



DOSSIÊ

Levantando a quarta parede: história oral e entrevistas públicas

Lifting the Fourth Wall: oral history and public interviews

Levantando la cuarta pared: historia oral y entrevistas públicas

Ricardo Santhiago¹

orcid.org/0000-0001-5318-5801
ricardo.santhiago@unifesp.br

Recebido em: 3 mar. 2020.

Aprovado em: 23 mar. 2021.

Publicado em: 31 ago. 2021.

Resumo: Praticantes de história oral têm recentemente se voltado à realização de entrevistas em espaços compartilhados, desafiando uma das premissas do método: a de que um diálogo é tão mais intenso e produtivo quanto mais reservado for o local em que ele se realiza. Neste artigo, recorro a alguns exemplos de entrevistas públicas realizados por pesquisadores baseados em universidades e por criadores que atuam em espaços contíguos para levantar algumas hipóteses sobre os impulsos que conduzem a essa opção metodológica. Em seguida, analiso duas situações, ambas articuladas ao universo da arte, que contribuem para o refinamento da reflexão metodológica sobre os potenciais e limites das entrevistas públicas e, de modo mais amplo, à prática da história oral e da história pública como um todo.

Palavras-chave: História oral. Entrevistas públicas. Performance. História pública.

Abstract: Oral history practitioners have lately turned to conducting interviews in open spaces, challenging one of the method's premises: that a dialogue is so much more intense and productive the more reserved the place where it takes place. In this article, I employ a number of examples of public interviews conducted by researchers based in universities and by creators who work in contiguous spaces in order to raise a few hypotheses about the impulses that lead to this methodological option. Then, I analyze two situations, both linked to the universe of public art, which contribute to the refinement of methodological reflection on the potentials and limits of public interviews and, more broadly, to the practice of oral history and public history as a whole.

Keywords: Oral history. Public interviews. Performance. Public history.

Resumen: Los practicantes de la historia oral han recurrido recientemente a la realización de entrevistas en espacios compartidos, desafiando una de las premisas del método: que un diálogo es tanto más intenso y productivo cuanto más reservado es el lugar donde se desarrolla. En este artículo utilizo algunos ejemplos de entrevistas públicas realizadas por investigadores radicados en universidades y por creadores que trabajan en espacios contiguos para plantear algunas hipótesis sobre los impulsos que conducen a esta opción metodológica. A continuación, analizo dos situaciones, ambas vinculadas al universo del arte, que contribuyen al refinamiento de la reflexión metodológica sobre las potencialidades y límites de las entrevistas públicas y, más ampliamente, a la práctica de la historia oral y la historia pública en su conjunto.

Palabras clave: Historia oral. Entrevistas públicas. Performance. Historia pública.



¹ Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), São Paulo, SP, Brasil.

1 História pública: entre o conduto e a conversa

A popularização do debate e dos discursos sobre história pública na última década, no Brasil, tem acompanhado a proliferação de práticas de comunicação de saberes históricos dirigidos pelo historiador a públicos mais amplos e diversificados que a sua audiência tradicional, composta fundamentalmente pelos pares. Germinadas em uma era de comunicação em rede, boa parte dessas práticas têm sido plasmadas, no entanto, no molde da comunicação de massa: por meio de recursos como o livro ou o vídeo, efetuam aquilo que tem sido chamado de "divulgação de história", "divulgação histórica" ou ainda "divulgação científica da história" (CARVALHO; TEIXEIRA, 2019). Inspiram-se (e amparam-se, no último caso) na sólida tradição de popularização de conhecimentos das ciências exatas, biológicas e da saúde para públicos leigos.

Assumindo diferentes suportes e linguagens como condutos alegadamente capazes de transmitir consciência histórica, muitas dessas iniciativas têm se confirmado como "versões locais de vias de mão única" de uma história pública centrada em produtos e resultados – como Michael Frisch (2016, p. 69) provocativamente colocou. Por vezes ousadas e eficazes, elas de qualquer modo enfrentam de maneira oblíqua dilemas que dizem respeito à necessidade de construção de novos públicos – não raro pressupostos –, ao engajamento destes com as fórmulas empregadas, ao enfrentamento entre diferentes interpretações sobre o passado. Experimentações centradas no fortalecimento da história pública como um "diálogo ativo, concreto, público, entre pessoas reunidas em um espaço social comum", novamente nas palavras de Frisch (2016, p. 68), são, por sua vez, tímidas e esparsas. Um dos formatos para essas experimentações é o objeto de análise do presente texto: um instrumento que praticantes de história oral têm mobilizado de maneira cada vez mais intensa, que estou chamando de "entrevista pública".

Espaços de convivência coletiva não são um cenário refratário à história oral. Narrativas pesso-

ais registradas com o apoio desse método alimentam acervos e exposições; orientam expedições com *audiotours*; preenchem com imagem e som murais e instalações artísticas. Cabines itinerantes para a coleta de depoimentos já foram posicionadas em saguões de empresas, feiras livres e feiras de arte, shoppings, estações de metrô. Cabe perguntar, então, quais as motivações e os efeitos previstos que inspiram um praticante de história oral a conduzir uma entrevista em um desses espaços. Na qualidade de alguém que compreende a história oral como uma prática reflexiva e assume a indissociabilidade entre a prática de pesquisa e a reflexão teórico-metodológica, busco refletir sobre algumas das razões pelas quais tem-se mobilizado esse recurso, de deslocamento da entrevista do espaço reservado para algum espaço compartilhado – recurso que carrega um poder de desfamiliarização inusual para com as formas como entendemos a natureza e o potencial de histórias construídas dialogicamente.

Parto do pressuposto de que, para além de constituírem um tipo de atividade simpático e criativo, capaz de promover a divulgação e a comunicação pública das atividades de pesquisa de um historiador, as entrevistas públicas *são e criam* coisas específicas. Distinguem-se, por um lado, das situações clássicas (e dos produtos delas decorrentes) de pesquisa acadêmica com história oral, mas também das estratégias de *storytelling*. Abordo essas entrevistas públicas em três movimentos. Em primeiro lugar, um tanto quanto especulativamente, remeto a algumas realizações recentes de entrevistas públicas – tanto por historiadores baseados em universidades quanto por outros agentes que se colocam em diálogo com a produção de conhecimento histórico – buscando identificar os impulsos que as orientam. Em seguida, recorro à arte pública – enquanto intervenção urbana – enquanto um dispositivo capaz de iluminar o aspecto criador e criativo de uma entrevista pública. Por fim, avalio um outro caso também ligado ao universo artístico que talvez ofereça um exemplo sintomático de um mau uso da entrevista pública – ou aquilo que, maliciosamente, chamaríamos de "entrevista público-privada".

2 Outras vozes: performance, narrativa e público

Entrevistas públicas não são, mas são, contradições em termos. Embora as entrevistas que fazemos como pesquisadores de história oral resguardem inerentemente uma destinação pública – o acervo, a tese, o artigo, o livro, o vídeo etc. – e tenham, enquanto textos, narratários (GENETTE, 1995) ou leitores implícitos (ISER, 1996), em geral valorizamos a intimidade como um valor positivo da situação de entrevista de pesquisa. Um dos primeiros manuais de entrevista profissional que conhecemos – o da assistente social Annette Garrett (1898-1957), publicado em 1942 nos Estados Unidos e em 1974 no Brasil – já asseverava, entre as “condições essenciais para uma boa entrevista”: “torna-se necessário certo grau de reserva, uma atmosfera confortável e que se deixe a pessoa à vontade” (1974, p. 109). A área de história oral, erigida por sobre a reflexão metodológica acerca da entrevista, não se isentou desse cuidado. Em 1990, na primeira edição de seu influente manual, Verena Alberti sugeriu uma “sala reservada” (1990, p. 74) como o espaço ideal de execução de uma entrevista, e escreveu: “a prática de trabalho de história oral tem mostrado que não convém que outras pessoas assistam ao depoimento, sob pena de inibir o entrevistado ou desviar os rumos da conversa” (1990, p. 76).

A saída da entrevista de história oral do “espaço reservado” da residência, do espaço de trabalho, da sala de pesquisa ou do estúdio, é contemporânea – e sintomática – de um momento em que a história oral pode se fazer sem tantas reservas: isto é, depois de estar consolidada como fonte e método de pesquisa legítimo nas ciências humanas e sociais, graças tanto ao refinamento da instrução metodológica disponível quanto à sua legitimação institucional. Se as reservas em relação aos diálogos interdisciplinares e multiprofissionais, à experimentação metodológica, à

adoção de formas inovadoras de comunicação de resultados, bem como às condições de realização das entrevistas – como ocorre com aquelas que são objeto da presente análise – têm sido amortecidas, não se pode dizer, de qualquer modo, que as entrevistas públicas correspondam a entrevistas “sem reservas”.

Uma vez que entendemos histórias orais como “narrativas conversacionais” – a partir do conceito potente de Ronald J. Grele – derivadas de “atividades conjuntas, organizadas e informadas pelas perspectivas históricas de ambos os participantes” (1985, p. 135), e que, portanto, necessitam ser compreendidas no interior dessa estrutura,² concluímos necessariamente que a suspensão da quarta parede de uma entrevista tem efeitos estéticos, políticos e epistemológicos. A triangulação entre entrevistador(es), entrevistado(s) e público(s) consiste em um novo ingrediente, tão desestabilizador quanto construtivo, nas condições de produção (e nos efeitos previstos e pretendidos) da performance e da narrativa.

Conquanto esses efeitos preservem a vulnerabilidade de toda e qualquer ação de produção de dados ao inesperado e à surpresa – e não possam, por conseguinte, ser submetidos a um enfoque normativo –, assume-se que praticantes de história oral, cientes dos princípios e cânones dessa prática indisciplinar, tencionam precisamente criar *um balanço diferente* quando adotam o expediente da entrevista pública. Não por coincidência, fazem-no em um momento de forte inflexão da investigação sobre as possibilidades participativas da construção do conhecimento histórico, à luz da história pública, que vem convidando historiadoras e historiadores a revisarem alguns dos princípios que orientam as suas práticas. Sem implicar “o abandono de procedimentos preocupados com a seriedade e o caráter analítico na busca de uma produção de conhecimento marcada por compromissos éticos e profissionais”, escreve Marta

² Grele afirma que a “narrativa conversacional” que a entrevista de história oral gera deve ser analisada à luz dos três conjuntos de relações contidos em sua estrutura: a relação entre os elementos, palavras e signos que constituem o texto; a relação entre entrevistador e entrevistado; e a relação – mais abstrata e elusiva, para o autor – entre texto e cultura. A propósito, ele não chega a defini-la nesses termos. A esse respeito, ler o ensaio “Movement Without Aim: Methodological and Theoretical Problems in Oral History”, no livro já mencionado. Recomenda-se também a leitura da seção especial “The Contributions of Ronald J. Grele to Oral History” publicado recentemente (v. 46, n. 1, 2019) em *The Oral History Review*, com textos de Andor Skotnes, Alexander Freund, Luisa PAsserini, Juhn Kuo Wei Tchen, Mary Marshall Clark, além do próprio homenageado e das organizadoras Rina Benmayor e Linda Shopes.

Gouveia de Oliveira Rovai, o historiador tem se colocado “diante de novas perguntas sobre os efeitos da produção histórica, da divulgação de novos saberes, da autoria compartilhada e dos benefícios às comunidades com as quais escolhe lidar (2018, p. 188; 190).

A dimensão relacional de cada entrevista e, ao mesmo tempo, a sua articulação aos aspectos orientadores de cada projeto de pesquisa e de produção intelectual/cultural a que se subordina dificultariam – mesmo que isso fosse desejável – o estabelecimento de premissas, a definição de modalidades, a unificação de procedimentos para entrevistas públicas dentro de uma abordagem metodologista. Em concordância com o caráter profundamente interativo dessas entrevistas de história oral, feitas em público, parece mais oportuno refletir neste texto não sobre elementos como melhores estratégias, técnicas, procedimentos – mas, de maneira algo especulativa, sobre alguns dos impulsos que, estou sugerindo, orientam praticantes de história oral – impulsos de experimentação, de fomento à participação, de reconhecimento, de fruição educadora – nas ocasiões em que estes mobilizam o recurso da entrevista pública.

A investigação formal implicada pela reorientação pública de encontros que em princípio seriam íntimos consiste em uma das razões mais conspícuas para que entrevistas públicas sejam realizadas. Experimenta-se, em primeiro lugar, o próprio formato de coleta, que exige outras estratégias para se perguntar e se responder, dada a ampliação numericamente significativa de ouvintes – e da existência de ouvintes que não se confundem com o(s) entrevistador(es). Experimenta-se também uma mudança no conteúdo das memórias narradas – não somente porque essas são informadas pela situação (pública, no caso) em que eclodem, mas também porque diversas iniciativas de organização de entrevistas públicas sucedem encontros privados: são programas públicos articulados a projetos com gravações convencionais. Nesse sentido, a entrevista pública pode convidar à exploração de elaborações ausentes dessas – ou até mesmo à promoção de

uma reflexão sobre tais encontros privados, uma reflexão que permita que abordemos sob outro prisma o nosso método de trabalho.

Foi esse o caso na primeira entrevista pública que realizei, em maio de 2009, com a cantora Adyel. Depois de tê-la gravado em quatro encontros privados para um projeto de história oral com intérpretes negras, tivemos um encontro público – diante de uma plateia de cerca de 150 pessoas – que ajudou a redefinir aspectos cruciais do meu próprio entendimento sobre a história oral como método de pesquisa. Isso porque nossa entrevista pública não consistiu em uma nova entrevista sobre a vida de Adyel, em outro formato – mas sim em uma metaentrevista na qual a narradora refletiu sobre a experiência de narrar a sua vida para um escutador específico, o pesquisador de história oral. Criamos e aproveitamos, assim, a oportunidade rara de discutir aspectos ligados à interação entre pesquisador e entrevistado, à apresentação pública de histórias privadas, ao exercício da liberdade narrativa, ao processo criativo de narração de si e de cristalização de narrativas, ao papel que as entrevistas desempenham na vida e no projeto de nossos entrevistados, aspectos que comentei em um artigo que publiquei (SANTHIAGO, 2018) quase dez anos após aquela entrevista.

Mais tarde, conheci projetos de história oral com vocação comunitária – não eminentemente acadêmicos, como o que me levou à entrevista pública com Adyel – que haviam chegado a destinos semelhantes. Em um ensaio sobre história oral motivado pelo conceito de desenvolvimento cultural comunitário, Mary Marshall Clark (2002) delineou modelos e exemplos de iniciativas de história oral comunitária dotadas do objetivo duplo de “capturar a história e de transformá-la”. Entre eles, Clark menciona o programa de história oral do Audre Lorde Project, um centro comunitário no Brooklyn, em Nova York, celebrando a poeta e ativista caribenha-americana, feminista e lésbica que lhe dá nome, criado para “documentar o legado do ativismo de Audre Lorde em torno de questões como racismo e homofobia” (2002, p. 93). Visando estimular a participação da

comunidade, os diretores do projeto de história oral optaram não pela criação de um arquivo baseado em entrevistas de pesquisa. Optaram por

fazer do intercâmbio de história oral uma parte de seus programas públicos. Foram feitas oficinas para treinar os entrevistadores na arte da história oral, e foram conduzidas e gravadas entrevistas em situações individuais e privadas. Depois que a relação entre entrevistador e narrador havia se estabelecido, eles eram convidados a realizar uma entrevista em um espaço público, diante de uma plateia. Líderes comunitários, bem como o público em geral, eram convidados a testemunhar a entrevista, e os ativistas comunitários, estudiosos e historiadores públicos eram convidados a fazer comentários sobre o progresso da entrevista, colocando questões tanto sobre o conteúdo quanto sobre a técnica de entrevista. A plateia não apenas testemunhava a entrevista e se envolvia em um debate vivo sobre as questões em discussão, mas aprendia algumas coisas sobre a história oral como metodologia através dos comentários dos panelistas e do narrador (CLARK, 2002, p. 93).

De fato, o fomento à participação do público é outro impulso notável para a organização desse tipo de entrevista. O espectador pode converter-se em participante em formas e graus distintos. Em uma entrevista pública feita em 2016 na Universidade Federal Fluminense com a cineasta Lúcia Murat, os historiadores Juniele Rabêlo de Almeida e Eduardo Pinto e Pinto a expuseram a apenas dois eixos temáticos – abrindo todo o resto do roteiro para o público presente, mobilizado para a entrevista nas semanas anteriores, ao longo das quais uma costura intuitiva do roteiro aconteceu.³ A entrevista pública, em um caso como esse, institui uma nova composição de falas; transforma a entrevista em um espaço narrativo compartilhado por ainda mais vozes; instaura um terreno de conversação com gerenciamento tripartite, que fortalece a entrevista como um dispositivo de construção de relações entre pessoas.

Se a busca por experimentação e o fomento à participação dirigem-se com ênfase, respectivamente, ao próprio pesquisador e à plateia, no que diz respeito ao narrador as entrevistas públicas cultivam o público como espaço de reconheci-

mento – aspecto que, depois da apropriada crítica à subsunção da história oral à celebração (FERREIRA, 1997, 2006), pode ser revalorizado. Entrevistas sempre foram, e continuam sendo – apesar da multiplicação de ocasiões em que pessoas comuns são instigadas a narrar –, uma marca de distinção: "muitos pesquisadores percebem que as pessoas sentem-se lisonjeadas e valorizadas quando há um interesse externo por suas vidas", escreveu Daphne Patai ainda em 1988 (2010, p. 23), frisando que os instrumentos de trabalho, como o gravador, agiam como uma espécie de símbolo ratificando a importância social do que estava sendo dito e de quem o estava dizendo. A entrevista de história oral feita em público de certa forma estende e potencializa essa função – ou, sob outro prisma, talvez explicita o que está implícito em toda e qualquer entrevista.

Na esteira dos escritos de Axel Honneth (2009), pode-se assumir a entrevista pública como um ato de reconhecimento sobretudo nos casos em que os próprios sujeitos/narradores alcançam aquele espaço narrativo – isto é, aquela possibilidade de tomada (pública) da palavra – após um percurso de luta pelo próprio reconhecimento. Como formulado por Honneth, o conceito – que se efetiva sob três formas básicas: o amor, o direito e a solidariedade – tem base intersubjetiva. O reconhecimento, por parte do outro, é assim um elemento que anima a compreensão positiva que um sujeito tem de si e, em consequência, a relação estabelecida com a sociedade em que vive. Indivíduos e grupos mobilizam-se em lutas pela estima social quando percebem as injustiças de que são vítimas; parte dessa mobilização se dá na esfera simbólica, na disputa por atenção pública, antes negligenciada.

Uma entrevista pública como aquela realizada com Lucília de Almeida Neves – historiadora e professora universitária aposentada – como parte da programação cultural do XII Encontro Regional de História Oral, em 2017, remete a essa chave: um ato de reconhecimento em um momento

³ Para mais informações sobre a entrevista, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=TbdGzG7Wcxc>. Acesso em: 14 dez. 2019.

de culminância de uma trajetória profissional admirável.⁴ Outras situações apontam para reconhecimentos difíceis, de trajetórias socialmente marginalizadas em virtude do medo e da aversão que instigam, do preconceito e do estigma que as constroem. Em fins de outubro de 2019, a jovem pesquisadora Amanda Calabria – estudante de mestrado em História na Universidade Federal Fluminense – anunciou a realização de uma entrevista pública com Lourdes Barreto, uma das fundadoras da Rede Brasileira de Prostitutas. Pedindo a Calabria mais informações sobre o evento, não me surpreendi quando ela afirmou que a entrevista pública foi uma demanda da sua própria entrevistada, com quem ela conviveu intensamente na pesquisa para sua dissertação. Sintomático da luta por reconhecimento, e do reconhecimento de assimetrias que a precede, é o fato de que essa entrevista pública foi realizada em uma sala da Universidade Federal do Pará – e não na zona de meretrício de Belém –, abraçando um espaço de validação, mas também de confrontação simbólica, e não mais um espaço de reserva ou conforto, como o lugar de troca narrativa. Sintomática também é a fotografia escolhida por Calabria para ilustrar o anúncio: uma imagem de Lourdes na rua, contemplando aquilo que parece ser um ato de renomeação simbólica da rua General Gurjão para rua Lourdes Barreto.⁵

Reconhecer, em casos como esse, significa também autenticar ou avigorar a condição de igualdade, reconhecendo todo sujeito como um sujeito capaz de produzir e comunicar narrativas e implicando a história oral publicamente nessa escrita pública; nessa restituição do espaço reivindicado, do “espaço de visibilidade presencial”, “compartilhado presencialmente pelos indivíduos (em contextos de co-presença)” (MAFFRA, 2008, p. 50); e na criação de um espaço de partilha e de solidariedade, que se dá para além do plano do reconhecimento teórico e que se realiza tanto em nível individual quanto coletivo. Ações com objetivos idênticos têm sido realizadas há décadas, por vezes consistindo no argumento

central para a legitimação da própria história oral, é verdade; aqui, mira-se ampliar esse espaço de reconhecimento para além dos canais de circulação da pesquisa acadêmica.

3 Arte relacional e arte pública

Em todas as dimensões anteriores, o efeito buscado pela entrevista pública está diretamente relacionado à própria entrevista, enquanto produto ou processo. Esse não é um raciocínio tautológico: a consequência perseguida por um trabalho de mobilização da entrevista pública se realiza *na* e *pela* própria entrevista; a entrevista pública é, nesses casos, o meio que efetiva, que expressa e que comprova – não sem problemas e conflitos – os gestos de experimentação, fomento à participação, reconhecimento, fruição, e assim por diante.

Talvez se possa apontar uma dimensão que está para além do processo de entrevistar/ser entrevistado ou da entrevista como produto: uma dimensão acontecimental, que privilegia a própria transformação em face da narração ou da narrativa. A arte pública pode nos ajudar a perseguir essa hipótese: a da eclosão de uma espécie de acontecimento que está para além da situação efêmera que a gera; que, em certa medida, independe dela ou a transcende. O trabalho público baseado na história oral, ou o entendimento da história oral não essencialmente como um método narrativo que permite coligar informações – antes, como um instrumento capaz de gerar cadeias de novos diálogos –, talvez seja enriquecido no intercâmbio com a arte pública. Ambas, assim como a história pública, compartilham alguns princípios: horizontalidade, participação, mediação, compartilhamento.

Não me refiro à arte pública, aqui, como a monumental arte escultórica que assume o espaço comum como uma espécie de extensão do museu; ou à arte pública que supõe o diálogo social como um método para a elaboração de intervenções plásticas no espaço, mas da arte relacional, a qual, ainda mais do que o processo de criação da obra de arte, assume como seu

⁴ Disponível em: <http://www.sudeste2017.historiaoral.org.br/programacao>. Acesso em: 12 dez. 2019.

⁵ Ver: <https://www.facebook.com/ufpacahis/posts/1264629937030933>. Acesso em: 12 dez. 2019.

centro crítico os encontros e os produtos criados a partir dele. Sob essa perspectiva, quero focalizar duas ações recentes de uma artista e de um coletivo artístico brasileiros.

Uma obra da arrebatadora exposição "Meta-Arquivo: 1964-1985 - Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura", que esteve em cartaz na unidade Belenzinho do Serviço Social do Comércio (SESC), entre agosto e novembro de 2019, sugere como a narração de si, reenquadrada em um espaço de circulação coletiva, pode dinamizar um desfrutar potente – não como mera experiência de deleite, de lazer (embora o prazer seja um elemento participante da recepção de histórias), mas como ampliação de horizontes, como expansão de próprias experiências.

A exposição, com curadoria de Ana Pato, resultou de um grupo de trabalho coletivo do qual participaram por um ano nove artistas e/ou coletivos: Ana Vaz, Grupo Contraflé, O Grupo Inteiro, Giselle Beiguelman, Ícaro Lira, Mabe Bethônico, Paulo Nazareth, Rafael Pagatini e Traplev. O trabalho disparado pelo SESC São Paulo em parceria com o Memorial da Resistência levou esses artistas a arquivos públicos e privados, convidando-os a tornar públicas histórias pouco conhecidas, em um ímpeto contra o revisionismo e em um conjunto de procedimentos investigativos com forte aderência à prática de história pública contemporânea, confirmando a arte contemporânea como uma forma de saber (artístico, no caso) dotada de afinidades metodológicas com outras formas de saber. Os artistas exploraram diferentes arquivos e linguagens (fotografias, vídeos, colagens, esculturas etc.), apresentadas dentro de uma grande instalação, no projeto expográfico de Anna Ferrari. A curadora, Ana Pato, valoriza "o caráter eminentemente pedagógico" (2019, p. 17) da mostra e "o potencial de transmissibilidade de todas essas vozes reunidas" (2019, p. 19) – dimensão que os artistas que se ocuparam da dimensão da fala e da escuta reforçam.

Voltemo-nos ao trabalho do Grupo Contraflé, cuja intervenção na mostra foi denominada *Escola de Testemunhos*. Determinado a contribuir para o alargamento do entendimento público da ditadura

militar brasileira, o grupo adotou o Memorial da Resistência como arquivo disparador da intervenção, tendo enxergado nos depoimentos gerados pelo programa Coleta Regular de Testemunhos forte potência de ensino-aprendizagem. A partir daí, "o Grupo Contraflé se pergunta como a experiência traumática pode se transformar em uma experiência educativa, pedagógica" (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2019, p. 39). O aproveitamento da narrativa, na chave pedagógica, desdobra-se em um tripé voltado a "criar conexões, espaços e condições para aprender e ensinar" (2019, p. 41): o grupo propõe uma publicação (uma brochura impressa), uma instalação (uma mesa-lousa) e uma ação (um conjunto daquilo que eles denominam de "aulas-performance" e que abarco, aqui, como uma situação de entrevista pública). O grupo descreve essas "aulas-performance" como "reuniões abertas com uma testemunha e um interlocutor, para aprender, escutar e refletir sobre questões da memória e da resistência na presença desse corpo-testemunho, que é a matéria que alimenta a aula" (2019, p. 39).

As chamadas "aulas-performance" apropriam-se da instalação do grupo: uma grande mesa redonda, em madeira, com o acabamento de sua superfície em lousa, circundada por cerca de vinte cadeiras escolares. A alusão ao ambiente escolar é óbvia, mas esse ambiente é desfigurado, dado que a lousa deixa a verticalidade da parede e ganha o espaço da horizontalidade da participação; as cadeiras são dispostas em uma roda, e assumem inscrições manuscritas (sobre memória, história, testemunho) como suas partes constitutivas, não como produtos de vandalismo a serem proscritos. O grupo assume a escola como um lugar de encontro, de troca de histórias de vida; assume as histórias de vida como meios de produção e transmissão do conhecimento.

As "aulas" são, propriamente, entrevistas públicas que acontecem em torno da mesa, posicionada no centro do espaço expositivo, amplamente acessível aos passantes que utilizam os serviços de alimentação, esporte e lazer oferecidos pelo SESC. Uma "testemunha" narra ao público sua experiência de vida, com a mediação de um

convidado ou convidada, que faz perguntas, comentários e esclarecimentos contextuais. Os testemunhos são integralmente interpretados em Libras. São gravados, transcritos e passam a compor uma coleção de dossiês com as fontes primárias utilizadas pelos artistas, disponíveis para manuseio no espaço educativo contíguo, promovendo, portanto, uma realimentação contínua da própria exposição, que garante: a memória é viva. Durante os testemunhos, encontram-se sobre a mesa canecas de cerâmica que estampam palavras ou frases significativas: "descobre, desvela e revela"; "afeto do silêncio"; "não deixar desaparecer"; "devolver a alma aos papéis". Nelas, serve-se chá, ativado como símbolo e disparador da intimidade. O público presente é convidado, enquanto ouve, a preencher a mesa-lousa. Assim, reserva-se à escrita a expressão dos pensamentos e opiniões que lhes vêm, e preserva-se, na relação com a testemunha, a escuta absoluta.

O grupo, portanto, não apenas assume como seu objeto de intervenção a memória, mas a educação memorial como seu objetivo, para o qual a brochura *Material de estudos para aulas-performance*, publicada pelo SESC São Paulo e distribuída durante a exposição, é um convite. A entrevista pública é incorporada, na brochura e no programa de eventos da mostra, não como *happening*, mas como possibilidade efetiva de educação. Ela é um "esforço de tradução", em arte, da premissa enunciada pelo grupo: "a de que cada ser é uma escola, portanto, de que possuímos sabedorias e sensibilidades próprias e profundas, que dizem de uma singularidade, ao mesmo tempo que falam dos processos sociais coletivos" (GRUPO CONTRAFILÉ, 2019, p. 8); ou simplesmente que "o testemunho é escola" (2019, p. 10). Seus ouvintes são "alunos dessas aulas surpreendentes, não lineares e angustiantes, porque nos ensinam a enxergar essa eterna luta para o alargamento do mundo, para seu não estreitamento" (2019, p. 12).

Um outro caso instrutivo é o de Ana Teixeira, artista atuante na cidade de São Paulo, criadora de uma obra muito diversificada, com boa parte

dela fortemente calcada no diálogo. Ela propõe um diálogo que constela múltiplos objetivos, mas que proporciona a diferentes indivíduos, transeuntes na cidade, a ocasião de ser escutado, buscando converter a experiência de ganhar escuta em uma experiência de transformação. Ana permite observar como é que as intervenções urbanas planejadas e efetuadas por artistas, no desempenho de seu ofício, modificam a cidade; como eles se apropriam de seu espaço e de seu ritmo para transformá-la.

Entre as muitas obras da artista – documentadas em seu livro retrospectivo sugestivamente intitulado *Para que algo aconteça* (TEIXEIRA, 2018) –, vejamos três ações que se realizam enquanto conversas no espaço público. A primeira, *Troco sonhos*, aconteceu entre 1998 e 2006 e explorou a polissemia da palavra "sonho". Consistia na montagem, em locais de grande circulação, de uma barraca simples na qual eram posicionadas bandejas com dezenas de sonhos fritos e recheados. Na parte frontal da barraca, um *banner* desprezioso anunciava: "Troco sonhos. Aceito todos os tipos: dourados, esquecidos, abandonados, vivos, mortos, presentes ou enterrados".

O convite da artista era cristalino: para levar um dos bolinhos, os transeuntes tinham que deixar, gravado em vídeo, um sonho. A partir dos registros das trocas de alguns milhares de sonhos (a artista estima que seis mil tenham sido trocados nos oito anos de ação, em vinte cidades brasileiras), um vídeo com dez minutos foi editado.⁶ Um registro, mas não o objetivo da ação. A sua busca, revela a artista, era a de "provocar um pequeno curto-circuito no espaço urbano" (TEIXEIRA, 2018, p. 23), de gerar uma espécie de estranhamento do comum. Uma intervenção como essa instaura descontinuidades, tornando visível o que não era visível e evidenciando o diálogo, na cidade, como uma ocasião de comunicação do vivido, mas também do imaginado, do desejado, do inventado, do idealizado, do possível e do impossível.

Uma segunda ação realizada por Ana Teixeira foi *Escuto histórias de amor* (desde 2005), na

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IHZNdtDLhca>. Acesso em 12 dez. 2019.

qual a artista coloca-se em um ambiente aberto, senta-se em uma das duas cadeiras que carrega, instala uma placa com o título da ação na língua do país local e começa a tricotar, tendo produzido mais de dez metros de um bonito tricô vermelho até hoje. Colocando-se à espera de um interlocutor, a artista buscou investigar se as pessoas compartilhariam, com uma desconhecida e no espaço público, aquilo que é considerado privado e íntimo. A resposta foi sonoramente positiva.

O inusitado da ação atraiu ampla atenção da mídia – e, com ela, a ação ganhou dezenas de emuladores. No interior do trabalho de Ana, dois aspectos são particularmente interessantes. O primeiro é a evolução entre esses dois trabalhos de base narrativa: se a *Troco sonhos* estava atrelado um ato de registro (base para um vídeo posteriormente exibido em exposições), em *Escuto histórias de amor* não há registro nem resultado. A artista não cria outra coisa que não o próprio acontecimento – e, nos interstícios dele, o seu tricô. Ao passo em que imitadores pretendiam escrever livros ou gravar vídeos (alguns deles disponíveis em plataformas de compartilhamento) a partir das histórias que ouviram, o que Ana Teixeira criou foi um espaço narrativo público, no qual as histórias despontavam e desabavam, existindo pelo tempo exato da cumplicidade anônima entre o narrador e o artista.

Um segundo aspecto que fortalece o caráter acontecimental do trabalho de Ana Teixeira emerge da reflexão que ela faz a respeito de *Escuto histórias de amor*:

A minha ideia inicial era escutar, e não necessariamente entender. Eu acreditava que eu podia escutar as histórias em línguas que eu não entendia e isso me interessava. Só que isso nunca aconteceu. Eu descobri que as pessoas, além de quererem ser escutadas, querem ser entendidas. Quando, na Alemanha, eles perceberam que eu não falava alemão, eles me contaram as histórias em inglês. Isso foi um dado de surpresa para mim.⁷

Em *Troco sonhos* e em *Escuto histórias de amor*, o público é o espaço no qual os sujeitos

são interpelados; o público é também o conjunto dos sujeitos interpelados, instados a experimentar – individualmente, a partir de seus próprios repertórios, expectativas e projetos – pelo menos uma outra forma (a narrativa) de se relacionar com o espaço, com o outro, consigo mesmo, com suas lembranças e projetos.

Uma das ações mais recentes de Ana Teixeira, de 2019, traz a fala e a tomada da palavra pública não só para o centro da cena, mas para sua própria nomeação: *Cala a boca já morreu*. São distribuídos panfletos nas ruas, aleatoriamente, convidando mulheres a participarem de uma conversa, na qual – como nas rodas promovidas por muitos coletivos feministas – elas podem dizer o que não querem mais calar. As interessadas sentam-se, em um espaço compartilhado, para uma conversa. Dela são extraídas frases que traduzem o desejo de cada uma delas. As participantes são fotografadas segurando um cartaz com a frase eleita – e as fotos servem de base para desenhos feitos pela artista diretamente em espaços expositivos.

Por meio do desenho, Ana restitui e fortifica a dimensão pública de excertos potentes, quase que aforismos que ocupam o lugar de antigos ditados e oferecem novas máximas: "Fiquem atentos. Chutaremos sacos"; "Por que você pode e eu não?"; "Ser livre é não ter medo"; "Tire seus padrões de cima do meu corpo"; "Se você está procurando alguém para mudar sua vida... dá uma olhada no espelho"; "O estado é laico e meu útero também"; "Vestida ou pelada eu quero ser respeitada". Inevitavelmente, irrompem frases que exteriorizam e duplicam a própria centralidade da fala nas expressões de emancipação das mulheres: "Eu não vou mais me calar"; "Eu não sou louca, eu tenho opinião"; "Não me cale"; "Preciso ser incisiva porque quero ser ouvida"; "Eu não preciso de um homem para legitimar minha fala"; "Eu não quero calar meu direito de ir e vir"; "Não vou mais calar minha virilidade"; "Não vou calar minha complexidade"; "Eu sei sobre o que falo". São falas destituídas da dimensão dialógica que lhes deram origem, mas que – pelo seu des-

⁷ Cortocircuitos urbanos: Ana Teixeira at TEDxJardins. Publicado por TEDx. (S. l.: s. n.), 23 out. 2013. 1 vídeo (18 min 27 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noK1EUOey1A>. Acesso em 12 dez. 2019.

pojamento formal – suscitam um colóquio direto com o espectador, agora inapto a ignorá-las.

Trabalhos como esses são trabalhos artísticos – mas são também acontecimentos memoriais e narrativos que lançam o valor do diálogo para além da narração e da narrativa. O que está em jogo nesses acontecimentos narrativos não é a qualidade das informações intercambiadas, a capacidade de ampliação do conhecimento sobre determinado tema, os novos ângulos oferecidos pelo narrador. Também não está em jogo, primordialmente, a qualidade do “processo de entrevistar/ser entrevistado”, a adequação ou a inventividade metodológica. Está em jogo o próprio encontro e a transformação na experiência e na percepção individual sobre si e sobre o mundo sensível que ele pode motivar; a produção – estética, portanto – de alguma coisa que não existia *antes* da entrevista, e que não é a própria entrevista. Está em jogo, também, a asseguarção e a ampliação de uma presença (física, simbólica, cultural, política) antes ausente ou marginal no espaço público. Como escreveu Vera Pallamin em um de seus importantes estudos sobre arte urbana, ações como essa podem “criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências” (2015, p. 147).

É justamente esse acontecimento que define o valor (não mercantil) de uma ação de arte pública, de uma intervenção urbana como estas realizadas por Ana Teixeira. É a (re)construção social do espaço, que transforma o espaço do passante em um espaço de experiência compartilhada – para quem a vivencia ou testemunha. Para nós – pesquisadores comprometidos com estudos históricos interdisciplinares, com o desenvolvimento da prática e com a discussão sobre história oral e pública – essa não é, nem deve ser, uma dimensão preponderante. No entanto, é uma dimensão presente ou ao menos latente em nossa prática, a ser reconhecida se não explorada. Que mal faria se entrevistas públicas, além de ajudarem a ampliar conhecimento e a

discutir a metodologia da história oral, colateralmente ajudassem a propor novas relações entre os diferentes públicos a que fazemos referência e as questões socialmente vivas que orientam nossos projetos? Assim como a história oral, as intervenções urbanas de Ana Teixeira convidam as pessoas a pensarem duas vezes sobre suas próprias vidas, sobre seus significados; a se engajarem em uma ação que é, por natureza, fruto de uma autoridade compartilhada; a atribuírem sentido às suas próprias vivências à luz de correntes culturais, históricas, sociais, mais amplas; a compreenderem suas experiências no interior de quadros – sejam eles os da vida urbana, sejam eles os de um evento histórico – compartilhados.

4 Conexões perdidas: a entrevista-espetáculo e a cultura neoliberal

São múltiplos os modos de entender e ativar a entrevista pública em uma cena de produção de memória viva e diversificada como aquela em que estamos imersos. Assim, se a mobilização pública do diálogo, no contexto da arte relacional, liberta sua potência estética, em outros âmbitos ela pode ter como efeito – previsto, frise-se – a simulação e a repetição. Um caso instrutivo para a análise do processo de empobrecimento da história oral por meio da espetacularização de entrevistas públicas é o Museu da Imagem e do Som da cidade de São Paulo (MIS-SP), ao qual me remeti outras vezes como um exemplar pioneiro de uma espécie de “história oral de inspiração pública” (SANTHIAGO, 2013). Já nos anos 1970, de fato, o museu abraçava uma concepção plural de público como um vértice indutor de sua atividade – e o isolamento, tanto dos estudiosos da imagem e do som quanto de seus fruidores, como um fungo a ser eliminado de suas estantes e escritórios.

Nos dias de hoje, o MIS-SP ostenta em seu *website* sua atividade precursora na gravação de depoimentos. Em uma linha do tempo, recupera a “entrevista de Tarsila do Amaral e outros artistas para as comemorações dos 50 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, produzida e gravada pelo

MIS na casa da artista na Rua Albuquerque Lins".⁸ Tratou-se, de fato, do primeiro dos depoimentos de personalidades da vida artística brasileira recolhidos pelo museu de maneira não sistemática, mas contínua, até 1981, quando foi criado um Programa de História Oral que disciplinou a coleta de depoimentos em torno de projetos, renomeado em 1989 de Setor de História Oral.⁹

Em sua primeira fase, o programa consistia mais propriamente na oferta de apoio técnico a pesquisadores baseados em universidades para a realização de projetos temáticos. A série de entrevistas "Carnaval paulistano", coordenada por Olga Rodrigues de Moraes von Simson, mostrou-se particularmente auspiciosa tanto para a formação, no museu, de um acervo oral e iconográfico inédito sobre o tema quanto para a consolidação de todo um programa de pesquisa que permitiu a von Simson estudar em perspectiva histórica-sociológica a trajetória e as transformações do samba na cidade de São Paulo, bem como debater aspectos atinentes à própria metodologia da história oral e suas interseções com o registro fotográfico e em vídeo (SIMSON, 2004, 2007). A partir da coordenação de Sonia Maria de Freitas, no bojo da revitalização do MIS capitaneada por Ricardo Ohtake, o Setor de História Oral passou a funcionar com maior autonomia, assumindo a iniciativa de criação de novos projetos e à formação de coleções voltadas estritamente à produção artística no Brasil, privilegiando as linguagens contempladas pelo próprio museu. Sob a coordenação subsequente de Daisy Perelmutter, até 1995, o setor permaneceu ativo – e passou a envolver-se também na produção de conhecimento crítico sobre a metodologia da história oral.

Hoje, o "Acervo online" do museu indica a existência do número (substancial) de 1660 itens do gênero "entrevista de história oral" disponíveis na

área de "Áudio e disco", sendo que o acervo físico pode contar com itens adicionais.¹⁰ Os resultados não são organizados cronologicamente e não há a opção de filtrá-los por data, de modo que a identificação da última "entrevista de história oral" realizada é uma tarefa virtualmente impossível. O último registro da busca (que provavelmente faz referência à última entrevista depositada, não à última realizada) data de 10 de dezembro de 1998.¹¹ A referida entrevista integra a coleção "A palavra e a memória" e foi conduzida com o escritor Francisco Marins, morto em 2016, por Leila Bussab. Dentre as últimas vinte entrevistas catalogadas, há ainda depoentes oriundos dos universos da moda, da música, do *design* gráfico, da dança, da fotografia, do rádio, da literatura. À exceção de entrevistas associadas a acervos e do projeto do radialista Walter Silva (1933-2009), o Picapau, sobre a memória do rádio paulista, os depoimentos indicam Leila Bussab como entrevistadora.

A linha do tempo do museu indica a seguinte informação: "2002-2006 – Continuidade da História Oral: Continuidade dos projetos para a coleta de entrevistas de História Oral, entre eles: Lira Paulistana, Fotografia Brasileira, Memória ADG e Cinema por quem o faz". No entanto, a busca pela coleção "Lira Paulistana" aponta para apenas cinco resultados: as entrevistas de Arrigo Barnabé, Wilson Souto, Passoca e Hermelino Néder, todas sem data; e Luiz Tatit, datada de 19 de setembro de 1999. A busca simples pelo termo conduz também à entrevista de Suzana Salles, de 6 de outubro de 1999, o que evidencia não apenas imprecisões no catálogo como um flagrante desencontro nas informações sobre datas. A busca por "Cinema por quem o faz" não leva a nenhum resultado e as expressões "Memória ADG" e "Fotografia paulistana" conduzem respectivamente a quatro depoimentos e a um depoimento – todos eles gravados no ano 2000, e não entre 2002 e 2006.

⁸ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (Brasil). Linha do tempo. In: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (Brasil). São Paulo, SP: Museu da Imagem e do Som, [20--]. Disponível em: https://www.mis-sp.org.br/sobre/linha_tempo. Acesso: 5 nov. 2019.

⁹ Os depoimentos coligidos entre a fundação do MIS e o ano de 1982 estão catalogados em: Museu da Imagem e do Som. *Cadernos do MIS nº 3 – Catálogo de depoimentos 1970/1982*. São Paulo: MIS-SP, 1982. Um novo catálogo foi publicado em 1994: Museu da Imagem e do Som. *História oral: Depoimentos em vídeo*. São Paulo: MIS-SP, 1994.

¹⁰ Busca realizada em 5 nov. 2019 por meio do descritor "Entrevista de História Oral" no campo "Gênero" a partir do endereço <https://www.mis-sp.org.br/acervo/online>, redirecionado a <http://acervo.mis-sp.org.br>.

¹¹ Refiro-me, de fato, ao cadastro desses itens na base de dados. Nem todas as entrevistas estão disponíveis on-line. A amostra aleatória que acabei não sugere nenhum critério para a disponibilização à distância, ou não, dos itens.

Em entrevista concedida a mim, em 2012, Leila Bussab contou-me que se aproximou da história oral em meados dos anos 1990, após participar de um conhecido congresso de história oral ocorrido em 1994, em Nova York. Trabalhou com José Carlos Sebe Bom Meihy, na Universidade de São Paulo (USP), e com José Roberto do Amaral Lapa, no Centro de Memória - Unicamp. Bussab ingressou no Programa de História Oral e tornou-se sua coordenadora, após a saída de Daisy Perelmutter. Na ocasião da nossa entrevista, perguntei-lhe um pouco sobre o método de trabalho do programa:

E você fazia as entrevistas lá?

Eu que fazia. Eu era a entrevistadora.

Com outras pessoas junto ou não?

Não. Dependendo do assunto. Quando eu sabia que não dominaria o assunto – por exemplo, de moda eu não domino – convidava uma pessoa. Mas tive um problema muito sério no MIS, porque nós não tínhamos verba nenhuma. Embora fosse um museu a gente não tinha verba nenhuma. Então todos os convites tinham que ser gentileza dos entrevistados e gentileza de quem ia participar também. Tínhamos só uma câmera de vídeo, que era o Teco que fazia, que era uma pessoa excepcional. Mas foi muito produtivo porque o Mário Chamie trabalhou seis meses comigo sem ganhar absolutamente nada. A Aninha Mae, que é filha da Ana Mae [Barbosa], também fez uns trabalhos comigo sem ganhar nada. Mesmo assim nós conseguimos bons temas.

Era uma dificuldade de verba do museu como um todo ou de alocação de verba da direção, naquele momento, para a história oral?

Era do Museu como um todo, mesmo.

Você lembra quem era o diretor?

Lembro, era o Amir Labaki. E a diretora da documentação era a Regina Davidoff. Ele não se interessava por história oral.

Então não era uma prioridade naquele tempo.

Nem um pouco, nem um pouco. Era até meio esquecido lá. É que a gente batalhava muito. [risos] (Leila Bussab, informação verbal).¹²

A batalha parece não ter sido suficiente. Embora o Setor de História Oral não tenha sido oficialmente encerrado, também não foi continuado, e todos

sabemos que basta privar uma planta de rega para matá-la: não é preciso arrancar suas raízes.

Raízes, aliás, podem ser solenemente ignoradas. Foi certamente isso o que, por outro lado, aconteceu no MIS-SP quando este instituiu o "Notas Contemporâneas", um projeto mensal dedicado a realizar entrevistas públicas com figuras da música popular brasileira. Até onde se sabe, o projeto foi iniciado em 2013, acontecendo regularmente, em caráter mensal, até os dias de hoje. Entre os participantes do projeto, estiveram figuras de correntes profissionais e estilos tão distintos como Luiz Melodia, Sérgio Reis, Ná Ozzetti, Claudette Soares, Odair José e Zélia Duncan. E um projeto como esse seria, por alguma razão, defeituoso?

Arrisco-me a dizer que ele carrega uma porção de problemas – problemas atrelados ao princípio da visibilidade e da espetacularização a todo custo; e também à retórica de entrega de resultados que tem regido a maior parte das atividades do MIS-SP desde 2008, quando o museu passou a ser gerido pela Organização Social de Cultura Associação do Paço das Artes Francisco Matarazzo Sobrinho, por meio de uma parceria público-privada. Foi aí que uma nova gestão passou a se preocupar com aquilo que denomina de "processo de reinserção do MIS junto à sociedade", processo julgado exitoso devido ao crescimento "exponencial" de visitantes em "recentes e bem sucedidas exposições" (LIRA, 2015) – isto é, dentro da régua quantitativista das organizações sociais. Nos últimos anos, a instituição abrigou exposições concorridas dedicadas a figuras como Renato Russo, Bjork, David Bowie, e Silvio Santos, Steve Jobs, Tim Burton, sempre que possível "digitais", "imersivas", com "realidade virtual" ou com material extra disponível em *apps* a serem instalados "gratuitamente".

Em novembro de 2019, aliás, o MIS-SP inaugurou uma nova unidade sintomaticamente batizada de "MIS Experience", devotada a "exposições imersivas". "Leonardo da Vinci: Os 500 anos de um gênio" inaugurou o espaço. Repleta de animações

¹² Entrevista de Leila Bussab a Ricardo Santhiago, em São Paulo, SP, Brasil, no dia 25 de junho de 2012.

gráficas, projeções de imagens, vídeos em *loop* e réplicas em tamanho ampliado, a exposição foi aberta com a expectativa de receber um milhão de visitantes em quatro meses. Nenhum deles teria acesso, no entanto, a uma única obra do artista celebrado, já que nenhum item na exposição é original.¹³ A exposição tampouco o é; foi criada pela empresa australiana Grande Exhibitions "para percorrer o mundo",¹⁴ o que deve invariavelmente se repetir dado o vultoso investimento necessário para preencher o galpão de quase dois mil metros quadrados e dez metros de pé direito do MIS Experience.

Nesse novo contexto – serenamente justificado no discurso público e midiático a partir da carência de investimentos oriundos do próprio setor público e da premência de atração do setor privado, em um arranjo colaborativo supostamente indispensável para o setor cultural –, a história oral passaria incólume? O trabalho de pesquisa e de formação de acervos de história oral – trabalho crítico, lento, zeloso, caracterizado pelo esforço intelectual – teria vez? Podemos colocar essa hipótese à prova.¹⁵

Entre o antigo Setor de História Oral e novo projeto Notas Contemporâneas, há diferenças abissais. Em primeiro lugar, a negligência a todo um conjunto de linguagens, práticas e modalidades artísticas – dispensa-se nomeá-los – que está para muito além da música. Em segundo, há a negligência a centenas ou talvez de milhares de artistas para além das figuras amplamente visíveis – sejam as já convocadas ou aquelas pressupostas como entrevistados privilegiados em um projeto que, afinal, inclui homenagens a esses, por meio de seus "grandes sucessos", interpretados pela "Banda MIS" nos entremeios do depoimento público. No plano de gerenciamento

da organização social para o período de 2014 a 2018, a OS informa que o Notas Contemporâneas

é um projeto transversal onde se agrega; preservação da memória com espetáculo. É realizada a captura de depoimento oral, área [sic] que se destaca no Acervo MIS, de músicos e compositores *relevantes* na história da música brasileira. Acontece também uma apresentação aberta ao público, onde [sic] os convidados são entrevistados e suas músicas são interpretadas por outros artistas. [...] Para os próximos anos, será incorporada [sic] à programação o projeto *Em Cena* [...], voltado para entrevista de *renomados* cineastas e atores nacionais, resultando também na ampliação do acervo do museu, acompanhada da exibição de seus filmes e bate-papo aberto ao público (grifo nosso).¹⁶

O plano, em sua seção de objetivos, indicava que iria "manter o Programa de Gravação de depoimentos, ampliando o acervo de história oral" e confirmava a criação do projeto *Em Cena*, acrescentando ter realizado entre 2012 e 2013 três séries de depoimentos ("O cinema na Boca do Lixo" e outros dois, "Compositores de música erudita instrumental contemporânea" e "Grandes nomes da MPB", dentro do *Notas*). Em seus anexos técnicos, estipulava a meta de "coletar, transcrever e editar depoimentos de História Oral": 18 em 2014; 18 em 2015; 18 em 2016; 18 em 2017; 18 em 2018. Também previa "disponibilizar conteúdo coletado no projeto História Oral no Portal MIS": 4 em 2015; 4 em 2016; 4 em 2017; 4 em 2018. Nos aditamentos ao contrato, porém, a quantidade de entrevistas disponibilizadas sobe para 10 em 2015, 10 em 2016 e 10 em 2017. Por outro lado, as metas de coleta, transcrição e edição de depoimentos desaparecem, assim como qualquer menção ao projeto *Em Cena*, que de fato parece nunca ter se realizado.¹⁷ Dado o que o Notas Contemporâneas efetivamente executou,

¹³ Ver, entre outras reportagens sobre a mostra: ASSIS, Tatiane de. "Projeções de Leonardo da Vinci inauguram o MIS Experience". *Veja São Paulo*, 19 out. 2019. Disponível em: <https://vejaspabril.com.br/cultura-lazer/mis-experience-leonardo-da-vinci>. Acesso em: 17 dez. 2019.

¹⁴ Disponível em: <https://grandeexhibitions.com/da-vinci-the-genius>. Acesso em: 17 dez. 2019.

¹⁵ Sugiro fortemente a leitura do precioso artigo de Gabrielle da Costa Moreira e Felipe da Costa Trotta, "A música na narrativa da cultura carioca do 'novo MIS'", publicado em 2017, para uma leitura das possíveis transformações na unidade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Os autores discutem as implicações da criação de uma nova sede do museu em Copacabana, cujo projeto também é calcado em um discurso e em um imaginário tecnológico.

¹⁶ "Associação do Paço das Artes Francisco Matarazzo Sobrinho Organização Social de Cultura para gerenciamento do Museu da Imagem e do Som – MIS e do Paço das Artes 2014 a 2018". Disponível em: http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2015/10/AAPA_Anexo_I_Parte_1.pdf. Acesso em: 5 jan. 2020.

¹⁷ "Anexo técnico I" ao 1º e 2º termo de aditamento [2015]. Disponível em: http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2015/10/AAPA_1_Aditamento_Parte_1.pdf; "Anexo técnico I" ao 3º termo de aditamento [2016]. Disponível em: http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2015/10/3%C2%BA-ADITAMENTO-APAF_CG-062013.pdf; "Anexo técnico I" ao 4º termo de aditamento [2017]. Disponível em: <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2015/10/4%C2%BA-adit-cg-062013-pt-2017-apaf.pdf>; "Anexo técnico I" ao 5º termo de aditamento [2018]. Disponível em:

isso não é necessariamente algo a se lamentar.¹⁸

No tocante à sua execução, o assim descrito programa de “preservação da memória com espetáculo” é todo um hiper-real. A banda recupera o repertório do entrevistado – mas seccionado, em leitura vocal e instrumental pasteurizada, deslocado para outra temporalidade, a partir de um roteiro previamente determinado, incapaz de acompanhar a (suposta) imprevisibilidade de uma entrevista. O cenário é o palco de um auditório, com focos de luz sobre o artista e sobre o entrevistador, e com a descomunal projeção do logotipo do programa e de uma fotografia desse mesmo artista, duplicando-o e duplicando a celebração do indivíduo. A plateia fica na penumbra, colateralmente iluminada pelo reflexo que vem do palco – metáfora de seu papel no programa, já que se anuncia que “o público pode participar fazendo perguntas”, mas perguntas “que serão selecionadas pelo museu e, assim, integram o roteiro da noite” (grifo meu).¹⁹ Como se pode imaginar, as questões feitas pelos entrevistadores (que por muito tempo foram jornalistas e escritores celebrados; mais recentemente, o programa passou a ser conduzido por um historiador) estimulam sobretudo a repetição de relatos cristalizados e fogem, a qualquer custo, do conflito, da provocação, da discordância – a menos que estes constituam temas supostamente polêmicos igualmente cristalizados na fala pública dos entrevistados. Não importa que muito da entrevista de história oral seja trivial, maçante, até tedioso – aqui, tudo é elaborado mirando uma estabilidade e uma eficiência comunicacional pressuposta que não espelham seu caráter circunstancial. O testemunho é traído em sua natureza e transforma-se em mero pretexto para uma noite de diversão, na qual a relação crítica com o passado é permutada pelo sensível e pelo sensacional, não raro pelo revivalista. Banalizado, o objetivo final do testemunho

é o de entreter, de distrair, de provocar emoções fortes – e de garantir o retorno do público a uma próxima sessão.²⁰

Não se trata, apenas, de censurar o mau gosto da espetacularização – não de todo ausente de trabalhos acadêmicos. Trata-se de censurar a banalidade de uma visão de cultura que substituiu um programa de história oral sólido por um projeto de entretenimento leve e efêmero, que compartilha com o mundo do espetáculo o feito de não perdurar para além de seu tempo mesmo de realização. Trocando uma coisa por outra, o Museu da Imagem e do Som de São Paulo perdeu a chance de promover e registrar trocas significativas.

Existe ainda uma última camada, bastante reveladora, nesses *MISuses* da entrevista pública e nesses *MIStakes* – trocadilhos irresistíveis – na lida com a história oral. O museu nos informa que o *Notas contemporâneas* possui uma estrutura bipartite: as entrevistas públicas sucedem entrevistas privadas, feitas em estúdio, por uma historiadora. Deixe-me enfatizar a primeira parte: as entrevistas públicas *sucedem* entrevistas privadas. Mas as *sucedem* imediatamente. E sendo assim, propondo a realização de uma entrevista à tarde (não raro com cerca de três horas de duração) e sua repetição sintetizada à noite, não se pode argumentar que o museu não prevê o que está produzindo: a reconstituição da própria lembrança, a reedição de uma edição prévia de si mesmo, agora fantasmagorizada no ambiente do espetáculo. Pura simulação, mas com tanta intensidade!

Apagamento da multiplicidade de linguagens, espetacularização da entrevista... Falta mencionar mais alguma coisa sobre o *Notas Contemporâneas* enquanto programa de história oral do MIS? Sim. A conexão perdida com a própria missão de formar acervos. Dentro do seu programa de oferecer o máximo, a mais pessoas, ao menor custo possível, a entrevista

¹⁸ Os relatórios de gestão sugerem que outros projetos tenham sido efetuados, mas está claro que se trata de material residual produzido para outros fins, obedecendo, portanto, a critérios distintos. Veja-se, por exemplo, a produção de depoimentos de 32 integrantes da equipe do programa Castelo Rá-Tim-Bum, visando à produção da exitosa exposição sobre o programa. Ver: *Relatório Anual de 2014 – Associação do Paço das Artes Francisco Matarazzo Sobrinho*. Disponível em: <http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2015/10/APAF-Relatorio-de-Atividades-2014.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2019.

¹⁹ SÃO PAULO. Governo do Estado de São Paulo. *Notas Contemporâneas do MIS* recebe o cantor e compositor Toquinho em junho. Disponível em: <http://www.cultura.sp.gov.br/tag/notascontemporaneas>. Acesso em: 10 nov. 2019.

²⁰ Não é o objetivo deste texto realizar uma leitura de cada um desses eventos. Sugiro a consulta aos cliques editados dos mesmos, disponíveis no canal do MIS-SP no YouTube: <https://www.youtube.com/user/missaopaulo>. Acesso em: 10 nov. 2019.

deixa de ser um instrumento de conhecimento e passa a ser mais um instrumento para oferecer resultados. A entrevista pública, aqui, serve para isso: para criar um "artigo cultural" quantificável e acessível ao maior número possível de consumidores, driblando a natureza individual do fazer da história oral e o caráter episódico da consulta a todo esse "patrimônio silencioso" – palavras de Luciana Heymann e Verena Alberti (2018) – que pouco consultamos. Algo que, naturalmente, é muito indesejável para uma organização social comprometida com a "entrega" de resultados.

Em seu relatório anual referente a 2017, a organização social mantenedora do MIS-SP alardeia, logo em sua primeira página: Em 2017, o MIS recebeu 310.952 visitantes. Foram mais de 6.700 menções na imprensa [...]. Ganhou o prêmio de melhor exposição do ano", aquela sobre Renato Russo, que – também informa o relatório – implicou a "revitalização e catalogação" de "mais de três mil itens" (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 2017, p. 1).

O contraste desses números com os do programa de acervo é notável: durante todo o ano de 2017, dez das entrevistas feitas pelo "projeto de História Oral" – isto é, o Notas Contemporâneas – foram subidas para o *site* do Museu, respondendo a uma meta altamente inespecífica: "Disponibilizar entrevistas coletadas através do projeto de História Oral via Internet". Literalmente, isso foi feito. Pouco importa que não sejam disponibilizadas transcrições; que os vídeos não sejam indexados; que as sinopses transpirem descuido, ausentes de padronização e correção formal; e que o desempenho da pesquisadora responsável, na acurácia da pesquisa e/ou no trato com o narrador, deixe a desejar. Entre outras falhas, os diálogos são caracterizados

por perguntas conglomeradas, manifestações ostensivas de aprovação e simpatia, além de interrupções frequentes do fluxo narrativo dos depoentes. Os primeiros segundos da entrevista em estúdio com o maestro Julio Medaglia são particularmente constrangedores:

Entrevistadora: São Paulo, 4 de outubro de 2017, Museu da Imagem e do Som. Entrevista com o maestro e arranjador Julio Medaglia. O maestro Julio nasceu na cidade de São Paulo em 26 de setembro de 1938. [o entrevistado indica, com as mãos, que não]

Julio Medaglia: 16 de abril.

Entrevistadora: 16 de abril?

Julio Medaglia: Eu mandei um... um... Eu mandei um currículo.

Entrevistadora: Então, essa informação a gente encontrou em tudo quanto é lugar! Dia 26 de setembro.

Julio Medaglia: 16 de abril de 38.²¹

A citação não quer tanto superdimensionar um erro (primário) de pesquisa quanto exemplificar a inabilidade da entrevistadora – a qual, frise-se, não parece ter relação prévia ou corrente com os debates sobre história oral ou sobre formação de acervos, distando das pesquisadoras que a precederam em tarefa correlata, tendo por outro lado parentesco com o diretor cultural do MIS²² – de reagir ao imprevisto em uma situação de entrevista. Mais do que o equívoco factual na gravação do cabeçalho, é a reação à correção do entrevistado que chama atenção; isso não bastasse, a entrevistadora acrescenta uma justificativa no mínimo despropositada. Aliás, ao menos na data de escrita deste texto, a *Enciclopédia Itaú Cultural*, o *Dicionário Cravo Albin*, o *Música Brasilis* e o *Wikipedia* informavam – todos – a data de nascimento correta de Julio Medaglia.²³

²¹ Notas Contemporâneas – Julio Medaglia – Estúdio. Publicado por Museu da Imagem e do Som. [São Paulo: s.n.], s.d. 1 vídeo (3h 07min). Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/video/notas-contemporaneas-julio-medaglia-estudio>. Acesso em: 5 jan. 2020.

²² Trata-se da pesquisadora Rosana Caramaschi, apresentada como historiadora nas páginas de divulgação do MIS. Não foram encontrados currículos de Caramaschi na Plataforma Lattes ou no LinkedIn no momento de redação deste texto. Algumas das principais referências a Caramaschi no Google dizem respeito ao seu trabalho (anterior, presume-se) como diretora do Instituto Casa da Ópera, organização social que venceu um controverso edital para a escolha da entidade administradora do Teatro Municipal, no mesmo período em que seu marido era diretor artístico do próprio teatro. Ver: Instituto criado por atual diretor vai gerir Teatro Municipal. *Veja São Paulo*, 27 jul. 2017. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/instituto-criado-diretor-gerir-teatro-municipal>; Instituto Casa da Ópera vence edital para administrar Teatro Municipal de SP. *O Globo*, 26 jul. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/instituto-casa-da-opera-vence-edital-para-administrar-teatro-municipal-de-sp-21633534>. Acesso em: 5 jan. 2020. Seu marido também era diretor cultural do Museu da Imagem e do Som e curador do programa "Notas Contemporâneas" quando Caramaschi assumiu as entrevistas.

²³ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa104487/julio-medaglia>; <http://dicionariompb.com.br/julio-medaglia>; <https://musicabrasilis.org.br/compositores/julio-medaglia>; https://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlio_Medaglia. Acesso em: 5 jan. 2020.

É possível que os princípios que orientam uma boa entrevista de história oral – pesquisa prévia acurada, formulação cuidadosa de roteiro, atenção ao entrevistado, tratamento textual rigoroso, catalogação e disponibilização pública em conformidade com os princípios da arquivologia, contextualização – não importem, dentro da lógica atual do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. O que importa é que, debilitando o exigente e discreto setor de história oral e transformando-o no indulgente e supervisível Notas Contemporâneas, a organização social faça uma cesta de três pontos: com suas entrevistas público-privadas, coloca um *check mark* nas metas de “realizar eventos periódicos”, de “receber visitantes presencialmente no MIS” e de “disponibilizar depoimentos coletados”. Ao fim e ao cabo, essas entrevistas estão para a história oral e para a história pública rigorosa e participativa assim como as parcerias público-privadas em cultura no estado de São Paulo estão para a cultura.

Compreensão narrativa

A mobilização pública do diálogo feita por Ana Teixeira e as entrevistas público-privadas do Museu da Imagem e do Som são exemplos sonoros da variedade de usos a que o recurso da entrevista pública está sujeito. O primeiro – processual – unifica falante, ouvinte e espaço público; a partir do estranhamento na conjunção inesperada dos três, *produz* alguma coisa que antes não existia. O segundo – obcecado por resultados – locupleta-se de reiterações e convenções formais para realizar entrevistas imitativas; assim, *reduz* a potência da narração pessoal à fantasmagoria e ao vazio.

Cada vez mais utilizado por pesquisadores baseados em universidades, o expediente da entrevista pública deve ser considerado seriamente – sendo, este, um convite modesto a outras reflexões sobre o tema. Tais reflexões, aliás, deveriam mirar a prática de história oral como um todo, na medida em que podem voltar a acirrar o debate necessário em torno daquilo que talvez já tenha sido estabelecido como certeza metodológica. Isso se faz necessário, sobretudo, em tempos em

que – à luz da história pública – a história oral revê, também, sua matriz pública. Assumir a história oral como uma prática democrática não significa que todos possam ou devam converter-se em pesquisadores de si mesmos e de seus contextos significativos. Mas sim em concordar que os princípios de democratização *epistemológica* que regem a história oral podem ser a ignição para uma cultura de compartilhamento de histórias e de compreensão narrativa.

A entrevista pública pode ser um meio para se chegar aí, desde que não seja abraçada corrosivamente como instrumento de facilitação e espetacularização, como motivadora de pura contemplação. Pelo contrário, a entrevista pública pode ser um instrumento disparador de reflexões e trocas – trocas que incluem o conflito, o dissenso, a discordância – em coletividades vivas, pulsantes, animadas por toda a energia vital de dois ou mais sujeitos que colocam corpo, memória e linguagem em ação, diante de outros sujeitos. Todos eles engajados em uma produção narrativa de comunhão.

Referências

- ALBERTI, Verena. *História oral: A experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1990.
- ALBERTI, Verena; HEYMANN, Luciana. Acervos de história oral: Um patrimônio silencioso. In: BAUER, Leticia; BORGES, Viviane Trindade (org.). *História oral e patrimônio cultural: potencialidades e transformações*. São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 11-29.
- CARVALHO, Bruno Leal Pastor de (org.). *História pública e divulgação de história*. São Paulo: Letra e Voz, 2019.
- CLARK, Mary Marshall. Oral History: Art and Praxis. In: ADAMS, Don; GOLDBARD, Arlene (org.) *Community, Culture and Globalization*. New York: The Rockefeller Foundation, 2002. p. 88-105.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. História oral, comemorações e ética. *Projeto História*, [S. l.], n. 15, p. 157-64, 1997.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. Oralidade e memória em projetos testemunhais. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *História e linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 195-203.
- FRISCH, Michael. A história pública não é uma via de mão única: Ou De A Shared Authority à cozinha digital, e vice-versa. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (org.). *História pública no Brasil: Sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 57-69.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

GRELE, Ronald J. *Envelopes of Sound: The Art of Oral History*. 2. ed. New York: Praeger, 1985.

GRUPO CONTRAFILÉ. *Escola de testemunhos: Material de estudos para aulas-performance*. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2019.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIRA, Patricia Andreia (coord.). *Guia eletrônico de fundos e coleções do acervo arquivístico do Museu da Imagem e do Som*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2015.

MAFRA, Rennan. *Entre o espetáculo, a festa e a argumentação: Mídia, comunicação estratégica e mobilização social*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MOREIRA, Gabrielle da Costa; TROTTA, Felipe da Costa. A música na narrativa da cultura carioca do "novo MIS". *Galaxia*, [S. l.], n. 35, p. 68-79, 2017.

PALLAMIN, Vera. *Arte, cultura e cidade: Aspectos estético-políticos contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2005.

PATAI, Daphne. Construindo um eu: Uma história oral de mulheres brasileiras. *História oral, feminismo e política*. São Paulo: Letra e Voz, 2010. p. 19-64.

PATO, Ana. Meta-Arquivo: 1964-1985. Espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura. In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. *Meta-Arquivo: 1964-1985: Espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura. Concepção, curadoria e pesquisa de Ana Pato*. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2019. p. 14-19.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. Publicizar sem simplificar: O historiador como mediador ético. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MENESES, Sônia (org.). *História pública em debate: Patrimônio, educação e mediações do passado*. São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 185-96.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. *Meta-Arquivo: 1964-1985: Espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura. Concepção, curadoria e pesquisa de Ana Pato*. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2019.

SANTHIAGO, Ricardo. Ele foi meu muro: Liberdade artística e liberdade narrativa em uma metaentrevista pública. *Memória em Rede*, Pelotas, RS, v. 10, n. 18, p. 83-111, 2018.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. O Samba Paulista e suas Estórias. *Saráo*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 1-12, 2004.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *Carnaval em Branco e Negro. Carnaval Popular Paulistano - 1914-1988*. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Edusp, 2007.

TEIXEIRA, Ana. *Para que algo aconteça (1998-2018)*. São Paulo: Pólen, 2018.

Endereço para correspondência

Ricardo Santhiago
Universidade Federal de São Paulo
Av. Jacu-Pêssego, 2630
Itaquera, 08260-001
São Paulo, SP, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.

Ricardo Santhiago

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil; professor da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), em São Paulo, SP, Brasil.