

DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v21i38.1092>

ESCREVER BIOGRAFIAS EM DIÁLOGO COM SUJEITOS VIVOS: notas sobre impactos da História Oral e da História Pública na narrativa historiográfica¹

WRITING BIOGRAPHIES IN DIALOGUE WITH LIVING SUBJECTS: notes on the impacts of Oral History and Public History on historiographical narrative

ESCRIBIR BIOGRAFÍAS EN DIÁLOGO CON SUJETOS VIVOS: apuntes sobre los impactos de la Historia Oral y la Historia Pública en la narrativa historiográfica

IGOR LEMOS MOREIRA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6353-7540>

Pós-Doutorando no Instituto das Cidades / Unifesp

Doutor em História pela Udesc

Florianópolis / Santa Catarina / Brasil

igorlemoreira@gmail.com

Resumo: Apesar do volume expressivo de trabalhos, que tem debatido o uso de fontes orais na pesquisa historiográfica, ainda são diminutas as reflexões sobre as implicações do diálogo com sujeitos vivos na forma como historiadores/as elaboram narrativas e estabelecem parâmetros éticos. O presente artigo reflete sobre tais impactos na construção de biografias historiográficas. A partir da experiência de pesquisa sobre a trajetória da cantora Gloria Estefan, visando a construção de uma tese de doutoramento orientada inicialmente pela análise de trajetórias, este trabalho examina impactos e desafios impostos pela aproximação do pesquisador com sujeitos vividos em uma posição de colaboração na construção da investigação, aproximando-se das perspectivas contemporâneas da História Pública.

Palavras-chave: História pública e história oral. Biografias. Ética.

Abstract: Despite the expressive volume of works that have debated the use of oral sources in historiographic research, reflections on the implications of dialogue with living subjects in the way historians elaborate narratives and establish ethical parameters are still scarce. This article reflects on such impacts on the construction of historiographical biographies. From the research experience on the trajectory of singer Gloria Estefan, aiming at the construction of a doctoral thesis initially guided by the analysis of trajectories, this work examines impacts and challenges imposed by the proximity of the researcher with subjects which lived in a position of collaboration in the construction research, approaching the contemporary perspectives of Public History.

Keywords: Public history and oral history. Biographies. Ethics.

Resumen: A pesar del gran volumen de trabajos que debate el uso de fuentes orales en la investigación historiográfica, son escasas las reflexiones sobre las implicaciones del diálogo con sujetos vivos, donde los historiadores elaboran narrativas y establecen parámetros éticos. Este artículo pondera tales impactos en la construcción de biografías historiográficas. A partir de la investigación sobre la trayectoria de la cantante Gloria Estefan y con el objetivo de elaborar una tesis doctoral enfocada, inicialmente, en el análisis de trayectorias; este trabajo examina impactos y desafíos

¹ Artigo submetido à avaliação em setembro de 2023 e aprovado para publicação em abril de 2024.

impuestos por la cercanía del investigador con los sujetos vividos en calidad de colaborador para la construcción de la investigación, acercándose a las perspectivas contemporáneas de la Historia Pública.

Palabras clave: Historia pública e historia oral. Biografías. Ética.

De fato, quando os pesquisadores concordam em dizer ‘eu’, é sempre à margem de seu trabalho acadêmico (Jablonka, 2020, p. 535).

A afirmação de Ivan Jablonka estimula um debate importante sobre a forma como historiadores, no tempo presente, elaboram seus problemas de pesquisa, sistematizam resultados e constroem narrativas. A tese do historiador, expandida em sua obra *A história é uma literatura contemporânea* (2021), refere-se à dimensão do “eu” na operação historiográfica, processo que deve ser enfrentado pela academia, a despeito dos receios de que tal movimento leve ao distanciamento de um suposto cientificismo metódico. Como afirma o autor, se a existência de conceitos e operações historiográficas dependem de uma relação complexa entre veracidade e ficção, o historiador não deve abolir de reconhecer tal existência. Assumir a dimensão ficcional da história é compreender que o passado está condicionado a uma forma de produção narrativa entendida como uma “literatura do real”, ou seja, de uma ciência profundamente narrativa, cujas operações transitam entre a materialidade documental, a filosofia intangível e a experiência singular.

Nas palavras do autor,

Consegue-se formular a questão das relações entre a literatura e o real: não tratar a questão, tão debatida, da representação ou da verossimilhança, mas determinar como se pode *dizer algo verdadeiro no e pelo texto*. Para teorizar uma literatura do real, é preciso partir não do realismo, mas das ciências sociais enquanto motores de investigação. É pelo raciocínio que um texto entra em adequação com o mundo. Há compatibilidade entre a literatura e as ciências sociais porque o raciocínio já está alojado no coração do literário. É o que mostram, por exemplo, as narrativas de vida, as memórias e as grandes reportagens (Jablonka, 2021, p. 33).

É dentro dessa operação que Jablonka defende a reorientação acerca da subjetividade e da experiência na operação historiográfica. A investigação em história perpassa a constituição da identificação do pesquisador enquanto tal e depende de sua subjetividade para ocorrer. Nesse sentido, é impossível distinguir pesquisa e historiador, e, por isso, a sua narrativa, a forma que confere sentido à investigação, deve dar conta desse propósito, como sustenta que Jablonka, ao apontar a necessidade de retirar o “eu” das margens dos textos, incluindo a experiência individual na operação da construção

investigativa e, principalmente, textual. Nesse processo, “[...] caso se aceite a ideia de que a história é inseparável do historiador ou que tropos estruturam sua visão, deve-se proceder de forma a que o texto esclareça a relação particular e íntima com o objeto de estudo escolhido, que nós escolhemos” (Jablonka, 2021, p. 369).

A operação de autorreflexão decorre, em particular, dos movimentos de reflexividade, que envolvem a historiografia contemporânea em uma operação, a qual vai para além de mera contextualização ou de elaboração de relatos de experiência desconexos dos debates teóricos e metodológicos. O historiador e a historiadora são parte do percurso, sendo notório que existe uma dimensão considerada como o “eu” do método histórico. Tal proposição fomenta uma operação de autorreflexão a respeito do ofício do historiador, que, nos últimos anos, tem sido provocada tanto pelo movimento da História Pública, em especial pela História Oral e a pesquisa participativa, quanto pela crescente observação das demandas sociais (Santhiago, 2018). Dessa forma, é importante reconhecer que um eixo central desse conjunto de reflexões decorre justamente da operação² de aproximação com sujeitos, espaços e grupos sociais, resultando em uma história com, junto e em parceria, com os chamados “públicos”.

A proposta deste artigo deriva da hipótese de Ivan Jablonka e do diálogo com o campo da História Oral e da História Pública, de forma a promover uma reflexão dos impactos do reconhecimento de um “eu-historiador”, que se vê reinscrito na operação historiográfica a partir do contato com sujeitos vivos em uma determinada investigação biográfica, a qual, *a priori*, não previa o uso de entrevistas. Nesse sentido, este trabalho surge de uma reflexão, que atravessou a minha tese de doutoramento em História e que, no momento de finalização, parece ter alcançado um primeiro estágio de sistematização. O objetivo geral está voltado a analisar os impactos da História Oral e da mediação – ligadas à História Pública – na produção de narrativas biográficas. A partir de uma experiência de pesquisa, este artigo, que assume viés ensaístico, propõe estimular o debate acerca das formas como a aproximação com sujeitos vividos impactam na narrativa historiográfica, configurando-se, de forma mais ampla, um eixo potente de renovação epistêmica pela via da

² A própria experiência de pesquisa do historiador Ivan Jablonka decorreu de seu contato com o espaço e o universo público e pessoal, dado que o conjunto de suas reflexões recentes, em especial aquelas expressas na obra *A história é uma literatura contemporânea*, deriva de sua investigação a respeito dos avós e dos processos de articulação não somente com diferentes arquivos, mas principalmente sujeitos e sua própria subjetividade em uma operação que transitava entre biografia, memória e demanda pessoal/social. A respeito desse debate, recomendamos a leitura de Jablonka (2022).

autorreflexividade (Santhiago, 2018), examinando particularmente os seus tensionamentos éticos.

O projeto, tematizado pela trajetória artística de Gloria Estefan, cantora cubana e exilada, analisou suas formas engajamento, particularmente político e social, e as múltiplas representações por ela construídas ou associadas. Desse modo, apesar de ser a artista o tema central da pesquisa, foi conferida ênfase à relação com contextos, sujeitos e diferentes instituições de forma a não se partir de um status definido *a priori*, mas na condução de uma investigação voltada à demonstração de como “Gloria Estefan se tornou Gloria Estefan”. Para além de um levantamento documental extenso, que envolveu consultas a periódicos, produções, documentos institucionais, dados estatísticos, paradas musicais e fotografias, a presença da História Oral foi central, particularmente em dois aspectos.

Por um lado, a História Oral foi utilizada para problematizar as memórias de trabalho conjunto ou de atuação de Gloria Estefan para investigar à produção de sentidos e a interpretações sobre sua trajetória. Nesse caso, o uso de entrevistas foi problematizado no campo de debates sobre memória, testemunho e narrativa (Voldman, 2020). Por outro, as entrevistas realizadas enquadram-se no que Santhiago e Hermeto (2022, p. 21) definiram como “entrevistas imprevistas”³, ou seja, aqueles depoimentos que, mais do que inesperados, irrompem a natureza pré-estabelecida da pesquisa, sugerindo reflexões partilhadas que “[...] reorientam os passos de determinada pesquisa, mas também reconfiguram o *ethos* do pesquisador, desestabilizando suas hipóteses e certezas sobre seus temas e seu próprio método de trabalho”.

A abertura para essa possibilidade deu-se tanto pelo interesse efetivo de preencher “lacunas”, uma obsessão frequente do trabalho de um biógrafo e historiador (Neto, 2022), como por reconhecimento da necessidade de redefinir o meu próprio trabalho enquanto historiador, trazendo a dimensão pública e dos sujeitos vivos para a pesquisa tendo em vista não somente a sua presença, mas o potencial de enriquecimento que a História Oral e a História Pública possuem quando incorporadas à pesquisa historiográfica (Shopes, 2016).

³ Santhiago e Hermeto (2022, p. 21) propõem que “[...] o inesperado talvez constitua, de fato, um dos alicerces de toda e qualquer pesquisa participativa”, ou seja, o “imprevisto”, corriqueiramente relegado a uma questão operacional e de readequação da pesquisa, é encarado, na proposta dos autores, como uma dimensão central atrelada à História Oral, com implicações desde o método até a construção epistêmica do trabalho. A entrevista é entendida, dessa forma, como um “experimento de igualdade”, debate inspirado nas análises de Alessandro Portelli, cujo reconhecimento da diferença, da imprevisibilidade e da fronteira entre empiria e teoria só são compreendidos em sua máxima por meio da aproximação, do diálogo e do reconhecimento que certas intercorrências ou irrupções integram tanto o processo de pesquisa quanto a mediação estabelecida pelo contato com sujeitos vivos.

Dessa maneira, as entrevistas foram realizadas como parte de um processo de redefinição da história a ser contada, especialmente do ponto de vista narrativo, a partir do entendimento de que o “texto” é parte central da historiografia (Jablonka, 2022).

A partir da experiência no desenvolvimento de uma biografia historiográfica e do debate estabelecido no campo da História Oral e da História Pública, este artigo reflete sobre as relações entre metodologia, narrativa e ética na construção de um projeto, o qual, apesar de não pretender, acabou tornando-se colaborativo, dadas as imprevisibilidades. Assim, como defende Santhiago (2018, p. 294),

Não se pressupõe a história pública como um conjunto estável de técnicas a serem apreendidas e apenas consecutivamente emuladas, mas como uma prática reflexiva – um processo contínuo de aprendizado, baseado na reconstrução das práticas de trabalho a partir de experiências concretas – ou, se assim preferirmos, como um conceito capaz de dinamizar uma reflexão com consequências práticas.

Um estímulo central por parte de Santhiago (2018) advém da aproximação entre História Pública e História Oral no Brasil, particularmente, pela formulação de uma escuta sensível e da posição de uma “autoridade compartilhada” (Frisch, 2016), voltada à negociação e à construção conjunta com os participantes do processo de investigação, e não apenas da “produção” de fontes orais. Para esse empreendimento, o artigo estrutura-se em três partes, que procuram evidenciar os impactos dessa virada epistêmica no andamento dos trabalhos. Em um primeiro momento, apresento a proposta inicial do projeto, bem como a sua articulação com os debates recentes sobre trajetória e biografia. Em seguida, apresento o contexto das entrevistas realizadas, além de sua caracterização e da análise das repercussões posteriores na narrativa construída para a tese. Por fim, encerro apresentando uma reflexão sobre os impactos e o “reavivamento” da pesquisa, após – não apenas – o contato, mas a mudança de posição frente a sujeitos vivos e as suas dimensões éticas e teórico-metodológicas.

Uma proposta inicial em ampla alteração

A trajetória de Gloria Estefan pode não ser excepcional, mas certamente é intrigante. Nascida em 1957 na cidade de Havana (Cuba), Gloria Maria Milagrosa Fajardo García, artisticamente conhecida como Gloria Estefan) é parte de em uma família da elite militar cubana. O seu avô integrou as forças armadas do país, enquanto o seu pai, José Fajardo, foi guarda-costas de Fulgêncio Batista no contexto pré-revolucionário, tendo

trabalhado na segurança da primeira-dama⁴. Em função da proximidade de José Fajardo com o governo ditatorial no contexto da Revolução de 1959, Gloria e a sua família exilaram-se nos Estados Unidos logo após o pai ser liberado pelos tribunais revolucionários. Fixando-se no sul da Flórida, os Fajardo aproximaram-se rapidamente da comunidade exilada, a qual se fixou nessa região. Nesse cenário, José atuou como um dos anticastristas mais expressivos do Ataque a Baía dos Porcos em 1961.

Foi junto à comunidade exilada cubana que Gloria Fajardo cresceu, mesmo tendo vivido breves períodos em bases militares estadunidenses. Nesse contexto, iniciou a sua carreira artístico-musical: ainda jovem, por volta de 1975, Gloria foi convidada a integrar a banda *Miami Latin Boys*, como vocalista do grupo, em meio a uma história perpassada por diferentes interpretações e narrativas. A partir de seu ingresso, o grupo passou a ser conhecido como *Miami Sound Machine*, em alusão ao movimento artístico-musical promovido na região de Miami por jovens exilados cubanos ou descendentes de cubanos⁵. Em função da passagem por essa banda, Gloria Fajardo acabou relacionando-se com o líder do grupo, Emílio Estefan, outro cubano exilado, com o qual viria a se casar. Foi assim que adotou o nome artístico de Gloria Estefan.

A banda, que alcançou significativo sucesso no circuito do sul da Flórida, chamou a atenção de gravadoras, que, nos anos 1980, buscavam projetar-se em busca de mercados consumidores latino-americanos, como forma de alcançar novos públicos (Party, 2008), o que se concretizou a partir da assinatura de contrato com a CBS Discos International. Depois de sua entrada na gravadora, uma das maiores do mercado fonográfico global, Gloria, progressivamente, foi individualizada como artista e, a partir da segunda metade dos anos 1980, acabou tornando-se a “voz” da *Miami Sound Machine*. Na virada para a década de 1990, finalmente lançou a sua carreira-solo consolidando-se como uma das principais artistas latinas do *mainstream*.

⁴ Estas e outras informações sobre a vida da família Fajardo podem ser consultadas em Moreira (2023b).

⁵ O *Miami Sound* foi um movimento artístico-musical liderado por exilados cubanos e seus familiares na região de Miami, visando à construção de uma representação de identidade cubano-americana por meio do hibridismo sonoro entre gêneros musicais considerados caribenhos (Son, Montuno, Salsa) e estilos estadunidenses (a exemplo do Blues e R&B). Segundo Curtis e Rose (1982, p. 111), esse “[...] tipo de música que pode ser classificada como um estilo musical ou som distinto, ou mesmo uma categoria geral de música, que passou a ser identificada com um lugar específico, tipicamente uma cidade”. Em suas pesquisas, Bravo (2017) considera que o movimento *Miami Sound* firmou-se pelo experimentalismo, bem como pela capacidade de mobilizar elementos da cultura pop estadunidense, além do bilinguismo, ao passo que conservava, ainda, dimensões como a estrutura da música popular urbana e orquestral cubana em uma tentativa de converter tais expressões artísticas em um *ethos* narrativo, voltado à legitimação comunidade cubana que vivia no exílio, a qual buscava as suas identificações.

A individualização artística de Gloria Estefan acompanhou sua retomada a *Latin Pop Music*, culminando em álbuns, como *Mi Tierra* (1993) e *Abriendo Puertas* (1995), pelos quais até a contemporaneidade é lembrada. O que é menos citado, no entanto, é que nesse período, Gloria viveu um expressivo crescimento de seu engajamento político, que envolveu desde a participação em Assembleias das Nações Unidas, em que representou os Estados Unidos, e shows na base militar de Guantánamo, até a atuação como negociadora no caso Elián González (Moreira, 2022). O engajamento em pautas políticas e sociais, em maioria ligadas ao anticastrismo e à defesa do exílio cubano, configurou-se como elemento central e estruturante da sua trajetória, mesmo que, recorrentemente, essa instância seja pouco mencionada em coberturas acerca de sua vida artística, ou, ainda, discursivamente mobilizado em premiações ou narrativas biográficas, de forma a justificar essa referencialidade junto à comunidade cubana e latina, globalmente.

Em muitos aspectos, a trajetória de Gloria Estefan apresenta-se como intrigante e peculiar quando retomamos uma ideia central: trata-se de uma das principais cantoras da *pop music* e da *Latin Pop Music* dos anos 1980 e 1990, sendo, inclusive, comparada, por O'Brien (2002), à figura da Madonna.

Em função de sua representatividade, este projeto, iniciado em 2019, direcionava-se à análise das representações e das narrativas, na expectativa que o estudo da trajetória da cantora não fosse necessário em profundidade, justamente por se entender, inclusive, não se tratar de uma pesquisa a ser desdobrada em uma biografia historiográfica, por exemplo. No entanto, após a imersão em uma documentação pouco sistematizada sobre Gloria Estefan – como publicações de revistas especializadas, entrevistas, performances, fonografias, documentos de órgãos de Estado, entre outros – percebeu-se, logo, que, para além dos fatos inesperados, a exemplo de seu engajamento político e da aproximação com diferentes governos estadunidenses, havia uma lacuna latente: a ausência justamente de uma biografia.

A vida de Gloria Estefan, frequentemente, é narrada. Fãs, veículos de imprensa e diversos outros setores frequentemente procuraram narrar sua trajetória procurando conferir sentido a seu percurso pessoal e profissional de um modo progressivo e linear. Nesses processos, uma determinada biografia chegou a ser cristalizada de forma a justificar um certo fundador em torno do nome “Gloria Estefan”, gerando, assim, uma ilusão biográfica que busca “[...] tratar a vida [...] como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção” (Bourdieu, 2006, p. 185). Na imprensa, esse elemento estruturou uma narrativa biográfica de ascensão da cantora que se tornaria, a partir dos anos 1980, uma “artista latina exemplar”, incluindo, em sua representação, narrativas e discursos acerca do

american dream e tornando-a símbolo de representações para a comunidade latina idealizada nos Estados Unidos (Moreira, 2023a).

A partir dessa constatação, o projeto de pesquisa foi remodelado de forma adotar a biografia como forma investigativa e modo narrativo para a análise. Tal mudança implicou, no entendimento de que as representações de Gloria Estefan precisariam ser compreendidas a partir da noção de engajamentos (sociais, políticos e culturais) e das relações estabelecidas pela artista em sua trajetória. Tratou-se, desse modo, de uma mudança sutil quanto à problemática, mas que assume impacto significativo na investigação e, principalmente, na narrativa a ser elaborada, tendo em vista que, como destaca Jablonka (2021), trata-se da forma como historiadores produzem sentido e conferem inteligibilidade ao intangível.

Nessa perspectiva, o fio condutor da narrativa e da análise não seria mais as formas de representação, mas a própria trajetória, visando “[...] percorrer os caminhos traçados pelos indivíduos a partir das relações que eles construíram em distintos espaços e tempos” (Avelar, 2018, p. 131). Desse modo, levou-se em consideração a proposta de uma biografia, ou seja, uma narrativa abrangendo uma história de vida que situa-se sujeito e contexto, cujo elemento central, aglutinador e analítico seria um eixo comum pelo qual as demais instâncias e dimensões da vida da cantora seriam analisadas. A vida profissional e artística, nesse caso, seria o ponto de partida e de chegada para problematizar debates sobre engajamento político, das construções identitárias, das interseccionalidades, de projetos culturais, entre outros aspectos.

Diante da nova proposição, fez-se necessário preencher lacunas inerentes às demandas de uma escrita biográfica. Como ressalta Schmidt (2018), apesar de a biografia não se pretender um texto totalizante, e nem deveria ter essa pretensão, a escrita de uma história de vida demanda, necessariamente, a articulação entre vida, contexto e temporalidade de forma a ser a ação do sujeito em sociedade o principal elemento narrativo. Nesse caso, análise e problemática deveriam estar diretamente articuladas ao sujeito-tema, o qual se torna um sujeito-agente da narrativa, para além do objeto de análise (Jablonka, 2021).

No entanto, fontes de imprensa e produções artísticas, em geral, são míopes quando abordam a trajetória de indivíduos públicos. Apesar de registrarem, por vezes de forma minuciosa, a vida de artistas e políticos, veículos de comunicação tendem a fragmentar processos de forma a não fornecer uma série de indícios ou, então, hipervalorizar eixos da vida pessoal, convertidas por vezes, em fofocas. Por outro lado, como afirma Neto (2022), a produção de todo sujeito é, constantemente, incorporada e preservada a partir de seus resultados e não dos processos criativos, acarretando lacunas importantes sobre as estratégias

de produção, criação e circulação de textos, composições, posicionamentos e projetos. Em outra instância, registros de terceiros, considerados fundamentais, como documentos de órgãos de Estado, destacam a vida sob uma ótica do controle, da biopolítica e da vigilância, fornecendo detalhes significativos, mas que se encontram engendrados em discursos institucionais.

É dentro desta linha argumentativa que Veras (2016) aponta a potencialidade da História Oral para o estudo das artes e artistas. Além de permitirem o preenchimento de lacunas, os relatos orais são elaborações de interlocutores da pesquisa, que auxiliam tanto no entendimento sobre um determinado processo histórico, como abrem fraturas na produção de memórias a respeito de determinados indivíduos, possibilitando, assim, problematização e análise (Arfuch, 2010). Nesses casos, a História Oral configura-se como instrumento de levantamento informacional, de análise das memórias e construção conjunta de uma narrativa polifônica e colaborativa na medida em que tais sujeitos não poderiam ser apenas informantes, mas como interlocutores interessados na narrativa a ser elaborada.

Histórias de bastidores: as relações entre biógrafos e sujeitos vivos na História Oral

Como citado anteriormente, o encontro com os sujeitos que vieram a colaborar na pesquisa não foi previsto inicialmente na pesquisa. O projeto, inicialmente, prescindia da interlocução com sujeitos vivos, pelo foco em um estudo mais analítico e não exatamente biográfico. A partir da constatação de uma mudança efetiva na abordagem, visando abarcar outro conjunto de reflexões e a própria escrita biográfica, foi constada a necessidade da interlocução, considerando-se, assim, a História Oral como campo profícuo a ser estabelecido. Essa proposta foi potencializada pouco tempo depois, quando atuei como pesquisador visitante na *University of Miami*, que permitiu a proximidade espacial com tais sujeitos, apesar de as entrevistas terem ocorrido virtualmente, o que comentarei mais à frente.

Esses diálogos iniciaram-se com o músico e professor universitário Raul Murciano, ex-baterista da *Miami Sound Machine* e ex-marido da prima de Gloria Estefan⁶. O contato com o músico foi possível pelo fato de ele ter atuado como docente da instituição estadunidense, a qual estive vinculado, e por ser colega da supervisora do meu estágio no exterior. A proximidade, no entanto, não facilitou o acesso, apenas o aceite, sendo necessária

⁶ Como defende Rovai (2021), inicio essa reflexão pelo relato da experiência e caracterização das entrevistas de forma a promover um espaço de diálogo e, principalmente, de demonstração da relação como eixo central para uma investigação em História Oral, incorporando a dimensão da “experiência” como constitutiva da prática.

uma mediação via redes sociais. Feito esse contato, rapidamente, Raul aceitou colaborar com o projeto de pesquisa e agendamos para a semana seguinte uma conversa (como ele preferiu chamar o encontro), e não, necessariamente, uma entrevista.

Realizada por ligação telefônica, em função de não estarmos na mesma região dos Estados Unidos, a conversa de, aproximadamente, uma hora iniciou com um questionamento, que permeou, de forma cíclica, a fala de Raul Murciano (2021), bem como o nosso diálogo como um todo.

Raul Murciano: Agora, você tem... essa é uma pergunta de pesquisa muito importante porque quando eu fui um professor por muito tempo na *University of Miami*

Entrevistador: Sim, eu estive muito feliz em visitar seus arquivos na CHC [Cuban Heritage Collection of the *University of Miami*]

Raul Murciano: Meus arquivos onde? Na Biblioteca de Música?

Entrevistador: Não, na verdade seus arquivos estão na Cuban Heritage Collection agora

Raul Murciano: Ah, sim sim! Tem alguma coisa lá! Mas não a questão que eu gostaria de perguntar é porque eu servi como *chair* em comitês de várias pesquisas, dissertações e teses e eu sempre faço uma pergunta: Você tem uma ideia pré-concebida sobre o que você quer saber sobre Gloria ou você está interessado em documentar... Na verdade, você está procurando em sustentar sua hipótese ou você está procurando por informação sem “editar” elas?

Naquele estágio inicial da abertura para as entrevistas orais, o questionamento de Raul Murciano foi certo. Como uma questão “imprevista”, a sua intervenção não somente exigiu uma resposta imediata, mas ecoou ao longo das demais entrevistas, reverberando até o presente momento. O imprevisto (a questão de meu interlocutor) foi muito mais um fator inusitado, conforme lembra Kind (2022), que determinou o andamento do diálogo a ser estabelecido na medida em que, de início, Raul colocou-se em uma posição dialógica, demarcando um “entre-meio”. Inusitado, pois, implicou uma inversão de papéis, demonstrando o que uma entrevista é na prática, ou seja, um encontro entre dois ou mais sujeitos no qual estabelecem um momento de confiança, confiança e relação (Portelli, 2010). De imediato, o meu interlocutor questionou os usos que a entrevista teria, bem como o peso que seu depoimento na narrativa a ser construída assumiu, preocupação que perpassava a sua experiência como professor universitário e pesquisador, mas também o receio acerca da “verificabilidade” de seu relato.

Essa última preocupação manifestou-se em seguida quando expliquei a minha intenção de promover uma construção coletiva, sem uma hipótese fixa e imutável a ser comprovada, embora seguisse um determinado norte orientador. Raul Murciano, então,

aceitou a justificativa, com a ressalva de que o seu depoimento seria fruto da “memória”, não podendo assegurar, por isso, a lembrança de todos os detalhes. A justificativa de contribuir com um relato “de memória” foi empregada, frequentemente, por ele como um recurso autoconsciente de incerteza e controle de eventuais atos falhos. Murciano percebia a sua memória como construída no presente, mas relativa a um passado por ele pouco retomado – daí certa insegurança subsequente. Nesse caso, como afirma Kotre (2013, p. 31), era perceptível a preocupação quanto à possibilidade de “engano” da memória (por dificuldade de lembrar ou por visão pessoal), expressando uma visão pautada na relação em que “se essas lembranças são precisas ou não, é apenas suposição”.

Logo, de início, o questionamento de Raul Murciano provocou um deslocamento de posição, já que demonstrou vontade de falar a respeito de Gloria Estefan a partir da relação, e não como uma espécie de consultor de informações e dados. Raul me provocou a perceber que os sujeitos que viriam a colaborar sobre a artista teriam interesse em dispor de suas memórias narradas junto à cantora como parte de narrativas concomitantes, as quais não deveriam ser instrumentos de legitimação ou de defesa de um status no presente. Tal dimensão ficou presente ao longo de toda a conversa que mantivemos. Momentos alternando receio, insegurança, confiança e críticas mostraram-se frequentes, particularmente quanto à experiência profissional e os impactos na rotina familiar, considerando-se os casamentos a unirem os principais integrantes da banda na década de 1970. Em todos esses momentos, a pergunta inicial era retomada por ele de diferentes formas, culminando na proposta de que, nos dias seguintes, eu conversasse com o músico Luis Serrano, um ex-integrante da banda que ajudou a reunir o grupo e saiu da *Miami Sound Machine* às vésperas do lançamento do primeiro álbum.

A conversa com Luis Serrano (2021), dois dias após o diálogo com Murciano, começou com alguns choques iniciais. Apesar de saber de sua passagem pela banda, eram poucos os documentos ligados à sua atuação, razão que levou a um choque quando o músico afirmou que, além de ter integrado o grupo por quatro anos e meio, foi o vocalista até a entrada de Gloria Estefan. Cubano, Serrano nasceu em 1953, tendo exilado-se com 14 anos nos EUA. Diferentemente de Raul Murciano e de outros integrantes da *Miami Sound Machine*, a sua formação musical começou na ilha caribenha, quando, aos nove anos, iniciou aulas de violão e de bateria. Em 1972, já em Miami, trabalhou como vendedor de sapatos na *Biscayne Boulevard*, função por meio da qual veio a conhecer pessoas que o apresentaram a Emílio Estefan, que, na época, trabalhava na empresa Bacardí. A partir desse contato, surgiu o grupo *Emilio and the Latin Beats*, o qual, posteriormente, com a recomendação de um

proprietário de um clube da cidade, tornaria-se a *Miami Latin Boys* e, pouco depois, a *Miami Sound Machine*.

A conversa com Luis Serrano foi muito mais tensa. Enquanto Murciano tinha uma preocupação que soava, metodológica e conscientemente insegura, o músico, repetidamente, manifestava o desejo de “ser ouvido” acerca dos processos que marcaram a banda e a carreira de Gloria Estefan antes da eclosão de seu sucesso comercial. Essa entrevista atendeu à expectativa de uma entrevista oral no campo das artes, em que, muitas vezes, o pesquisador busca, no diálogo, a tentativa de compor um quadro mais amplo dos processos envolvidos na construção criativa (Veras, 2016). No entanto, quando, por vezes, essa dimensão é alcançada, ela também é perpassada pelas subjetividades, ou seja, as construções de memórias fragmentadas e as tentativas de construção autobiográficas focadas em um determinado “eu”, o qual é protagonista da história. Tais autobiografias, como lembra Arfuch (2013), são sempre voltadas à produção de memórias que ancorem o “eu” (indivíduo) em uma projeção pessoal e relacional sobre os eventos. Dessa forma, o diálogo foi marcado, por exemplo, pela construção de uma narrativa, que, apesar de embasada em momentos e contextos confirmados por outras falas e documentos, visava colocá-lo “em cena”, demonstrando o apagamento de sua presença na trajetória de Gloria Estefan. Tratava-se do “falar” com o propósito de tentar escapar do esquecimento, constituindo, evidentemente, uma necessidade pessoal dele ao longo de todo o seu relato.

Complexo e construído de forma a projetar uma representação acerca dos sujeitos envolvidos, o encontro de Luis Serrano demandou uma posição de escuta e de colaboração. Ao pesquisar a vida de Gloria Estefan a partir da documentação escrita e visual antes das entrevistas, foi possível que eu acabasse colocando-me em posição de confronto, ou, como alertou Raul Murciano, confirmando uma hipótese que gostaria de comprovar. A abertura ao contraditório, ao inesperado e ao divergente são um compromisso intrínseco e ético constante na história oral, mas que, poucas vezes, é compreendido como parte do processo narrativo e reconhecido enquanto tal (Santhiago; Hermeto, 2021), sendo relegado a um alerta de manuais de história oral. Como destaca Portelli (2016, p. 15),

[...] é necessário reconhecermos que a entrevista (ou entre-vista) é um encontro dialógico e contextual, na qual ‘é a abertura do historiador para a escuta e para o diálogo, e o respeito pelos narradores, que estabelece uma aceitação mútua baseada na diferença, e que abre o espaço narrativo para o entrevistador entrar. Do outro lado, é a disposição do entrevistado de falar e de se abrir em alguma medida que permite que os historiadores façam seu trabalho. E a abertura dos historiadores sobre eles mesmos e sobre o próprio de seu trabalho é um fator crucial na criação desse espaço’.

Se, por um lado, era perceptível a vontade de narrar, por outro, evidenciava-se a intenção de se inserir na história de forma a revelar detalhes considerados “menores”, os quais poderiam impactar na forma como a figura de Gloria Estefan seria construída na narrativa. Nesse caso, ao invés de problematizar esse ponto, gostaria de chamar a atenção para outro foco: a forma de inclusão do relato na narrativa historiográfica. Assumida a sua necessidade imperativa de análise no campo da memória, é importante compreender que a forma de narrar é central para esse processo. O exame do depoimento de Luis Serrano apenas enquanto “objeto” de análise poderia levar à determinada problematização polarizante ou a um esforço por confrontar o seu relato na busca por uma suposta “verdade absoluta”. O trabalho narrativo, com falas distintas e marcadas por subjetividades, como indica Jablonka (2021), pode ser beneficiado por essa dimensão, enriquecendo, assim, a análise para além da verificação ou do confronto.

Delgado (2003, p. 22), por exemplo, considera que, no campo da História Oral, “a narrativa contém em si força ímpar, pois é também instrumento de retenção do passado e, por consequência, suporte do poder do olhar da memória”. Nesse aspecto, a historiadora defende que o relato oral não é mero “documento”, mas potencializa outra forma de narrar na qual se permite a reconstrução de experiências individuais, ultrapassando-se a problematização dicotômica entre “verdade” e “mentira”. Incorporar um relato contrastante e autobiograficamente intencionado e reposicionar “o si mesmo” na trajetória levantam questões pertinentes sobre a construção da vida de um sujeito, mas, principalmente, demonstram a importância do aspecto relacional da biografia (Avelar, 2012).

O encontro com Serrano abriu um novo campo narrativo e ético de reflexão, pois levou ao confronto com outras narrativas hegemônicas. O ex-integrante, por exemplo, relatou diversas ocasiões envolvendo conflitos e brigas, inclusive a sua retirada da banda às vésperas da gravação do primeiro álbum. Essas tensões enriquecem, como indica Delgado (2003) e Jablonka (2021), as narrativas a serem elaboradas na medida em que, a partir delas, faz-se possível elaborar análises e interpretações, além de dar novos encaminhamentos à investigação. E, ainda, instala, em contrapartida, um debate ético sobre como tratar determinado relato de um sujeito sobre outro na História Oral. Ao longo do depoimento, Luis Serrano, certamente, falou mais sobre si e a própria experiência do que acerca de Gloria Estefan. No entanto, a intenção direcionava-se àquilo que eu, como pesquisador, falaria sobre a cantora. A sua vontade de narrar era, evidentemente, ligada a “qual” artista seria construída em meu texto, preocupação também expressa por Raul Murciano.

Chamo a atenção para esse ponto, que envolve ética, análise e escolha narrativa. Como relato contrastante com a memória de Gloria Estefan e a narrativa hegemônica elaborada sobre si, existem riscos metodológicos de um relato como o de Luis Serrano ser encarado como uma espécie de “furo de reportagem”, como afirma Neto (2022), atraindo o historiador a enfatizar a sua fala de modo a dicotomizar a sua experiência com as demais narrativas. O desafio narrativo e biográfico, como lembra Dosse (2009), reside em não antagonizar ou desprestigiar essas falas, mas compreendê-las como parte de um quadro maior, de um plano relacional da vida que se produz e se evidencia nas experiências coletivas, singulares e contextuais.

Já as entrevistas com Aida Levithan (2021) e Larry Stessel (2021) foram propostas com intenções diferentes das demais interlocuções, mas que nutriam parte de um desafio importante no campo de uma biografia sobre um artista. Figuras como Raul Murciano e Luis Serrano conviveram com Gloria Estefan enquanto colegas de trabalho e em certa igualdade profissional, mesmo que com limitações evidentes. Foram, em suma, parceiros profissionais, durante a existência da *Miami Sound Machine*. Levithan e Stessel não ocuparam essas posições na mesma proporção. Líder comunitária e empresária, Aida Levithan é uma mulher cubana exilada, que chegou a Miami por meio da Operação Pedro Pan, conhecida na comunidade local como uma liderança local. Na década de 1970, foi presidente do comitê organizador da *Hispanic Heritage Week*, festival que, pela via de shows, gastronomia e simpósios, promovia a defesa de uma “identidade hispânica” nos EUA. Como organizadora, contratou a *Miami Sound Machine* em uma quantidade expressiva de ocasiões, particularmente no festival, pois era próxima de Emílio Estefan, a quem considera um amigo de infância.

A conversa com Levithan contribuiu significativamente no entendimento a respeito de Gloria Estefan, pois, além de conhecer a cantora como a sua contratante no início da carreira, além da proximidade pessoal, a líder comunitária viabilizou o contato que levaria a uma entrevista com a artista. Nosso diálogo, estabelecido pela pesquisadora Lilian Manzor (*University of Miami*) foi promovido dentro dessa dupla chave. Inclusive, desde a primeira mediação por parte de Manzor, já havia a consulta sobre a viabilidade de Aida Levithan ser a ponte que abriria as portas para o encontro com Gloria Estefan, motivo que estimulou a ex-presidente da *Hispanic Heritage Week* a conduzir o nosso encontro de uma forma peculiar.

Assim como os entrevistados anteriores, era perceptível a intenção de se fazer presente na narrativa. Dessa forma, torna-se possível considerar que, em entrevistas de História Oral cujo foco é um terceiro sujeito (ausente fisicamente na pesquisa), esse esforço

característico reafirma uma narrativa relacional de modo a criar o protagonismo daquele que narra dentro das redes mais próximas do sujeito-tema. Mesmo em uma construção de roteiro temático e que busque, em acordo com o entrevistado, estabelecer essa relação, percebe-se uma vontade de narrar voltada a que uma representação, que perpassa subjetividade, memória e autobiografia (Portelli, 2016). Nosso encontro, uma videochamada realizada na plataforma *Microsoft Teams*⁷, foi guiado por Levithan, de forma que ela se sentisse à vontade para estabelecer o seu processo narrativo, já que havia muito mais em jogo do que apenas o seu relato.

Ao longo da interlocução, Aida Levithan abordou diversos assuntos, os quais iam de sua trajetória pessoal até a colaboração com os compositores da canção *Patria y Vida* (2021). Acerca de Gloria Estefan, reiterou o perfil de “exemplo de cidadã”, ressaltando, ainda, a atuação da cantora em momentos como o caso Elián González (1999-2000), ou a recuperação da cidade após as destruições provocadas pelo *Hurricane Andrew* (1992). Levithan buscou construir uma narrativa na qual Gloria era tanto símbolo da comunidade exilada quanto agente comunitária e pessoa com uma imagem controlada. Essa intenção dizia respeito à narradora, mas tinha uma intenção clara: conferir sentido para o status atual da cantora.

A escuta posterior da entrevista possibilita perceber que Levithan elaborou a sua narrativa em uma chave na qual a seleção hierarquizada dos fatos narrados se desdobrava nas “[...] posições de autoridade da sociedade [...], de modo que não só produz[iu] a *visibilidade* dessas posições como uma operação semiótica necessária à ordem social, mas também seu esforço na medida em que as *confirma* como tais, outorgando-lhes um selo de legitimidade” (Arfuch, 2010, p. 162). Dessa forma, no que tange à cantora, o seu relato buscava justificar o status social, tendendo mais ao campo de *fã* e, principalmente, ao seu reconhecimento político. Nesse âmbito, a entrevista divergiu e se tornou diferente das demais, pois foi a única na qual Gloria aparecia enquanto figura política central para a comunidade cubana. A sua fala,

⁷ Em texto recente, Santiago e Magalhães (2020) defendem que o uso de plataformas digitais para entrevistas on-line, conduzidas de acordo com a metodologia da história oral, foi intensificado pelo contexto da pandemia e que, atualmente, já existe um leque ampliado de debates que extrapolam a discussão meramente voltada a vantagens e desvantagens. Segundo os autores, alguns elementos devem ser levados em consideração nesse tipo de abordagem de forma a potencializar seu uso: (1) a aptidão dos participantes com os recursos digitais; (2) a consolidação de um momento pré-entrevista que crie um ambiente acolhedor e de segurança; (3) a clareza dos limites e potencialidades do uso dos recursos digitais (ter clareza desse processo e das suas diferenças para a entrevista presencial); (4) entender a ambiência e, principalmente, a postura que existe no ambiente virtual que diverge da forma presencial/offline.

do ponto de vista narrativo, impactou em estabelecer um contato com um ponto de vista constante na documentação escrita, mas que os demais entrevistados deram pouca ênfase.

Esse tipo de relato traz como desafio o fato de não intentar descortinar ou confrontar uma representação já estabelecida, como fizeram Raul Murciano e Serrano. Ao contrário, Aida Levithan tinha uma evidente preocupação na defesa do status e da referencialidade associados a Gloria, mencionando inúmeras vezes trata-se, em paralelo, de uma construção de marketing ao longo de toda a carreira da cantora, e que ela, como também empresária, reconhecia e ressaltava. Essa preocupação foi tal que, em dado momento, ao conversarmos sobre esse aspecto, comentei que havia visto, dias antes, um conjunto reportagens de imprensa sobre o acidente quase fatal envolvendo Gloria, aproveitando para apontar como as fotografias eram impactantes pela forma sensacionalista como o caso foi coberto.

Entrevistador: Para mim um dos aspectos mais chocantes do acidente foi a imprensa. Eles brigaram para tirar fotografias dela chegando no hospital, como se quisessem mostrar que ela estivesse morrendo. Eu mostrei isso para minha orientadora brasileira, e ela me disse, ‘ah você precisa colocar isso na sua tese’ e eu falei “não, eu não vou colocar essa foto. Eu vou analisar e criticar as fontes, mas não vou reproduzir essas fotografias’.

Aida Levithan: Não existe ninguém merecia passar por isso. Sim, é como as pessoas que tentaram tirar fotos ou realmente tiraram fotos da princesa Diana. Você sabia que durante o acidente algumas pessoas são apenas mórbidas e gostam de ver coisas horríveis e? Então você sabe, eu acho que você tomou a decisão certa. Isso arruinaria seus planos. Francamente, acho que isso arruinaria sua capacidade de entrevistá-la e obter qualquer tipo de reação positiva dela (Levithan, 2021).

Naquele contexto, tentei demonstrar para a minha interlocutora a preocupação analítica, mas também narrativa da pesquisa envolvida. A abordagem de temas sensíveis ligados à vida pessoal de sujeitos vivos é particularmente delicada e implica decisões éticas e morais distintas, como ressalta Magalhães (2021). A intenção era ressaltar um compromisso tanto com a crítica/análise historiográfica, como demonstrar a possibilidade de participação e construção coletiva do trabalho, permitindo a sujeitos participantes opinarem sobre as limitações ou as fronteiras da abordagem, não em o que seria ou não investigado, mas como tais fatos iriam merecer a abordagem. Levithan, dessa forma, contribuiu para pensar os limites dessa narrativa, bem como na forma como determinados sujeitos são abordados no campo da biografia, espaço esse que Schmidt (2017) afirma depender de negociações e, principalmente, de colaborações (Schmidt, 2017).

Negociação e colaboração foram os motes centrais da entrevista com Larry Stessel (2021). Produtor e empresário musical, conhecido por trabalhar com artistas como Michael Jackson e Celine Dion, Stessel colaborou com Gloria Estefan durante parte da década de 1980, quando a artista passou por um processo de centralização enquanto vocalista da *Miami Sound Machine*, tendo o seu nome incorporado ao título do grupo (*Gloria Estefan and Miami Sound Machine*). O diálogo com Larry Stessel, realizado por meio de ligação telefônica gravada, talvez tenha sido o principal a suscitar questões de ordem ética e metodológicas. Experiente em lidar com veículos midiáticos, o empresário tendeu a associar a entrevista de História Oral a um depoimento para imprensa, apesar das inúmeras tentativas de diferenciação por minha parte. Nesse sentido, ele iniciou a nossa interlocução afirmando que a entrevista poderia correr normalmente, sem problemas, mas que o seu uso ficaria condicionado ao âmbito informacional, ou seja, eu não poderia reproduzir trechos da fala de forma a analisar a sua memória⁸.

Considerando-se a sua visão singular sobre os bastidores de um período pouco coberto midiaticamente na carreira da cantora, e em uma postura de negociação e mediação, aceitei as suas exigências e iniciamos um diálogo bastante provocativo para um historiador da indústria cultural. Nos últimos anos, a Escola de Frankfurt e o subsequente entendimento sobre o conceito de indústria da cultura têm sido problematizados de forma a expandir uma visão majoritariamente mercadológica desse circuito, ressaltando o papel desses setores na produção cultural, na construção de identidades e na elaboração de processos artísticos (García Canclini, 2015). Próxima dessa corrente, a pesquisa que desenvolvi buscava a indústria como campo, expandindo esses processos sem perder de vista, evidentemente, a dimensão comercial e mercadológica. A surpresa e a estranheza com a entrevista de Stessel foram justamente o confronto com uma fala que reforçava o entendimento do mercado fonográfico pela Escola de Frankfurt.

Por diversas vezes, o seu relato foi atravessado por falas que ressaltavam a compreensão mercadológica dos personagens, diminuindo o potencial criativo em meio a sua inserção nos circuitos do *mainstream*, para além de um constante reforço hedonista da capacidade de gravadoras e empresários transformarem determinados indivíduos em estrelas.

⁸ Dadas as limitações impostas pelo interlocutor, não iremos detalhar ou aprofundar as suas falas, destacando muito mais o papel desse encontro e as questões que sucederam a ele, pontos esses que implicam uma relação mais voltada ao âmbito da pesquisa e que fomentam o entendimento de que todas as etapas em História Oral, mesmo aquelas que supostamente poderiam levar ao descarte do material, podem e devem ser passíveis de análise, pois ajudam a quebrar uma imagem historicamente construída da pesquisa acadêmica como o resultado apenas de “saldos positivos” das investigações (Santhiago; Hermeto, 2022).

Centralizando o relato mais em si do que na personagem focada, o meu interlocutor procurava reforçar certa proximidade com a cantora, considerando-a, inclusive, como uma pessoa cujo laço era tão grande, que poderia ser considerada como parte de sua família, mas, ao mesmo tempo, não demonstrando certeza em relação a uma série de dados, recorrendo, inclusive, a Wikipédia e/ou me confrontando em determinados momentos em que informações de ordem factual eram colocadas.

Foram nesses momentos, nos quais, do outro lado da ligação, compreendi o pedido inicial. O seu receio com o uso e a análise da entrevista ligava-se à sua insegurança com a memória, entendida por ele como um repertório de informações factuais. Existiam preocupações, por sua parte, que eu pudesse julgar ou, mesmo, confrontar sua fala com outras informações, descaracterizando o personagem que ele invocava em sua narrativa, alguém capaz de transformar uma cantora de segmento, como afirmou, em uma “diva” equiparável a Céline Dion. No entanto, sua fala foi muito mais marcante pela forma de narrar, representar e apresentar a estrutura de uma indústria que transforma em produtos comerciais produções artísticas, sujeitos e narrativas. Esse aspecto esteve evidente na sua fala, a qual não poderia reproduzir em textos, mas fez-se perceptível, principalmente, nas entrelinhas, no tom da voz, no não dito.

No entanto, essa dimensão existente no âmbito da imaginação e das sensações seria de difícil incorporação ao texto. Como transmitir uma determinada banalização sobre a figura de músicos, considerados dispensáveis? De que modo adaptar uma fala hedonista sobre a capacidade de construção do artista em uma discussão a respeito da atuação de agentes enquanto produtores sem problematizar as memórias posteriores e uma certa ilusão biográfica? Seria possível construir um texto ético que respeitasse os desejos do entrevistado, mas que recorresse a ele para criar a ambiência e conferir maior materialidade à reconstrução narrativa de uma trajetória? Esse eixo articula questões técnicas, teóricas e éticas na construção de textos que são, em suma, a forma como historiadores representam, analisam e dão sentido ao passado (Jablonka, 2021).

Biógrafo e biografado: um contato que reaviva a pesquisa

Apesar das divergências sobre a definição da História Oral serem ainda frequentes, é fato que essas discussões convergem na problematização da narrativa, seja a elaborada pelos interlocutores ou pelo historiador. Conforme lembra Amado (1997), a posição de interlocutores, em contato com uma história “viva” possibilitada pelo encontro com

sujeitos, seria um dos principais pilares provocadores dessa problematização. Os desafios em torno da elaboração das narrativas historiográficas perpassam a forma como historiadores encaram a existência de sujeitos ainda vivos participantes dos processos analisados, levando a um debate ético que excede, por exemplo, um compromisso com o “retorno social”. Para a autora, o encontro viabilizado por meio de entrevistas possui o potencial de deslocar o historiador de seu eixo, pois, ao se confrontar com uma testemunha do passado ora analisado, o pesquisador percebe-se frente a uma possibilidade de confronto, mas também de diálogo e de aproximação, dimensões essas mais do que fugidias em fontes escritas, como jornais, prontuários ou cartas (Amado, 1997).

Seria por essa razão que Portelli, desde o final do século passado, defende a História Oral como uma prática e uma arte da escuta. Mais do que uma construção metodológica, que correria o risco, inclusive, de se tornar particularmente burocrática e arquivística, a História Oral proporciona a interlocução, o diálogo com o “outro” e a construção de um saber, que se dá pela relação de interação entre entrevista e entrevistador. Em suas palavras, “[...] ao contrário da maioria dos documentos históricos, as fontes orais não são *encontradas*, mas *cocriadas* pelo historiador [...]. A história oral, então, é primordialmente uma *arte da escuta*.” (Portelli, 2016, p. 10). Compreender a História Oral enquanto uma arte da escuta significa, na acepção de Portelli, pensar a função primordial da mediação e da relação dialógica que se desenrola durante entrevistas, de forma a reconhecer na aproximação com sujeitos vivos a possibilidade de um diálogo participativo, de uma “autoridade compartilhada” (Frisch; Lambert, 2010).

Tal característica dialógica entre entrevistado e entrevistador exige, como lembram Amado (1997) e Portelli (2017), uma posição colaborativa que envolva pensar uma ética que decorre da relação estabelecida. Esse ponto tem sido confundido, por vezes, pela historiografia, dadas as pressões pela submissão de projetos de História Oral a Comitês de Ética pautados em pressupostos das ciências da saúde⁹, como um debate muito mais moral do que ético (Magalhães, 2021), incorrendo em discussões mais técnicas ou de cunho subjetivo. Podemos, nesse caso, distinguir, ao menos, dois eixos centrais, de ordem ética presentes na História Oral, segundo esse conjunto de autores. Por um lado, ordens de caráter prático, que envolvem a produção das entrevistas, ou seja, a condução de todo o percurso desde os momentos anteriores ao encontro, até as chamadas “devolutivas”, impostas, inclusive, como

⁹ Para uma discussão atualizada sobre esse ponto, recomendamos a leitura de: Oliveira (2023).

parte de uma suposta ética, que se voltar muito mais a uma projeção de função social, como defende Amado (1997).

Por outro, existe a maneira de encarar aquele encontro entre dois ou mais sujeitos que ocupam espaços distintos de saber, com intenções diferentes, as quais terão as suas narrativas moldadas a partir de pressupostos distintos. O entrevistado, por exemplo, costuma encarar o momento como um encontro (auto)biográfico e uma operação de memória, preocupando-se não apenas com o relato em si, mas a sua projeção do “eu” (Arfuch, 2010, 2013). O entrevistador, geralmente, possui preocupações relativas a seu estudo em andamento e, principalmente, o trabalho posterior com o material (desde a transcrição até o seu uso efetivo na forma narrativa que pretender desenvolver). Essa forma de encarar esse encontro e perceber a atuação de dois sujeitos diferentes, mas que se colocam em uma relação, é o que tem fomentado esse estímulo a uma *arte da escuta*, como defende Portelli (2016) e que, no caso brasileiro, tem sido fomentado pela História Pública e a sua renovação epistêmica.

De acordo com Almeida (2018, p. 103), o encontro entre a História Pública e a História Oral não se limita apenas a questões de ordem operacional e a ferramentas, mas a “compreensão das dimensões públicas dos procedimentos metodológicos – observação processual do ‘como fazer e como pensar a história oral’ - e os debates públicos decorrentes”. Dentro dessa chave-interpretativa, a História Oral passa a ser entendida, também, como postura e experiência de construção de saberes sensíveis vinculados a compromissos públicos, os quais vão dos micropoderes cotidianos a contextos mais amplos, locais e globais. Nesse processo, a História Pública tem fomentado a atenção para eixos éticos centrais em processos colaborativos, como “[...] a sensibilidade e o cuidado para a aprendizagem, no processo de construção de projetos [que] dimensionam a potência do encontro humano comprometido com dimensões pública, dialógicas, da produção do conhecimento” (Almeida, 2018, p. 120).

Parte central desse comprometimento, destacado por Almeida (2018), o qual ainda figura como uma questão imperativa e desafiadora, é a construção das narrativas (seja textual, visual ou sonoramente). Apesar de avanços na forma como historiadores têm problematizado a chamada “devolutiva” e a responsabilidade com seus interlocutores (Magalhães, 2021), o uso de determinada entrevistas para além da análise e da problematização ainda opera como um elemento a ser adensado. Recentemente, um curso on-line promovido pela Seção Sudeste da Associação Brasileira de História Oral demonstrou essa preocupação latente. Intitulado *História oral: produção, difusão e temas socialmente vivos*, o curso contou com oito aulas – destas, ao menos, três voltadas para as problemáticas envolvendo as narrativas. No entanto, o

que se verificou foi que, somando-se aos debates ocorridos nesse encontro, a forma como entrevistas, depoimentos e testemunhos podem ser mobilizados foi alvo de questões semanais.

Ao levantar esse ponto, não estamos destacando a questão mais literal do uso –a análise e a incorporação ao texto enquanto fonte. A questão latente diz respeito a outra ordem narrativa, que é a da incorporação da experiência da História Oral. Como destaca Rovai (2021), trata-se de perceber e encarar o desafio de incorporar a oralidade múltipla a um texto produzido por um único indivíduo que deve analisar, mas também tecer uma história que faça jus à participação dos envolvidos (sem evidentemente perder de vista o rigor teórico-metodológico). As entrevistas citadas, anteriormente, no artigo permitem endereçar esse ponto, o qual foi o mote da escrita biográfica sobre Gloria Estefan. Enquanto participantes da trajetória da cantora, os quatro sujeitos interlocutores não foram espectadores da carreira da artista e não deveriam ser interpretados apenas enquanto informantes ou testemunhas. Larry Stessel, Aida Levithan, Raul Murciano e Luis Serrano elaboraram, em suas entrevistas, formas de representação acerca de Gloria associadas às próprias memórias pessoais e a construções autobiográficas, deixando evidentes, desde o primeiro momento, intenções explícitas e implícitas nesse processo.

A abertura ao debate sobre o modo de narrar uma história com a participação de sujeitos vivos diz respeito, então, a duas ordens práticas: 1. Cabe ao historiador atuar como uma espécie de editor ou selecionador do que virá a ser incorporado ao texto?; 2. Como lidar em momentos “pessoalmente delicados”, a exemplo de um eventual entrevistado que fale mal propositalmente a respeito de outra pessoa, ou como abordar questões de ordem familiar, que impactam na trajetória de vida de outrem, mas que figuram como tópicos sensíveis?

A construção da narrativa historiográfica constitui um processo de escolha no qual se articulam problemáticas, fontes, contextos e conceitos teórico-metodológicos. Essas operações, como destaca Malerba (2016) a partir dos debates empreendidos por Hayden White e Frank Ankersmit, operam dentro de três lógicas principais: Que não existe uma forma absoluta de tradução da realidade para qualquer produção narrativa; Que o centro narrativo não são suas partes separadas, mas o todo elaborado por tais partes; Que o passado não é aquilo que estrutura a narrativa, mas, ao contrário, é a narrativa que constrói e elabora esse passado, aproximando-se, por vezes, do intangível e das metáforas. A ausência de uma regra única de construção narrativa, junto a uma falsa sensação de narração de um real indiscutível, é o que configura, como destaca Malerba (2016), um dos principais desafios éticos, metodológicos e teóricos da historiográfica. A busca por se firmar enquanto ciência próxima de uma compreensão das ciências exatas e da natureza estaria por trás dessa *aporia*, sendo

parte de uma construção disciplinar, que remonta ao século XIX e que, para Jablonka (2021), os historiadores têm enfrentado de forma tangencial, pois pouco voltada as operações práticas.

Ao elaborar uma história de seus avós, Jablonka (2021) ressalta esse desafio narrativo por buscar não somente trabalhar com biografias de sujeitos “anônimos”, mas por se dispor a trazer para o centro da sua reflexão a construção do próprio texto que se elaborava. Ao tomar essa posição, o desafio de atender a expectativas e se colocar em diálogo com outros narrados apresentou-se como eixo central. Defendida pela história pública, a chamada “autoridade compartilhada” tende a adensar a construção da narrativa quando historiadores se colocam não somente em posição de diálogo, mas em postura de respeito junto aos participantes e interlocutores. Como lembra Frisch e Lambert (2010), essa atitude, ou tomada de posição, não altera os rigores metodológicos, mas abre caminhos importantes ligados à ordem de construção narrativa.

As entrevistas comentadas, anteriormente, auxiliam no sentido de conferirem inteligibilidade a esse debate. Para Raul Murciano e Luis Serrano, partes fundamentais dos seus relatos foram as tensões existentes na banda e a forma como o líder do grupo, Emílio Estefan, e a vocalista, Gloria, promoveram momentos aflitivos, que iam dos holofotes às disputas comerciais. Para alguns ouvintes, esses relatos poderiam soar mais como “fofocas”, ou tentativas de descredibilizar a artista e o seu esposo. Em outros casos, as suas entrevistas podem ser encaradas como centrais para desconstruir uma representação pré-estabelecida sobre a cantora, estruturante de uma biografia homogênea.

Essa tensão é intrínseca a característica de fontes orais (entrevistas) cujo foco do diálogo são as relações e a vida de outros indivíduos que não o narrador. A questão principal, nesse caso, não se trata em reconhecer, ou não, as intenções já postas por trás desses relatos, mas como incorporá-los ao texto, respeitando os sujeitos envolvidos, a personagem construída pela narrativa e os preceitos teórico-metodológicos da historiografia. Segundo Santhiago (2022), momentos imprevistos como esse (nos quais interlocutores constroem um sujeito particularmente diferente daquele narrado) levam historiadores a reconstruírem as suas narrativas em uma frequente posição de negociação. A forma de “lidar” nesses casos não são únicas, ou dependentes de uma espécie de orientação exclusiva, mas dependem, particularmente, de uma postura ética, metodológica e, principalmente, da capacidade de elaborar uma narrativa, a qual exponha o contraditório, esclareça as escolhas e defina limites tanto para até onde certa informação é relevante, e até onde sua inclusão atenderia a uma necessidade específica do interlocutor.

Não se trata, nesse caso, de uma edição ou mesmo da exclusão de relatos, que, em outros casos, inclusive, poderiam ser feitos *off record*, como lembra Santhiago (2022). Trata-se de construir uma narrativa, que aproxime os sujeitos envolvidos e o futuro leitor, da representação de uma realidade intangível (Malerba, 2016). Em outras palavras, é preciso levar em conta o direito ao contraditório, a privacidade e a trajetória individual dos envolvidos (entrevistas, sujeitos pesquisados, o próprio pesquisador), na elaboração de um texto cujo efeito posterior será a representação produzida a partir do contato de um participante externo a esse processo com o texto. A existência dessa responsabilidade, como defende Jablonka, deve não somente ser reconhecida, mas incorporada à narrativa, procurando conferir transparência ao leitor (em caso de textos escritos) sobre os fatos incluídos e excluídos do texto apresentado.

Nesse sentido, retomando-se o primeiro questionamento relativo à forma como as entrevistas foram incorporadas na pesquisa desenvolvida, e o seu modo de análise em trabalhos posteriores, a orientação dá-se, justamente, por meio desse preceito, em constante negociação, que envolve o exercício autorreflexivo da prática de investigação, mas, principalmente, da construção de narrativas. O enfrentamento a essa questão é, pois, relacional em um processo, o qual abrange não somente os desejos, os anseios de interlocutores e as demandas acadêmicas, mas deriva da própria construção narrativa fruto de períodos e contextos específicos.

O desafio citado está diretamente conectado à segunda problemática: como lidar com momentos “delicados”. Na ausência de um termo mais preciso, entendemos momentos “delicados” como aqueles nos quais o interlocutor, durante uma entrevista, assume posturas ou relata determinados fatos de modo nitidamente intencional, visando a sua autopromoção ou a crítica pessoal a um outro indivíduo, não participante do diálogo. Essa operação, no campo da História Oral, é frequente e demanda, como lembra Portelli (2016), uma escuta que não seja meramente passiva, mas que também reconheça o lugar ocupado pelo historiador naquele cenário, uma posição que não é a de confrontação ou de tomada de posição. Como destaca o autor, é preciso compreender que a entrevista configura um ato performático, o qual não se encerra naquela ocasião, mas que possui desdobramentos ao longo de todo o andamento da investigação e de sua posterior recepção e retorno (quando este houver).

Segundo Abrams (2010), a performance constitui o elo entre a narrativa e o evento relatado, visando à produção de sentidos, sendo essa narrativa entendida como uma criação de formas de lembrança e de esquecimento. É nessa linha argumentativa que, por exemplo, Taylor (2013) defende a performance como um ato de compartilhamento e

transmissão de memórias dependentes da relação estabelecida entre sujeito, repertório, arquivo e audiência. Ao longo dos depoimentos, os sujeitos envolvidos construíram performances sobre si, cujo foco era tratar de temas sensíveis ligados à personalidade e à trajetória de Gloria Estefan. Muitos deles tendiam a diminuir a sua voz e o peso das críticas, quando usavam lógicas como “éramos família” (a exemplo de Raul Murciano) ou “éramos *quase* uma família” (Larry Stessel), de modo a construir uma memória que situasse esses agentes não somente como testemunhas oculares, mas conferindo-lhes subsídios para estabelecer apontamentos acerca de supostos abandonos, enfrentamentos financeiros ou discordâncias cotidianas.

Em paralelo, o depoimento de Aida Levithan buscava estabelecer uma cantora dotada de idoneidade, que poderia, caso questionada, levar ao encerramento de uma eventual colaboração, estabelecendo, ainda, uma espécie de limite sobre o que poderia, ou não, ser narrado. Não se tratava, no caso de Levithan, apenas de uma tentativa de se aproximar da cantora, mas de minar possíveis críticas – afinal existia, entre a interlocutora e a artista, um traço de identificação em torno da representação de Gloria Estefan como símbolo do antiastrismo e da comunidade cubana no exílio. Nesse caso, ao invés de abordar questões complexas, que viriam a impactar em uma eventual narrativa sobre Gloria, a entrevista com Levithan foi perpassada justamente pela intenção de evitar que esses relatos impactassem uma narrativa elogiosa sobre a artista. De certa forma, foram intenções opostas, mas complementares, as quais demonstram a arena de disputas que perpassa a escrita biográfica junto a sujeitos vivos.

Nesses casos, incorporar determinados aspectos a uma narrativa depende de posturas e abordagens que tentem dar conta da experiência humana e relacional da vida de artistas (Veras, 2016), mas que não sejam seduzidas pelos confrontos de narrativas, que visem polarizar ou cair no campo das opiniões desconectadas de seus contextos. Trata-se de contornar ou de tomar consciência dos riscos da “ilusão biográfica”, debatida por Bourdieu (2006), em um movimento que equilibre a não adoção de uma narrativa linear, progressiva e teleológica de um sujeito, mas que tome apenas um ponto de vista ou um sentido oposto, como eixo norteador.

O modo de contornar esse desafio envolve, como destaca Almeida (2018), uma escuta sensível, a qual deve levar em conta a conexão e o reconhecimento de posições, intenções e significações das narrativas de história oral, visando um público maior do que apenas o entrevistador. Entrevistas sobre sujeitos públicos, como no caso de Gloria Estefan, encontram-se no centro dos debates a respeito da forma como esses sujeitos são representados

na sociedade e como as suas histórias narram tantas outras conectadas, sendo desse modo, parte de um contexto de embates, concorrências e narrativas produtoras de representações. O desafio narrativo, segundo Jablonka (2021), reside em reconhecer essa operação e entender que a narrativa historiográfica acabará por ser mais uma produção em meio a esse conflito, e não a sua apaziguadora ou determinante. Como destaca o autor,

[...] a história é uma possibilidade de experimentação literária. [...] Trata-se, sobretudo, de produzir um texto que seja integralmente literatura e integralmente ciências sociais, que dê provas na e pela narrativa [...] uma pesquisa na qual se aprofunda um problema e não resultados jogados em uma não escrita feito peixes na feira (Jablonka, 2021, p. 318).

A consciência sobre a produção da narrativa historiográfica auxilia nesse processo e no enfrentamento a esse dilema. Constantemente, ao longo da pesquisa desenvolvida, foi preciso ressaltar o contraditório, no sentido de também procurar situar as intenções por trás de cada fala e depoimento, inclusive com uma evidente escolha sobre quais trechos serem inseridos, ou não. A saída, em muitos momentos, deu-se pela adoção das entrevistas como fios condutores e relatos informacionais, mais do que análises aprofundadas sobre memória e representações, por exemplo, tendo em vista o foco na produção de uma biografia polifônica, mas, ao mesmo tempo, voltada aos dados e aos processos históricos de modo a tomar posição em meio ao debate estabelecido em torno de Gloria Estefan.

Tomar consciência que tais operações desenvolvem-se, particularmente, na narrativa, bem como tais desafios são encontrados na produção não apenas das entrevistas, mas da escrita, configura o principal eixo que leva tanto ao compromisso quanto ao desafio autorreflexivo possibilitados pela história oral, a qual se dispõe a estabelecer conexões com o espaço público. Compreender essa operação, bem como se posicionar, significa compreender que o efeito dessas disputas, especialmente os desafios e as soluções, dependerá das escolhas que decorreram da elaboração narrativa, reconhecendo, assim, o papel central do historiador e de suas escolhas, que constituem o centro da produção historiográfica. Como destaca Malerba (2016) e Jablonka (2021), reconhecer o papel da narrativa não significa aproximar, necessariamente, a história da literatura ou da ficção, mas entender que é a tessitura da narração o que determina a forma de significância das pesquisas acadêmicas.

Referências

ABRAMS, Lynn. *Oral history theory*. Inglaterra: Routledge, 2010.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de. O que a história oral ensina à história pública. In: MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo; BORGES, Viviane Trindade (org.). *Que história pública queremos?*. São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 101-120.

AMADO, Janaína. A culpa nossa de cada dia: ética e história oral. *Projeto História*, v. 15, p. 145-155, 1997.

ARFUCH, Leonor *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los limites*. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2013.

AVELAR, Alexandre de Sá. Escrita biográfica, escrita da história; das possibilidades de sentido. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (org.). *Grafia da vida: reflexões e experiências com a escrita biográfica*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 63-80.

AVELAR, Alexandre de Sá. O reencontro com o General e o meu labirinto: sobre a releitura de uma tese. In: AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito (org.). *O que pode a biografia*. São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 123-140.

BRAVO, Eva Silot. Cubanidad “In Between”: the transnational cuban alternative music scene. *Latin American Music Review*, v. 38, n. 1, p. 51-117, Spring/Summer 2017.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Amado, Janaína; Ferreira, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006. p.183-191.

CURTIS, James; ROSE, Richard. “The Miami Sound”: a contemporary Latin Form of Place-Specific Music. *Journal of Cultural Geography*, v. 4, n. 1, p. 110-118, 1982.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. História Oral e Narrativa: tempo, memória e identidades. *História Oral*, v. 6, p. 9-26, 2003.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2009.

FRISCH, Michael; LAMBERT, Douglas. Between the Raw and the Cooked in Oral History: Notes from the Kitchen. In: RITCHIE, Donald (ed.). *The Oxford Oral History Handbook*. New York: Oxford University Press, 2010. p. 333-348.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2015.

JABLONKA, Ivan. Quando o historiador é pai e filho. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 44, p. 532-552, maio/ago. 2020.

JABLONKA, Ivan. *A história é uma literatura contemporânea*. Brasília, DF: Editora UNB, 2021.

JABLONKA, Ivan. *Historia de los abuelos que no tuve*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2022.

KIND, Luciana. Comentário: os restos, suas formas inusitadas e o gesto de catar: reencontros com entre-vistas. In: SANTIAGO, Ricardo; HERMETO, Miriam. *Entrevistas Imprevistas: surpresa e criatividade em história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2022. p. 121-130.

KOTRE, John. A verdade e a utilidade das histórias. In: SANTIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria Barbosa de (org.). *Depois da utopia: a história oral em seu tempo*. São Paulo: Letra e Voz: Fapesp, 2013. p. 29-38.

LEVITHAN, Aida [sem idade conhecida]. *Depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 22 nov. 2021.

MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. A discussão sobre étnica em história oral: atuais perspectivas e o caso dos comitês de ética em pesquisa. In: ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira; SANTIAGO, Ricardo. *História oral como experiência: reflexões metodológicas a partir de práticas de pesquisa*. Teresina: Cancioneiro, 2021. p.117-142.

MALERBA, Jurandir. O que narram os historiadores? Para uma genealogia da questão narrativa em história. *Topoi*, v. 17, p. 399-418, 2016.

MOREIRA, Igor Lemos. A participação de artistas latinos no caso Elián González. *Revista Latino-Americana de História*, v. 11, p. 232-251, 2022.

MOREIRA, Igor Lemos. Uma diva para as Damas: notas sobre performance política de Gloria Estefan com as Damas de Blanco. *Faces de Clio*, v. 9, p. 370-392, 2023a.

MOREIRA, Igor Lemos. *Uma voz da cubanidade no exílio: Gloria Estefan entre representações e engajamentos*. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023b.

MURCIANO, Raul [idade não informada]. *Depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 16 nov. 2021.

NETO, Lira. *A arte da biografia: Como escrever histórias de vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

O'BRIEN, Lucy. *She Bop II: The Definitive History of Women in Rock, Pop & Soul*. Londres: Penguin Books, 2002.

OLIVEIRA, Carlos Eduardo Pereira. Entrevistas, participantes e Comitês de Ética em Pesquisa: os desafios na História Pública e na História Oral. *História Oral*, v. 26, p. 7-23, 2023.

PARTY, Daniel. The Miamiization of Latin-American Pop Music. In: CORONA, Ignacio; MADRID, Alejandro (org.). *Postnational Musical Identities: cultural production*,

Distribution and Consumption in a Globalized Scenario. Lanham, MD: Lexington Books, 2008.

PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

PORTELLI, Alessandro. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. História Oral como desoutridade: uma reflexão a partir do encontro com mulheres transexuais e travestis. In: ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira; SANTHIAGO, Ricardo. *História oral como experiência: reflexões metodológicas a partir de práticas de pesquisa*. Teresina: Cancioneiro, 2021.

SANTHIAGO, Ricardo. História pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 286 - 309, jan./mar. 2018.

SANTHIAGO, Ricardo; HERMETO, Miriam. Introdução. In: SANTHIAGO, Ricardo; HERMETO, Miriam (org.). *Entrevistas Imprevistas: surpresa e criatividade em história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2022. p. 19-27.

SANTHIAGO, Ricardo; HERMETO, Miriam. A história de amor que nunca existiu. In: SANTHIAGO, Ricardo; HERMETO, Miriam (org.). *Entrevistas imprevistas: surpresa e criatividade em história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2022. p. 111-120.

SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. Rompendo o isolamento: Reflexões sobre história oral e entrevistas à distância. *Anos 90*, n. 27, p. 1-18, 2020.

SCHMIDT, Benito Bisso. *Flavio Koutzii: biografia de um militante revolucionário (de 1943 a 1984)*. Porto Alegre: Libretos, 2018.

SERRANO, Luís [idade não informada]. *Depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 18 nov. 2021.

SHOPES, Linda. A evolução do relacionamento entre história oral e história pública. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo. *História Pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

STESSEL, Larry. [idade não informada]. *Depoimento* [nov. 2021]. Entrevistador: Igor Lemos Moreira. Miami, Flórida (EUA), 19 nov. 2021.

VERAS, Eduardo. História oral e história da arte: aproximações. In: SANTHIAGO, Ricardo (org.). *História oral e arte: narração e criatividade*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 137-162.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. 20. reimp. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2020. p. 33-42.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.