

Aprendendo com Dalva e Herivelto: a telebiografia e o processo de aprendizagem da história¹

Íris de Araújo JATENE²
Instituto Federal do Pará, Belém, PA

Resumo

Este trabalho partiu de um recorte da minha dissertação, cuja leitura atual suscitou questões novas diante de novos contextos pessoais. A partir da retomada do texto original de 2013, pretente-se levantar as discussões acerca do potencial educativo que minisséries biográficas, as telebiografias, podem ter. Para tanto, foi feito um levantamento bibliográfico em torno de conceitos-chave, como telebiografias, narrativas, narrativas históricas, biografias, midiaticização e aprendizagem, passando por uma breve reflexão sobre os limites entre ficção e realidade. A partir disso, voltamos o olhar para a minissérie *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*, a fim de tentar constatar a presença de elementos históricos que apoiassem a tese de que tais obras podem sim ser fonte, se não de pesquisa, pelo menos de curiosidade para que apendamos nossa própria história.

Palavras-Chave: telebiografias; TV brasileira; história; narrativa; aprendizagem.

Introdução: partindo do pessoal

Nos últimos anos, observações não sistemáticas acerca do ensino, em especial a distância, e seus objetos de aprendizagem fazem parte de meu cotidiano no trabalho. E tem sido cada vez mais comum, para mim, questionar como a teledramaturgia – tema que faz parte de minha bagagem acadêmica, desde a graduação, passando pela especialização e pelo mestrado – poderia se inserir nesse contexto. Afinal, haveria o que se aprender com esses produtos televisivos?

Tal questionamento levou-me a revisitar minha dissertação³ e também a buscar novas referências – ainda dentro da comunicação – sobre ensino e aprendizagem. Assim, este trabalho tem o objetivo – a partir da revisão bibliográfica de conceitos como *teledramaturgia*, *minissérie*, *telebiografia*, *mediatização*, *narrativas*, *aprendizagem*, entre

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre, pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF e jornalista do Centro de Tecnologia em Educação a Distância do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará – CTEAD/IFPA, e-mail: irisjatene@gmail.com.

³ Intitulada *Maysa, Dalva e Herivelto: personalidades retratadas em telebiografias*, defendida em 2013, na UFJF. Ver referências bibliográficas.

outros – de trazer à tona primeiras reflexões que relacionam como histórias de vidas, inseridas em determinados contextos históricos e representadas na teledramaturgia brasileira, podem nos ensinar um pouco da nossa própria história.

Para isso, seguiremos um percurso que me parece o mais natural aqui: o mesmo que segui ao levantar tais reflexões, começando pelas telebiografias, passando pelas narrativas da realidade e da ficção, sem esquecer do que foi recentemente aprendido sobre ensino e aprendizagem, ainda sob a ótica comunicacional. Isso, antes de buscar no próprio produto, a minissérie *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*, possíveis elementos que dessem pistas sobre a questão supracitada.

As telebiografias

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 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, 2000). Além disso, há nas minisséries um sentimento de pertença e nacionalismo promovido pela teledramaturgia e sustentado pela difusão da cultura e da história nacional, seja pela adaptação de obras literárias brasileiras, seja pela contextualização histórica da narrativa (ibidem).

Dessa forma, de 1982 até hoje, foram exibidas 135 minisséries na televisão brasileira, a maioria na Rede Globo. Sendo 15 delas mais que históricas, mas de cunho biográfico, isto é, telebiografias (JATENE, 2013). Esse conceito de *telebiografia* foi amplamente destrinchado em trabalho anterior⁴, podendo ser resumido como

⁴ Na já citada dissertação intitulada *Maysa, Dalva e Herivelto: personalidades retratadas em telebiografias*. Ver referências bibliográficas.

[...] docudramas de representação biográfica na televisão [...]. Em referência às conhecidas cinebiografias, tirou-se o prefixo *cine-* para adicionar o *tele-* de televisão, televisivo, teledramaturgia. Em síntese, portanto, telebiografias seriam formas dramatúrgicas da televisão brasileira representar trajetórias de vida. Diante das características dessa mídia eletrônica no país, apresenta-se normalmente no formato seriado e, por suas características inerentes, é mais comum em minisséries. (JATENE, 2013, p. 110)

Vale frisar também que minisséries históricas, diferente das telebiografias, não exigem protagonismo de personagens históricos, sequer exigem sua representação explícita. 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 *Agosto* (Globo, 1993), a trama se desenvolve em torno do suicídio de Getúlio Vargas (em 1954), sem que este apareça explicitamente.

Nas telebiografias, por outro lado, há um desejo por “acompanhar cenas em que nada acontecem”, o que 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*. O fato é que, sendo sobre sujeitos da história, mesmo focando em seus feitos e sua vida íntima, todo um período – com seus modismos, arquitetura e comportamentos – é reconstruído na obra. De qualquer forma, ambas – minisséries históricas e telebiografias – fazem um recorte e uma representação da nossa História.

Narrativas da realidade e da ficção

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 imagens⁵. Esse é o primeiro ponto: imagem e narrativa são perspectivas indissociáveis na concepção da linguagem televisiva atual. Maneiras diferentes de narrar acontecimentos históricos, experiências de vida ou criações oriundas da imaginação de seus autores permeiam toda a programação. Assim, de telejornais a

⁵ Cabe lembrar que, em seus primeiros anos, ainda sem uma linguagem própria definida, a televisão era conhecida como o “rádio com imagens”, pois usava seu fator imagético como mera ilustração de suas narrativas ao estilo radiofônico. Atualmente, o veículo concebe a imagem como um aspecto primordial a ser trabalhado na construção de suas narrativas, principalmente com os avanços tecnológicos que proporcionam televisores cada vez maiores, com alta resolução, a preços mais acessíveis. (JATENE, 2013)

programas de variedade, passando pelo esporte e pela teledramurgia, as narrativas e suas respectivas imagens estão lá.

Pensar a narrativa ficcional na televisão por si só, portanto, já promoveria uma extensa discussão. Analisar 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.

Assim, testemunhas da história podem estar presentes nos relatos de telejornais ou em depoimentos de documentários, ou ainda em homenagens em programas de variedade e também – por que não? – na ficção televisiva.

Como se sabe, o ser humano é essencialmente um contador de histórias: é de sua natureza narrar suas experiências aos outros. “[...] a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; [...] a narrativa está sempre presente, como a vida” (BARTHES apud PINNA, 2006, p. 138). Dessa forma, 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.

O segundo ponto é que narrar é ficcionalizar um fato. Isso, obviamente, não está relacionado a falseabilidades e/ou inverdades – não necessariamente. 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. Além disso, há determinados “pontos de esquecimento” que se unem a essa subjetividade, fazendo com que cada história contada seja individual, criativa. Quer dizer, a narrativa também se relaciona 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, onde móveis, roupas e ambientes também passam a ser personagens, narrando-nos uma memória de um passado conhecido (BARBOSA, 2012).

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). É o que Patrick Charaudeau (2009, p. 223) defende quando afirma 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).

De fato, 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 (OROFINO, 2006, p. 155). “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). Além disso,

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)

Enfim, 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 que, desde a Antiguidade, o ser humano buscou explicar sua realidade em narrativas, que, na ausência de comprovações 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. “A ficção não seria alguma coisa desvinculada da realidade, pelo contrário, ela está plantada na realidade” (MOTTER, 2002, p. 24).

No entanto, não podemos afirmar que mesmo quando a ficção se baseia declaradamente na História e promete narrar um fato documentado, como um episódio do Regime Militar brasileiro (1964-1985), por exemplo, a realidade e ficção simplesmente se fundem. Nem mesmo que a ficção abre espaço para a realidade como um todo. O que ocorre é que

[...] 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. 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.

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”.

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”.

História e aprendizagem nas minisséries

Se, ao representarem a História ou um sujeito histórico, as minisséries nos revelam fatos da nossa própria história, seria natural concluir que há aí um aprendizado. No entanto, como já foi dito, há tênue linhas entre os fatos documentados e a subjetividade do autor da narrativa que nos é contada. Além disso, “diferentemente da escola, o aprendizado midiático traz um emaranhado de informações que precisam ser organizados e selecionados pelos receptores” (MACHADO, 2013, p. 57).

Segundo o pesquisador José Luiz Braga (2008), há, além do processo educacional tradicional, outras formas de aprender: por meio da aprendizagem social. Ou seja, “[...] aquela em que a sociedade aprende através dos próprios processos práticos, ativos, tentativos, de política do cotidiano (individual ou grupal) de enfrentamento dos desafios e dificuldades que concretamente se põem no dia-a-dia” (idem, p. 152).

Braga (2008) ressalta ainda que essa aprendizagem social é ainda mais evidente na atual fase da nossa sociedade, quando estamos em plena implantação de um novo processo interacional de referência, a chamada midiatização. Essa midiatização seria o processo em que os meios de comunicação estariam se tornando as novas referências sobre o que seria oficial, substituindo, portanto, a cultura escrita, iniciada pontencialmente com o invento de Gutemberg, no século XV. Dessa forma, “em fase de implantação de uma processualidade interacional que tensiona dialeticamente os

processos básicos vigentes, de cultura escrita, a sociedade ainda *aprende o que deve ensinar*” (idem, p.151, grifo do autor).

Na América Latina, contudo, esse processo interacional tem suas particularidades, pois a cultura oral ainda é relevante no cotidiano social e encontra ressonância na televisão. Para Jesús Martín-Barbero (2014, p. 92),

Por mais escandaloso que soe, é um fato cultural iniludível que as maiorias na América Latina estão se incorporando e apropriando-se da modernidade sem deixar sua cultura oral, isto é, não com o livro à mão, mas a partir de gêneros e narrativas, linguagens e conhecimentos da indústria e da experiência audiovisual.

De qualquer maneira, a televisão e, por extensão, a teledramaturgia acabam por estar (ou permanecer) no centro do que pauta nossa sociedade latinoamericana, seja pensando na *mediatização* de Braga (2008), seja nas *mediações* de Martín-Barbero (2003; 2014). Ambos os autores reconhecem nessa relação também uma possibilidade de fruição de uma experiência educativa.

A historiadora Ingrid Schmitz (2016) declarou-se surpreendida ao perceber esse potencial na teledramaturgia brasileira. Ao acompanhar a telenovela *Lado a Lado* (Globo, 2012), a pesquisadora identificou diversas informações históricas relevantes em meio à narrativa ficcional dos personagens, contextualizados em um Rio de Janeiro do início do século XX. “[...] me vi observando *Lado a Lado* como uma fonte, como um projeto que visa mostrar o que é o povo brasileiro, mesmo que com um recorte tão específico, que dialogou com o telespectador sobre um momento de lacuna na memória dos brasileiros” (SCHMITZ, 2016, p. 442).

Poderia dizer que este [a telenovela] é um espaço em que se falava de traumas brasileiros, a diferença é que agora lidamos com as suas marcas na atualidade (mesmo que seja uma novela de época), como que para explicar alguns dos motivos de sermos tão preconceituosos, machistas e 'tradicionais'. Tal qual a 'História', uma telenovela que representa o passado é uma interpretação dos seus autores sobre determinados fatos, que se entrelaçam com uma narrativa romanceada. (idem, p. 443)

Mais que repensar o ensino de História, Schmitz (2016) experimentou a análise da telenovela *Lado a Lado* em sala de aula, em ambiente universitário. Segundo a pesquisadora, a metodologia fez-se possível pelas novas tecnologias, já que teve acesso aos capítulos, a informações e até a um *game*, tudo no *site* oficial da obra. “Estas novas

narrativas/linguagens são suportes, caminhos para gerar esse sentimento de pertencimento e protagonismo em seus processos de aprendizagem” (idem, p. 446)

Nesse sentido, as biografias – estejam elas em livros, no cinema ou na TV – também seriam suscetíveis a nos transportar para a reflexão e conhecimento histórico, uma vez que nelas também encontramos essa contextualização. Mozahir Bruck (2009) lembra que narrativas de experiências vividas sempre tiveram papel fundamental na construção da memória coletiva.

O pesquisador divide, em seus estudos, as biografias em três momentos: o clássico (até meados do século XVIII, com narrativas de “vidas exemplares”, como as de santos); o romântico (até a I Guerra Mundial, mesmo pautada em documentos, expunha fatores emocionais e sentido social nas narrativas); e o moderno (com narrativas de vidas complexas e contraditórias, mais “humanas”) (idem, p. 40). Bruck (ibidem) identifica ainda que, mesmo sempre presente na humanidade, foi apenas a partir da virada dos anos 1970 para os 1980 que as biografias ganharam valor histórico.

Para envolver sua construção narrativa de realidade, a biografia audiovisual faz uso de “[...] 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)” (PAGET, 2011, p. 4, tradução nossa). Citar fontes, optar por atores parecidos (ou de grande aceitação pelo público) com os biografados, reconstituir cenas com acessórios de moda e móveis típicos da época representada são alguns dos recursos discursivos-visuais usados para buscar mais credibilidade à narrativa. É dessa maneira que

A midiática da história na televisão, propõe por meio de dispositivos técnicos, como som e imagem, reconstruir uma memória que muitas vezes não existe, ou aparece de forma desbotada. Na verdade, ao dar rostos aos personagens históricos, as minisséries televisivas constroem uma memória borrada, mas em cores vivas, composta de rastros históricos e ficção. (MACHADO, 2013, p. 47-48)

Em sua tese de doutoramento, Michelli Machado (2013) analisa minisséries históricas e seu potencial de representação da História. Para a pesquisadora, ao contar-nos um fato histórico, as minisséries evidenciam seu próprio potencial enquanto elemento de aprendizagem, vinculando telespectadores e personagens históricos por meio das suas

narrativas (idem, p. 205). “Essa identificação desoficializa a história através de uma narrativa que apresenta acontecimentos oficiais de forma ‘leve’ e estimulante” (ibidem).

Assim,

A aprendizagem através das minisséries se dá, quando no momento inicial da trama temos o ‘grau zero’, de percepção histórica, ou uma percepção social leiga. Nesse momento em que o conhecimento é nenhum ou limitado, a ficção é uma aliada para contextualizar a época, a situação ou o acontecimento narrado. Através da ficcionalização é possível despertar interesse pela história e usar a minissérie como ‘mola’ que impulsiona pesquisas, leituras e o aprofundamento sobre os temas históricos. (MACHADO, 2013, p. 205)

Aprendendo história com Dalva e Herivelto

Diante do exposto, a minissérie *Dalva e Herivelto – uma canção de amor*, exibida pela Rede Globo em 2010, parece ser um exemplo interessante e, portanto, passível de análise. A obra, escrita por Maria Adelaide Amaral, conta a história do casal de artistas Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, perpassando naturalmente por parte da História da Música Popular Brasileira (MPB)⁶. O pontapé inicial da autora para as informações da sua narrativa foi o livro biográfico⁷ redigido e organizado pelo filho do casal, Pery Ribeiro.

A narrativa de Maria Adelaide começa em torno de 1936, quando o casal se conheceu, seguindo até 1972, com a morte de Dalva, apenas com uma breve incursão de 1925, quando a cantora era uma criança e cantava com o pai clarinetista⁸. Dalva e Herivelto se separaram em 1950, mas a narrativa se estende até o último suspiro de Dalva, que manteve um elo emocional com o ex-parceiro até o fim.

Em apenas cinco capítulos, a minissérie retrata 36 anos da vida de Dalva, de Herivelto e da MPB. Com foco na atribulada vida do casal, a obra destricha, por extensão, acontecimentos históricos daquela época. Como visto, esse processo é inevitável diante da necessidade de contextualizar os sujeitos em seu tempo.

⁶ As fontes de informação sobre a série foram tiradas, à época do mestrado, do site e do DVD oficial da série, além de entrevistas com a autora e o elenco. Para este texto, consultou-se diretamente a dissertação já citada aqui, embora tenham sido confirmados os *links* que ainda estão disponíveis.

⁷ Ver RIBEIRO e DUARTE (2009) nas referências bibliográficas.

⁸ A cena é breve mas fundamental para entender não apenas o envolvimento de Dalva de Oliveira com a música, mas também com o álcool, cujo consumo excessivo lhe tirou a vida por cirrose hepática.

Nas cenas da minissérie global, vimos mais que a representação gráfica e estética do período, com a réplica de vestuários e cenários próprios, como também a reprodução de espetáculos dos famosos Cassinos no bairro da Urca, no Rio de Janeiro, e das apresentações nos auditórios da Rádio Nacional, por exemplo. Costumes e linguajar de época também foram apresentados aos telespectadores.

Aliás, o episódio da proibição dos cassinos no Brasil pelo então presidente João Goulart, em 1946, o avanço das rádios com o investimento na integração nacional por meio da comunicação e como isso afetou, negativa e positivamente, a MPB são elementos da nossa história que não foram ignorados na obra.

Com a minissérie, também podemos conhecer os principais artistas da época, como Emilinha Borba, Linda Batista e até Dercy Gonçalves. E ainda presenciar o papel da mulher naquela sociedade machista do Brasil em meados do século XX, com Dalva sempre submissa às vontades de Herivelto, sendo traída e ainda ter que cozinhar e cuidar dos filhos após apresentar-se a noite inteira com o Trio de Ouro, liderado pelo marido.

Na verdade, vimos também o oposto: uma mulher à frente do seu tempo ao enfrentar a sociedade e manter-se em evidência, mesmo desquitada, situação desonrosa naquele Brasil dos anos 1950. Apesar do desquite, Dalva ganhou o concurso de Rainha do Rádio em 1951, reconhecimento máximo que uma musa da MPB poderia receber naqueles anos.

O início da televisão também foi retratado, com Dalva apresentando-se com seu filho, o cantor Pery Ribeiro. Cenas de um dos últimos *shows* de Dalva, já nos anos 1970, lotando o Maracanã, com a apresentação da música *Bandeira Branca* (de Max Nunes e Laércio Alves), também foram reproduzidas na minissérie.

No entanto, o episódio da vida do casal – e da MPB – mais significativo ganhou, literalmente, um capítulo à parte: a Guerra Musical⁹. Logo após o desquite, Dalva gravou a música *Tudo acabado* (J. Piedade e Oswaldo Martins).

Tudo acabado entre nós
[...]
Você partiu e eu fiquei
Você chorou e eu chorei
[...]
Todo egoísmo

⁹ Dos cinco capítulos da minissérie, um inteiro foi destinado a representar o que foi a chamada Guerra Musical.

Veio de nós dois
Destruímos hoje
O que podia ser depois

Tais versos pareciam traduzir musicalmente o momento do casal. Inconformado com o fim do seu Trio de Ouro e com o sucesso da ex-mulher, Herivelto respondeu à canção com uma composição “à altura”. Amigos de Dalva (que não era compositora) deram continuidade ao escândalo com novas canções em resposta, travando-se assim, um duelo que desgastou a imagem de Herivelto, evidenciou Dalva e enriqueceu o repertório da música brasileira, com nove novas canções.

A disputa também ganhou espaço em outra mídia, quando o compositor conseguiu, com seu amigo jornalista David Nasser, espaço no Jornal Diário da Noite, onde publicou a coluna *Porque abandonei Dalva de Oliveira*. No total, foram 22 artigos ao longo de cinco semanas, difamando a cantora com títulos como *Boa cantora, péssima esposa; Dalva, rainha do des pudor; e Meu lar era um botequim*.

E assim a história nacional vai sendo contada, vai sendo vista, ouvida, debatida e apreendida. Nesse processo, o que importa não é o que se ensina, nem o que se aprende, porque isso varia de pessoa para pessoa, em função do grau de envolvimento com a trama e com os fatos narrados. O interessante é observar que a midiática da narrativa histórica está fazendo alguma coisa, está trazendo para a sociedade uma outra versão dos acontecimentos, uma chance de rever o que já foi visto ou de conhecer o que ainda não se conhecia. (MACHADO, 2006)

Como se pode ver, em uma primeira reflexão, diversos pontos da nossa história tangidos pela minissérie já foram identificados. Obviamente, uns de forma mais profunda, outros mais superficialmente. Cada capítulo da história – do Brasil, da MPB e do casal – citado em um produto telebiográfico como Dalva e Herivelto traz ao público mais que entretenimento, mas também a possibilidade de ter contato com fatos históricos que poderiam estar apenas latentes, escondidos na memória de quem os viveu. Uma vez despertados, a curiosidade pode levar à busca por mais conhecimento. A partir daí, já depende de cada um que uso fará de tais informações.

Considerações finais

Não se pretende, aqui, esgotar as discussões acerca do tema. Pelo contrário: este texto tem a intenção de despertar, de iniciar as reflexões sobre representação da história

por meio de telebiografias e como isso contribui (ou não) para o aprendizado da nossa própria história.

Há quem diga que o nosso país tem memória curta e facilmente esquece de fatos históricos relevantes para nos tornarmos o que hoje somos, como povo, como sociedade, como sujeitos. Tais minisséries poderiam ser veículos desse resgate fundamental e necessário, portanto.

Embora não se foquem na representação de uma época, mas sim de um sujeito histórico, as telebiografias possuem um potencial educativo, por causa de seu viés documental e consequente valor-verdade. Já que a vida desse sujeito está situada em determinado contexto histórico.

[...] a aprendizagem é um processo dinâmico e ativo que produz modificações cognitivas e comportamentais, relativamente duradouras, mesmo que não imediatamente visíveis, nos indivíduos. O adjetivo 'duradouro' é bastante significativo, visto que acesso a informação não quer necessariamente dizer que houve aprendizagem.(SANTAELLA, 2013, p. 289-290)

Como já dito, as minisséries históricas e as telebiografias podem ser encaradas, nesse contexto, como um elemento para despertar a curiosidade do aprendente. Podem não ser o produto final de aprendizagem, porém, com as informações históricas organizadas em forma de narrativas romanceadas, são capazes de ser fontes iniciais de pesquisa, que levam a um aprofundamento e, portanto, ao aprendizado.

Referências

BARBOSA, Marialva. *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.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

BRAGA, José Luiz. Processos de aprendizagem para uma sociedade de interação midiaticizada. In: FAUSTO NETO, Antônio (org. et al). **Midiaticização e processos sociais na América Latina**. São Paulo: Paulus, 2008, p. 147-162.

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.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. 1. ed., 2. reimpr. São Paulo: Contexto, 2009.

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.

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: UFRGS, 2012.

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>>, último acesso em: 30.jun.2019.

GOFFMAN, Ervin. **A representação do eu na vida cotidiana**. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

JATENE, Íris de Araújo. **Maysa, Dalva e Herivelto: personalidades retratadas em telebiografias**. Dissertação de mestrado. Juiz de Fora: PPGCOM/UFJF, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/1055>>, último acesso em 30.jun.2019.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

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>>, último acesso em: 10.jan.2012.

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

MACHADO, Michelli. **A história contada na televisão – um estudo sobre Minisséries Históricas**. Tese de doutorado. São Leopoldo: Unisinos, 2013. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/4012>>, último acesso em: 30/06/2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

_____. **A comunicação na educação**. São Paulo: Contexto, 2014.

MOTTER, Maria Lourdes. *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.

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.

PAGET, Derek. **No other way to tell it**: docudrama on film and television. 2.ed. Manchester: Manchester UP, 2011.

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.

REDE GLOBO. **Dalva e Herivelto** – uma canção de amor. Disponível em: <<http://dalvaeherivelto.globo.com/>>, último acesso em: 30.jan.2013.

REDE GLOBO. **Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>, último acesso em: 30.jun.2019.

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

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação ubíquia**: repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013.

SCHMITZ, Ingrid Oyarzábal. **Repensando o ensino de História**: a telenovela através de “Lado a Lado”. In: III Encontro de Pesquisas Históricas – PPGH/PUCRS (anais). Porto Alegre: EPHISPUCRS, 2016, p. 440-449. Disponível em: <<https://iiiephispucrs.files.wordpress.com/2017/01/85-stjp04-06-schmitz-ingrid.pdf>>, último acesso em: 30.jun.2019.

TELEDRAMATURGIA. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/>>, último acesso em: 30.jun.2019.