel Filho, as cenas já foram gravadas com a intenção de levar a cinebiografia do médium à televisão¹⁸. “Não sabíamos quais cenas seriam usadas em um ou outro [...]. O mais importante é que não foram cenas que sobraram e foram excluídas. As sequências escolhidas para o filme e para a série são opções diferentes de contar a

¹⁴ Ver em: <<http://cinefilapornatureza.com.br/2010/01/18/dalva-e-herivelto-uma-cancao-de-amor/>>. Acesso em: 11/06/2012.

¹⁵ O que pareceu também uma tentativa de inovação da Globo, visto que o longa-metragem *O Bem Amado*, com Marco Nanini na pele do controverso prefeito Odorico Paraguaçu, também veio do cinema, em 2010, para as telinhas em janeiro de 2011. Vale salientar, contudo, que essas não foram as primeiras tentativas da emissora nesse caminho: em dezembro de 1997, o filme *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, foi exibido na TV em quatro capítulos.

¹⁶ Ver em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2010/Informe_Anuar_2010.pdf>. Acesso: 05/01/2013.

¹⁷ Ver em: <<http://audienciadatvmix.wordpress.com/audiencia-de-novelas/seriesminisseries/>>. Acesso em: 05/01/2013.

¹⁸ Ver em: <http://www.portalguaratiba.com.br/2011/noticias/190102_tv_globo_leva_ao_ar_minisserie_sobre_a_vida_de_chico_xavier.html>. Acesso: 18/06/2012.

história” (ibidem). Apesar de também se caracterizar como uma ficção baseada na história de uma personalidade pública, o protagonista não veio do universo da MPB.

Em janeiro de 2012, a Rede Globo voltou a buscar inspiração para suas minisséries relacionadas ao mundo artístico do século passado: Dercy Gonçalves (1907-2008). O curioso é que *Dercy de Verdade*, exibida entre 10 e 13 de janeiro, assemelha-se a um *spin-off*¹⁹ de *Dalva e Herivelto*: além de compartilharem a autoria de Maria Adelaide Amaral, *Dercy* foi protagonizada (em sua segunda fase) por Fafy Siqueira, que interpretou a vedete, comedianta e amiga de Dalva de Oliveira na minissérie anterior. Heloísa Périssé deu vida à Dercy em sua juventude. Com um teor mais cômico, a direção ficou por conta de Jorge Fernando e a biografia recebeu um tratamento diferente: a Dercy de Fafy narrava em um teatro suas experiências desde menina até aquele momento diante do público. Imagens de arquivo da própria emissora também foram usadas, proporcionando participações especiais da própria Dercy Gonçalves. A audiência média foi de 24 pontos²⁰.

Coprodução da Rede Globo com a Conspiração Filmes, *Gonzaga – de pai pra filho* seguiu o mesmo caminho de *Chico Xavier*: da estreia nos cinemas em outubro de 2012, foi ao ar na emissora/produtora em formato de microssérie de quatro capítulos, entre os dias 15 e 18 de janeiro de 2013. Segundo Guel Arraes, “o público de cinema é muito segmentado. Levar o filme para a tevê é potencializar a vocação comercial do produto”²¹. E isso é possível porque a “tevê requer emoção e apelo popular. Usando cenas adicionais das filmagens do

¹⁹ *Spin-off* é o termo em inglês para definir algo derivado de algum produto anterior. Nas obras audiovisuais, um exemplo pode ser a franquia *CSI: crime scene investigation*, originalmente ambientada em Las Vegas (EUA), gerou duas novas séries: *CSI: Miami* e *CSI: New York*. No Brasil, o seriado *As brasileiras* é um *spin-off* de *As Cariocas*.

²⁰ Ver em: <<http://audienciadatvmix.wordpress.com/audiencia-de-novelas/seriesminisseries/>>. Acesso em: 18/06/2012.

²¹ Ver em: <<http://ofuxico.terra.com.br/noticias-sobre-famosos/guel-arraes-adaptar-filmes-para-a-tv-e-uma-saida-comercial-para-o-cinema-nacional/2012/12/28-157900.html>>. Acesso: 05/01/2012.

longa e reorganizando a história, é possível ter um produto novo e de linguagem eficiente para quatro dias de exibição”²².

De fato, em coproduções assim “[...] o cinema passa a ser visto como em um *continuum* com a televisão, e não mais sua antítese, com uma grande dose de fertilização cruzada em termos de recursos humanos, financeiros e mesmo estéticos” (STAM, 2009, p. 345). Há, portanto, nesse tipo de obra, a busca por uma linguagem audiovisual única, uma linguagem híbrida entre o cinema e a televisão brasileira, que responda a ambos os meios.

A obra sobre o percurso artístico de Luiz Gonzaga (Nivaldo Expedito de Carvalho e Adélio Lima), o Rei do Baião, e sua relação conflituosa com o filho Gonzaguinha (Júlio Andrade), gerou um retorno de 14 milhões de reais em bilheteria, atraindo 1,4 milhão de espectadores às salas de cinema – o quarto maior público do cinema nacional em 2012²³. A história sobre pai e filho distantes pelas circunstâncias, porém unidos pela música, rendeu ainda uma média de 20 pontos de audiência na televisão²⁴.

Como visto, as telebiografias são uma tendência atual do mercado televisivo brasileiro, ao menos no que diz respeito à televisão aberta nacional. Se as últimas cinco obras foram exclusivas para televisão – *Maysa*, *Dalva e Herivelto* e *Dercy de verdade* – ou narrativas de linguagem audiovisual híbridas de cinema e TV – *Chico Xavier* e *Gonzaga* – o que vale ressaltar aqui é, de fato, a representação biográfica anualmente presente na grade de programação de férias da Rede Globo (janeiro) e o formato microssérie. Com narrativas mais curtas, além de garantir mais aderência do público do início ao fim da obra, a ajusta para possíveis adaptações para outros meios, como o cinema.

²² Ibidem.

²³ Ver em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2012/Informe-anual-2012-preliminar.pdf>>. Acesso: 25/01/2013.

²⁴ Ver em: <<http://audienciadatvmix.wordpress.com/audiencia-de-novelas/seriesminisseries/>>. Acesso: 25/01/2012.

4.2.2. Quem nos conta as histórias

Como visto, assim como as telenovelas, as minisséries são produções coletivas, no sentido de que a cada nível da produção, roteiristas, diretores e até mesmo a interpretação dos atores vão configurando as nuances com que irão compor a obra final (BALOGH, 2002). No caso de *Maysa e Dalva e Herivelto* – bem como outras obras biográficas, baseadas em trajetórias de personalidades da realidade concreta – as fontes consultadas (entre jornais, diários, livros e documentos) também ajudaram a delinear as obras da maneira que foram ao ar.

Manoel Carlos, autor de *Maysa – quando fala o coração*, embora experiente na função de autor de telenovelas (foram dezessete) e outros trabalhos para a TV, teve com a obra sobre a cantora apenas sua quarta minissérie e a primeira sobre alguém que de fato existiu. O próprio autor enfatiza tal fato no vídeo de bastidores que compõe o DVD da minissérie, lançado posteriormente à sua exibição. “Eu escrevo para a televisão há 56 anos. Eu nunca escrevi nada baseado, inspirado na vida real, na vida de alguém”, declarou.

Os trabalhos de Manoel Carlos são marcados por representar a elite carioca, especialmente no bairro do Leblon. Embalados por uma trilha musical que sempre resgata a bossa nova (gênero, aliás, nascido na Zona Sul do Rio de Janeiro), os personagens criados por Manoel Carlos vivem dramas da vida cotidiana. Com raras exceções, o autor não costuma debater problemas sociais ou políticos em suas tramas. A cantora biografada não diferia tanto desse cenário: apesar da relação com a burguesia paulistana, ela elegeu, quando começou a fazer sucesso, o então emergente bairro de Copacabana como residência – nesse período, com uma bela praia e poucas construções, o famoso hotel Copacabana Palace reinava absoluto, frequentado por famosos do mundo inteiro.

Retratar Maysa surgiu como uma grata, porém constrangedora surpresa na vida do autor. O próprio Jayme Monjardim convidou-o para compor o roteiro. Se já seria uma tarefa difícil transmutar uma trajetória de vida para alguns capítulos de uma minissérie, imagine-se sob a supervisão e direção do próprio filho da cantora. Por um lado, a relação entre Jayme e Maysa facilitou: a ideia de homenagear a mãe já era antiga, além disso, o diretor tinha consigo um vasto material sobre Maysa, tudo disponibilizado a Manoel Carlos. Fotos, diários pessoais, recortes de jornal e documentos que dariam conta de apresentar ao autor os sentimentos mais profundos (possíveis) da cantora – isso, sem contar as biografias escritas por Lira Neto e Eduardo Logullo, relançadas, inclusive, após a exibição da minissérie.

Nas entrevistas que concedeu sobre a obra, Manoel Carlos comentou suas dificuldades. “Eu fiz o trabalho a convite do Jayme Monjardim, filho único dela, herdeiro de tudo. Então, é uma proximidade muito maravilhosa, ao mesmo tempo, foi um pouco constrangedora no início: eu escrever sobre a mãe dele”²⁵. Ainda segundo o autor (no *making of* da minissérie), ele teve dificuldade para se libertar da ansiedade causada pela relação entre Maysa e o diretor. “Em determinado momento, falei: ‘Jayme, se eu não chamar sua mãe de Maysa e o personagem Jayme de Jayme, essa minissérie não vai sair. Preciso esquecer que você é um personagem e que ela é sua mãe” (MEMÓRIA GLOBO, 2008, vol. 2, p. 96). Foi por sugestão do próprio autor, contudo, que mais dois parentes da cantora participassem da obra: seus netos Jayme Matarazzo Filho e André Matarazzo – ambos inexperientes como atores – interpretaram o diretor em duas fases de sua vida.

O elenco, aliás, foi formado, na sua maioria, por atores oriundos do teatro, com pouca (ou nenhuma) experiência em TV e, conseqüentemente, pouco (ou nada) conhecidos do público. Depois de teste com diversas atrizes, a gaúcha Larissa Maciel foi a escolhida.

²⁵ Webdoc *Fazendo minissérie*. Ver em: <<http://globo.com/rede-globo/rede-globo/v/fazendo-minisserie-webdoc-da-rede-globo-celebra-30-anos-de-minisserie/2331194/>>. Acesso: 20/01/2013.

Segundo o diretor de produção Guilherme Bokel (no *making of*), a semelhança da atriz com a cantora impressionou Jayme:

Nas preliminares dessa produção, estava na sala com ele, conversando, quando entrou o produtor de elenco na sala dele e colocou no vídeo o teste da Larissa Maciel maquiada de Maysa, o Jayme caiu para trás, era a mãe dele que tava na televisão, ali, falando aquele texto. E quando vi a reação dele, que ele tava vendo a mãe dele... Olha, se ele tava vendo a mãe dele, o público já viu.

Figura 5: Maysa Monjardim e Larissa Maciel



Fontes: Blog *Notas Musicais* e site oficial da minissérie

Impressionado ou não, o diretor não queria uma caricatura da mãe: segundo Larissa Maciel (em entrevista para o *making of*), Jayme pediu desde o início que ela não tentasse imitar Maysa. Por um lado, isso se revela uma atitude difícil, devido à fama da cantora (principalmente ao se considerar características marcantes da artista, como seu olhar expressivo e a intensidade de suas performances); por outro, uma vez sua trajetória de vida sendo roteirizada, esta torna-se ficcionalizada e, por isso, “nada palpável, definível. O problema do ator não é imitar, nem se identificar com ‘alguém’, a personagem não existe, biologicamente falando. É talvez mais uma ‘ideia de personagem’” (ASLAN, 1974, p. 63).

Para representar o polêmico casal de artistas do rádio, contudo, foram solicitados atores já consagrados pelo público. Assim, Adriana Esteves e Fábio Assunção foram

escalados para os papéis-títulos da minissérie. Interessante perceber que a escolha não se deu por testes, como em *Maysa*. O que não quer dizer que a semelhança física não tenha sido levada em conta, pelo menos no caso da intérprete de Dalva. Segundo Dennis Carvalho (no *making of* disponível no DVD da obra), diretor responsável pela série, olhando fotos da cantora, ele percebeu que Adriana Esteves se parecia bastante com ela. Munido de retratos de ambas as artistas, ele procurou a atriz e fez o convite. Sobre a ocasião, Dennis relatou:

Na hora que eu vi a foto da Adriana ao lado da foto da Dalva, eu falei: ‘é a Adriana!’. [...] E fui saindo da minha sala, pegando caminho, peguei o carrinho elétrico. Era uma quarta-feira, vim onde estavam gravando o *Toma lá dá cá* [série de comédia em que a atriz integrava o elenco], mandei chamar a Adriana, chamei ela num canto no corredor, eu falei assim: ‘dá uma olhada nessa foto’. Aí mostrei a foto dela com a Dalva. “Meu Deus!”. Eu falei: “Pois é. Queria que você fizesse a Dalva”. Ela quase caiu dura.

Figura 6: Dalva de Oliveira e Adriana Esteves



Fontes: DVD da minissérie

Já Fábio Assunção foi lembrado por sua proximidade com o diretor. “Fábio é um grande amigo, que cada vez mais está dando um show como ator”, declarou Dennis em entrevista para o site oficial da série²⁶. Vale lembrar também que a minissérie representou o

²⁶ Ver em: <<http://tv.globo.com/programas/dalva-e-herivelto/novidades/platb/2009/12/31/dennis-carvalho-fala-sobre-a-minisserie/>>. Acesso: 23/05/2011.

retorno do ator para a televisão, após um período recluso em tratamento contra a dependência química²⁷ – portanto, um momento de superação e conquistas para ele.

Figura 7: Herivelto Martins e Fábio Assunção



Fontes: abril.com

De qualquer maneira, ambos os atores escolhidos para viverem Dalva de Oliveira e Herivelto Martins tinham reconhecimento e espaço dentro da Rede Globo. Adriana e Fábio fazem parte do *casting* da emissora desde o início de suas carreiras na TV (ele em 1990, com *Meu bem, meu mal*, e ela desde 1989, com *Top Model*). Segundo o crítico e ensaísta Artur da Távola, a experiência como ator por si só não é o suficiente para o sucesso na TV.

O segredo do grande desempenho está, portanto, na adequação da interpretação ao que o personagem é mais profundamente e ao que o ator constrói para ele. É uma composição que aprofunda quando segue a verdade do personagem e não apenas o brilho ou o talento do ator. Mas a recíproca é terrivelmente verdadeira. Se o ator não estiver à altura do brilho do personagem (ou não perceber todo o seu alcance) fará um trabalho secundário, desperdiçará vida. (TÁVOLA, 1984, p. 43)

Por essa perspectiva, pode-se dizer que ambos conseguiram encontrar a medida certa na interpretação do casal: tanto Fábio Assunção quanto Adriana Esteves foram indicados, nas categorias melhor ator e melhor atriz, ao *Emmy Awards* (prêmio máximo da

²⁷ Ver em: <<http://www.colheradacultural.com.br/content/20100104234410.000.12-N.php>>. Acesso: 23/05/2011.

televisão mundial) por suas atuações na minissérie²⁸. Não venceram a disputa, mas o reconhecimento para além das fronteiras nacionais é significativo.

Além da familiaridade do elenco em relação à TV, a autora da obra também podia se sentir à vontade para roteirizar a trajetória de vida do casal Dalva e Herivelto. Maria Adelaide construiu sua carreira na televisão quase toda em minisséries (pelo menos como autora principal), com passagens por seriados e integrando equipes de roteiro em telenovelas (encabeçadas por outros autores que assinavam o trabalho). Das minisséries, foram oito no total, das quais seis trazem personalidades históricas. Maria Adelaide já havia tratado de personagens da vida concreta em suas obras no teatro – *Chiquinha Gonzaga, ó abre alas* (1982), *Tarsila* (2003) e *Mademoiselle Chanel* (2004) – e em livros, com o romance com traços “autobiográficos” *Aos meus amigos*²⁹ (1992) e a biografia de Dercy Gonçalves (*Dercy de cabo a rabo*, 1994). “É meu ofício transformar figuras em personagens, conferir-lhes humanidade. É disso que vivo”, declarou no livro *Autores* (MEMÓRIA GLOBO, 2008, vol. 2, p. 147). Ainda sobre criar em cima de figuras da “vida real”, ela continua (ibidem):

Se não partirmos da realidade, não conseguiremos fazer ficção. A ficção só é possível a partir do conhecimento profundo da realidade. O que quero dizer é o seguinte: não posso brincar com o personagem. Não posso fazer do personagem aquilo que ele não foi ou fazê-lo agir de forma que não seja coerente com sua personalidade.

Para 2010, a autora planejava a telebiografia da cantora Isaurinha Garcia (1923-1993), mas foi convencida a mudar seu projeto. “Eu fui propor uma minissérie sobre a Isaurinha Garcia, e o Mariozinho (Rocha, diretor musical) me perguntou: ‘Por que não Dalva

²⁸ Ver em: <<http://contigo.abril.com.br/noticias/adriana-esteves-fabio-assuncao-sao-indicados-ao-emmy-awards-pela-atuacao-em-dalva-herivelto>>. Acesso: 14/01/2012.

²⁹ O livro deu origem à minissérie *Queridos amigos*, da própria autora. A narrativa, contextualizada no final da década de 1980, é sobre um homem que se descobre doente em fase terminal, e como último ato, ele resolve reunir antigos amigos, resgatando traumas, paixões e a própria amizade entre eles. Maria Adelaide escreveu a obra após saber da morte do amigo Décio Bar (que caíra da janela de seu apartamento). Sobre a obra, ela declarou: “Quando o Décio morreu, senti uma grande necessidade de falar sobre ele, sobre nossa amizade, e sobre a sua importância na minha vida. *Aos Meus Amigos* foi o título do romance que comecei a escrever na semana em que ele faleceu. Ele é o Léo, o protagonista [...]” (DWEK, 2005, p. 213). É por esses traços “autobiográficos” que a série figura neste trabalho como um dos exemplos de telebiografia.

de Oliveira?’. Eu abracei a ideia imediatamente³⁰. Assim, para *Dalva e Herivelto*, a autora se preparou buscando inspiração em diversas fontes: jornais e revistas da época, biografias dos cantores e de outros artistas que aparecem na narrativa. No site da minissérie Maria Adelaide frisa que juntou informações de diversas fontes³¹, embora o *Fantástico* (revista eletrônica das noites de domingo da Rede Globo) tenha noticiado, na véspera da estreia da minissérie, que o livro, escrito por Pery Ribeiro e sua esposa Ana Duarte, *Minhas duas estrelas – uma vida com meus pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins* (2009) seria a obra de referência para a criação da série³².

Se o livro do filho do casal foi obra-chave ou apenas mais uma das fontes consultadas, é fato que a “voz” de Pery também está impressa no texto da minissérie da Globo. Sua meia-irmã (por parte de pai), Yaçanã Martins, também foi ativa na telebiografia: além de ter escrito um livro sobre o romance do pai Herivelto com sua mãe Dalva, transcrevendo as cartas que eles trocavam³³ – também fonte da minissérie, inclusive com a reprodução de alguns telegramas nas cenas sobre a separação do cantor-compositor e Dalva – ela é atriz e interpretou sua avó (mãe de Lurdes) na minissérie.

³⁰ Ver em: <<http://tvg.globo.com/programas/dalva-e-herivelto/novidades/platb/2009/12/29/entrevista-maria-adelaide-amaral/>>. Acesso: 23/05/2011.

³¹ Idem.

³² Ver em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DstPZrbK6ao>>. Acesso: 23/05/2011.

³³ *Herivelto como conheci: a verdadeira história de amor*, escrito em coautoria com Cacau Hygino, que só foi de fato publicado em 2010. Pelo parentesco com Herivelto, Yaçanã foi ainda consultora da minissérie.

4.2.3. Elementos técnicos e estéticos

A análise de elementos técnicos e estéticos para (re)compor períodos históricos na teledramaturgia *per se* já renderia um estudo complexo, que poderia se desdobrar ao se concentrar em elementos isolados: figurinos, cenários, linguagem audiovisual. Mesmo reconhecendo que esse não é o foco desta pesquisa, é válido ressaltar alguns aspectos sobre tais elementos que colaboraram para a tessitura da narrativa das minisséries aqui estudadas – *Maysa e Dalva e Herivelto*.

Ambas as obras tratam de um período histórico que se situa em meados do século XX e, portanto, o cuidado com a reconstituição das trajetórias retratadas deve também passar pelo figurino e pelo cenário – já que tais elementos ajudam produtos audiovisuais a compor personalidades e a contextualizar momentos. São, portanto, importantes para conferir à narrativa maior *efeito de verdade*, principalmente nesses casos em que se contam as histórias de personalidades públicas da História brasileira.

No *making of* do DVD de *Dalva e Herivelto* é ressaltado o esmero com que a vida do casal de artistas foi retratada. Desde os microfones com a logomarca das grandes rádios, até a reconstrução dos famosos botecos da Lapa frequentados por Herivelto nos anos 1940³⁴ – segundo o vídeo, tudo foi montado respeitando o que se sabia do período. As apresentações nos luxuosos cassinos daqueles anos também foram um espetáculo à parte: Claudio Botelho, um dos diretores dos *shows* na minissérie, chega a comparar os *shows* da época aos musicais da Broadway³⁵.

³⁴ Especialmente o Café Nice, local de encontro de artistas da época: para montar o cenário, foram reproduzidos rótulos das garrafas de bebida, os azulejos e o balcão para que se parecesse tal qual o da época. Ver *making of* nos extras do DVD da minissérie.

³⁵ Ver *making of* nos extras do DVD da minissérie.

Em *Maysa*, tal cuidado também é visível. No início do *making of*, inclusive, é possível conferir, em números, o que produções desse tipo podem mobilizar. Assim, para nove capítulos, foram necessários: “155 pessoas na equipe. 2.674 figurantes. 30 locações externas. 1 semana em Veneza. 67 dias de filmagem”. Diferente de *Dalva e Herivelto*, em *Maysa* priorizou-se gravar as cenas em locações em vez de reproduzir ambientes em estúdio. Assim, lugares que frequentados pela cantora e existentes ainda hoje, como o Hotel Copacabana Palace, serviram de cenário para a obra.

Ainda buscando a representação de uma época, o figurino da obra foi planejado para retratar a cantora ao longo das três décadas que a minissérie perpassa. Vaidosa, Maysa era considerada uma lançadora de moda e, portanto, as vestimentas e caracterização de Larissa Maciel deveriam imprimir à protagonista mais que o passar do tempo – com o processo de amadurecimento, proporcionado por maquiagem – mas também esse caráter vanguardista da cantora diante da moda³⁶. Além disso, segundo a figurinista Marília Carneiro, “é muito difícil você fazer um figurino de época porque você não pode correr no shopping [...] você tem que programar absolutamente tudo porque nada será encontrado no comércio, tudo será planejado, desenhado, mandado fazer”³⁷.

Figura 8: Larissa caracterizada para as diversas fases de Maysa



Fontes: cenas retiradas da minissérie

³⁶ Segundo o maquiador Fernando Torquato, unir ambas as características (vanguardismo e amadurecimento) na maquiagem de Larissa revelou-se um desafio. Ver *making of* nos extras do DVD da minissérie.

³⁷ Ver *making of* nos extras do DVD da minissérie *Maysa quando fala o coração*.

Marília Carneiro foi também a responsável pelo figurino de *Dalva e Herivelto* e, apesar de também compor trajes de época, viu no casal uma realidade diferente a ser representada: Dalva, por exemplo, não deixa de ser vaidosa, mas mantinha uma simplicidade que refletia nos vestidos usados para as apresentações artísticas (muitos, inclusive, comprados pelo seu então marido e “criador” Herivelto). “[...] a gente tenta fazer uma coisinha *a la* Dalva, no figurino [...]: o laço um pouco maior do que devia, o paetê, o brilho, um pouco mais do que devia, a joia não é ‘combinandinha’”³⁸. Portanto,

O figurino representa um forte componente na construção do espetáculo, seja no cinema, no teatro ou na televisão. Além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado. Percorre a cena no corpo do ator, ganha a necessária mobilidade, marca a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público (LEITE e GUERRA, 2002, p. 62)

Outro aspecto relativo à técnica e à estética da série que vale ressaltar é sobre a própria montagem da narrativa. Ambas as minisséries se iniciam com os momentos finais das mulheres biografadas (Dalva e Maysa) e, por isso, o fluxo dos acontecimentos ocorre como grandes *flashbacks*³⁹. Em *Maysa*, as voltas no tempo, contudo, são irregulares: “As coisas vão e voltam. Estamos no presente, voltamos ao passado, corremos para o futuro”, afirma o autor Manoel Carlos no *making of*. O que se percebe em *Maysa*, na verdade, são lembranças dentro de lembranças, isto é, a partir do acidente que lhe tira a vida, sua vida é rememorada em certa ordem, mas há momentos dentro dessa trajetória revivida em que se retorna a tempos ainda mais distantes⁴⁰. Para representar visualmente esses momentos de recordação, a personagem

³⁸ Ver *making of* da minissérie *Dalva e Herivelto*.

³⁹ *Flashback* é o nome dado a cenas anteriores à história contadas a fim de contextualizar os acontecimentos no presente diegético.

⁴⁰ Para saber mais sobre as representações da memória à luz da televisão, ver a dissertação de Alex Damasceno (2011).

se apresenta pensativa e sua imagem se funde com a cena do passado. Ainda para diferenciar os diversos momentos da cantora, o diretor de fotografia Affonso Beato optou por texturas de luz e cores sensivelmente diferentes ao longo da história de Maysa. Para obter qualidade cinematográfica nas imagens, Beato, fotógrafo reconhecido internacionalmente⁴¹, optou usar o que julgava haver de melhor no mercado de câmeras filmadoras naquele momento⁴².

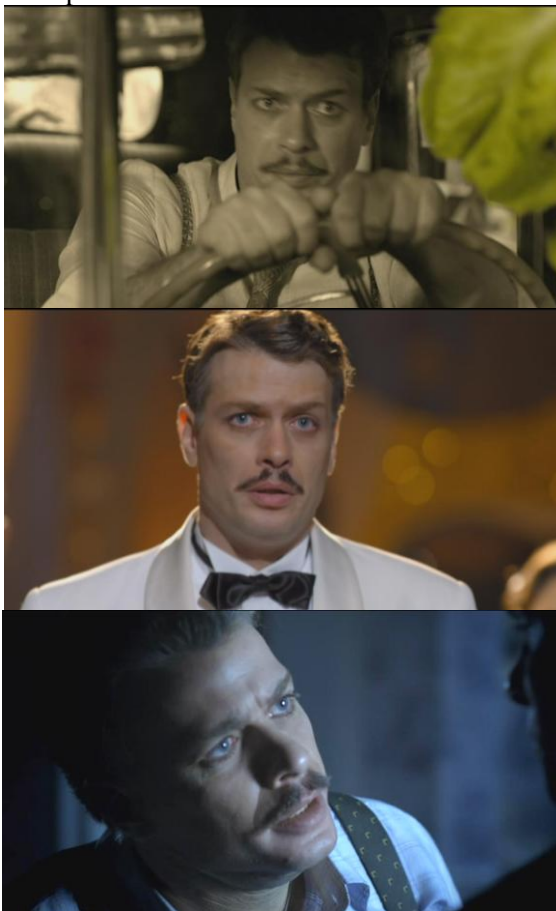
Dalva e Herivelto representou as diferentes épocas de maneira mais evidente, destacando cores mais frias (filtro azulado) para os últimos momentos de Dalva e cores mais quentes (filtro amarelo-dourado) para o passado de auge da cantora e de Herivelto⁴³. A ideia de usar tonalidades mais fortes para o passado se mantém mesmo na cena em que o carro de Herivelto é atacado em uma feira após suas declarações contra Dalva no jornal: o preto e branco tomou conta de um Herivelto constrangido enquanto era atacado pelas pessoas com legumes que se mantém em cores.

⁴¹ Affonso Beato já trabalhou em filmes como *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, 1999) do diretor espanhol Pedro Almodóvar, *Água Negra* (*Dark water*, EUA, 2005) de Walter Salles e *A rainha* (*The Queen*, Inglaterra/França/Itália, 2006) de Stephen Frears, por exemplo. Ver em: <<http://www.affonsobeato.com/>>. Acesso em: 23/01/2013.

⁴² Ver em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nj7pB1OfhWI>>. Acesso em: 23/01/2013.

⁴³ Segundo informações de Dennis Carvalho no *making of* do DVD da minissérie.

Figura 9: Cores representam momentos distintos de Herivelto na narrativa



Fontes: cenas retiradas da minissérie

Assim, a narrativa segue uma cronologia de começo-meio-fim em dois tempos: no primeiro, em agosto de 1972, quando Dalva passa mal, fica internada e morre; no segundo, entre as décadas de 1930 e 60, ela se une a Herivelto, depois se separam e, por fim, prossegue com a carreira e vive novos amores sem ele.

4.2.4. Parasserialidades como atrativos

A parasserialidade é um fenômeno característico do meio televisivo e pode ser explicado como os textos sobre a obra produzidos a partir de mecanismos internos que darão

suporte para o entendimento e a divulgação do produto. São reportagens, aberturas, chamadas publicitárias que servem como “bulas” (BALOGH, 2002, p. 44). A TV o tempo todo se autorreferencia e, para isso, mantém “programas-contêiner”⁴⁴. O *Vídeo Show* e a revista eletrônica *Fantástico* são exemplos destes programas. No caso da televisão brasileira, revistas especializadas e, hoje, a internet também se prestam a esse tipo de função paratextual, com a criação de *sites* oficiais das obras lançadas, por exemplo. Além disso, produtos que vão além das obras em si são lançados ou relançados para comercialização. Trilhas sonoras, DVDs com conteúdo na íntegra ou não, e até objetos de cena ou acessórios dos personagens. Atualmente, a Rede Globo mantém o *site* Globo Marcas⁴⁵, especializado em produtos relacionados aos programas da emissora.

No caso de minisséries baseadas em narrativas anteriores, estas geram ainda referências de retorno às obras que serviram – em maior ou menor grau – de inspiração para sua criação. As telebiografias, por exemplo, remetem aos livros que, junto com documentos, diários e testemunhos, são fontes de consulta para tecer a trajetória do biografado. Não foi diferente com *Maysa* e com *Dalva e Herivelto*: ambas as obras foram lançadas posteriormente em DVD, sem contar a busca pelos álbuns musicais e pelas biografias das personalidades retratadas – algumas delas, mesmo pré-existentes à obra, recorreram à vinculação direta em relançamentos para atrair consumidores. Tanto *Maysa: só numa multidão de amores* (2007), de Lira Neto, quanto *Minhas duas estrelas* (2009), no qual Pery Ribeiro fala sobre seus pais Dalva e Herivelto, trouxeram em suas capas selos que garantiam o vínculo.

Como se pode ver, as parasserialidades são mais que “bulas”: servem também como “objeto de sedução”, como *marketing* para atrair o telespectador. Talvez, em *Dalva e*

⁴⁴ Segundo Ana Maria Balogh (2002), “programas-contêiner” são aqueles que se valem de outros produtos da emissora para construir o seu próprio conteúdo. É a partir deles que as emissoras falam de si mesmas. O *Vídeo Show*, da TV Globo, é um exemplo de “programa-contêiner”.

⁴⁵ Ver em: <<http://www.globomarcas.com.br>>. Acesso em: 29/01/2013.

Herivelto as chamadas em si – principalmente as televisivas – foram o mais evidente nesse cenário. Mais que matérias disparadas em diversos meios impressos ou eletrônicos, as estratégias de propaganda da emissora chamaram atenção ao apresentarem o polêmico casal ao público. A publicidade impressa em revistas e jornais na ocasião do lançamento, por exemplo, foi composta por supostos recortes de manchetes sobre o casal, destacando seu sucesso musical em contrapartida com a ruína do casamento. “Esse amor deu o que cantar” foi o *slogan* que acompanhou os recortes e uma foto do casal protagonista (atores)⁴⁶.

Já na TV, foram cinco chamadas antes da estreia⁴⁷. A maioria evidenciava exatamente os mesmos pontos: sucesso nas carreiras e a decadência matrimonial. Contudo, foram acrescentados elementos que adiantavam a posição de vítima de Dalva em relação a um Herivelto insensível e egoísta – sem deixar de lado a paixão entre os dois. “A história de dois corações unidos pela música. Eles viveram e sofreram com uma paixão tão intensa quanto polêmica”, anunciava um dos vídeos, seguido por evidências da traição de Herivelto. Em outra chamada, Dalva assumia de vez o protagonismo da minissérie: “uma estrela que conquistou o país com as mais lindas paixões [cenas de Dalva cantando] e se tornou personagem de uma história de amor intensa e polêmica”. Nessa mesma chamada a cantora aparece entristecida e Nacid – grande fã da estrela – a conforta afirmando que ela não está só em seus sofrimentos.

Mas o vídeo que mais chama atenção é o que lista uma série de casais polêmicos do cenário mundial da música, envolvendo referências que atravessam as mais diversas décadas: de Johnny Cash e June Carter (que ganharam uma cinebiografia em 2005) a Rihanna e Chris Brown – que foram notícia em novembro de 2009 (vale frisar, a dois meses da estreia

⁴⁶ A imagem da propaganda pode ser conferida pelo link: <http://umacancaoedeamor.wordpress.com/tag/propaganda/>. Acesso: 23/01/2013.

⁴⁷ Há um compacto com as cinco chamadas no Youtube, disponível pelo *link* <http://www.youtube.com/watch?v=cWBy3fUCS7o>. Acesso: 23/01/2013.

da minissérie) depois que o *rapper* norte-americano agrediu fisicamente a namorada – passando por Sid Vicious e Nancy, e Kurt Cobain e Courtney Love. Em seguida, anuncia-se: “Conheça o casal que deu origem à série de casais polêmicos da história da música” e, então aparece a foto de Adriana Esteves e Fábio Assunção caracterizados de Dalva e Herivelto, que é rasgada para, enfim, aparecer a logomarca da obra. Vale observar que a trilha sonora da chamada é composta por acordes de guitarra, relacionando ao *rock* as atitudes extremas dos pares citados. Quando entra a foto do casal da minissérie, a música é trocada pelas suaves notas das músicas instrumentais das rádios dos anos 1940. A mudança de trilha sinaliza não somente o período em que Dalva e Herivelto viveram, mas também o contraste entre suas histórias e o mundo de *glamour* da MPB e as rádios naquela época.

Figura 10: Chamada de *Dalva e Herivelto* sobre casais polêmicos



Fonte: vídeo disponível no Youtube

As chamadas para *Maysa – quando fala o coração*, por sua vez, centraram-se na figura polêmica e geniosa da cantora. Em duas delas⁴⁸, pode-se ouvir: “Ousada. Intensa. Verdadeira. Ela viveu uma vida de paixões”. Em outra⁴⁹, o texto é mais enfático quanto às ações da vida particular de Maysa: “A trajetória de uma mulher que não abriu mão de escrever seu próprio destino. Um caminho marcado pela paixão e por difíceis escolhas”. Esta

⁴⁸ Ver em: <<http://www.videolog.tv/video.php?id=898615>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=VjkguznKIkA>>. Acesso em: 23/01/2013.

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1kCPHDuZpmo>>. Acesso em: 23/01/2013.

última, aliás, relaciona as “difíceis escolhas” ao relacionamento distante que manteve com o filho. Frases dela e de outros personagens questionam o sentimento de maternidade da cantora. “O Jayminho sente sua falta”, alerta Inah (Ângela Dip), a mãe. “Eu sou a mãe dele. Uma boa mãe”, enfatiza Maysa que tem como resposta de André: “Um dia ele vai crescer e há de julgar a boa mãe que você foi ou deixou de ser”.

A relação com o filho Jayme foi, sem dúvida, destacada como um grande atrativo aos telespectadores. Não à toa, o fato está nas chamadas televisivas e figurava as mais diversas matérias e entrevistas sobre a estreia da minissérie, ora pelo relacionamento em si, ora por causa do fato de Jayme ser o responsável pela direção geral da obra. Na matéria que foi ao ar no *Fantástico*⁵⁰, na véspera da estreia (04/01/2009), por exemplo, o fato de Maysa ser a mãe do diretor foi destacado três vezes.

O *site* oficial de *Maysa – quando fala o coração*⁵¹ também chama atenção ao se pensar sobre as parasserialidades enquanto atrativo. O espaço virtual englobou mais que as editorias comuns a *sites* da teledramaturgia da Rede Globo. Assim, além dos bastidores, vídeos, capítulos e personagens, *links* levavam o internauta a informações sobre a vida e a obra de Maysa, bem como um diário de produção e outro do diretor. Vale frisar que a página foi disponibilizada *online* seis meses antes da minissérie ir ao ar (BRANDÃO e FERNANDES, G., 2011, p. 47), tempo consideravelmente superior ao que costuma ocorrer (em média, um mês antes é o mais comum). O *site* abriu ainda espaço para a participação do público: *Participe* e *Fale com o diretor* eram os mais diretos, mas era em *Mural* que se podia conferir a popularidade da cantora ainda nos dias atuais – mesmo 32 anos após sua morte, reunindo 125 depoimentos, especialmente de fãs acima dos 40 anos, e que falavam de diversos aspectos da série e da trajetória da cantora, inclusive em suas vidas (BRANDÃO e

⁵⁰ Ver em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nj7pB1OfhWI>>. Acesso em: 23/01/2013.

⁵¹ Disponível em: <<http://maysa.globo.com/>>. Acesso em: 23/01/2013.

FERNANDES, G., 2011, p. 49). Espaços como este, “[...] além de contribuírem para os produtores terem um *feedback* de suas criações, fazem com que o público tenha outra plataforma para exprimir seus anseios de projeção identitária” (idem, p. 55).

Como se percebe, as diversas formas extra-narrativas de que lançaram mão as duas obras colaboraram tanto para atrair o público quanto para corroborar as características mais marcantes dos biografados. No caso de telebiografias e outras obras baseadas em textos anteriores, as minisséries servem ainda como *marketing* para suas próprias fontes – como os livros biográficos sobre Maysa e sobre Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. As parasserialidades, portanto, mais que “bulas” para as obras, como definiu Balogh (2002), servem como chamariz, como um convite ao público para desfrutar da minissérie. Mas é uma via de mão-dupla: se ajudam a obra a prosperar, aproveitam-se também dos conteúdos para se autopromoverem – com relançamentos de livros e pautando os chamados programas-contêineres da emissora.

4.3. MOLDURAS INTERNAS: ASPECTOS DA NARRATIVA

Embora seja de caráter essencial averiguar os elementos externos, relativos às produções das minisséries aqui estudadas, é válido frisar o papel das molduras internas – que dizem respeito às narrativas propriamente ditas – no contexto desta pesquisa. Se antes a atenção era para o como foram feitas as obras, agora os olhares serão todos para os resultados. Uma vez produzida, a minissérie torna-se também um texto sobre seus biografados. E como tal, provoca emoções, afeições e torna-se um documento que, por um lado, pode atrair o público a informações mais profundas em obras anteriores, mas, por outro, pode manter-se

como única fonte de conhecimento sobre a trajetória retratada, limitando o conhecimento sobre o biografado.

Assim sendo, o que *Maysa – quando fala o coração* fala de Maysa? E o que saberemos sobre Dalva de Oliveira e Herivelto Martins ao assistirmos a *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*? Uma vez detectados, tais elementos internos podem nos responder mais do que apenas sobre o biografado em si: também nos fazem entender sobre o processo de dramatização de vidas reais na teledramaturgia brasileira. Analisando ambas as minisséries, percebeu-se aspectos comuns – abordados de maneiras distintas – que, comparados, podem ajudar a delinear a telebiografia no atual cenário televisivo brasileiro.

É sintomático, por exemplo, que as duas falem de mitos da MPB de meados do século passado. À primeira vista, parecem estar em um mesmo contexto histórico, mas trata-se de uma visão ilusória: embora o período de Dalva e Herivelto e Maysa sejam próximos, significam momentos bastante distintos. Primeiro por suas origens – o casal veio de cidades pequenas, eram pobres, trabalhadores que precisaram batalhar para alcançar sucesso no Rio de Janeiro, então capital federal, e o fizeram ainda na era dos luxuosos cassinos e no auge do Rádio no país, que, naquela época representava o veículo de comunicação mais popular do Brasil por “[...] sua agilidade e o barateamento progressivo da mercadoria. O rádio trazia o mundo em sua casa, [...] desvendava seus segredos e indicava modos possíveis de socialização e participação” (LENHARO, 1995, p. 166). Maysa, por sua vez, veio da alta burguesia paulista, filha de pais boêmios, descendentes de figuras importantes no Espírito Santo e casada com um membro de uma das famílias mais tradicionais de São Paulo, os Matarazzo. Seu maior desafio para entrar no mundo da música foi justamente enfrentar a sociedade, que não via com bons olhos que uma “moça de família” se tornasse artista.

Além disso, entre o início de carreira de Dalva e Herivelto com o *Trio de Ouro*, ainda na década de 1930, e o surgimento de Maysa como cantora, nos anos 1950, houve um

marco para a história da comunicação no Brasil e, conseqüentemente, para a vida dos artistas da época: a chegada da televisão no país, em setembro de 1950. Se Dalva, já separada de Herivelto, era uma figura que não tinha “visual” para o novo meio (FONSECA, 1987), Maysa logo ganhou um programa só seu na TV Record Paulista, o *Convite para ouvir Maysa*, mesmo título de seu primeiro disco. Naqueles tempos, o veículo ainda dava seus primeiros passos para se consolidar no país, mas conquistar um horário na programação já era um grande reconhecimento. Nos extras do DVD de *Maysa*, a própria artista fala que seu sucesso ocorreu de maneira inversa ao que se via na época: primeiro se tornava conhecida nos meios rádio e TV e só aí que recebia propostas para gravar discos. Maysa participou ainda de três telenovelas nos anos 1970, com destaque a *O cafona* (Bráulio Pedroso, Rede Globo, 1971), na qual interpretou a *socialite* Simone – fato apenas mencionado na minissérie.

Contextos históricos são, contudo, apenas um ponto a se pensar diante das trajetórias do casal e de Maysa. Três outros aspectos parecem essenciais para se analisar os universos criados nas minisséries: considerar as personalidades retratadas em si, com suas relações, bem como proximidades e divergências com outras versões de suas trajetórias; a mídia da época e o processo de construção dos artistas como mitos; e, por fim, os musicais representados na diegese de ambas as obras.

4.3.1. Os biografados: entre conjunções e disjunções

Ao ser questionado se *Maysa – quando fala o coração* seria um retrato fiel da cantora, Manoel Carlos, autor da obra, é enfático:

Não. A minissérie é ficcionada em muitos pontos. É como eu acredito que devam ser esses tipos de biografias. [...] Uma biografia absolutamente realista, em primeiro lugar, é um documentário, o que não era o caso. E depois, ninguém conhece uma personalidade tão bem que possa colocá-la inteira, de maneira irretocável, em qualquer obra. [...] Em *Maysa*, não fiz um raio-x, fiz um retrato com retoques aqui e ali. Mas o clima, a atmosfera são bastante fiéis. (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 97)

O autor continua defendendo seu ponto de vista afirmando que ao roteirizar uma biografia, faz-se uma visão particular que deve ser livre, mantendo fidelidade de alguns “dados biográficos fundamentais”. Esse argumento vai ao encontro da opinião de Maria Adelaide Amaral, autora de *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*. Para a autora, o importante não é a fidelidade, mas sim manter a essência do personagem (MEMÓRIA GLOBO, 2008, p. 147). Ela reconhece ainda o valor das minisséries históricas para a construção da memória nacional, mas que seu trabalho é, antes de tudo, ficção televisiva. “Mesmo quando se está falando sobre um fato histórico, ou sobre um personagem histórico, é importante pensar em termos dramáticos. Minissérie não é *Telecurso 2º grau*⁵², não é telejornalismo. É teledramaturgia” (idem, p. 146).

Tais argumentos nos levam a questionamentos acerca do grau de similaridades que as telebiografias devem ter. Nelas, são representadas personalidades históricas, espera-se fidelidade, contudo tratam-se, na verdade, de obras da teledramaturgia *baseadas* nas trajetórias de tais figuras. Por isso, ao se comparar minisséries biográficas com outras fontes sobre o protagonista, é válido pensar não em termos de “fidelidade”, mas em *conjunções* e *disjunções* entre as obras. Em seu livro sobre as transmutações de obras literárias para a televisão, Anna Maria Balogh (2005) utiliza-se de tais termos para definir as similaridades e as não similaridades ao relacionar minisséries baseadas em romances e as obras que lhe deram origem. “Conjunções”, portanto, seriam o que se mantém de comum entre livro e o produto audiovisual originado. “Disjunções”, por sua vez, seriam as divergências entre as narrativas.

⁵² Programa educativo da Fundação Roberto Marinho, voltado para a formação de pessoas no ensino fundamental e médio, a partir da educação a distância.

Em seu texto, a autora faz questão de frisar que a aplicação dos conceitos de disjunção e conjunção em sua pesquisa não diz respeito às biografias romanceadas (BALOGH, 2005, p. 203), contudo, parece-nos coerente “emprestar” os termos para esta análise. Afinal, há na produção das telebiografias uma adaptação, uma transmutação de uma trajetória vivida para uma narrativa roteirizada, em que se reduz uma vida inteira a poucos capítulos de cerca de cinquenta minutos. Nesse processo, destacam-se acontecimentos, ocultam-se outros, personagens são recriados, enfim, os biografemas (para usar o termo de Décio Pignatari⁵³) são selecionados e rearticulados para a confecção da narrativa exibida.

Para construir *Maysa*, Manoel Carlos contou com um acervo significativo de informações sobre a cantora: não bastasse biografias, jornais e revistas da época, o autor teve acesso a diários e informações pessoais de Maysa, fornecidos pelo filho dela, Jayme Monjardim, diretor da obra. Talvez por isso, há na minissérie diversos trechos em que Maysa se torna narradora dos acontecimentos: pode-se ouvir Larissa Maciel lendo, em voz *off*, algumas impressões acerca do que está sendo apresentado. O exemplo mais significativo são as últimas anotações da cantora em seu diário, escritas por volta de um mês antes de sua morte⁵⁴, palavras que acompanharam as imagens de uma Maysa tranquila, rumo a Maricá, antes do acidente na ponte Rio-Niterói. “Sinto uma liberdade incrível. Guiar meu carro e andar por aí, com minhas fitinhas gravadas. Livre. Finalmente em branca paz. O futuro é isso. O futuro é o que interessa. O que passou, passou. Saíam todos da minha frente. Estou indo em direção ao meu futuro”. Alguns comentários da cantora em seus diários também aparecem na biografia escrita por Lira Neto, *Maysa: só numa multidão de amores* (2007), o que faz parecer que alguns trechos da minissérie apenas foram reproduzidos de lá. As palavras da cantora

⁵³ Lembrando que “biografemas”, segundo o semiótico, seriam como as menores unidades de sentido sobre trajetórias de vida, que juntas formam um “biodiagrama” (uma representação de uma vida). Dependendo de como reunir os biografemas, o resultado do biodiagrama também sofre alteração (BRUCK, 2009).

⁵⁴ Ver em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nj7pB1OfhWI>>. Acesso em: 23/01/2013.

sobre o terror que sentia no internato, quando criança, por exemplo, estão transcritas no livro da mesma forma que foram clamadas na minissérie. Assim como a curiosa cena da cantora chegando à praia de helicóptero, ocasião em que ela conhece Bôscoli. A cena de Maysa e André no cinema, por sua vez, parece inspirada na obra de Lira Neto e transmutada à linguagem televisiva para a série da Rede Globo.

De posse de o que havia de mais íntimo da cantora, seu diário, o autor da minissérie incluiu nas falas da cantora diversas frases de autoafirmação. Era uma Maysa que ainda buscava *ser* e, por isso, proferia diversas frases em primeira pessoa. “Eu sou assim”. “Eu sou a mãe dele. Uma boa mãe”. As vezes que mais se mostrava, porém, era quando não usava o pronome pessoal. Na entrevista que concedeu a Ronaldo Bôscoli, na minissérie, quando questionada qual seu maior medo, Maysa encarou-se no espelho e olhando em seus próprios olhos, disparou: “Medo de amar e não ser amada”.

Uma de suas frases mais emblemáticas, contudo, foi recontextualizada e, na minissérie, não passou de uma singela confissão ao amante Ronaldo Bôscoli: Maysa assumiria, em um voo entre Buenos Aires e Brasil, que sonhava em ser “homem, preto, pianista e bêbado”, porém não conseguira ter nenhuma das três primeiras características. Segundo a biografia da cantora (LIRA NETO, 2007), ela teria dito isso em um *show* da amiga Elizeth Cardoso, em alto e bom som, no meio da plateia, entre uma música e outra. Seria, assim, mais um *show* protagonizado por Maysa. Dessa forma, Manoel Carlos, mesmo com ressalvas por trabalhar com o filho de Maysa, tentou passar ao público o lado intenso de uma Maysa ambígua, alcoólatra e sedutora.

Outra desarticulação de um momento da cantora foi a apresentação *fossa* na Argentina representada na minissérie. Na biografia escrita por Eduardo Logullo (2007), é dito que o sucesso desse *show* fora a primeira conquista internacional da *Bossa Nova*. O que faz sentido, visto que ela levou consigo Bôscoli e Roberto Menescal, com sua trupe de garotos da

“Zona Sul”. Sua *bossa*, ali, resumiu-se à gravação de *O barquinho* (Bôscoli e Menescal) e à capa do disco de mesmo nome. O espetáculo no Olympia, famosa casa de *shows* francesa, apresentado como uma consagração internacional da cantora e que estampou capas de CDs e DVDs oriundos da minissérie, também não foi tão relevante quanto representado na obra televisiva. Eduardo Logullo, aliás, frisa que Maysa fora a Paris logo depois de seu desquite e viveu quase um ano lá, bêbada, entre boates e as ruas, lidando com artistas e mendigos.

Sua volta ao Brasil, com a apresentação no Canecão, em 1969, contudo, foi apresentado tal como significou: o retorno triunfal de uma diva, mais magra e mais segura e cantando como nunca. Para imprimir maior veracidade, o cenário foi composto por fotos da própria cantora Maysa e Larissa Maciel, sua intérprete, trajou a glamorosa túnica de detalhes dourados que Jayme guardara de sua mãe. As canções também são todas gravações originais de Maysa que Larissa esforçou-se para dublar.

Figura 11: *Show* no Canecão – Larissa Maciel no palco sob o olhar de Maysa



Fonte: imagem retirada da minissérie

Outra redução da narrativa diz respeito aos amores da cantora. No *making of* do DVD, o próprio autor Manoel Carlos admitiu que selecionou os quatro que lhe pareceram mais relevantes: André, Bôscoli, Miguel e Carlos Alberto. Aliás, as namoradas famosas de Ronaldo Bôscoli também foram adaptadas. Por questões jurídicas, sem autorização das famílias, Nara Leão e Elis Regina foram trocadas pela aspirante a atriz Beta e a cantora novata

Lisa. A secretária que a acompanhou a vida toda, Ana, também foi uma condensação das diversas secretárias que passaram pela vida da cantora.

Vale frisar ainda os recursos audiovisuais para “didatizar” momentos históricos e/ou apresentar personagens reais menos conhecidos (ou de difícil reconhecimento) do público.

[...] O que se permite observar é a capacidade de criar sobre bases reais e costurar tramas que caem no gosto do telespectador. Talvez por este mesmo motivo, algumas vezes, o roteiro e alguns diálogos caem no terreno delicado do didatismo para que os detalhes mais intrincados no painel histórico possam ser bem compreendidos pelo receptor. Este parece ser o caso de alguns personagens identificarem pelo nome completo as figuras históricas que não são muito conhecidas do grande público. (DASTRE, 2009, p. 124)

Em *Maysa*, isso fica claro no momento em que é apresentado o último par romântico da cantora, que, ao falar seu nome, a própria Maysa dá conta de relacioná-lo às telenovelas. Afinal, Carlos Alberto era nessa época um famoso galã de TV, par romântico constante de sua ex-mulher, Yoná Magalhães. Havia também alguns comentários pontuais sobre a política do país, especialmente quando ocorreu o Golpe Militar em 1964. Tal recurso de diálogos didáticos, contudo, é mais evidente em *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*. No momento em que Herivelto encontra Grande Otelo (Nando Cunha) pela primeira vez, eles estão no Café Nice. Eles se cumprimentam cordialmente e Herivelto fala enfaticamente que está falando com Grande Otelo.

As explicações também contextualizam acontecimentos históricos fundamentais para o desenrolar da narrativa. É assim quando a cantora Linda Batista (Cláudia Netto) comenta seu temor em relação ao fim dos cassinos. Nessa época, os cassinos, junto com as rádios, representavam o auge das carreiras dos artistas brasileiros. Contudo, em 1946, Eurico Gaspar Dutra assumia a presidência da República e, como primeira medida, proibiu os cassinos, deixando famílias de artistas desempregados e desamparados. No diálogo, esse cenário fica bastante claro:

Otelo: Três *shows* por noite. Ora, as *ladies* que me perdoem, mas o Joaquim Rolla [proprietário de importantes cassinos da época] faz jus ao nome que tem.

Linda: Dou graças a Deus de ter trabalho. Com o Dutra no Catete, eu não sei o que nos espera.

Dircinha Batista [Luciana Fregolente]: Mas o problema não é o Dutra, é a esposa dele. Dizem que a tal mulher é muito carola

Herivelto: Se ele der ouvido aos padres, o jogo acaba.

Dalva: O Dutra é um miltar, não é um pau-mandado.

Otelo: Ah, mas em casa de mulher carola, quem apita é o padre.

Linda: Se o jogo acabar, estamos estrepados.

Imediatamente após a fala de Linda Batista, na cena seguinte, o jornal Correio da Manhã anunciando “Dutra decreta o fim dos cassinos no país” aparece em primeiro plano. Além disso, para compor a minissérie, assim como em *Maysa*, alguns personagens que passaram pelas vidas da dupla foram omitidos, alguns foram criados, outros adaptados. A filha adotiva da cantora, Dalva Lúcia, por exemplo, não apareceu na série, sequer foi mencionado que Dalva teve uma filha. A menina fora adotada pela cantora durante o seu segundo casamento, com o produtor argentino Tito Clímént, para realizar o sonho de ter uma menina. Clímént, aliás, foi outro que não figurou a minissérie. Na trama de Maria Adelaide Amaral, o marido hispânico de Dalva era mexicano, cantor e chamava-se Rick Valdez (Pablo Bellini). O único ponto de similaridade aí foi que ambos tomaram para si o papel de empresário da cantora e levavam a carreira dela com rédeas curtas. O terceiro marido, Manuel Nuno manteve-se mais jovem, mas passou a se chamar Dorival (Leonardo Carvalho). Já Stela (Ellen Rocche), Margô (Leona Cavalli) e Herculano (Jackson Costa) foram criações de Maria Adelaide para amarrar pontas nas trajetórias do casal. Herculano era um pai de santo que aconselhou Herivelto a vida toda, representando a fé umbandista do artista. Stela personificou as infidelidades do compositor ao longo do casamento com Dalva. E Margô pode ser interpretada como a consciência da cantora: sempre presente em momentos cruciais de tensão e tentação do casal, Margô fora amante de Herivelto, aproximou-se de Dalva por interesse e acabou amiga da cantora, aconselhando-a sempre a se rebelar contra as atitudes do marido infiel.

Segundo a autora da série⁵⁵, ao escrever sobre personagens reais, o mais difícil “é manter um olhar compassivo sobre os personagens”. “Sobretudo sobre o Herivelto Martins”, frisa. Tal declaração evidencia que a obra, assim como qualquer texto, não é totalmente isenta e, portanto, posiciona-se diante dos fatos. Desde as chamadas, como foi visto, até a última cena da minissérie, a impressão deixada ao telespectador é a de uma Dalva simples e amável, ciumenta e vítima de um Herivelto infiel, egoísta e orgulhoso que não admite a independência e o sucesso sua “criação”.

Maria Adelaide Amaral, contudo, não construiu uma narrativa totalmente maniqueísta: Herivelto é redimido pela relação com Lurdes (Maria Fernanda Cândido), contexto em que é carinhoso, romântico e respeitoso. Isso, inclusive, é reconhecido na minissérie em uma cena em que Dalva declara a Lurdes: “Quando você fala do Herivelto é como se tivesse falando de um homem que eu não conheço”. O diálogo deixa clara a diferença no tratamento dele diante das duas mulheres. A figura autoritária do compositor também se reflete no relacionamento com o filho mais velho, Pery, autor de uma das biografias do casal, claramente mais apegado à mãe (tanto no livro como na minissérie). Em relação a Herivelto, Pery (Thiago Fragoso) confessa ao pai que sempre teve medo dele. Dalva também tem atitudes que a condenam, como o beijo em Rick Valdéz flagrado por Herivelto: na ocasião, ainda casados, a cantora volta ao papel de vítima ao admitir que somente tomara tal atitude para chamar atenção do marido, cada vez mais distante, envolvido com Lurdes.

Na famosa guerra musical em que o casal se envolveu, os papéis de vítima e algoz permanecem: enquanto Herivelto se ofende com a primeira gravação de Dalva após a separação (com uma letra que poderia ser sobre o fim do casamento), o compositor ataca com canções e artigos no jornal com a finalidade única de difamar a imagem de Dalva, que, por

⁵⁵ Disponível em: <<http://tvglobodalhaerivelto.globo.com/novidades/2009/12/29/entrevista-maria-adelaide-amaral/>>. Acesso em: 09/11/2010.

sua vez, não se pronunciava sobre o ex-marido. O resultado foi o auge da cantora, coroada Rainha do Rádio em 1951, em contraste com as agressões do público a Herivelto, que também foi expulso da Associação Brasileira de Radialistas (ABR). Vale frisar que os três acontecimentos ocorreram em períodos próximos, porém distintos na vida do casal, mas foram apresentados numa sequência em que evidenciava uma possível relação entre os acontecimentos. Na minissérie, Herivelto é vaiado no concurso de marchinhas de carnaval no qual Dalva é consagrada pela plateia; em seguida, amigos do compositor o desaprovam por ter relacionado a ABR ao episódio; na cena seguinte, meninos vendem jornais que anunciam que a punição de Herivelto foi sua expulsão da associação, enquanto outros vendem a Revista do Rádio com a capa sobre a coroação de Dalva.

A parcela de “culpa” de Dalva na separação parece ser algo que nunca será dimensionado. João Elísio Fonseca (1987), biógrafo da cantora, afirma que muitos amigos do casal preferiram não se posicionar sobre o assunto, mesmo muitos anos depois. Na época do ocorrido, contudo, o fato é que as camadas mais conservadoras da população, em especial a elite e os homens casados, ficaram contra a cantora e, como os jornalistas eram na maioria do sexo masculino, a imprensa abriu mais espaço para Herivelto, com exceção das revistas especializadas, que se mantiveram neutras. Prostitutas e homossexuais, além do grande público que admirava a voz de Dalva, preferiram apoiá-la: viam nela a figura de uma mulher que assumira o papel de contestadora contra a submissão feminina. Para Fonseca, Dalva pode não ter sido nem uma coisa nem outra, nem vítima de Herivelto, nem mulher revolucionária. Talvez, ela ansiasse apenas por liberdade.

Alguns afirmavam ser Herivelto o culpado da separação, outros diziam ser Dalva a culpada, por querer viver sua vida, no que há um pouco de verdade: Dalva chegara aos 33 anos e percebera que sua energia extrapolava os limites do Trio de Ouro, assim como sentira que na cama de casal já não cabia os dois. Ela era a atração do Trio, mas vivia atrelada à liderança do marido, só fazia o que ele permitia artística e intimamente. [...] Dalva sentia que dentro dela havia uma outra, pulsante, vibrante e

que seu surgimento era iminente, dependia de pouco tempo. [...] ela sabia que podia mais, ir mais longe, viver, ser livre. (FONSECA, 1987, p. 50)

Se na narrativa de *Dalva e Herivelto* é fácil identificar uma protagonista e um antagonista, em *Maysa* isso requer uma análise mais cuidadosa. A cantora de personalidade passional, que bebia e fumava demasiadamente, que tentara algumas vezes o suicídio, que, mesmo em momentos de alegria, sentia uma angústia, uma inquietação, muitas vezes lutou contra si mesma com comportamentos impulsivos que fragilizaram suas relações amorosas, mesmo em momentos de paz: foi assim quando traiu Miguel com o ex-amante Bôscoli, ou quando anunciou estar grávida de Carlos Alberto mesmo sabendo que não podia mais ter filhos, ou ainda quando optou por não dar um beijo no filho doente para que não afetasse sua voz. Em seu diário, declarou: “Há gritos dentro de mim que me povoam da mais imensa solidão” (LIRA NETO, fotos anexas). Ela, que também vivia à base de remédios para emagrecer e para dormir, tentou curar-se do alcoolismo com medidas extremas, implantando-se uma medicação que, em contato com o álcool no sangue, formava uma substância nociva ao organismo. Em uma das cenas, Ana, a fiel secretária, resume em poucas palavras o comportamento da cantora: “O problema de Maysa chama-se excesso”. Maysa era ambígua, intensa, impulsiva. Era, portanto, protagonista e antagonista de sua própria vida.

4.3.2. Mídia e (des)construção dos mitos

Edgar Morin (1980) identificou Hollywood como um novo Olimpo: a morada dos deuses gregos, onde se cultuavam seres considerados superiores, teria se transferido para solo norte-americano, onde se davam as produções de filme – verdadeiras fábricas de ídolos. Em obra posterior (2005), o autor reconhece o *status* mítico a outras figuras públicas, como

esportistas, políticos e *playboys*. Em meados do século XX, no Brasil, esse culto era voltado para astros da Música Popular Brasileira. Desde a Era de Ouro do Rádio no país, especialmente nos anos 1940, época também dos Teatros de Revistas dos luxuosos cassinos cariocas, fãs se uniam em clubes e travavam verdadeiras guerras entre eles para manter seus ídolos no pedestal mais alto. A partir de 1950, os ídolos foram, aos poucos, transferindo-se para a televisão. *Shows* de calouros e, depois, festivais de música garantiam o lugar da MPB nos holofotes. Como dito, no contexto brasileiro, Maysa Monjardim, Dalva de Oliveira e Herivelto Martins representaram verdadeiros olímpianos de suas épocas. Mas mitos não surgem do nada: são construídos, moldados, divulgados. Nas minisséries aqui analisadas, o processo de construção e a desconstrução desses mitos foi bem delineado. E sempre acompanhado pela mídia.

Dalva de Oliveira tinha o dom da voz e punha emoção no seu cantar. Foi o que Herivelto percebeu quando a conheceu. Com a união artística e matrimonial, ele foi, aos poucos, moldando a estrela. Assim como na minissérie de Maria Adelaide Amaral, Herivelto juntou Dalva às suas apresentações com Nilo Chagas (Maurício Xavier). Logo *Dalva de Oliveira e a Dupla Preto e Branco* receberam a alcunha de *Trio de Ouro*. Dos pequenos teatros, o trio de cantores foi galgando a fama participando cada vez mais de programas de rádios e *shows* em teatros e cassinos. Herivelto, como também mostrado na minissérie, era um líder rígido e obrigava os companheiros a horas de ensaios para manter a qualidade do grupo. Presenteava a esposa com roupas não simplesmente para vê-la feliz e bela, mas para que ficasse “apresentável”, digna de uma estrela.

Estar na mídia radiofônica naqueles tempos era o sonho dos artistas da música, ser contratado por uma delas, era o auge. Os três passaram, então, pela Rádio Mayrik Veiga e depois para a Rádio Nacional (que nos anos 1940 era considerada a maior do país). Enquanto os cassinos funcionavam em território nacional, o *Trio de Ouro* também estava no *casting* de

artistas dos aclamados Cassino da Urca e o Cassino de Icarai (em Niterói, artistas pegavam as barcas todas as noites para suas apresentações lá). Todos os anos, eles participavam dos concursos de marchinhas de carnaval. Herivelto era um compositor voraz e, normalmente, suas canções não eram exclusividade do *Trio de Ouro*. Foi ele também quem introduziu o apito no samba, cena apresentada na obra da Globo.

Estar em evidência, como estavam, era o suficiente não somente para manterem seus contratos nas rádios, como também para que figurassem capas de revistas especializadas e matérias de jornais. O trio era um sucesso e o apego a isso era o que mantinha Herivelto no casamento tempestuoso com Dalva. A cantora era sua “criação”, como marido e líder do trio, era Herivelto quem escolhia o quê e com quem ela cantaria. Com a decadência dos cassinos, veio a crise do trio e, por consequência, o fim do casamento. É verdade que Herivelto já mantinha um caso com Lurdes há algum tempo, mas foi o fracasso da turnê na Venezuela – comandado por Dercy Gonçalves, que chocou os conservadores vizinhos com sua performance “ousada” para a época – que fez o cantor acabar o casamento. Sozinha, Dalva precisava manter-se, continuar a cantar, e assim o fez: gravou *Tudo acabado* (de J. Piedade e Oswaldo Martins). O sucesso da canção de versos que pareciam sob encomenda ao momento de separação do casal, incomodou Herivelto e deu início à publicização do que Maria Adelaide Amaral, autora da minissérie, classificou como “uma grande história de amor e é uma grande história de desamor” que “não teria a menor importância se ela não tivesse se transformado, digamos assim, numa lavagem de roupa suja pública”⁵⁶.

Vale lembrar que o desquite no Brasil, naqueles anos 1950, já era por si só um escândalo social. Envolver um casal famoso que construiu junto a carreira e a relação era um prato cheio para a imprensa sensacionalista. Naquele tempo, em casos de separação, a mulher costumava ser marginalizada e apontada como culpada do ocorrido. Alcir Lenharo, biógrafo

⁵⁶ Ver no *making of* do DVD da obra.

de Nora Ney (cantora que também causou polêmica em sua época devido ao desquite), destaca que no caso de Dalva:

[...] a cobrança social sobrecarregava a cantora enquanto sua condição de esposa ficava comprometida pela condição de artista sempre envolvida em suspeitas. [...] A pessoa de Dalva foi pouco poupada no episódio, mas o público não vacilou, ficou do seu lado, consagrando todas as músicas que a grande cantora lançou após a separação. (LENHARO, 1995, p. 102)

Na minissérie, não fica claro quem formava o novo público de Dalva, mas em sua biografia escrita por João Elísio Fonseca (1987) a informação é de que a cantora passou a ser desprezada pela elite e, em especial, pelos homens casados. Em contrapartida, marginalizados como homossexuais e damas de companhia, além de meninas pobres da classe trabalhadora (as mesmas que foram chamadas pejorativamente de “macacas de auditório”) se organizaram em fãs-clubes e garantiram à Dalva não só o sustento através da música, mas, principalmente, sua consagração. Ela pouco se pronunciou sobre o fim do casamento – até porque os jornais, em sua maioria compostos por homens, por sua vez, preferiram apoiar Herivelto. Contudo, é em uma entrevista que a cantora, na obra, garante seu posto na batalha pela dignidade feminina com a seguinte declaração: “Gostaria que o meu caso servisse de exemplo a outras mulheres tímidas, criadas e casadas sob opressão. Elas têm que saber que podem ser gente sozinhas e que não devem suportar o julgo ofensivo à dignidade feminina”.

Assim, a cada nova música lançada pela cantora ou pelo *Trio de Ouro* em sua nova formação, mais falatórios e boatos alimentavam a disputa entre o ex-casal. Apoiado pelo jornalista David Nasser, do Diário da Noite, Herivelto passou das músicas para as páginas de jornal: com a coluna *Porque abandonei Dalva de Oliveira*, o artista publicou 22 artigos ao longo de cinco semanas com o único objetivo de difamar a ex-companheira.

Figura 12: Algumas manchetes da coluna de Herivelto no *Diário da Noite*



Fonte: RIBEIRO e DUARTE (2009) e cena retirada da minissérie

Os registros foram representados na minissérie. O que deveria derrubar a cantora, contudo, não a atingia. Pelo contrário: mais trazia o público para seu lado. Na trajetória do casal narrada nas telas da Globo, a imprensa diária acabou por afundar a carreira de Herivelto (que se tornou funcionário público) e por consagrar Dalva – embora a intenção tenha sido outra. A derrocada do cantor na minissérie ocorreu, inclusive, por suas declarações desmedidas nos jornais: revoltado pelas vaias recebidas no concurso de marchinhas, Herivelto concedeu uma entrevista acusando a ABR de contratar a plateia para derrubá-lo. A notícia de sua punição (a associação optou por expulsá-lo do quadro de sócios), aliás, veio, na trama, pelos jornais, ao lado da revista sobre a nomeação de Dalva como Rainha do Rádio daquele ano. Foi através dos jornais também que, na minissérie, Pery publica uma carta pedindo ao pai o fim daquela “guerra” e que Dalva e Herivelto se atualizavam de etapas do processo do próprio desquite.

Dalva experimentou o sucesso, mas com o tempo foi perdendo seu lugar nos holofotes. O novo veículo da época, a televisão, considerava sua imagem inapropriada. Além disso, a partir de meados dos anos 1950, surgiram muitas cantoras novas, que tirariam paulatinamente o espaço da estrela. Com o tempo, Dalva seria mencionada na mídia como a

“mãe de Pery”, o primogênito do casal que agora fazia sucesso com suas gravações de Bossa Nova.

A mídia também teve papel de destaque na trajetória de Maysa Monjardim. A polêmica cantora sempre figurava os noticiários, nas mais diversas editorias. Lira Neto, autor de *Maysa: só numa multidão de amores* (2007, p. 22), contabilizou que, em 1958, o nome da cantora alimentou a imprensa com notícias suficientes para todos os dias do ano. “[...] entre 1º de janeiro e 31 de dezembro não houve um único dia – e isso, acredite-se, não é força de expressão – em que Maysa não tenha sido notícia em pelo menos um órgão da imprensa carioca ou paulista”. O biógrafo destaca que ela chegou a estampar até mesmo o noticiário político, com os boatos de que ela havia sido sondada por um partido para concorrer a um cargo nas próximas eleições.

Naquele ano, Maysa estava apenas começando sua carreira, mas não era para ela novidade estar em evidência na mídia. Ainda criança, com apenas dois anos, ela e a mãe saíram na coluna social de um jornal de Vitória, no Espírito Santo, como membros de duas famílias tradicionais de lá: os Figueira e os Monjardim (LOGULLO, 2007). Seu casamento, aos dezessete anos, também fora amplamente divulgado. Afinal, ela estava se unindo a um Matarazzo, família das mais tradicionais da burguesia paulistana, oriunda do patriarca Francesco Matarazzo que chegara da Itália no fim do século XIX em busca de trabalho e, em cerca de 50 anos, construiu uma das maiores fortunas do país.

Mesmo no fim dos anos 1950 e com pais boêmios, ser artista era um sonho que não cabia às moças de “boa família”. Mesmo assim, Maysa não se importou e viu no convite de Roberto Côrte-Real uma oportunidade de escapar do marasmo da vida de “senhora de classe”: foi difícil, mas convenceu a família que apenas gravaria um disco. As gravadoras da época não levaram a sério a proposta de uma mulher da burguesia no meio artístico, ainda mais com tantas exigências do marido – ela não poderia ter sua imagem na capa, sua renda

seria doada para fins beneficentes. Côrte-Real, confiando na descoberta da cantora Maysa Matarazzo, propôs sociedade a José Scatena para transformar a agência de jingles RGE em gravadora e, como trabalho inaugural, lançou *Convite para ouvir Maysa*. Em um primeiro momento, a crítica ignorou o disco, nem mesmo os artigos de Henrique Pongetti na *Revista Manchete* chamaram atenção para o trabalho de Maysa. Somente quando o cronista Henrique Galeno do *Diário Carioca* começou a elogiar a cantora é que ela conseguiu emplacar algumas músicas nas rádios do Rio de Janeiro e o disco se tornou um dos mais procurados em 1957. Inevitavelmente, o capricho virou profissão. Mesmo com o filho pequeno, Maysa vivia entre São Paulo e Rio de Janeiro e, ainda casada com André, a TV Record Paulista lançou-a no programa homônimo de seu bem-sucedido disco. Em 1960, a cantora chegou a ter sua vida contada em uma fotonovela em um número especial da revista *Sétimo Céu*. A publicação, intitulada *Maisa – o drama de uma vida*, lançou mão de fotos pessoais da artista⁵⁷.

Agora a mídia abriria os olhos para Maysa e, desde já, polemizando a cantora. Afinal, era uma Matarazzo se tornando cantora profissional, adentrando a classe artística. Maysa não gostava de ser ligada ao nome da família do marido, muito menos depois do desquite. Na minissérie, sua sogra Amália (Denise Weinberg) chega a acusá-la de usar o sobrenome para alcançar fama. Na ocasião em que Maysa é flagrada nua tomando banho em uma cachoeira, por exemplo, a matriarca esbraveja por ter seu nome “jogado na lama”. Diante do argumento de André de que a cantora não seria mais da família, Amália contesta: “E você queria o quê? Que botassem Monjardim que não é nada? Colocam Matarazzo que é tudo”. Ela, que fizera questão de voltar a se chamar Maysa Monjardim, desdenhava a família do ex-marido: “Perdi o sobrenome, mas em troca ganhei a fama” (LIRA NETO, 2007, p. 92).

⁵⁷ A fotonovela pode ser conferida em: <<http://maysamonjardimoficial.blogspot.com.br/2011/12/imprensa-maysa-o-drama-de-uma-vida.html>>. Acesso em: 20/01/2013.

Figura 13: Maysa era figura constante (e polêmica) nos órgãos da imprensa da época



Fonte: Blog Maysa Monjardim e cena retirada da minissérie

O fato é que Maysa não gostava de sempre estar cercada de jornalistas, munidos de perguntas muitas vezes ácidas para provocar a cantora. Havia elogios também, mas o que mais se via eram notícias sobre bebidas, comportamentos impulsivos e, o que mais atingia a cantora, a aparência. Ela, contudo, não fazia nada para evitar os boatos. A minissérie é permeada de diálogos que deixam claro o incômodo de Maysa e de seus pais sobre o que era divulgado a seu respeito. “Ela sabe que é um prato cheio para esses jornais e revistas que adoram um escândalo. Porque tudo o que eles querem é vender, vender mais, vender mais...”, lamenta o pai, Monja (Nelson Baskerville). Foi também por provocação de um jornalista que ela soube do novo casamento de André. Ocasão que a leva a desabafar com a secretária Ana (Priscilla Rozembaum) e reclamar do assédio outra vez:

Ana: Pronto. Você já está triste de novo. Depois reclama quando os jornalistas falam.
 Maysa: Eu não tenho mais liberdade nem para pensar. Eles se enfiam na minha cabeça, querem saber tudo que eu sinto, tudo que eu penso!

A minissérie de Manoel Carlos não esconde também alguns momentos polêmicos que a cantora se envolvia e a imprensa noticiava. As tentativas de suicídio (duas vezes, na

telebiografia) e os acidentes automotivos, por exemplo, eram um prato cheio para a imprensa. Até mesmo em terras internacionais, a cantora provocava saias justas. Uma ocasião que ficou de fora da trama da série, mas que está disponível nos extras do DVD, apresenta uma Maysa sisuda em uma emissora nipônica, que, ao fim da apresentação, deixa seu tradutor sem ação ao mandar o seguinte recado: “[...] os dois *playbacks* que vocês ouviram agora foram gravados aqui no Japão. Por isso, eles também não correspondem ao som que as pessoas conhecem lá no Brasil”.

Não se pode negar, contudo, que Maysa reconhecia a importância da mídia na divulgação de seu trabalho. Estar nas manchetes, seja por quais motivos fossem, ajudava a vender seus discos. Em *Maysa*, isso fica claro na cena em que a cantora chega a Portugal e percebe que os jornalistas lusitanos estão a esperando no aeroporto. Ao questionar Ana sobre a presença dos jornalistas, a secretária explica que avisou sobre sua chegada, pois Maysa precisaria também ganhar dinheiro. Inquieta, ela também teve experiências como repórter nos anos 1960 e teve uma coluna no *Diário da Noite* – é verdade que ela não escrevera uma linha sequer, apenas autorizou o novato Raul Giudicelli a redigir, em seu nome, sobre conselhos sentimentais e, no fim do mês, ia receber um salário por isso. Pode-se dizer que ela sabia também como se aproveitar da mídia. Um claro exemplo disso na minissérie da Globo é quando Maysa descobre que Bôscoli ainda mantém o romance com Beta e que o compositor a trata por “cafona”. Eles estão prestes a pegar o voo de Buenos Aires para o Rio, mas ela consegue avisar a imprensa sobre sua chegada a tempo. Como vingança, Maysa resolveu anunciar, na frente de Beta, que a relação com Bôscoli é séria e que eles pretendem se casar. Dessa forma, mesmo passada a euforia do começo de sua carreira, Maysa estava eventualmente nos noticiários. A temporada na Europa a tirou por um tempo dos holofotes brasileiros, mas bastava voltar ao país que as notícias sobre ela retornavam.

Enfim, em ambas as minisséries, pode-se constatar a mídia como cenário ideal para a construção e a manutenção do *status* mítico alcançado por celebridades como foram Dalva, Herivelto e Maysa.

4.3.2.1. *Marcas e cicatrizes*

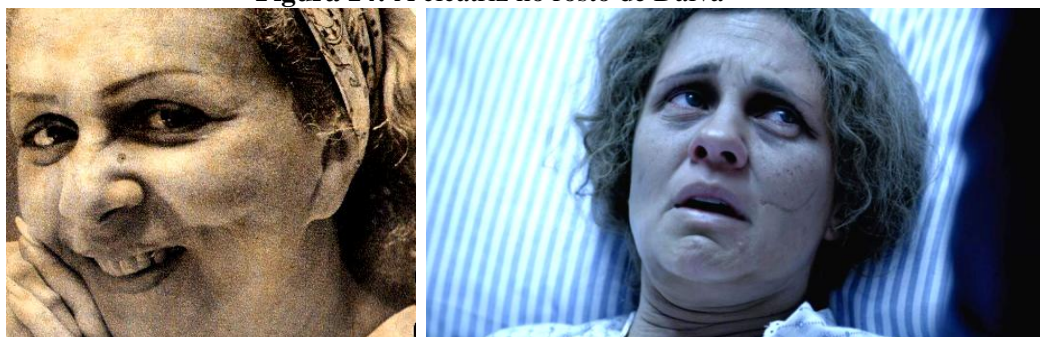
Maysa e Dalva tinham ainda um ponto comum: acidentes automobilísticos que deixaram marcas em seus rostos. Acontecimento em comum, porém em momentos e, portanto, significados diferentes em suas trajetórias enquanto olímpianas. A cicatriz de Maysa, é verdade, tornou-se mais discreta, pois tomava apenas parte do queixo da cantora. Dalva não teve a mesma sorte e ficou marcada em sua face esquerda.

O acidente de Dalva ocorreu em agosto de 1965. O motivo foi o álcool e a discussão provocada pelo ciúme do seu terceiro marido, ao perceber os olhares da cantora para outro homem. Segundo o biógrafo João Elísio Fonseca (1987), não há consenso sobre quem afinal dirigia o carro, mas não faltam versões ora culpando Dalva, ora culpando Nuno. Havia quem dissesse, por exemplo, que a cantora conduzia o veículo, mas o marido assumiu a culpa para tentar poupá-la, afinal Dalva já não estava no auge, mas seu passado de estrela e a atual carreira de seu filho não permitiriam que o episódio passasse em branco pela imprensa. Em *Dalva e Herivelto*, contudo, optou-se pela versão que apontava o marido (chamado Dorival na minissérie) como um covarde. Ali, era ele quem dirigia o automóvel, porém, com medo de que tivesse a matado, preferiu culpá-la.

Ainda na minissérie – e no livro de Pery sobre os pais – a cicatriz que atravessava a maçã do rosto esquerdo de Dalva doía-lhe na alma. Apesar de sua simplicidade, permitia-se

ser vaidosa e, com a carreira em decadência, aquela marca representava mais um golpe para o ego da cantora. Fonseca (1987), contudo, explica que, apesar de sua vaidade, não se preocupou de fato com sua aparência. Seus familiares eram quem evitavam o acesso dos jornalistas. E não era somente pela aparência, afinal o acidente tirara a vida de três jovens, atropeladas pelo carro desgovernado da cantora. Foi se apresentar em churrascarias para conseguir pagar os processos e indenizações decorrentes da tragédia – isso alimentava os noticiários sobre a cantora. De fato, o ocorrido marcou Dalva profundamente. Fonseca (1987, p. 111) descreve: “As sequelas do acidente permaneceram para sempre. Sua pele não tinha viço, seu rosto, que carregava de maquiagem, estava marcado e cheio de rugas, também produzidas pelas dores e sofrimentos. Só os olhos verdes [...] mantinham o brilho, a chama da vida”.

Figura 14: A cicatriz no rosto de Dalva



Fonte: Blog Dalva de Oliveira e cena retirada da minissérie

Quando Maysa bateu seu fusca verde na traseira de um caminhão, contudo, estava no auge da carreira e era centro das atenções da mídia. Atormentada pela mídia, a cantora acabou por dar mais motivos para que seu nome estampasse as manchetes: o ano de 1958 finalizaria com a notícia de seu acidente. Com marcas e feridas, Maysa não teria como escapar daquele fato que a imprensa noticiou acusando-a de “bêbada”. As cicatrizes não poderiam ser negadas. Inicialmente, ela tentara evitar aparecer na televisão e, quando o fazia, apelava para o *close up* nos olhos, evitando a grande marca que ainda cicatrizava abaixo de

seu queixo. Depois, percebeu que era inútil disfarçar o que já era público. Assim, ela “passou a enfrentar as câmeras de tevê e máquinas fotográficas com singular desenvoltura. A *Revista do Rádio* chegou a publicar fotos impiedosas nas quais ela exibia as cicatrizes à curiosidade popular” (LIRA NETO, 2007, p. 110).

Figura 15: Maysa exhibe sua cicatriz



Fonte: LIRA NETO (2007) e cena retirada da minissérie

Na minissérie, a cicatriz deixada pelo acidente tornou-se mais um exemplo de como a cantora sabia usar a mídia a seu favor. Na trama de Manoel Carlos, Maysa estava prestes a se mudar para a Europa quando se acidentou. Aproveitando a curiosidade do público e a voracidade dos veículos de comunicação, marcou um *show* para exibir suas marcas oriundas da batida. Assim, as cicatrizes marcaram também a despedida (temporária) da cantora do Brasil e o começo de sua trajetória internacional.

4.3.2.2. *Mitos não morrem: o fim é o começo*

Vale observar ainda, que no processo de construção de seus mitos, ambas as minisséries aqui estudadas invertem a ordem cronológica natural e começam pelo fim: Dalva cai doente logo nas primeiras cenas de *Dalva e Herivelto*, enquanto que Maysa tem

reconstituído seu último dia de vida até o momento do acidente fatal na ponte Rio-Niterói. Nesse sentido, embora narradas de maneiras distintas, ambas as obras fecham-se em um ciclo de recordações que traçam a trajetória até o instante derradeiro para as duas cantoras.

Ao longo dos capítulos de *Dalva e Herivelto*, o telespectador vai compreendendo não somente como a carreira de Dalva de Oliveira se construiu a partir de sua relação com Herivelto, mas também seus sentimentos pelo ex-marido e as circunstâncias da vida que a levaram para aquele estágio: fragilizada e envelhecida aos 55 anos de idade. Por fim, a cantora parece conseguir realizar seu último e insistente pedido: Herivelto surge no quarto, perde perdão, diz que a ama e a beija. Mas é um Herivelto jovem. Dalva logo desperta do sonho. Poucos instantes depois, ela morre diante dos filhos, ouvindo uma “canção bonita”. Àquela altura, contudo, o público já entendeu – ou lembrou – que o brilho de Dalva não se apagará.

Maysa também é assim. A partir do acidente, as memórias de Maysa retornam à sua adolescência e seguem seus momentos mais marcantes até retornar ao instante do acidente. A narrativa, assim, apela ao clichê do “filme” que passa na cabeça nesses momentos críticos. A reprodução da violenta batida de carro chama atenção para a fragilidade da vida: a voz de Maysa narrava ali o momento de paz que a artista parecia estar se permitindo viver pela primeira vez. “Estou indo em direção ao meu futuro”, declara logo antes da colisão. A cena mexeu com o diretor da obra, filho único da cantora: “para mim foi um momento muito delicado, mas que eu tinha certeza que eu ia dar um jeitinho ali. Fui pro meu cantinho, fiquei no meu sofrimento à parte”⁵⁸. A atriz que interpretou a cantora lembra ainda que o momento reproduzia não a morte de um personagem de ficção, mas sim a morte de uma pessoa, “da

⁵⁸ Ver no *making of* da minissérie.

mãe do Jayme”⁵⁹. Mais que isso, marcava de uma vez a passagem de Maysa ao posto de mito da MPB.

Isso nos faz lembrar os argumentos de Mozahir Bruck (2009, p. 42) sobre narrativas memorialísticas, de que estas têm a função de impedir o apagamento progressivo de seus personagens, pode-se interpretar essa inversão das narrativas como um indício desse processo. Isto é, as minisséries apelam para um ordenamento de fatos em que as mortes dos biografados não representem, de fato, o fim daquelas trajetórias. Não à toa ambas as obras terminam com imagens reais das cantoras, embaladas nostalgicamente por uma música de seus repertórios. É, portanto, somente “o esquecimento [que] impõe aos mortos sua morte definitiva” (BRUCK, 2009, p. 42). E nem Dalva, nem Maysa o foram.

4.3.3. Os musicais: o coração fala através de canções de amor

Não é de hoje que as trilhas sonoras ganharam destaque na teledramaturgia nacional: elas existem, pelo menos, desde 1959, quando a TV Tupi do Rio de Janeiro apresentou a novela *Trágica Mentira* com músicas próprias para a trama⁶⁰. Mas foi somente em 1965 que as músicas nas novelas ganharam sentido comercial, com o lançamento do disco *Salantiel Coelho apresenta temas de novelas. Beto Rockfeller* trouxe, além da linguagem mais coloquial e urbana brasileira, a ideia de relacionar as trilhas aos personagens. A Rede Globo, em 1971, lançou a trilha de *O cafona* em dois discos: um com músicas nacionais e outro internacional, modelo que se padronizou e existe até hoje.

⁵⁹ Ver no *making of* da minissérie.

⁶⁰ Ver em: <http://www.teledramaturgia1.kit.net/trilhas_curiosid_main.htm>. Acesso: 30/01/2013.

Em minisséries sobre astros da MPB, como *Dalva e Herivelto* e *Maysa*, a música ganha um destaque tanto diegética quanto extra-diegeticamente. Com a minissérie sobre Maysa, foi lançado um CD duplo com as gravações da cantora apresentadas na obra. O que não ocorreu com *Dalva e Herivelto*: os registros musicais originais do casal estavam deteriorados. A Rede Globo optou por uma remasterização do som, tendo, inclusive, que apelar à remixagem da voz de Dalva com a da cantora Rita de Cássia que, selecionada por testes, ajudou a reconstituir cerca de oitenta músicas de Dalva em dois meses⁶¹. Diante disso, Fábio Assunção optou por ele mesmo fazer a voz de Herivelto nos momentos de canto. Por isso, sem canções 100% originais das vozes da dupla, a obra não teve trilha sonora lançada.

Diegeticamente, as músicas apresentadas em ambas as minisséries deveriam ser cuidadosamente selecionadas, pois, mais que se relacionar a determinados momentos dos personagens, as letras, nesses casos, estavam ligadas intrinsecamente à história narrada. Afinal, cantar era a vida dos três protagonistas em questão. Além disso, as seleções musicais, tanto em *Maysa* como em *Dalva e Herivelto*, representavam também contextos históricos da carreira e da vida de cada protagonista. Assim foi com a “guerra musical” entre Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, e também com a bossa nova na trajetória de Maysa.

4.3.3.1. *Muita fossa para pouca bossa*

Maysa é até hoje reconhecida pela sua opção pelo estilo *fossa* de seu repertório. Canções tristes, sobre traições, sentimentos de vingança e desilusões imperavam entre suas

⁶¹ Ver em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-277124,00.html>>. Acesso: 30/01/2013.

gravações, principalmente, entre as suas próprias composições, como *Meu mundo caiu*. A cantora, contudo, arriscou-se também no movimento da Bossa Nova, em especial entre o final dos anos 1950 e início dos 1960. Não à toa, uma das biografias da artista foi intitulada *a bossa e a fossa de Maysa* (LOGULLO, 2007). Na minissérie, contudo, a *nova onda* (como o estilo musical era também chamado) pareceu se resumir à gravação de *O barquinho* (Bôscoli e Menescal), além do relacionamento com Ronaldo.

Na turnê na Argentina, retratada na minissérie, por exemplo, o *show* de Maysa em terras portenhas apresentou ao telespectador seu lado poliglota: ela canta o bolero *Bésame mucho* (Consuelo Velasquez) e a melancólica *What are you doing the resto of your life* (M. Legrand, M. Bergman e A. Bergman). Segundo os registros biográficos de Logullo (2007), apesar de Maysa não ter sua imagem diretamente ligada à Bossa Nova, foram essas apresentações o primeiro passo para a consagração internacional do estilo musical, tanto que ela levou Bôscoli e Roberto Menescal para a turnê. Na volta para o Brasil, quando Ronaldo Bôscoli viu a quantidade de jornalistas aguardando o desembarque da cantora, animou-se ao relacionar o alvoroço ao sucesso da Bossa Nova. Não era: Maysa tinha convocado para se vingar ao saber que ele continuava seu relacionamento com Nara Leão. Mas isso não diminuiu o feito de levar a *nova onda* para além do território nacional.

Gravar o álbum *Maysa e a nova onda* sob a produção de Ronaldo Bôscoli, contudo, não foi a primeira experiência da cantora com o estilo. Em seu disco *Maysa, amor e... Maysa*, ela já havia inserido canções de autoria de Tom Jobim e Geraldo Vandré, por exemplo. Mas a incursão da cantora na Bossa Nova não foi vista com bons olhos pela crítica. Primeiro porque a cantora já estava com a voz acostumada aos vibratos típicos das músicas “de fossa”, custando a se adaptar à marcação moderna, de baixo timbre, proposto pela nova onda (LIRA NETO, 2007, p. 176). Segundo pelo estilo mais descontraído: sem grandes

orquestras e sem os finos figurinos, não agradou o público. Alguns críticos chegaram a decretar o fim da carreira de Maysa (*idem*).

Talvez por isso, a Bossa Nova tenha sido resumida, na minissérie, a *O Barquinho*. Por um lado, Bôscoli, o responsável por inserir de Maysa no novo estilo, esteve presente em seis dos nove capítulos: desde que se conheceram no dia em que ela chega de helicóptero na praia, passando pelo conturbado romance, até momentos pontuais em que ele a apresenta a nova namorada no camarim do *show* para exibir a cicatriz no queixo e quando ela trai Miguel com Bôscoli, também em um camarim. Por outro, as composições bossa-novistas foram reduzidas à famosa composição do jornalista em parceria com Menescal. É cantada em dois momentos: no estúdio, sob a rígida supervisão de Bôscoli, e quando Maysa grava um clipe para a televisão já na volta ao Brasil depois de anos vivendo na Europa; sem contar que a capa do disco produzido por Bôscoli é apresentada à Maysa por ele junto com a nova namorada. Um trecho de *Dindi* (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) também está no show que ela fez no *Canecão*, também na volta ao Brasil, em 1969.

Como visto, a minissérie optou por manter a aura “fossa” que se construiu ao redor da cantora. Não somente pelas canções do repertório, mas também pela eterna inquietude que ela própria alegava sentir até nos momentos mais felizes.

4.3.3.2. *Guerra musical*

Sem dúvida, entre a diversidade do repertório apresentado ao longo dos cinco capítulos de *Dalva e Herivelto*, foram as músicas pós-separação as mais significativas para a trama. De fato, o que mais marcou a vida profissional e pessoal de Dalva de Oliveira e

Herivelto Martins foi a “guerra musical” travada por eles após o desquite. Não há como pensar na história dos dois ignorando o que isso representou para eles e para a Música Popular Brasileira. Não à toa, Maria Adelaide Amaral reservou um capítulo inteiro de sua obra para apresentar aos telespectadores tal “duelo musical”.

O primeiro passo para a separação do casal foi o fim da formação original do *Trio de Ouro*, em dezembro de 1948. O trio estava na Venezuela quando os desentendimentos de Herivelto com Dercy Gonçalves (Fafy Siqueira, na minissérie) levaram-no a abandonar a turnê e Dalva no país vizinho⁶². Na volta ao Rio de Janeiro, a cantora tenta dar continuidade à carreira, agora sozinha. O primeiro trabalho, em março de 1950, foi a gravação de *Tudo acabado* (J. Piedade e Oswaldo Martins). O versos “Tudo acabado entre nós [...] / Você partiu e eu fiquei / Você chorou e eu chorei / [...] Todo egoísmo / Veio de nós dois / Destruímos hoje / O que podia ser depois” pareciam traduzir musicalmente tudo que Dalva estava sentindo naquele momento de separação. Herivelto, incomodado com a letra e o sucesso da música, respondeu com outra composição.

Tudo acabado, contudo, ainda não era provocação ao ex-marido, mas a forma como a letra se encaixava na situação em que viviam despertou em Herivelto grandes ressentimentos: “Dalva não é nada sem mim, nem nunca será! Fui eu que inventei a Dalva e vou provar que o *Trio de Ouro* pode viver sem ela”. Dava-se assim o início de uma “guerra” que perduraria por dois anos, alimentando a curiosidade dos fãs e da imprensa, além de render lucro aos bolsos da indústria fonográfica da época. Na minissérie, é essa parte a mais rica em canções: em apenas um capítulo, foram citadas nove canções dos artistas.

A segunda música apresentada tampouco tem a ver com a disputa: *Cabelos Brancos* (Herivelto Martins e Marino Pinto) fora escrita e gravada muitos anos antes da

⁶² Na minissérie, após o fracasso da turnê na Venezuela, eles tentam ainda uma apresentação em Belém, no Pará, e só depois Herivelto deixa Dalva em definitivo e parte para o Rio de Janeiro sozinho.

separação, mas foi lembrada por Grande Otelo na tentativa de provocar o amigo. “Não falem dessa mulher perto de mim / Não falem pra não lembrar a minha dor” também parecia ter sido feita para a ocasião. Em seguida, Dalva grava *Que será?* (Marino Pinto e Mário Rossi). O bolero não seria somente mais um sucesso da cantora, mas também se encaixava aos possíveis sentimentos de Dava: “Ninguém seria mais feliz que eu / Se tu voltasses a gostar de mim / Se teu carinho se juntasse ao meu / Eu erre / Mas se me ouvires me darás razão / Foi o ciúme que se debruçou / Sobre o meu coração”.

O jornalista David Nasser, um dos poucos que aparecem como apoio a Herivelto, convence o compositor a responder as “provocações musicais”. Juntos escrevem *Caminho Certo*. Acusava: “[...] E a culpada foi ela, / Transformava o lar na minha ausência, / Em qualquer coisa abaixo da decência [...]”. A música desagradava fãs, amigos de Dalva e até mesmo Lurdes. Mais que isso: a composição fez Dalva tomar uma atitude e processar Herivelto. “*Caminho certo* levará compositor ao tribunal”, ironizavam os jornais da época.

E é aí que Dalva começa a receber a ajuda de amigos compositores que tomam suas dores. Herivelto, por outro lado, começa a colecionar inimigos, pois considerava como traidores os que apoiavam a ex-mulher. Assim foi com Ataulfo Alves que cedeu a canção *Errei sim* para o repertório da cantora. Os versos admitiam: “Errei sim / Manchei o teu nome”; contudo acusavam: “Mas foste tu mesmo o culpado”. Em resposta veio *Teu exemplo*, também de Herivelto e Nasser, gravada pelo Trio de Ouro. Seguiram-se assim as músicas *Calúnia* (Marino Pinto e Paulo Soledade), cantada por Dalva, e *Falso amigo*, de Herivelto Martins e Benedito Lacerda, que já apareciam entre as publicações da coluna *Porque abandonei Dalva de Oliveira*.

Assim, enquanto Dalva ganhava mais fãs e admiradores, Herivelto era rechaçado pelo público. Há uma cena emblemática que traduz isso na minissérie: dirigindo por uma feira livre, o compositor é cercado por fãs revoltados que o agridem lançando tomates contra seu

automóvel. A montagem da cena foi carregada de dramaticidade: a imagem perde as cores e a velocidade. Assim, de dentro do carro, um Herivelto assustado parece sentir a dor da rejeição, enquanto verduras e frutas em cores atingem, em câmera lenta, as janelas do veículo. Ao fundo, a música *Palhaço* (Nelson Cavaquinho e Oswaldo Martins), na voz de Dalva, faz referência tanto à antiga profissão de Herivelto, como à sua situação atual de desprezo do público.

Sei que é doloroso um palhaço
Se afastar do palco por alguém
Volta que a platéia te reclama
Sei que choras, palhaço,
Por alguém que não te ama
Enxuga os olhos e me dá um abraço
Não te esqueças que és um palhaço
Faça a platéia gargalhar
Um palhaço não deve chorar

Após isso, outro incidente envolve a rejeição do público diante de Herivelto: ele é vaiado no concurso de marchinhas para o Carnaval, enquanto Dalva é bastante aplaudida em sua apresentação. Daí, em outra sequência de tropeços do compositor, ele envolve a ABR, organizadora do concurso, na sua “guerra”, acusando-a de favorecer a ex-companheira para humilhá-lo. Isso resulta na sua expulsão como sócio no mesmo momento em que Dalva é coroada Rainha do Rádio de 1951. Após tantas confusões, Nilo Chagas (Maurício Xavier) deixa o Trio de Ouro. Lurdes, a atual esposa, resolve, por fim tomar uma atitude, questiona se Herivelto ainda ama Dalva e exige que o marido acabe com a disputa “pelos seus filhos, por mim e por nós dois”. É com o artigo “E, agora, ponto final” que Herivelto encerra a guerra entre ele e Dalva. A “guerra” acabou ali, mas os ressentimentos seguiram até a morte da cantora: ele nunca mais viria a trocar palavras com ela.

4.3.3.3. Dalva, Maysa, Piaf e o Hino ao amor

Entre os musicais apresentados nas trilhas sonoras das duas minisséries, contudo, uma música em comum se destaca: *Hino ao amor*, de Odayr Marsano. A canção é uma versão brasileira de *Hymne a l'amour*, composta pela fancesa Édith Piaf (1915-1963) – para o grande amor de sua vida, o boxeador Marcel Cerdan, que morreu em um acidente aéreo em 1949⁶³ – e foi gravada tanto por Dalva como por Maysa. Apesar de ser uma versão (e não uma tradução), a letra em português manteve o tom intenso e apaixonado da original francófona.

Se o azul do céu escurecer
 E a alegria na terra fenecer
 Não importa, querido, viverei do nosso amor
 Se tu és o sonho dos dias meus
 Se os meus beijos sempre foram teus
 Não importa, querido o amargor das dores desta vida
 Um punhado de estrelas no infinito irei buscar
 E aos teus pés esparramar
 Não importa os amigos, risos, crenças e castigos
 Quero apenas te adorar
 Se o destino então nos separar
 Se distante a morte te encontrar
 Não importa, querido, porque morrerei também
 Quando enfim a vida terminar
 E dos sonhos nada mais restar
 Num milagre supremo
 Deus fará no céu eu te encontrar

Mas o curioso, de fato, é que a presença da música nas obras vai além da coincidência de repertórios das cantoras brasileiras, que se confirmam dramáticos e sofridos, típicos das canções de fossa – sambas-canções em versões mais sentimentais, embalados por temas como ciúmes, traições, decepções e desejo de vingança (BALOGH e NASCIMENTO, 2011, p. 159) – pelas quais ambas são reconhecidas. Mais que isso: o *Hino ao amor* está inserido em cenas emblemáticas de cada obra e faz claras referências à cinebiografia da

⁶³ Ver em <<http://globalmiscelanea.blogspot.com.br/2011/08/duas-vozesuma-cancao.html>> e em <http://www.istoe.com.br/reportagens/167818_A+VIDA+NADA+ROSA+DE+EDITH+PIAF>. Acesso: 14/01/2013.

cantora compositora da música. Édith Piaf, que também era reconhecida pelo repertório de músicas tristes e carregadas de emoção, teve sua trajetória exibida nos cinemas em 2007, sob o título de *Piaf – um hino ao amor* (*La môme*, dir. Olivier Dahan, França / Reino Unido / República Tcheca). A cena que inicia *Dalva e Herivelto*, com a cantora ainda criança cantando nas ruas com o pai em troca de algum dinheiro, lembra as cenas iniciais da cinebiografia da cantora francesa.

Vale lembrar ainda que Édith é citada em diversas biografias e comparações tanto com Dalva como Maysa. Era, declaradamente, uma das cantoras favoritas de Maysa (LOGULLO, 2007), que ganhou destaque na imprensa internacional ao ser reconhecida como a “Piaf sul-americana” (LIRA NETO, 2007). Enfim, Maysa e Piaf foram grandes ícones da música e, através das vozes de tons dilacerantes, queixavam-se e declaravam seus amores cantando. Devido às suas instabilidades emocionais, levavam uma vida boêmia e desregrada que interferia, inclusive, em suas performances no palco⁶⁴. A intensa nos sentimentos, Dalva também foi comparada à Édith. Na biografia escrita por João Elísio Fonseca (1987, p. 97), o autor afirma que as cantoras pareciam “[...] almas gêmeas pelas vidas sofridas, apaixonadas, loucas, incompreendidas. [...] ambas são grandes intérpretes de suas próprias inquietações, frustrações e ousadias, grandes mulheres, enfim”.

Protagonizada pela atriz Marion Cotillard, a cinebiografia *Piaf* traz *Hymne a l’amour* na sequência em que Piaf descobre que Marcel morrera. A cena é construída a partir de uma ilusão da cantora: deitada em sua cama, Piaf é acordada pelo boxeador que acabara de chegar. Animada com a presença de Cerdan, ela avisa que vai buscar-lhe um presente, quando seus assessores avisam-na do acidente. Cética, ela busca pelo amante no quarto e percebe que sua visita não passara de um sonho. Ao som de *Hymne a l’amour*, ela cai em desespero e

⁶⁴ Ver em: <<http://globalmiscelanea.blogspot.com.br/2011/08/duas-vozesuma-cancao.html>>. Acesso: 14/01/2013.

chora pela morte de seu amor. A música continua em *background* até a cena posterior, em que Édith Piaf aparece finalizando sua interpretação da música em um palco.

Em *Maysa*, a música vem também envolta de um momento fúnebre, em que a cantora recebe a notícia da morte de seu ex-marido, André Matarazzo. Na minissérie, fica claro que, apesar da busca incessante pelo amor, André foi o único a quem ela amou de verdade. Maysa está em meio a um show no Cassino Estoril, em Portugal, quando sabe da morte do pai de seu filho. Mesmo machucada pela notícia, ela resolve voltar ao palco e prestar essa última homenagem àquele homem por quem tinha grande afeição. *Hino ao amor* é, então, apresentada como a música favorita de André e interpretada por uma Maysa emocionada e com lágrimas nos olhos. Na cena, antes de cantar, ela declara ao público presente: “[...] meu coração, que agora está sangrando. [...] Acabo de saber que eu perdi, no Brasil, meu ex-marido, que era também o meu melhor amigo, e era também o pai do meu único filho”. Intercalando com a imagem da cantora no palco, cenas vividas pelo casal ilustram a dor da perda sentida por Maysa naquele momento.

A Dalva de Oliveira da minissérie, por sua vez, não interpretou a canção em cena. Em *Dalva e Herivelto*, a música *Hino ao amor* aparece como pano de fundo para duas ocasiões diante do leito de morte de Dalva, que agonizava em um hospital. Na série, a cantora passou seus últimos momentos pedindo para ver seu ex-marido Herivelto. Internada, na Central de Atendimento Intensivo (CTI), ela sonha com a desejada visita, quando Herivelto, embalado pelo ritmo instrumental de *Hino ao amor*, não somente admite que sempre a amou, como também pede perdão por tudo que eles viveram até ali. Dalva acorda e, apesar de ter sido apenas um sonho, ela apresenta uma melhora e é transferida da CTI. Já no quarto, a cantora, em companhia dos filhos, profere suas últimas palavras e pede para que Pery cante uma canção bonita. Em meio à canção, Dalva morre e *Hino ao amor* – dessa vez com a voz da intérprete – volta como pano de fundo das últimas cenas da minissérie: primeiro, seus filhos

chorando a perda da mãe, depois, acompanhando um Herivelto solitário e pensativo em um dia nublado. Ainda ao som da música, passam cenas reais do funeral e fotos de Dalva de Oliveira e a voz de Herivelto declara: “O Brasil perdeu sua maior cantora. Jamais teremos uma intérprete como ela. Dalva era mãe de dois dos meus meninos. Lamento mais do que qualquer outra pessoa a morte dela”.

Como se pode ver, as referências ao filme sobre Édith Piaf são claras, mesmo que sigam por vieses distintos. Em *Maysa*, a canção cantada no palco, a ideia de homenagem a um amor recém-falecido remete ao final da música interpretada (e sentida) pela francesa após a perda de seu amante. Em *Dalva e Herivelto*, o *Hino ao amor* vem envolto no sonho do reencontro e da valorização de sentimentos mútuos: Herivelto do sonho admite que amava Dalva e o da “realidade diegética” assume a importância cultural (música) e íntima (família) da cantora para o Brasil e para ele próprio. Enfim, nas três obras, a música representa momentos de perdas e mortes por um lado, mas de amor e de sonho, por outro.

A letra do *Hino*, vale frisar, remete ao estilo musical das três cantoras e, também, evoca o sentido que o amor e as emoções tinham nas trajetórias de Édith, Maysa e Dalva. Cada qual do seu modo, elas mostraram-se mulheres à frente de seu tempo e punham o amor no papel de protagonista de suas vidas: intensas, passionais e que amaram. Amaram profundamente. As últimas palavras de Dalva, na minissérie, aliás, foram sobre isso:

Tudo isso que aconteceu foi por causa do amor. Ou pela falta dele. Eu amei muito. O amor, para mim, sempre foi uma coisa muito grande. Eu amei demais. Minha família, meus amigos, meus companheiros. O amor é o amor. Não há nada mais importante nessa vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Telebiografias na televisão brasileira

Exemplos de telebiografias permeiam a história das minisséries brasileiras desde o seu primeiro exemplar: *Lampião e Maria Bonita*, exibida pela Rede Globo em 1982. Mas o destaque que esse formato da teledramaturgia nacional vem recebendo é, de fato, sintomático. Como visto, há uma tendência aí delineada: foram cinco minisséries biográficas nos últimos cinco anos, que têm em comum, além da temática (trajetórias de vida de personalidades históricas), o fato de se encaixarem em um formato menor, embora serializado: a microssérie, que se estende por até oito capítulos ou ao longo de duas semanas.

Nesse contexto, *Maysa – quando fala o coração* (Globo, 2009) e *Dalva e Herivelto – uma canção de amor* (Globo, 2010) são exemplos bastante significativos das recentes telebiografias, uma vez que inauguraram a atual tendência de microsséries telebiográficas e, ainda, foram produtos pensados e feitos direto para o meio televisivo. Além disso, ambas as obras têm seus traços mais marcantes dialogando com as molduras identificadas ao longo da reflexão teórica aqui proposta. Da teledramaturgia brasileira, trazem o apego ao melodrama, à serialização, mexendo com a identidade nacional a partir da representação da nossa sociedade – nesse caso, uma representação histórica – e de nomes da vida concreta cuja menção despertam memórias e afetos do público. Do docudrama, essas minisséries trazem a referência à realidade concreta sem, contudo, pretender ser documental: são narrativas que se baseiam na história de vida de pessoas históricas, mas assumem-se como versões, como ficções. Conceitos sobre biografia e narrativas também foram acionados para este exercício reflexivo aqui proposto.

Dessa forma, relembrando as hipóteses que nortearam este trabalho, podemos constatar que Dalva, Herivelto e Maysa, assim como outros personagens biografados recentemente, trazem em sua trajetória acontecimentos polêmicos e/ou instigantes, mas também apelam também para a memória do público: são personalidades de uma história recente e, portanto, há ainda os que se recordam com saudade de seus tempos áureos. Para os mais novos, as narrativas cheias de altos e baixos, casos de amor e desamor servem como elementos de sedução a um telespectador mais jovem, porém acostumado com os *plots* típicos da nossa teledramaturgia. Além disso, analisando o percurso das telebiografias dos últimos cinco anos, percebe-se que estas não representaram à emissora “jogadas arriscadas”, pelo contrário: uma a uma passou por espécies de “testes” que deram suporte e, por assim dizer, segurança à Rede Globo para a exibição de tais obras. Assim, *Maysa, Dalva e Herivelto, Chico Xavier* (2011), *Dercy de verdade* (2012) e *Gonzaga – de pai para filho* (2013) tiveram, direta ou indiretamente, uma aprovação anterior seja em outros programas (*Por toda minha vida*), no cinema ou mesmo em outras minisséries (como *Dercy*, produto derivado de *Dalva e Herivelto*). Por fim, o formato microssérie representa também uma forma mais “segura” de retorno à emissora-produtora, já que se revelam menos dispendiosas, além de facilitar a assimilação pelo público. O número reduzido de capítulos é também mais compatível com possíveis adaptações a outras mídias, como o cinema. Outra tendência, aliás: a rearticulação de produtos entre as mídias audiovisuais, o que requer uma simbiose entre as linguagens da TV e do cinema.

Vale frisar que, para facilitar a identificação das minisséries ao longo da história que se encaixariam como biográficas, criou-se aqui “rótulos” que nos permitiu classificá-las em cinco tipos: ficções de roteiro original; ficções adaptadas; históricas – essas já amplamente estudadas, a exemplo dos estudos de Mônica Kornis (2000) e Sara Almeida (2012); bíblicas

(que chamam atenção para outro recente investimento no formato minissérie, porém por outra emissora nacional, a Record); e, por fim, as minisséries biográficas ou telebiografias.

O termo “telebiografia”, aliás, surgiu aqui como um neologismo, oriundo das cinebiografias. A necessidade de se encontrar um termo para denominar os objetos deste estudo foi se tornando cada vez mais urgente, conforme a pesquisa ia avançando. Inicialmente, o conceito de “docudrama” parecia satisfazer tal necessidade, contudo, o termo foi se mostrando problemático por diversos motivos. Primeiro, porque há inúmeras denominações cabíveis às diversas possibilidades de se hibridizar documental com o drama – como se viu, há docudramas, *dramadocs*, *docufictions* e *mockdocumentary*, para citar somente alguns. Em segundo lugar, reconheceu-se na palavra “docudrama” significados diversos de país para país: Chile, Espanha, Estados Unidos, cada um tem uma ideia própria sobre o que (e como) o gênero pode representar. Além disso, reconheceu-se aqui que gêneros, de maneira geral, não são categorias fixas, principalmente em classificações mundo afora. Isto é, as classificações genéricas dependem não somente do reconhecimento de traços padronizadores, como essas marcas podem variar de uma sociedade para outra. São, portanto, as matrizes culturais grandes definidoras dos gêneros (MARTÍN-BARBERO, 2003). Ao longo deste trabalho percebeu-se ainda a opção por definir o docudrama como um produto de linguagem documental, com encenações dramáticas para ilustrar os depoimentos, como no programa *Linha Direta*.

A denominação “docudrama” pode ter se apresentado complexa, porém a ideia ainda fazia sentido – principalmente ao relacionar com o conceito norte-americano das “ficções baseadas em fatos reais”, da performance do passado (LIPKIN, 2011), que inclui as biografias para cinema. Optou-se, portanto, por tensionar os conceitos até chegar à ideia de “telebiografias”, ou biografias para a TV. Ora, se as matrizes culturais brasileiras estão intrinsecamente ligadas à cultura televisiva, reconhecer essas minisséries biográficas como

produtos genuínos da nossa televisão revela-se um passo fundamental para a confirmação do papel das minisséries como terrenos propícios para a corroboração da identidade brasileira por meio da valorização da nossa história (KORNIS, 2003).

Pensando essas biografias televisivas como “teleficções baseadas na trajetória de personalidades da realidade concreta”, percebe que, não à toa, as telebiografias perpassaram outros formatos da teledramaturgia ao longo da história da TV no Brasil: desde o teleteatro (*Teatro 63*, da TV Excelsior) até a telenovela *Xica da Silva* (TV Manchete, 1996). Entretanto foi nas minisséries que esse subgênero encontrou consistência. Como obras fechadas, porém serializadas, as minisséries proporcionam uma liberdade para os autores criarem em cima da História (desde que se mantenha a essência das personalidades retratadas, como frisa Maria Adelaide Amaral), sem, contudo, correrem o risco de deturpar os acontecimentos ao permitirem que possíveis índices indesejados de audiência afetem o decorrer da narrativa¹. A serialização, aliás, é também uma forte marca da teledramaturgia nacional, onde há poucos exemplos de programas unitários após a extinção dos aclamados teleteatros.

Como se pode perceber, esta pesquisa foi sendo construída e reconstruída, pensada e repensada ao longo de toda sua realização. É essencial observar que o projeto inicial não trouxe “amarras”, pelo contrário: era um conjunto de pistas que foram seguidas, uma a uma, a fim de buscar as repostas para a pergunta que moveu este trabalho: quais os elementos técnico-estéticos dramáticos são acionados para narrar essas experiências de vida nas minisséries? Assim, o que se testemunha ao longo deste trabalho é o que Henri Bergson (2006) chama de “inventar” o problema, pois este foi sendo construído e não simplesmente

¹ Como normalmente é feito com as telenovelas: conforme acompanham as pesquisas de audiências, os autores adaptam suas narrativas para cativar ou manter o público. Novos triângulos amorosos, morte e até “ressurreições” ocorrem em decorrência disso. Um dos exemplos mais emblemáticos disso foi a explosão de um *shopping center* em *Torre de Babel* (Silvio de Abreu, Globo, 1998-1999) para se livrar, de uma só vez, de diversos personagens que não foram bem aceitos pelo público: um casal de lésbicas (Silvia Pfeiffer e Christiane Torloni) e um usuário de drogas (Marcelo Antoni) estavam entre os mortos. As “ressurreições” ficam por conta de personagens dados como mortos que voltam em determinado momento da trama, como Bia Falcão (Fernanda Montenegro), em *Belíssima* (Silvio de Abreu, 2005-2006).

encontrado no aprofundamento das ideias. O filósofo constata que só se tem o problema de pesquisa bem posto quando este já está resolvido. Talvez, “resolvido” seja um termo ambicioso para este estudo, mas podemos constatar que a busca por responder às perguntas que moveram esta pesquisa trouxe algumas colaborações e algumas respostas. Obviamente, não respostas definitivas, mas que sinalizam para possíveis desdobramentos que podem instigar novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Aida Penna Campos. **O docudrama brasileiro**: Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de Elite. Disponível em: <<http://gradworks.umi.com/3366477.pdf>>. Acesso em 27/06/2010.

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: FACOM/UFJF, 2010.

ANDRADE, Roberta M. B. **O fim do mundo**: imaginário e teledramaturgia. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Governo do Estado do Ceará, 2000.

_____. **O fascínio de Scherzade**: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

ASLAN, Odeth. **O ator no século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

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.

_____; NASCIMENTO, Geraldo. *As astúcias da linguagem narrativa seriada*. In: LOPES, Maria Immacolata (org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil**: plataformas, convergências, comunidades virtuais. Porto Alegre: Globo Universidade; Editora Sulina, 2011.

BARBOSA, Marialva. *Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil*. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão brasileira**: do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010, p. 15-35.

_____. *O passado que nos atinge e nos fascina*. In: **Revista A3**, n.2, abril a setembro de 2012. Juiz de Fora: UFJF, 2012, p. 52-53.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Portugal/Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. **Inéditos vol. 3** – imagem e moda. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional, volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 277-201.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. 8.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BRANDÃO, Cristina. *As primeiras produções teleficcionais*. 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.

_____; FERNANDES, Guilherme. *A projeção identitária no 'Mural de Histórias' de Maysa*. In: **Revista Mediação**, v. 13, n. 12, jan/jun de 2011. Belo Horizonte: FUMEC, 2011. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/index.php/mediacao/article/view/508>>. Acesso: 23/02/2012.

BRUCK, Mozahir Salomão. **Biografias e literatura**: ente a ilusão biográfica e a crença na reposição do real. 1.ed. Coleção Obras em Dobras. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Análisis de la televisión**: instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.

_____. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. 1. ed., 2. reimpr. São Paulo: Contexto, 2009.

CORNER, John. *British TV dramadocumentary: origins and developments*. In: ROSENTHAL, Alan (org.). **Why docudrama?** Fact-fiction on film and TV. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois UP, 1999, p. 35-46.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela – análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo brasileiro**: a estrutura narrativa das notícias em TV. Tese de doutorado em Comunicação Social. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2003.

_____. *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 e Edwardsville: Southern Illinois UP, 1999, p. 19-34.

DAMASCENO, Alex. **Recordações à luz da tv**: construções televisivas de memória-indivíduo-sentimento. Dissertação de mestrado. São Leopoldo: Unisinos, 2011.

DASTRE, Nino. **Ficção e realidade na narrativa televisual**: o caso da minissérie *Um só coração*. São Paulo: Annablume, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *A concepção da diferença em Bergson [1956]*. In: _____. **A ilha deserta**: e outros textos. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006, p. 47-71.

DWEK, Tuna. **Maria Adelaide Amaral**: a emoção libertária. Coleção Aplauso – Perfil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FEITOSA, Sara. **Teledramaturgia de minissérie**: modos de construção da imagem e memória nacional em *JK*. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFGRS, 2012.

FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. 4. ed. ampliada. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERREIRA, Cláudio. *A dinâmica dos novos formatos na televisão aberta brasileira*. In: **II Encontro da ULEPICC**, Bauru-SP, agosto de 2008. Disponível em: <http://www2.faac.unesp.br/pesquisa/lecotec/eventos/ulepicc2008/anais/2008_Ulepigg_0426-0444.pdf>. Acesso: 28/06/2011.

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

FONSECA, João Elísio. **A estrela Dalva**. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1987.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa. *Análise e Conteúdo*. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. - 4. reimpr. São Paulo: Atlas, 2010.

FRANÇA, Vera V. *O 'popular' na TV e a chave de leitura dos gêneros*. In: GOMES, Itania Maria Mota (org.). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 223-239.

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. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes/article/download/69/51>>. Acesso: 28/06/2010.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *Relações entre ficção e história*: uma breve revisão teórica. In: *Revista Itinerários*, n. 22, 2004. Araraquara: UNESP, 2004, p. 37-57. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736>>. Acesso: 10/04/2012.

GOFFMAN, Ervin. **A representação do eu na vida cotidiana**. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

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.

HOFFER, Tom W.; NELSON, Richard Alan. *Docudrama on American television*. In: ROSENTHAL, Alan (org.). **Why docudrama?** Fact-fiction on film and TV. Carbondale e Edwardville: Southern Illinois UP, 1999, p. 64-77.

JATENE, Íris. **Cenas de uma guerra particular: análise do gênero audiovisual na microssérie da TV Globo Dalva e Herivelto – uma canção de amor**. Monografia de especialização. Juiz de Fora: FACOM/UFJF, 2010.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **Pragmáticas dos gêneros televisivos**. Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, 12 de junho de 2012. Minicurso de abertura do XXI Encontro Anual da Compós, UFJF, 12 a 15/06/2012.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas: sentidos identitários na TV: moldurações homológicas e tensionamentos**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

_____. **A traição das imagens**. Porto Alegre: Entremeios Editora, 2010.

_____; FISCHER, Gustavo. **Pesquisa de Audiovisual**. São Leopoldo, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, agosto a novembro de 2011. Disciplina ofertada para o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, especialmente para a linha de pesquisa Audiovisualidades e Processos Sociais.

KORNIS, Mônica Almeida. *Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo*. In: **Revista Acervo**, v. 16, n. 1, p. 125-142, jan/jun 2003. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003, p. 125-142. Disponível em: <<http://revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/237>>. Acesso: 10/01/2012.

_____. *As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar*. In: **Revista Significação**, n. 36, 2011. São Paulo: USP, 2011, p. 173-193. Disponível em: <<http://www.usp.br/significacao/artigo.asp?C%F3digo=73>>. Acesso: 10/01/2012.

LEITE, Adriana e GUERRA, Lisette. **Figurino**: uma experiência na televisão. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio** – a trajetória de Nora Ney e Joge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Unicamp, 1995.

LEVI, Giovanni. *Usos da biografia*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. 8.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.167-182.

LIPKIN, Steve N. *Defining docudrama: In the name of the father, Schindler’s list an JFK*. In: ROSENTHAL, Alan (org.). **Why docudrama?** Fact-fiction on film and TV. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois UP, 1999, p. 370-383.

_____. **Real Emotional Logic**: Film and Television Docudrama and Persuasive Practice. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois UP, 2002.

_____; PAGET, Derek; ROSCOE, Jane. *Docudrama and mock-documentary: defining terms, proposing canons*. In: RHODES, Gary Don; SPRINGER, John Parris (orgs.). **Docufictions**: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson: McFarland & Company, 2006, p. 11-26.

_____. **Docudrama performs the past**: arena of argument in films based on true stories. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

LIRA NETO. **Maysa**: só numa multidão de amores. São Paulo: Globo, 2007

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

_____. *A busca de uma teledramaturgia nacional*. In: **XXIII Intercom**, Manaus-AM, setembro de 2000b. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/764d5de334fed8d406739f315b7e38ab.pdf>>. Acesso: 28/06/2012.

LOGULLO, Eduardo. **Maysa**: Meu mundo caiu. Osasco: Novo Século Editora, 2007.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo, Summus, 2002.

_____. et al. *Brasil* – novos modos de fazer e de ver ficção televisiva. In: _____; ORÓZCO GOMES, Guillermo (org.). **Anuário Obitel 2010**: convergências e transmediação da ficção Televisiva. São Paulo: Globo Universidade, 2010, p. 128-178.

_____. *Brasil*: Caminhos da ficção entre velhos e novos meios. In: _____; ORÓZCO GOMES, Guillermo (org.). **Anuário Obitel 2011**: qualidade na ficção televisiva e participação transmidiática das audiências. São Paulo: Globo Universidade, 2011, p. 135-185.

_____. *Brasil* – a “nova classe média” e as redes sociais potencializam a ficção televisiva. In: _____; ORÓZCO GOMES, Guillermo (org.). **Anuário Obitel 2012**: Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos. São Paulo: Globo Universidade, 2012, p. 129-186.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

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.

MALCHER, Maria Ataíde. *Gênero Ficcional Televisivo*: instância mediadora da comunicação massiva. In: **XXIV Intercom**, Campo Grande-MS, setembro de 2001. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/ NP14MALCHER.PDF>>. Acesso: 28/06/2011.

_____. **Teledramaturgia**: agente estratégico na construção da TV aberta brasileira. São Paulo: Intercom, 2009.

MAQUA, Javier. **El docudrama**: fronteras de la ficción. Madri: Ediciones Cátedra, 1992.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Prefácio*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo, Summus, 2002, p. 11-18.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTINS, Yaçanã; HYGINO, Cacao. **Herivelto como conheci: a verdadeira história de amor**. Rio de Janeiro: Espassum, 2010.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. 2. ed. trad.: Suzana Calazans. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. 5. ed. revisada e ampliada. Petrópolis: Vozes, 2010.

MEMÓRIA GLOBO. **Autores: histórias da teledramaturgia**. São Paulo: Globo, 2008. 2v.

MICÓ, Josep Lluís. **Docudramas en la televisión digital: periodismo, simulación y mentiras**. Barcelona: Universitat Ramon Llull, s/d. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/mico-josep-lluís-docudramas-televisión-digital.pdf>. Acesso: 05/01/2013.

MORIN, Edgar. **As estrelas de cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. **Cultura de Massas no século XX – volume 1: Neurose**. 9ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MOTTER, Maria Lourdes. *A telenovela: documento histórico e lugar de memória*. **Revista USP**, São Paulo, n.48, p. 74-87, dezembro/fevereiro 2000-2001.

_____. *Entrevista com Maria Lourdes Motter: as telenovelas e práticas sociais*. In: **Novos olhares**, n.10, 2º semestre de 2002. Entrevista concedida ao Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos – ECA/USP.

_____. **Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela**. Coleção Comunicação & Cultura – Ficção Televisiva. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

MOYA, Álvaro de. **Glória in Excelsior**: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. 2.ed. (ampliada). Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington: IUPRESS, 2001.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. São Paulo: Edusp; Goiânia: UFG, 2002.

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.

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

PAGET, Derek. **No other way to tell it**: docudrama on film and television. 2.ed. Manchester: Manchester UP, 2011.

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

PINNA, Daniel Moreira de Sousa. **Animadas personagens brasileiras**: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: DAD/PUC-Rio, 2006.

POPPER, Karl R. **A vida é aprendizagem**: epistemologia evolutiva e sociedade aberta. Tradução: Paula Taipas. Lisboa: Edições 70, 1999.

PORCELLO, Flávio. *O impacto dos avanços tecnológicos e a evolução do discurso do poder na TV*. In: VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; COUTINHO, Iluska (orgs.). **40 anos de telejornalismo em rede nacional**: olhares críticos. Florianópolis: Insular, 2009, p. 47-64.

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

RHODES, Gary Don; SPRINGER, John Parris (orgs.). **Docufictions**: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. Jefferson: McFarland & Company, 2006.

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

ROCHA, Simone Maria. *Como a noção de gênero televisivo colabora na interpretação das representações?* In: GOMES, Itania Maria Mota (org). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 267-292.

ROSENTHAL, Alan (org.). **Why docudrama?** Fact-fiction on film and TV. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois UP, 1999.

SADEK, José Roberto. **Narrativas de ficção**: interações entre filmes e telenovelas. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Alexandre Tadeu dos. *Proposta de Leitura de Docudramas: Uma Análise do Quadro “Anjo da Guarda” do Fantástico*. In: **XXXII Intercom**. Anais eletrônicos... Curitiba, 2009. CD-Rom.

_____. **Ficção e antificção na telenovela brasileira**: a hibridação do formato e a aproximação com o gênero docudrama. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2010.

SILVA, Lourdes Ana Pereira. *Elementos de Construção de Identidades na Telenovela Brasileira (2000-2009)*. In: **XI Intercom Sul**. Anais... Novo Hamburgo, 2010. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-0777-1.pdf>>. Acesso: 10/04/2011.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de; WEBER, Maria Helena. *Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em Duas caras e em A favorita*. In: SERAFIM, José Francisco. **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 79-119.

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

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2009.

TÁVOLA, Artur da. **O ator**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A telenovela brasileira: história, análise e conteúdo**. São Paulo: Globo, 1996.

TRINTA, Aluizio R. *Telenovelas y docudramas*. Realidad y ficción. In: VERÓN, Eliseo; ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia (orgs.). **Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1997.

_____. *Televisão e formações identitárias no Brasil*. In: LAHNI, Cláudia; PINHEIRO, Marta (org.). In: **Sociedade e comunicação: perspectivas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p. 31-50.

VACCHIANO, Anna. **As estrelas Dalva de Oliveira e Herivelto Martins nos braços de Sampa**. São Paulo: Caixa Cultural, 2009.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1996.

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

- Sites consultados:

ABRIL.COM. *Álbum de fotos - Atores encarnam personagens reais na ficção* (Foto de Herivelto Martins e Fábio Assunção). Disponível em: <http://www.abril.com.br/entretenimento/fotos/atores-encarnam-personagens-reais-ficcao-499125.shtml?ft=herivelto_martins_fabio_assuncaog.jpg>. Acesso: 08/11/2010.

AFFONSO BEATO. *Site oficial*. Disponível em: <<http://www.affonsobeato.com/>>. Acesso: 13/01/2013.

AUDIÊNCIA DA TV MIX. *Audiência de novelas, séries e minisséries*. Disponível em: <<http://audienciadatvmix.wordpress.com/audiencia-de-novelas/seriesminisséries/>>. Acesso: 05/01/2013.

BLOG DALVA DE OLIVEIRA – a rainha da voz. *Marcas no rosto, cicatrizes na alma* (foto). Disponível em: <<http://dalvadeoliveirarainhadavoz.blogspot.com.br/2010/12/marcas-no-rosto-cicatrizes-na-alma.html>>. Acesso: 20/01/2013.

BLOG MAYSÁ MONJARDIM. *Maysa: o drama de uma vida (fotonovela)*. Disponível em: <<http://maysamonjardimoficial.blogspot.com.br/2011/12/imprensa-maysa-o-drama-de-uma-vida.html>>. Acesso: 20/01/2013.

BLOG NOTAS MUSICAIS. Warner lança DVD de Maysa com números feitos no programa 'Estudos' (foto de Maysa). Disponível em: <<http://blognotasmusicais.blogspot.com.br/2012/02/emi-vai-lancar-o-primeiro-dvd-de-maysa.html>>. Acesso: 10/02/2013.

CINÉFILA POR NATUREZA. Dalva e Herivelto: uma canção de amor. Disponível em: <<http://cinefilapornatureza.com.br/2010/01/18/dalva-e-herivelto-uma-cancao-de-amor/>>. Acesso em: 11/06/2012.

CINEMATECA BRASILEIRA. Cinebiografias. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br>>. Acesso: 20/01/2013.

CLUBE FM. BBB9 faz minissérie Maysa perder audiência. Disponível em: <<http://www.dnonline.com.br/noticias/?id=3768,BBB9-FAZ-MINISSERIE-MAYSAPERDER-AUDIENCIA>>. Acesso: 25/06/2012.

COLHERADA CULTURAL. Fábio Assunção volta ao trabalho em 'Dalva e Herivelto'. Disponível em: <<http://www.colheradacultural.com.br/content/20100104234410.000.12-N.php>>. Acesso: 23/05/2011.

CONTIGO!. Adriana Esteves e Fábio Assunção são indicados ao Emmy Awards pela atuação em Dalva e Herivelto. Disponível em: <<http://contigo.abril.com.br/noticias/adriana-esteves-fabio-assuncao-sao-indicados-ao-emmy-awards-pela-atuacao-em-dalva-herivelto>>. Acesso: 14/01/2012.

GLOBAL MISCELÂNEA. Edith Piaf e Maysa Matarazzo: duas vozes... uma canção. Disponível em: <<http://globalmiscelanea.blogspot.com.br/2011/08/duas-vozesuma-cancao.html>>. Acesso: 14/01/2013.

ISTOÉ. A vida nada rosa de Edith Piaf. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/167818_A+VIDA+NADA+ROSA+DE+EDITH+PIAF>. Acesso: 14/01/2013.

MAIL ONLINE. 'Just found out Titanic really happened!' The tweeters who thought world's most famous shipwreck was just a film. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2129971/Titanic-100th-anniversary-Twitter-users-just-Titanic-really-happened.html#axzz2KSYygEId>>. Acesso: 10/08/2012.

MALAGUETA (UMC-Jornalismo). Propaganda Dalva e Herivelto (foto). Disponível em: <<http://umacancaodeamor.wordpress.com/tag/propaganda/>>. Acesso: 23/01/2013.

OCA. Informe anual 2010 – cinema no Brasil. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2010/Informe_Anuar_2010.pdf>. Acesso: 05/01/2013.

_____. Informe anual 2012 – cinema no Brasil (preliminar). <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2012/Informe-anual-2012-preliminar.pdf>>. Acesso: 25/01/2013.

O CANAL TV. Sucesso: Dalva e Herivelto: uma canção de amor torna-se a terceira minissérie de maior audiência. Disponível em: <<http://ocanaltv.com.br/2010/01/13/sucesso-dalva-e-herivelto-uma-cancao-de-amor-torna-se-a-terceira-minisserie-de-maior-audiencia/>>. Acesso em: 21/06/2012.

O FUXICO. Guel Arraes: ‘adaptar filmes para a TV é uma saída comercial para o cinema nacional. Disponível em: <<http://ofuxico.terra.com.br/noticias-sobre-famosos/guel-arraes-adaptar-filmes-para-a-tv-e-uma-saida-comercial-para-o-cinema-nacional/2012/12/28-157900.html>>. Acesso: 05/01/2012.

PORTAL GUATIBA. TV Globo leva ao ar minissérie sobre a vida de Chico Xavier. Disponível em: <http://www.portalguaratiba.com.br/2011/noticias/190102_tv_globo_leva_ao_ar_minisserie_sobre_a_vida_de_chico_xavier.html>. Acesso: 18/06/2012.

REDE GLOBO. Dalva e Herivelto – uma canção de amor. Disponível em: <<http://dalvaeherivelto.globo.com/>>. Acesso: 30/01/2013.

_____. Globo Marcas. <<http://www.globomarcas.com.br>>. Acesso em: 29/01/2013.

_____. Maysa – quando fala o coração. Disponível em: <<http://maysa.globo.com/>>. Acesso: 30/01/2013.

_____. Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso: 30/01/2013.

REVISTA QUEM. “Foi melhor que terapia”. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI20088-8192,00-FOI+MELHOR+QUE+TERAPIA.html>>. Acesso em: 10/06/2012.

SRPQTV (Youtube). Filme Tico-tico no fubá (na íntegra). Disponível em: <<http://www.youtube.com/user/srpqtv>>. Acesso: 20/01/2013.

TELECO. Estatísticas de Domicílios Brasileiros 2011 (PNAD/IBGE). Disponível em: <<http://www.teleco.com.br/pnad.asp>>. Acesso: 25/01/2013.

TELEDRAMATURGIA. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/tele/home.asp>>. Acesso: 30/01/2013.

_____ (site antigo). Curiosidades sobre trilhas sonoras. Disponível em: <http://www.teledramaturgia1.kit.net/trilhas_curiosid_main.htm>. Acesso: 30/01/2013.

VIDEOLOG. Chamada de ‘Maysa – quando fala o coração’ (1). Disponível em: <<http://www.videolog.tv/video.php?id=898615>>. Acesso: 23/01/2013.

YOUTUBE. 5 primeiras chamadas de ‘Dalva e Herivelto’. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cWBy3fUCS7o>>. Acesso: 23/01/2013.

_____. Chamada de ‘Maysa – quando fala o coração’ (2). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VjkguznKlkA>>. Acesso: 23/01/2013.

_____. Chamada de ‘Maysa – quando fala o coração’ (3). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1kCPHDuZpmo>>. Acesso: 23/01/2013.

_____. Dalva e Herivelto – Fantástico (03/01/2010). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DstPZrbK6ao>>. Acesso: 23/05/2011.

_____. Fantástico – Maysa quando fala o coração [Especial]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nj7pB1OfhWI>>. Acesso em: 23/01/2013.

- Audiovisual:

DALVA E HERIVELTO – uma canção de amor. Uma minissérie de Maria Adelaide Amaral. Direção: Dennis Carvalho. Produção: TV Globo. Rio de Janeiro: Globo Marcas / Som Livre, 2010. 2 DVDs, 264 minutos.

FAZENDO MINISSÉRIE. Apresentação: Carolina Oliveira. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012. Webdoc, 38 minutos. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/rede-globo/v/fazendo-minisserie-webdoc-da-rede-globo-celebra-30-anos-de-minisserie/2331194/>>. Acesso: 20/01/2013.

MAYSA – quando fala o coração. Uma minissérie de Manoel Carlos. Direção: Jayme Monjardim. Produção: TV Globo. Rio de Janeiro: Globo Marcas / Som Livre, 2009. 3 DVDs, 543 minutos.

PIAF – um hino ao amor (La môme). Direção: Olivier Dahan. Intérpretes: Marion Cotillard, Sylve Testud, Pascal Greggory e outros. Roteiro: Isabelle Sobelman e Olivier Dahan. Reino Unido | França | República Tcheca: Légend Films e TF1 Films Productions, 2007, 1 DVD, 140 minutos.

TELEDRAMATURGIA. TV 60: a história da televisão brasileira, Brasília: TV Brasil, 25 de setembro de 2010. Programa de televisão, 30 minutos.

ANEXO A

Ficha técnica de *Maysa – quando fala o coração*

Rede Globo – 22:30h / 23:00h – de 5 a 16 de janeiro de 2009 – 9 capítulos

Minissérie de Manoel Carlos

Escrita por Manoel Carlos e Ângela Chaves

Direção de Produção de Guilherme Bokel

Direção dos Musicais de Mário Meirelles

Direção de Fotografia de Affonso Beato

Direção Geral e Núcleo de Jayme Monjardim

Produção de Arte de Tiza de Oliveira, André Soeiro e Jussara Xavier

Produção Musical de Marcus Vianna e PH Castanheira

Cenografia de Raul Travassos e Gilson Santos

Figurino de Marília Carneiro e Lucia Daddalo

Elenco:

LARISSA MACIEL - Maysa Monjardim

EDUARDO SEMERJIAN - André Matarazzo

MATEUS SOLANO - Ronaldo Bôscoli

PRISCILLA ROZEMBAUM - Ana

NELSON BASKERVILLE - Monja

(Alcebíardes Monjardim)

ÂNGELA DIP - Inah Monjardim

ROGÉRIO FALABELLA - Andrea

Matarazzo

DENISE WEINBERG - Amália Matarazzo

JAYME MATARAZZO - Jayme Monjardim
jovem

MARAT DESCARTES - Carlos Alberto

PABLO BELLINI - Miguel Azanza

MELISSA VETTORE - Gabriela

SIMONE SOARES - Nina

BETO MATOS - Régis

CAIO SÓH - Guto

CRISTINE PERÓN - Beta

CRISTIANE CARNIATO - Marlene

FÁTIMA MONTENEGRO - Yvone

MICHELLE BOUVIER - Elizeth Cardoso

CLÁUDIO GALVÁN - Sílvio Caldas

ADRIANO GARIB - Roberto Côte-Real

ARNALDO MARQUES - Wálter Silva (Pica-
Pau)

GLAUCE GRAIEB - Amiga de Amália

MALU ROCHA - Dona Rosa

e as crianças

TAINÁ ELISA BORGES - Maysa criança

ANDRÉ MATARAZZO - Jayme criança

MICHEL NIX - Cibidinho

ANEXO B

Ficha técnica de *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*

Rede Globo – 22h – de 4 a 8 de janeiro de 2010 – 5 capítulos
 Minissérie de Maria Adelaide Amaral
 Escrita por Maria Adelaide Amaral, Geraldo Carneiro e Leticia Mey

Direção de Arte de Mario Monteiro
 Direção Musical de Mariozinho Rocha
 Direção dos Musicais de Charles Moeller e Claudio Botelho
 Direção de Fotografia de Roberto Amadeo
 Núcleo de Dennis Carvalho
 Direção Geral de Dennis Carvalho e Cristiano Marques

Gerência de Produção de Maristela Velloso
 Cenografia de Leandro Leão
 Figurino de Marília Carneiro e Sonia Tomé

Elenco:

ADRIANA ESTEVES - Dalva de Oliveira	LUCIANA FREGOLENTE - Dircinha Batista
FÁBIO ASSUNÇÃO - Herivelto Martins	ÉDIO NUNES - Orlando Silva
MARIA FERNANDA CÂNDIDO - Lurdes Torelli	EMÍLIO DE MELLO - Benedito Lacerda
THIAGO FRAGOSO - Pery Ribeiro	LEONA CAVALLI - Margot
THIAGO MENDONÇA - Bily	MARCOS ARCHER - Marino Pinto
DENISE WEINBERG - Alice	MAURÍCIO XAVIER - Nilo Chagas
ADRIANA SALLES - Nair	GUSTAVO GASPARANI - Vicente Paiva
JANAÍNA PRADO - Lila (Severina)	SUSANA RIBEIRO - Amália Paiva
ANDREI SOARES - Niltinho (Nilton Sérgio)	ANDRÉ CORREA - César Ladeira
FERNANDA CURY - Yaçanã	JANDIR FERRARI - David Nasser
YAÇANÃ MARTINS - Sílvia	MARCELO LAHAM - César de Alencar
MAYANA NEIVA - Conceição Silvia Torelli	LUIZ ARAÚJO - Nacib
ADRIANO PETERMANN - René	DANIELA FONTAN - Edith
CARLO PORTO - Antoninho	PABLO BELLINI - Rick Valdez
NANDO CUNHA - Grande Otelo	LEONARDO CARVALHO - Dorival
FERNANDO EIRAS - Francisco Alves	JACKSON COSTA – Herculano
PEDRO LIMA - Ataulfo Alves	GUIDA VIANNA - Dona Glorinha
FAFY SIQUEIRA - Dercy Gonçalves	ELLEN ROCCHÉ - Estela
RITA ELMOR - Marlene	e as crianças
SORAYA RAVENLE - Emilinha Borba	GABRIEL MOURA - Pery criança
CLÁUDIA NETTO - Linda Batista	LARISSA MANOELA - Dalva criança
	YAGO MACHADO - Bily criança

ANEXO C: Produção ficcional no formato minissérie na TV aberta brasileira (1982 – 2013)

Legenda: S/I (sem informação); t.o. (título original)

	Ano	Título da Obra	Capítulos	Autores		Direção	Emissora	Classificação
				Original	Minissérie			
1	1982	<i>Lampião e Maria Bonita</i>	8	-----	Aguinaldo Silva Doc Comparato	Paulo Afonso Grisolli Luís A. Piá	Globo	Biográfica
2	1982	<i>Avenida Paulista</i>	15	-----	Daniel Más Leilah Assunção Luciano Ramos	Walter Avancini	Globo	Ficção
3	1982	<i>Quem não ama não mata</i>	20	-----	Euclides Marinho	Walter Avancini	Globo	Ficção
4	1983	<i>Moinhos de Vento</i>	5	-----	Daniel Más Leilah Assunção Luciano Ramos	Walter Avancini	Globo	Ficção
5	1983	<i>Bandidos da Falange</i>	20	-----	Aguinaldo Silva Doc Comparato	Luís A. Piá Jardel Melo	Globo	Ficção
6	1983	<i>Parabéns pra você</i>	13	-----	Bráulio Pedroso	Dennis Carvalho Marcos Paulo	Globo	Ficção
7	1984	<i>Padre Cícero</i>	20	-----	Aguinaldo Silva Doc Comparato	Paulo Afonso Grisolli José Carlos Pieri	Globo	Biográfica
8	1984	<i>Anarquistas, graças a Deus</i>	9	Zélia Gattai	Walter George Durst	Walter Avancini	Globo	Biográfica
9	1984	<i>Meu destino é pecar</i>	35	Nelson Rodrigues	Euclides Marinho	Ademar Guerra Denise Saraceni	Globo	Ficção
10	1984	<i>Marquesa de Santos</i>		Paulo Setúbal	Wilson Aguiar Carlos Heitor Cony	Ary Coslov	Manchete	Biográfica
11	1984	<i>A Máfia do Brasil</i>	10	-----	Leopoldo Serran Paulo Afonso Grisolli Roberto Farias	Roberto Farias Mauricio Farias	Globo	Ficção
12	1984	<i>Rabo de Saia</i> (t.o.: <i>Pensão Riso da Noite: Rua das Mágoas</i>)	20	José Conde	Walter G. Durst José Antonio de Souza Tayrone Feitosa	Walter Avancini	Globo	Ficção
13	1984	<i>Viver a vida</i> (t.o.: <i>Uma tragédia americana</i>)	S/I	Theodore Dreiser	Manoel Carlos	Mário Márcio Bandara	Manchete	Ficção
14	1984	<i>Santa Marta Fabril</i>	S/I	Abílio Pereira de Almeida	Geraldo Vietre	Geraldo Vietre	Manchete	Ficção

	Ano	Título da Obra	Capítulos	Autores		Direção	Emissora	Classificação
				Original	Minissérie			
15	1985	<i>Tudo em cima</i>	25	-----	Bráulio Pedroso Geraldo Carneiro	Ary Coslov	Manchete	Ficção
16	1985	<i>O Tempo e o Vento</i>	26	Érico Verissimo	Doc Comparato	Paulo José	Globo	Ficção
17	1985	<i>Tenda dos Milagres</i>	30	Jorge Amado	Aguinaldo Silva Regina Braga	Paulo Afonso Grisolli	Globo	Ficção
18	1985	<i>Grande Sertão: Veredas</i>	25	Guimarães Rosa	Walter G. Durst	Walter Avancini	Globo	Ficção
19	1986	<i>Anos Dourados</i>	20		Gilberto Braga	Roberto Talma	Globo	Ficção
20	1986	<i>Memórias de um Gigolô</i>	20	Marcos Rey	Walter G. Durst Marcos Rey	Walter Avancini	Globo	Ficção
21	1986	<i>Carne de Sol</i>	4	-----	Orlando Senna	Dilma Lóes	Bandeirantes	Ficção
22	1987	<i>A Rainha da Vida</i>	15	-----	Wilson Aguiar Leila Mícolis	Walter Campos	Manchete Spectrum	Ficção
23	1988	<i>Chapadão do Bugre</i>	S/I	Mário Palmério	Antonio Carlos Fontoura	Walter Avancini	Bandeirantes	Ficção
24	1988	<i>O pagador de promessas</i>	8	Dias Gomes	Dias Gomes	Tizuka Yamasaki	Globo	Ficção
25	1988	<i>O primo Basílio</i>	16	Eça de Queiroz	Gilberto Braga Leonor Basséres	Daniel Filho	Globo	Ficção
26	1988	<i>Abolição</i>	4	-----	Wilson Aguiar Walter Avancini Joel Rufino dos Santos	Walter Avancini	Globo	Histórica
27	1989	<i>Sampa</i>	4	-----	Gianfrancesco Guarnieri	Roberto Talma	Globo	Ficção
28	1989	<i>República</i>	4	-----	Wilson Aguiar Filho Walter Avancini Joel Rufino dos Santos	Walter Avancini	Globo	Histórica
29	1989	<i>O Cometa</i> (t.o.: <i>Ídolo de cedro</i>)	S/I	Dirceu Borges	Manoel Carlos Ricardo Almeida	Roberto Vignati	Bandeirantes	Ficção
30	1989	<i>Colônia Cecília</i>	S/I	Renata Pallottini	Patrícia Melo Carlos Nascimento	Hugo Barreto Luís Laborta	Bandeirantes	Ficção
31	1989	<i>Capitães de Areia</i>	10	Jorge Amado	José Louzeiro Antonio Carlos Fontoura	Walter Lima Jr.	Bandeirantes	Ficção
32	1990	<i>Escrava Anastácia</i>	4	-----	Paulo César Coutinho	Henrique Martins	Manchete	Biográfica
33	1990	<i>O Canto das Sereias</i>	8	-----	Paulo César Coutinho	Jaime Monjardim	Manchete	Ficção
34	1990	<i>Mãe de Santo</i>	16	-----	Paulo César Coutinho	Henrique Martins	Manchete	Ficção

	Ano	Título da Obra	Capítulos	Autores		Direção	Emissora	Classificação
				Original	Minissérie			
35	1990	<i>Rosa dos Rumos</i>	8	-----	Rita Buzar Walcyrr Carrasco	Déo Rangel	Manchete	Ficção
36	1990	<i>Desejo</i>	17	-----	Glória Perez	Wolf Maya Denise Saraceni	Globo	Biográfica
37	1990	<i>A, e, i, o...Urca</i>	13	-----	Doc Comparato Antonio Calmon	Dennis Carvalho	Globo	Ficção
38	1990	<i>Boca do Lixo</i>	8	-----	Silvio de Abreu	Roberto Talma	Globo	Ficção
39	1990	<i>Riacho Doce</i>	40	José Lins do Rego	Aguinaldo Silva Ana Maria Moretzhon	Paulo Ubiratan Reynaldo Boury Luiz Fernando Carvalho	Globo	Ficção
40	1990	<i>La Mamma</i>	5	André Roussin	José Bethencourt Augusto C. Vanunuci	Augusto C. Vanunuci	Globo	Ficção
41	1991	<i>Os Filhos do Sol</i>	S/I	-----	Walcyrr Carrasco Eloy Santos	Henrique Martins	Manchete	Ficção
42	1991	<i>Ilha das Bruxas</i>	S/I	-----	Paulo Figueiredo	Henrique Martins Álvaro Filgueiras	Manchete	Ficção
43	1991	<i>O Farol</i> (t.o.: Luz na tempestade)	12	Oswaldo Orico	Paulo Helm	Paulo Sólón Adolph Rosentha	Manchete	Ficção
44	1991	<i>Na Rede de Intrigas</i>	S/I	-----	Geraldo Vietri	Henrique Martins	Manchete	Ficção
45	1991	<i>Floradas na Serra</i>	24	Dinah S. de Queiroz	Geraldo Vietri	Nilton Travesso Roberto Naar	Manchete	Ficção
46	1991	<i>O Guarani</i>	S/I	José de Alencar	Walcyrr Carrasco	Marcos Schetchman	Manchete	Ficção
47	1991	<i>O Fantasma da Ópera</i>	37	Gaston Leroux	Paulo Afonso de Lima	Déo Rangel Joel Coaracy	Manchete	Ficção
48	1991	<i>Meu Marido</i>	8	-----	Euclides Marinho Lula C. Torres	Walter Lima Jr.	Globo	Ficção
49	1991	<i>O Sorriso do Lagarto</i>	52	João Ubaldo Ribeiro	Walter Negrão Geraldo Carneiro	Roberto Talma	Globo	Ficção
50	1991	<i>O Portador</i>	8	-----	Jose Antonio de Souza Azis Bajur	Herval Rossano	Globo	Ficção
51	1992	<i>Tereza Batista</i>	28	Jorge Amado	Vicente Sesso	Paulo Áfono Grisolli	Globo	Ficção
52	1992	<i>As Noivas de Copacabana</i>	16	-----	Dias Gomes Ferreira Gullar Marcílio Moraes	Roberto Farias	Globo	Ficção

	Ano	Título da Obra	Capítulos	Autores		Direção	Emissora	Classificação
				Original	Minissérie			
53	1992	<i>Anos Rebeldes</i> (inspirada em: <i>1968 - o ano que não acabou; Os Carbonários</i>)	20	Zuenir Ventura; Alfredo Sirkis	Gilberto Braga Sérgio Marques Ricardo Linhares Angela Carneiro	Dennis Carvalho	Globo	Histórica
54	1993	<i>Contos de Verão</i>	15	-----	Domingos de Oliveira	Roberto Farias	Globo	Ficção
55	1993	<i>Sex Appeal</i>	20	-----	Antonio Calmon	Ricardo Waddington	Globo	Ficção
56	1993	<i>Agosto</i>	16	Rubem Fonseca	Jorge Furtado Giba Assis Brasil	Paulo José Carlos Manga	Globo	Histórica
X	1993	<i>O Marajá</i> *não chegou a ser exibida e, por isso, não será contabilizada	S/I	-----	José Louzeiro Regina Braga Eloy Santos Alexandre Lydia	Marcos Schechtman	Manchete	Ficção
57	1994	<i>A Madona de Cedro</i>	8	Antônio Callado	Walter Negrão Charles Peixoto Nelson Nadotti	Tizuka Yamasaki	Globo	Ficção
58	1994	<i>Memorial de Maria Moura</i>	19	Rachel de Queiroz	Jorge Furtado Carlos Gerbase Ênio Povoas	Roberto Farias Mauro Mendonça Denise Saraceni	Globo	Ficção
59	1994	<i>Incidente em Antares</i>	10	Érico Veríssimo	Nelson Nadotti Charles Peixoto	Paulo José Nelson Nadotti	Globo	Ficção
60	1995	<i>Engraçadinha</i> (t.o.: <i>Engraçadinha, seus Amores e seus Pecados</i>)	18	Nelson Rodrigues	Leopoldo Serra	Denise Saraceni	Globo	Ficção
61	1995	<i>Decadência</i>	12	Dias Gomes	Dias Gomes	Roberto Farias Ignácio Coqueiro	Globo	Histórica
62	1995	<i>Sombras de Julho</i>	4	Carlos Herculano Lopes	Julia Altberg	Marco Altberg	Cultura	Ficção
63	1995	<i>A verdadeira História do Papai Noel</i>	10	-----	Geraldo Vietri	Lucas Bueno	CNT	Ficção
64	1996	<i>A Última Semana</i>	6	-----	Vicente de Abreu	Lucas Bueno	CNT	Bíblica
65	1996	<i>Ele vive</i>	6	-----	Vicente de Abreu	Vicente de Abreu Lucas Bueno	CNT	Bíblica
66	1996	<i>Irmã Catarina</i>	20	-----	Peter Orglmeister Geraldo Vietri	Atílio Riccó	CNT Gazeta	Ficção
67	1996	<i>A Vinda do Messias</i>	5	-----	Vicente Abreu	Lucas Bueno	CNT	Bíblica

	Ano	Título da Obra	Capítulos	Autores		Direção	Emissora	Classificação
				Original	Minissérie			
68	1997	<i>A Filha do Demônio</i>	5	-----	Ronldo Ciambromi	Atílio Riccó	Record	Ficção
69	1997	<i>O Olho da Terra</i>	10	-----	Ronaldo Ciambromi	Atílio Riccó	Record	Ficção
70	1997	<i>Por Amor e Ódio</i>	30	-----	Vivian de Oliveira	Atílio Riccó	Record	Ficção
71	1997	<i>O Desafio de Elias</i>	5	-----	Yves Dumont	Luís Antônio Piá	Record	Bíblica
72	1997	<i>Guerra de Canudos</i>	4	Sérgio Rezende (cinema)	Sérgio Rezende Paulo Halm	Sérgio Rezende	Globo	Histórica
73	1998	<i>Dona Flor e seus Dois Maridos</i>	20	Jorge Amado	Dias Gomes Marcílio Moraes Ferreira Gullar	Mauro Mendonça Filho Rogério Gomes Carlos Araújo	Globo	Ficção
74	1998	<i>Hilda Furacão</i>	32	Roberto Drummond	Glória Perez	Wolf Maya	Globo	Histórica
75	1998	<i>Labirinto</i>	20	-----	Gilberto Braga Leonor Bassères Sérgio Marques	Dennis Carvalho César Rodrigues Mário Márcio Bandarra	Globo	Ficção
76	1998	<i>Alma de Pedra</i>	S/I	-----	Vívian de Oliveira	Atílio Riccó	Record	Ficção
77	1998	<i>A história de Ester</i>	10	-----	Yves Dumont	Luís Antônio Piá	Record	Bíblica
78	1999	<i>O Auto da Compadecida</i>	4	Ariano Suassuna	Guel Arraes	Guel Arraes	Globo	Ficção
79	1999	<i>Chiquinha Gonzaga</i>	38	-----	Lauro César Muniz	Jayme Monjardim	Globo	Biográfica
80	1999	<i>Luna Caliente</i>	3	Mempo Giandelli	Jorge Furtado Giba Assis Carlos Gerbase	Guel Arraes Jorge Furtado	Globo	Ficção
81	2000	<i>A Muralha</i>	51	Dinah S. de Queiroz	Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni Carlos Araújo	Globo	Histórica
82	2000	<i>A Invenção do Brasil</i>	3	-----	Jorge Furtado Guel Arraes	Guel Arraes	Globo	Histórica
83	2000	<i>Aquarela do Brasil</i>	60	-----	Lauro César Muniz	Jayme Monjardim Carlos Magalhães	Globo	Histórica
84	2001	<i>Os Maias</i>	42	Eça de Queiroz	Maria Adelaide Amaral	Luiz Fernando Carvalho	Globo	Ficção
85	2001	<i>Presença de Anita</i>	16	Mário Donado	Manoel Carlos	Edgar Miranda	Globo	Ficção
86	2002	<i>O Quinto dos Infernos</i>	48	-----	Carlos Lombaardi	Wolf Maia Alexandre Avancini	Globo	Histórica
87	2003	<i>A Casa das Sete Mulheres</i>	52	Letícia Wierzchowski	Maria Adelaide Amaral Walter Negrão	Jayme Monjardim Marcos Schechtmann	Globo	Histórica

	Ano	Título da Obra	Capítulos	Autores		Direção	Emissora	Classificação
				Original	Minissérie			
88	2004	<i>Um só coração</i>	54	-----	Maria Adelaide Amaral Alcides Nogueira	Carlos Araújo	Globo	Histórica
89	2005	<i>Hoje é dia de Maria</i>	8	Carlos Alberto Soffredini	Luís Alberto de Abreu Luiz Fernando Carvalho	Luiz Fernando Carvalho	Globo	Ficção
90	2005	<i>Hoje é dia de Maria – segunda jornada</i>	5	Carlos Alberto Soffredini	Luís Alberto de Abreu Luiz Fernando Carvalho	Luiz Fernando Carvalho	Globo	Ficção
91	2005	<i>Mad Maria</i>	35	Márcio Souza	Benedito Ruy Barbosa	Amora Mautner Ricardo Waddington	Globo	Histórica
92	2006	<i>JK</i>	47	-----	Maria Adelaide Amaral Alcides Nogueira	Dennis Carvalho Amora Mautner Vinícius Coimbra Maria de Médicis Cristiano Marques	Globo	Biográfica
93	2007	<i>Amazônia – de Galvez a Chico Mendes</i> (inspirada em: <i>O Seringal; Terra Caída</i>)	54	Miguel Ferrante; José Potiguara F. Silva	Glória Perez	Marcos Schechtman	Globo	Histórica
94	2007	<i>A pedra do reino</i>	5	Ariano Suassuna	Luís Alberto de Abreu Luiz Fernando Carvalho Bráulio Tavares	Luiz Fernando Carvalho	Globo	Ficção
95	2008	<i>Queridos amigos</i> (t.o.: <i>Aos meus amigos</i>)	25	Maria Adelaide Amaral	Maria Adelaide Amaral	Denise Saraceni Carlos Araújo	Globo	Biográfica
96	2008	<i>Capitu</i> (t.o.: <i>Dom Casmurro</i>)	5	Machado de Assis	Euclides Marinho	Luiz Fernando Carvalho	Globo	Ficção
97	2008	<i>Haru e Natsu - as catas que não chegaram</i>	10	-----	Sugako Hashida Uasuo Fukai Yurika Yamazaki Futoshi Takahashi	Meneyo Sato	Bandeirantes NHK	Histórica*
98	2009	<i>Maysa – quando fala o coração</i>	9	-----	Manoel Carlos	Jayme Monjardim	Globo	Biográfica
99	2009	<i>Som & Fúria</i>	12	Susan Coyne Bob Martin Mark McKinney (série canadense)	Fernando Meirelles	Fernando Meirelles	Globo O2 Filmes	Ficção
100	2009	<i>Cinquentinha</i>	8	-----	Aguinaldo Silva	Wolf Maya	Globo	Ficção

	Ano	Título da Obra	Capítulos	Autores		Direção	Emissora	Classificação
				Original	Minissérie			
101	2009	<i>O Louco dos Viadutos</i>	4	-----	Eliane Caffé Christine Röhrig Alvize Camozzi	Eliane Caffé	Cultura	Ficção
102	2009	<i>Além do Horizonte</i>	4	-----	Ivan Cabral	Rodolfo García Vázquez	Cultura	Ficção
103	2009	<i>Unidos do Livramento</i>	4	-----	Renata Pallottini	Maucir Campanholi	Cultura	Ficção
104	2009	<i>O Amor Segundo Benjamin Schianberg</i> (inspirada em: <i>Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios</i>)	4	Marçal Aquino	Maurício Paroni de Castro	Beto Brant	Cultura	Ficção
105	2009	<i>João Miguel</i>	4	Raquel de Queiroz	Renata Pallottini	André Garolli	Cultura	Ficção
106	2009	<i>Trago Comigo</i>	4	-----	Thiago Dottori	Tata Amaral	Cultura	Ficção
107	2009	<i>Parada 90</i>	5	-----	Maurício Gyboski	Maurício Gyboski	Ulbra TV	Ficção
108	2010	<i>Dalva e Herivelto – uma canção de amor</i>	5	-----	Maria Adelaide Amaral	Dennis Carvalho	Globo	Biográfica
109	2010	<i>A história de Ester</i>	10	-----	Vívian de Oliveira	João Camargo	Record	Bíblica
110	2011	<i>O Bem Amado</i> (filme estendido)	4	Dias Gomes	Guel Arraes Cláudio Paiva	Guel Arraes	Globo	Ficção
111	2011	<i>Chico Xavier</i> (filme estendido, baseado em: <i>As vidas de Chico Xavier</i>)	4	Marcel Souto Maior	Marcos Bernstein	Daniel Filho	Globo	Biográfica
112	2011	<i>Sansão e Dalila</i> (baseado no <i>Livro dos Juízes</i>)	18	-----	Gustavo Reis	João Camargo	Record	Bíblica
113	2012	<i>Dercy de Verdade</i> (inspirada em: <i>Dercy de Cabo a Rabo</i>)	4	Maria Adelaide Amaral	Maria Adelaide Amaral	Jorge Fernando	Globo	Biográfica
114	2012	<i>O Brado Retumbante</i>	8	-----	Euclides Marinho	Gustavo Fernandez	Globo	Ficção
115	2012	<i>Rei Davi</i> (inspirada nos livros <i>Samuel I e Samuel II</i> da Bíblia)	30	-----	Vívian de Oliveira	Edson Spinello	Record	Bíblica

	Ano	Título da Obra	Capítulos	Autores		Direção	Emissora	Classificação
				Original	Minissérie			
116	2012	<i>Xingu</i>	4	-----	Cao Haburger Anna Muylaert	Cao Hamburger	Globo	Histórica
117	2013	<i>O canto da sereia</i>	4	Nelson Motta	George Moura Patrícia Andrade Sérgio Goldenberg	José Luiz Villamarim	Globo	Ficção
118	2013	<i>Gonzaga – de pai pra filho</i>	4	-----	Patrícia Andrade	Breno Silveira	Globo	Biográfica
119	2013	<i>José do Egito</i>	28	-----	Camilo Pellegrini Maria Cláudia Oliveira Altenir Silva Carla Piske	Alexandre Avancini	Record	Bíblica