

La historia pública como una brecha: historia en familia, colecciones de artistas y comunidades digitales¹²

Ricardo Santhiago

«Llanto y desesperación»

En julio de 2021, otro evento trágico para la cultura brasileña fue noticia en todo el país. Se trató de un terrible incendio en uno de los galpones de la Cinemateca Brasileira [Cinemateca Brasileña], en São Paulo, una unidad cerrada a los visitantes, dedicada al almacenamiento de una cantidad estimada de un millón de artículos, todos ellos significativos para la memoria cultural y audiovisual brasileña, algunos de ellos insustituibles (Escorel, 2021a, 2021b). El mismo galpón ya había sido, cinco años antes, víctima de otro incendio y, en 2020, de una inundación.

El fuego ha sido un enemigo frecuente de la memoria de la cultura y del patrimonio brasileño, como ya escribí en otra ocasión (Santhiago, 2021a) al analizar las reacciones públicas ante el más dramático de estos hechos: el incendio del *Museu Nacional da Quinta da Boa Vista* [Museo Nacional de la Quinta da Boa Vista], en Río de Janeiro, en septiembre de 2018. Lejos de ser fatalidades, estos y otros hechos tienen en común que son, según el término popular, «tragedias anunciadas», que resultan de la progresiva desinversión en las instituciones públicas de la memoria y la cultura, así como en el descuido de situaciones puntuales, precarias y críticas.

¹² Traducido por Josefina Cicconetti.

En el caso del incendio de la Cinemateca, la reacción de Paloma Rocha, reportada en un artículo publicado en el portal *G1*, movilizó no solo un entusiasta intercambio en las redes sociales, sino también cálidas muestras de solidaridad (Neves, 2021). Paloma es hija de Glauber Rocha (1939-1981), un cineasta brasileño icónico, controvertido y aguerrido, considerado el nombre más expresivo e influyente del movimiento *cinema novo* [Nuevo Cine]. Observado, venerado y estudiado en todo el mundo, Glauber tuvo su numerosa colección personal y profesional incorporada parcialmente por la Cinemateca en dos momentos, después de ser organizada por su madre Lucía y luego cuando fue asumida por su hija (Henrique, 2021).

Del reportaje realizado con Paloma tras el incendio, se destacan sus declaraciones consternadas ante la destrucción de al menos una parte de la colección de su padre, por la que tanto se preocupó (parte de la colección, antes de ir a la Cinemateca, estaba bajo su cuidado, en un inmueble cedido por el estado para albergar el instituto fundado por ella). Se destaca también el relato detallado de sus acciones en los meses anteriores para asegurar, en diálogo con la *Secretaria Especial de Cultura do Governo Federal* [Secretaría Especial de Cultura del Gobierno Federal], el inventario, el acuerdo y la adecuada preservación de los fondos de Glauber. Por último, se destaca su afirmación, hasta cierto punto tranquilizadora, de que tendría gran parte del material perdido conservado en duplicados digitales realizados más de una década antes de la transferencia de fondos: «Tengo todo digitalizado. Aquí, en la [sede de la] Cinemateca Brasileña, en la casa de un amigo, en el Archivo Nacional y ahora en Bahía. Porque yo soy paranoica. Paranoica, no. Yo trabajo con preservación».

El incendio que acabó con parte de la colección de Glauber Rocha, en dimensiones hasta ahora no debidamente esclarecidas, es sintomático, repito, del enorme olvido del poder público en relación con sus instituciones de cultura y memoria. Estudios y reflexiones preciosas han podido identificar, dimensionar, analizar e incluso proponer soluciones en el campo de la formulación y gestión de políticas culturales en Brasil¹³.

¹³ La producción bibliográfica y técnica es, por supuesto, muy amplia. Solo como ejemplo, se sugiere seguir la *Colección Cult* publicada por la Universidad Federal de Bahía, con títulos como *Federalismo e políticas culturais no Brasil* [Federalismo y políticas culturales en Brasil] (Barbalho, Barros & Calabre, 2013) y *Políticas culturais no governo Dilma* [Políticas culturales en el gobierno de Dilma] (Rubim, Barbalho & Calabre, 2015).

Quiero, sin embargo, entender otro síntoma: cómo la acción celosa y previsor de Paloma Rocha, frente a la colección única dejada por su padre, refleja una práctica que se ha vuelto cada vez más común en Brasil: el desarrollo de prácticas archivísticas, historiadoras y museológicas por parte de familias herederas de colecciones artísticas.

En este capítulo, haré un examen inicial de este fenómeno. Considero que el mismo constela tres audaces dimensiones que integran el paisaje historiador contemporáneo: la historia pública, como inspiración; la historia en familia (conocida en la escena anglosajona como *family history*, de la cual me ocuparé más adelante), como compromiso específico; y la historia digital, como solución tecnológica. También, considero que, además del carácter posibilitador de estas tres prácticas o claves teóricas, contribuye a este fenómeno una circunstancia que impulsa la inclinación pública: el compromiso de las familias por contribuir a la construcción de un patrimonio documental público más diverso en cuanto a actores sociales individuos, contenidos, contextos, temas y objetos, lo que se suma al interés legítimo de celebrar los titulares de las colecciones bajo su responsabilidad.

Comenzaré con una breve presentación comentada del panorama contemporáneo de la *family history*, práctica que, en portugués (y también se aplica al español), llamo «historia *en familia*», precisamente para asegurar su discernimiento en relación con el área de estudios ya consolidada en el país, la historia *de la familia*¹⁴. Luego, retomaré brevemente el contexto en el que esas acciones historiadoras públicas se desarrollan: la fuerte desinversión en instituciones que podrían hacerse cargo de las colecciones bajo la responsabilidad de las familias, y el estallido de una suerte de «histórica pública de guerrilla», que tiene los recursos de la historia digital integrados en su repertorio. En un segundo momento, analizo dos iniciativas recientes, lideradas por familiares de artistas, en Brasil: el

¹⁴ En este se destaca la obra inaugural y persistente de Eni de Mesquita Samara, de cuyos trabajos se puede citar el influyente ensayo «A Família no Brasil: História e historiografia» [«La Familia en Brasil: Historia e historiografia»] (1997). También merecen mención los continuos estudios, generalmente acompañados de productivas reflexiones metodológicas, realizados por Ana Silvia Volpi Scott (eg, 2009). Un volumen más reciente y completo es el organizado por Douglas Libby y sus colaboradores, titulado *História da Família no Brasil (séculos XVIII, XIX e XXI: Novas análises e perspectivas* [Historia de la familia en Brasil (siglos XVIII, XIX y XXI: nuevos análisis y perspectivas)] (2015).

Museo Itamar Assumpção y el proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva. Se trata de obras particularmente instigadoras porque, más que plataformas digitales para la exhibición de colecciones, están vinculadas a otras iniciativas de memoria que construyen, así, comunidades digitales vivas y auspiciosas. Finalmente, articulo una conclusión sobre el futuro de estas prácticas, señalando algunos de sus desafíos y potencialidades.

Historia en familia: ¿una práctica inexistente?

No es difícil escuchar que la práctica internacionalmente consolidada de la *family history*, que aquí llamo historia en familia, repito, como un intento de distinguir la terminología de la «historia de la familia» como la historiografía académica/profesional centrada en la familia, no tiene una representación en Brasil.

Pocas observaciones sobre el múltiple y vigoroso escenario contemporáneo de la producción de la historia y la memoria pueden ser más falsas. Presumo que esta observación inexacta está conectada con la tendencia arraigada que lleva a muchos historiadores a concebir la relación entre la escritura académica de la historia y la escritura pública de la historia sobre la base de binarismos que se reciclan y superponen entre sí: historiadores versus cronistas y memorialistas; historiadores versus periodistas; historiadores versus negacionistas históricos. La historia pública, no sin resistencias, ha contribuido a ofrecer claves de reflexión que, al mismo tiempo, no deslegitiman las peculiaridades del oficio del historiador y los métodos de investigación histórica, sino que contemplan el reconocimiento de otras esferas de la escritura histórica y la distribución social de la interpretación de la experiencia de sí mismo y del otro en el tiempo.

La práctica y la reflexión teórica sobre la historia pública han favorecido el reconocimiento de muchos agentes y espacios en los que se desarrollan actitudes de historiadores: la escuela y sus alumnos, los espacios de educación no formal, la prensa, las escuelas de samba, las comunidades remanentes, los grupos religiosos, etc. La familia, cuyo concepto, cabe señalar, ha ido sufriendo redefiniciones, es también una de estas instancias. De hecho, uno de los argumentos centrales de Roy Rosenzweig y

David Thelen (1998) en su clásico estudio sobre la percepción popular de la historia es precisamente que, en ese momento, no era la escuela ni las instituciones históricas, sino la familia el principal espacio de diálogo social sobre la relación entre el pasado y el presente. En un estudio realizado en Canadá en la misma línea por The Pasts Collective¹⁵ (2013), la conclusión no fue diferente. «La mayoría de los encuestados identificaron la historia de la familia como su pasado más importante», escribieron los autores, añadiendo que «la historia en familia suele servir como base para una conciencia histórica más amplia y es un elemento fundamental de la ciudadanía de las personas en sus comunidades, en sus países y en el mundo» (p. 67; p. 83).

Dentro de un plantel generoso, apoyado por autores como los citados Rosenzweig y Thelen and The Pasts Collective, y también de Hilda Kean (2004), Jerome de Groot (2009), Thomas Cauvin (2016) y Paolo Simon (2017), gestos como la producción y conservación de álbumes fotográficos, la escritura de diarios, la construcción de genealogías, la investigación genética de la ascendencia, la conservación de los objetos heredados, la producción de videos, las reuniones familiares, los programas de televisión, las películas, son algunas de los procesos y productos que conforman el vasto territorio de la historia *en familia*. *En*, y no *de la*, porque se trata de prácticas realizadas por la propia familia en torno a su pasado, presente y futuro, y no de su asunción como objeto de interés externo.

En su estudio sobre el consumo de historia, de Groot identificó la historia en familia como un «*hobby*», una «importante forma de ocio» (2009, p. 73). Él reúne la historia en familia y la historia local en sus impulsos, métodos y propósitos. Ambas «comienzan geográficamente con el testimonio – en este caso, de familiares» (p. 74), escribe, valorando también el papel del espacio y de los artefactos materiales en la historia en familia. De Groot apunta a la creación y expansión de internet como algo que habría facilitado mucho la difusión de estas prácticas, particularmente, de la genealogía, respondiendo también a su carácter interactivo.

Otros autores valoran la historia en familia como un conjunto de prácticas que pueden preceder y alimentar la investigación profesional. «Tradiciones y cuentos familiares, el folclore, las recetas, las historias

¹⁵ Margaret Conrad, Kadriye Ercikan, Gerald Friesen, Jocelyn Létourneau, D.A. Muise, David Northrup y Peter Seixas

o los recuerdos favoritos, o el mero rumor sobre por qué la familia se mudó de un lugar a otro, o sobre un tío que era una “oveja negra”, pueden resultar importantes en futuras investigaciones», escribió Linda Barnickel (2006), en un manual de historia oral e historia en familia. Y, posicionándose dentro de la tradición que entiende la historia oral como una práctica que beneficia a los entrevistados, ella no deja de señalar que puede ser «emocionalmente gratificante para los miembros más viejos de la familia» (pp. 3-4).

Al proponer una primera reflexión sobre la historia *en* familia como práctica de historia pública, Anna Green (2019) argumentó que las «historias sobre familias de élite siguen atrayendo tanto el interés académico como popular, pero las del resto de la gente atraen mucho menos interés» (p. 225). Exacta o no, su observación se sitúa en el contexto anglosajón; y la amplitud de prácticas de historia en familia identificables en Brasil es tan extensa que se asimila a las de la historia pública, que tradicionalmente se caracterizan por su amplitud y elasticidad.

Muchas investigaciones cinematográficas sobre el pasado familiar son historias en familia, como *Santiago* (2007) de João Moreira Salles o *Em busca de Iara* [En busca de Iara] (2013) de Flavio Federico con argumento y guion de Mariana Pamplona. Son historias en familia las discusiones entre la Secretaría de Cultura de la ciudad de São Paulo y las familias de mujeres y hombres negros homenajeados en nuevos monumentos creados después de la ola de derrumbamiento urbano de 2020 (Lopes, 2021). Son historias en familia las acciones de formación del Grupo Sépia (de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul) o de la Fundação Energia e Saneamento de São Paulo [Fundación Energía y Saneamiento de San Pablo], destinada a colaborar con la preservación de objetos familiares por parte del público en general. Son historias en familia las donaciones de colecciones familiares o de ancestrales a archivos y centros de memoria, así como la participación en el procesamiento de los elementos documentales. Son las historias en familia lo que hacen los consumidores de libros disparadores, que se configuran como soportes para la elaboración de narrativas familiares, como los libros de Elma Van Vliet, traducidos con éxito al portugués. Son historias en familia lo que producen historia-dores y consultores, en general, igualmente dedicados a memorias institucionales y empresariales, contratados por familias adineradas para la

organización de colecciones documentales, videos o investigación y redacción de libros. Son historias en familia las obras de autodocumentación de la autodenominada *drag family*, transformista Haus of X, como la obra «#HausofXChallenge», participante destacada de la exposición «Queerentena», organizada por el Museu da Diversidade Sexual [Museo de la Diversidad Sexual] en 2020. Y así, podríamos proceder, asumiendo como relatos en familia tantas operaciones de indagación sobre el pasado —actitudes de historiadores (Mauad, 2018) inculcadas y protagonizadas por múltiples sujetos—.

Una de las más activas y eclécticas practicantes y teóricas de la historia en familia en la actualidad, Tanya Evans, argumentó en su reciente e impresionante obra *Family History, Historical Consciousness and Citizenship: A New Social History* [Historia familiar, conciencia histórica y ciudadanía: una nueva historia social] (2022) sobre la necesidad de «cuestionar las jerarquías y barreras que existen entre los historiadores en familia y los historiadores académicos y que impiden su diálogo significativo» (p. 10). Evans presta atención a la interrelación entre los hábitos familiares, las acciones de la historia local, la cultura mediática y la desconfianza hacia el pasado nacional y oficial como elementos que han favorecido la expansión y el fortalecimiento global de la historia en familia. Y, admitiendo las amenazas que acechan la práctica de la historia en familia —como la celebración acrítica y la autenticación de los mitos familiares—, y, al mismo tiempo, recalificando ángulos inherentes a la investigación pero generalmente desacreditados —como el componente emocional de la relación entre el presente y el pasado, entre un sujeto y sus objetos y áreas de investigación—, Evans entiende que la historia en familia «permite que un gran número de personas piense históricamente y produzca formas distintivas de comprensión histórica que desafían el monopolio académico del conocimiento histórico» (p. 147).

Así como muchos historiadores académicos y profesionales han lamentado y continúan lamentando la existencia de prácticas públicas de la historia, o de «historias populares», como algunos prefieren llamarlo, y la consecuente emergencia de un ámbito de discusión de la historia pública, sin duda muchos lamentarán que la historia en familia sea observada y valorada como una práctica legítima dentro de un continuum histórico extenso. Hilda Kean (2017), para quien la historia pública es una forma de

producción de conocimiento histórico social, cooperativo y emancipador, recopiló algunas de las reacciones negativas, la hostilidad y el desprecio que la historia en familia ya ha recibido. Escribió que no sorprende que «esta práctica histórica, que se origina fuera de la historia académica —que en muchos casos parece operar sin la intervención directa de un historiador profesional— no haya sido bien recibida por los historiadores convencionales» (p. 413). El reconocimiento de la historia en familia como una práctica que puede alimentar y dinamizar la investigación histórica académica/profesional, a partir de un diálogo horizontal y respetuoso, es, sino un proyecto de futuro, al menos un proceso en curso. En su propia musculatura, de cualquier forma, la historia en familia seguirá existiendo.

Entre una herencia abandonada y una historia pública «de guerrilla»

Antes de llegar a los casos que constelan memoria artística, historia pública e historia en familia, quiero añadir un ingrediente más a este debate. No está de más señalar que numerosas prácticas historiadoras, identificadas con la historia pública, realizadas en Brasil, están impulsadas por la ambición de llenar los vacíos dejados por las formas más institucionalizadas, y financiadas por el Estado, de producción cultural, museística, archivística, editorial, audiovisual, etcétera, de carácter histórico. En otras palabras, la explosión reciente de la historia pública también puede verse como un síntoma del debilitamiento de las instituciones públicas que, en un pasado no muy lejano, fueron responsables por las actividades que ahora realizan otros segmentos.

En una entrevista reciente, el antropólogo Néstor García Canclini se mostró atento a esta sugerente dinámica. Como uno de los autores que ha venido buscando sistemáticamente investigar los nuevos roles asumidos por las instituciones culturales en Brasil y América Latina a la luz del desarrollo tecnológico y la construcción de nuevos significados territoriales, García Canclini afirmó que

como en otros países de América Latina, en Brasil también hay un movimiento de desinstitucionalización de la cultura, es decir, el

debilitamiento de las instituciones tradicionales como museos, centros culturales, teatros y cines, acompañado de una pérdida de espacio para el ejercicio de la ciudadanía. Al mismo tiempo, existen procesos de reactivación de la vida social y cultural, como el generado por la Ley Aldir Blanc, impulsado por organizaciones de base comunitarias a partir de contextos locales. (Queiroz, 2021)

En lo que respecta a las instituciones públicas dedicadas a la memoria artística en Brasil, es difícil encontrar un proyecto más audaz que el de las diferentes unidades locales del Museu da Imagem e do Som [Museo de la Imagen y del Sonido] (MIS) instalado en algunas ciudades de Brasil entre fines de la década de 1960 y principios de los años setenta. En una comprensión transversal y capilarizada de la cultura y su memoria, estos museos tenían como misión preservar colecciones históricas enfocadas en las artes y las comunicaciones, entonces entendidas como elementos fundamentales de la historia y la cultura brasileñas, exigiendo preservación y valorización, para que sus múltiples tradiciones siguieran siendo ofrecidas y tragadas, como, en aquella época, lo hizo con vigor el tropicalismo en la música, la poesía, el cine, las artes visuales.

Con diferentes configuraciones locales, los Museos de la Imagen y del Sonido se han convertido en espacios de discusión sobre los significados de autenticidad y brasileñidad en la cultura (Fernandes, 2015), de experimentación sobre prácticas archivísticas y museológicas con objetos aún no abordados por otras instituciones (Mendonça, 2015), de creación de formas públicas para estimular la producción de la historia oral (Santhiago, 2013), de investigación sobre la vida cultural brasileña (Pereira, 2019). En su tesis de maestría, específicamente sobre el Museo de la Imagen y del Sonido de la ciudad de São Paulo, Isabella Rodrigues Lenzi (2019) analiza los desafíos de esta innovadora institución a lo largo de sus primeros diez años, concluyendo que fue un período de enorme inestabilidad institucional, como resultado de «varios cambios de sede, un presupuesto reducido y obstáculos legales para la contratación de empleados y la compra de equipos» (p. 284). Lenzi afirma que la improvisación y la falta de planificación marcaron la primera década del museo, que, aun así, logró actuar en consonancia con su proyecto fundacional.

Trepidante desde sus orígenes, el MIS de São Paulo fue una de las instituciones que, con el empobrecimiento de Brasil entre las décadas de 1980 y 1990, pasó por un fuerte proceso de desinversión. Debilitado, se volvió obsoleto desde el punto de vista técnico y operativo, condición que constituyó una oportunidad para avanzar en las agendas de privatización y alianzas público-privadas, al menos de dos maneras. En primer lugar, los mismos museos comenzaron a ser administrados por organizaciones sociales de derecho privado comprometidas con la entrega de resultados cuantitativos. Ya analicé cómo en el caso de la historia oral, por ejemplo, este es un rasgo incompatible con el trabajo cuidadoso y lento con las colecciones, y la dedicación a las mismas es sustituida casi en su totalidad por programas de entretenimiento cultural (Santhiago, 2021b).

En segundo lugar, el debilitamiento de las instituciones públicas dio paso al surgimiento y florecimiento de institutos culturales privados, generalmente vinculados a grandes bancos. Ante la ausencia de prácticamente cualquier competencia por parte de los archivos públicos, estos tienen una gran facilidad para adquirir colecciones personales vinculadas a la producción artística y a la memoria artística brasileña, tanto como para encerrarlas dentro de sus edificios, con una conservación adecuada, pero con un tratamiento de archivo débil o nulo, y generalmente inaccesibles a la comunidad de investigadores. Casi siempre, el uso de estos materiales en obras de interés público tiende a ser económicamente inviable, debido a las altas tarifas que cobran dichas instituciones; a menudo, el mero *acceso* a dichos materiales está prohibido.

Sin la obligación de dar justificaciones, estas instituciones ponen en tensa aporía a los investigadores, que no pueden acceder a colecciones museológicas y archivísticas únicas (¡al fin y al cabo, son colecciones privadas!), indispensables para sus investigaciones e insustituibles desde el punto de vista de su lugar en la memoria cultural. Desafortunadamente, muchos de nosotros, investigadores comprometidos con la historia pública y con la cultura pública, podemos, sin saberlo, convertirnos en cómplices de estos procesos, participando de programas en cómodos centros culturales privados con generosos honorarios, oportunidades para participar en publicaciones sofisticadas y transferencia mutua de conexiones y prestigio. Delante de nuestros ojos, los beneficios que otorgan los institutos culturales vinculados a los bancos pueden sonar promisoros. Sucede

que estos no son solo privados, son privatizadores. ¿Qué harán con la cultura pública, colectiva y compartida a largo plazo?

Es en situaciones como esta que se organizan acciones de historia pública de carácter voluntario, que sin duda forman el grueso de este tipo de trabajo en Brasil. En varias ocasiones y en algunos escritos, he criticado la reverberación, en Brasil, de la retórica que cubre parte del discurso global sobre la historia pública y sobre la cual se asentaba el fundamento mismo de un campo: que la historia pública sería un área fundamentalmente dedicada a la formación de profesionales competentes para asumir puestos en un mercado de trabajo no vinculado a la docencia o la investigación académica. Mi crítica, a menudo mal entendida, no se basa en el «purismo» o en la fantasía de una «alta moral» de algunos trabajos, que serían «superiores» en relación con otros, aquellos «desacreditados» por el «mercado». Ella se basa fundamentalmente en el diagnóstico de que, al contrario de lo que puede ocurrir en otros países o de lo que parecía estar en camino de consolidarse en los esperanzadores años 2010, como también he evaluado antes, no existe un mercado de trabajo cultural pujante y generoso a la espera de «historiadores públicos» audazmente equipados (mucho menos un mercado laboral mínimamente comprometido, y esto el mercado puede ser, con la democratización del acceso a los bienes culturales). El sentido de mis declaraciones siempre ha sido que la construcción de lo público y el valor público de la historia es, en sí misma, una misión de la historia pública, como ha sido una misión de la comunidad más amplia de historiadores.

Así, dado que la mera enunciación de la expresión historia pública no genera, como acto continuo, la mágica eflorescencia de vacantes de empleo ni de formidables condiciones de infraestructura, gran parte del fascinante trabajo de la historia pública en Brasil, democrática desde el punto de vista epistemológico y de acceso, ha tenido lugar en los márgenes, como resultado de esfuerzos personales y colectivos que casi nunca son debidamente recompensados. Se destacan, en la universidad, como objetivos secundarios de proyectos de investigación, en programas de extensión, en laboratorios dinamizados por estudiantes de grado y posgrado, en intervenciones de estudiantes universitarios en las escuelas, etcétera. Se destacan, fuera de la universidad, en colectivos de la periferia urbana, en acciones efímeras de ocupación del espacio público, en

la creación de colecciones comunitarias populares, en la publicación de fanzines y cordeles, en webs temáticas, en pódcast y canales de video, en acciones de intercambio y puesta en común que realizan los coleccionistas, en los perfiles de las redes sociales, etcétera.

Se trata, en general, de acciones y proyectos autofinanciados por sus propios autores, elemento no siempre explícito y a veces deliberadamente oculto, como si constituyera (cuando no lo es) una especie de demérito o la falta de algún tipo de ratificación. Desafortunadamente, con poca discusión sobre esta dimensión, incluso eximiéndonos de crear y promover modelos alternativos de financiamiento, acabamos perdiendo la oportunidad de reflexionar seriamente sobre la sostenibilidad financiera de proyectos que, al tener un carácter voluntarista, corren un grande riesgo de ser abandonados después de un corto período de actividades.

En conversaciones informales, Ana Maria Mauad, Juniele Rabêlo de Almeida y yo solíamos llamar a acciones como estas de «historia pública de la guerrilla», un término alegre, por supuesto, pero muy adecuado, con un evidente parentesco con el «arte de la guerrilla». Se refiere a la visceralidad, el vigor, el dinamismo, la urgencia, la imprevisibilidad y la corporeidad de esta comprensión del arte. Se refiere al sentido de la creación, del artista o, aquí, del historiador, como la proposición de situaciones que solo se hacen efectivas con la participación pública. Se refiere a la acción comprometida que cuestiona a las propias estructuras institucionales, con sus reglas, sus modelos, sus resultados, sus materias primas, sobre las que se asienta un determinado tipo de producción cultural. Se refiere a la toma creativa de espacios, materiales, métodos y estrategias no canónicas.

Sin adquirir un carácter sustitutivo, el universo digital se ha mostrado particularmente afín a estas prácticas. Al haber transformado significativamente la relación de los sujetos con la historia en cuanto al acceso a fuentes primarias, la producción de documentación original, las formas de presentación y comunicación histórica, las dimensiones de participación que implican nuevas acciones históricas; se constituye también como condición suficiente para la ejecución de proyectos que, de otro modo, serían inviables, especialmente por los costes reducidos, pero existentes, que proporciona su planificación digital.

En el panorama de las historias en familia, ese voluntarismo y vislumbre de tácticas de guerrilla, no es extraño. En el caso de las familias de los artistas, objeto de este artículo, pueden, sin embargo, ser sucedidas por alianzas, apoyos y patrocinios, ya que benefician la visibilidad de la obra y del personaje. En cualquier caso, siguen compartiendo el mismo impulso inicial, que también está presente en otras formas de gestión *post mortem* en las que tradicionalmente se ven involucradas las familias de los artistas, ya sea por el interés legítimo de explotación comercial; ya sea para asegurar que la presencia de sus obras perduren en el circuito artístico mundial aun sin la participación directa del creador; ya sea con el propósito específico de la memorialización.

Quiero observar dos casos recientes del interesante movimiento que han hecho familias de artistas usando herramientas digitales para construir archivos y museos en Internet. Son dos casos que, por distintas razones, asumen la virtualidad como su entorno. Y, más que productos digitales impulsados por el interés conservacionista de las familias, se han configurado potencialmente como comunidades digitales más amplias. El primero, el Museu Itamar Assumpção [Museo Itamar Assumpção] (MU.ITA), como una especie de epicentro en un gran *continuum* memorialista que conserva, en su propia naturaleza, el valor de la autonomía y su sentido estético y político, que eran centrales para su titular. El segundo, el proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva [Sérgio Ricardo Memoria Viva], como un espacio de experimentación y discusión que potencialmente puede encender nuevas historias en familia.

MU.ITA: Museo digital y político en un *continuum* memorial

El primer caso examinado es estimulante porque se integra en toda una plataforma de acciones vinculadas a su protagonista y porque representa, en cierto sentido, la preservación no solo de una colección, sino del espíritu independiente y autónomo de su figura. Se trata del Museo Itamar Assumpção (MU.ITA) (<http://www.itamarassumpcao.com.br>), dedicado al legado de uno de los compositores brasileños más inventivos del período postropicalismo, Itamar Assumpção (1973-2003), quien, por razones

que incluyen su personalidad firme, vista como irascible, y su falta de voluntad para negociar su propia libertad artística, fue constantemente marginado por la industria fonográfica a lo largo de su carrera.

Adorado por sus pares y por una comunidad restringida, pero ferviente, de oyentes atentos, Assumpção vio su vida terminada prematuramente a los 53 años debido a un cáncer intestinal. Desde entonces, su obra, su trayectoria, su figura y sus lecciones artísticas y políticas han sido revitalizadas y celebradas en una vigorosa producción, por así decirlo, oficial, gestionada por la familia de Itamar y posibilitada por instituciones culturales situadas en la frontera entre lo público y lo privado, además de contar con el aval de artistas con fuerte atractivo comercial. Con el objetivo de dimensionar la grandeza de la obra de Itamar, esta producción ha hecho un uso extensivo de prólogos, epílogos, comentarios y análisis que, por un lado, respaldan su glorificación *post mortem* como un genio incomprendido y, por otro, alimentan y estimulan nuevos estudios críticos.

Entre las acciones promovidas por la familia, se encuentran un cancionero en dos volúmenes, lanzado en 2006; una caja con la discografía completa del artista acompañada de un libreto con testimonios y material iconográfico, en 2010; un volumen facsímil con extractos de sus cuadernos, en 2014; la reedición de sus dos primeros discos de vinilo, en 2019; y un musical biográfico, *Preto peritamar - O caminho que vai dar aqui* [Preto peritamar -El camino que conducirá aquí], estrenado en el mismo año. Los proyectos futuros incluyen la publicación de una serie de libros para niños dejados por Itamar, el primero de ellos, *Homem-Bicho Bicho-Homem* [Hombre-Animal Animal-Hombre], ya fue lanzado.

Fue en ese *continuum* que nació el Museu Itamar Assumpção, bajo el liderazgo de Anelis Assumpção, hija de Itamar, también artista, quien en el expediente técnico del sitio web figura como directora general, responsable por la concepción y coordinación y miembro del equipo curatorial, entre otras funciones. Se trata de un audaz museo virtual que tomó Internet y su carácter por definición inmersivo (volveré al término) como su plataforma (Figura 1).



Figura 1. Página principal del Museu Itamar Assumpção

Nota. Esta figura es una captura de pantalla de la página principal del museo. Tomado de Museu Itamar Assumpção (<https://www.itamarassumpcao.com/>).

La identidad visual del museo mantiene un diálogo invertido con las imágenes generalmente asociadas con las instituciones museológicas: en lugar de tonos blancos y sepia, predomina un amarillo neón chillón, con tipos de letra sin serifa, de llamativo contraste con el negro mate. En principio, la vistosa identidad visual sugiere saquear la atención del visitante desde los objetos digitales expuestos en el museo (con los que no siempre guardan una relación armoniosa) hasta su propia configuración visual. Una segunda lectura de este proyecto gráfico no convencional permite entenderlo, precisamente, como una búsqueda para escapar de la asociación de un museo clásico y, así, favorecer el diálogo con públicos no necesariamente configurados como interlocutores frecuentes de aquellos museos ya existentes.

No por casualidad, el museo fue inaugurado el 20 de noviembre de 2020 –en Brasil, el Dia da Consciência Negra [Día de la Conciencia Negra], en celebración del líder quilombola Zumbi dos Palmares (1655-1695). El último país de América Latina en abolir la esclavitud, lleva las marcas duraderas de esta en su estructura institucional racista y en las prácticas discriminatorias basadas en la raza, a menudo disfrazadas de una desigualdad social más amplia (Almeida, 2018). Confirmando el estereotipo presente en el discurso popular de ser «un país sin memoria», la nación expresa su dificultad para lidiar con su pasado violento en la

escasez de instituciones museísticas dirigidas, precisamente, a su formación negra (Araujo, 2021).

Valorando el eslogan de «el primer museo virtual dedicado a un artista brasileño negro», el MU.ITA asume como parte de su propia historia y naturaleza las dimensiones sociales conflictivas del racismo y la no representación de las poblaciones y culturas negras en instituciones museológicas consolidadas. «¿Para qué sirve un museo? Para divertir y enseñar. Reflexionar y reflejar», escribió Anelis Assumpção (2020) en su Instagram, el 24 de octubre de 2020, al anunciar el futuro lanzamiento del museo en memoria de su padre e inscribirlo como parte de «esfuerzos necesarios [...] en busca de una identidad museológica que contemple el molde y al mismo tiempo extrapole la regla» (Anelis Assumpção, 2020).

En esta perspectiva, MU.ITA asume los procesos museológicos en sí mismo, y los lugares a los que llega, como espacios de lucha, en este caso absorbiendo el universo digital, su lenguaje y sus recursos no solo como solución práctica, sino como recurso expresivo para cuestionar la museología tradicional en sus límites y clausuras, a veces de manera irónica. Es curioso el uso repetido del término «inmersivo» en las presentaciones de este museo basado en Internet: es, por supuesto, una definición literal de la experiencia de visitar este museo digital, pero, precisamente porque lleva esa literalidad, también puede leerse como una burla a la ubicuidad de la retórica «inmersiva», «multisensorial» de los proyectos museológicos contemporáneos altamente comprometidos con la visibilidad comercial y con el mercado millonario de exposiciones globales, casi siempre desvinculadas de las cuestiones sociales y artísticas locales.

La maleabilidad de los recursos digitales ha permitido al MU.ITA realizar *lives* musicales y charlas, como en diciembre de 2020 que transmitió un debate sobre «Museología, arqueologías y excavaciones ancestrales del pueblo negro en Brasil»; integrar los objetos digitales expuestos a la propia obra artística profesional de Itamar, con sus materializaciones previas, como sus discos, letras, cifrados y partituras; reunir estrategias comerciales que puedan contribuir a la propia sostenibilidad del museo, como una tienda con productos licenciados y enlaces a plataformas de *streaming* musical. Sin embargo, uno de los usos más radicales de los recursos digitales consistió en su propia suspensión. Apenas un día después de la inauguración de MU.ITA, el museo se quedó fuera de línea por 24 horas, en protesta por el

asesinato del hombre negro João Alberto de Freitas por parte de guardias de seguridad en una de las tiendas del supermercado Carrefour, en la ciudad de Porto Alegre, el 19 de noviembre (Figura 2).

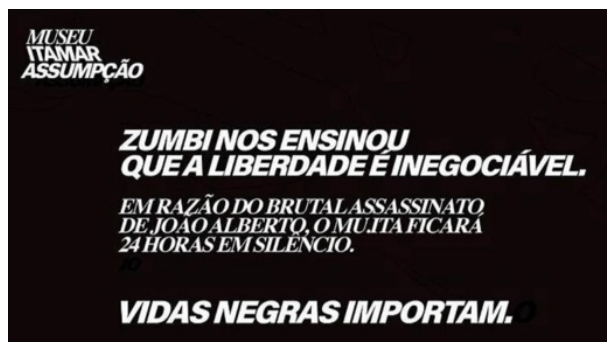


Figura 2. Página principal del Museu Itamar Assumpção

Nota. Esta figura es una captura de pantalla de la página principal del Museo Itamar Assumpção del 21 de noviembre de 2020. Tomado de Museu Itamar Assumpção (<https://www.itamarassumpcao.com/>).

El gesto, antirracista y fraternal, fue también un valioso ejercicio de subordinación de las herramientas digitales al proyecto político del Museo. El gesto subvirtió el principio de disponibilidad digital ininterrumpida como condición para que un museo en internet pudiera configurarse como una comunidad digital plena y confiable. En este caso, retirarse de este espacio al día siguiente de su lanzamiento, a costa del compromiso suscitado por la amplia difusión en redes sociales y la prensa, es lo que establece al museo como una comunidad de sentido, y no solo una comunidad digital, calibrado por un sentido más amplio de reconocimiento de familia: la solidaridad frente a una situación que, para los brasileños negros, es familiar.

MU.ITA, por lo tanto, se apodera de los recursos digitales para permitir que la familia de Itamar Assumpção pueda seguir, *post mortem*, uno de los principios irreductibles de este artista: la soberanía sobre su propia obra y legado, que no debe ser desvirtuada por interferencias externas. También, para permitir que esta familia celebre su propia familia consanguínea: no solo el legado de Itamar, sino también de su hija Serena Assumpção (1977-2016), quien murió tempranamente a consecuencia de un cáncer de mama. Aun así, para que esta familia proponga un enraizamiento de su propia historia –anclada en el principio de que la familia es

un marco social fuerte para el soporte de la memoria (Janotti & Queiroz, 1988)– en la historia negra brasileña, dentro de la cual la propia creación y mantenimiento de los lazos de parentesco se reconstruyó. Por último, para fortalecer la hermandad entre el proyecto estético y político presente en el Museo y una población que ha sido vulnerada, concreta y simbólicamente, careciendo aún de puntos de apoyo institucional para su memoria colectiva.

Sérgio Ricardo Memória Viva: Chispa para otras historias

El segundo caso a observar es el proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva (SRMV) (<https://sergioricardo.com/>) (Figura 3), que está disponible desde enero de 2021 y que reúne la colección personal de su titular, un artista también múltiple, Sérgio Ricardo (1932-2020). Este artista se dio a conocer por su trabajo como compositor en momentos cruciales y polémicos para la definición estética y política de la producción musical contemporánea, pero que también se desempeñó como escritor, pintor, actor y cineasta. La colección fue lanzada casi seis meses después de la muerte de Sérgio Ricardo, ocurrida en julio de 2020. Sin embargo, es un proyecto del propio artista, resultado de su propia visión de la cultura: «Él siempre quiso que la cultura brasileña tuviera su espacio reservado, su espacio de valorización, para que todos tengan acceso», dijo Marina Lufti, hija del artista, en un evento *online* sobre el proyecto (TV Brasil, 2020).



Figura 3. Página principal del proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva
Nota. Esta figura es una captura de pantalla de la página principal del proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva. Tomado de Sérgio Ricardo Memória Viva (<https://sergioricardo.com/>).

Para la directora general del proyecto, Marina, este representa tanto el impulso voluntarista, y en cierto modo incansable, característico de acciones públicas como esta como la participación colectiva en una historia en familia que comienza con un programa de digitalización y catalogación en 2009. Si, en el caso de Itamar Assumpção, el sentido de legado y continuidad ya estaría establecido en la propia orientación de su hija Anelis, directora de su museo, para trabajar como compositora y cantante, Sérgio Ricardo Memória Viva parece ser el espacio por excelencia de valorización, preservación y negociación de memorias y temporalidades familiares.

En cierta medida, él es el resultado de un esfuerzo de *desfamiliarización* que significó el tratamiento y extroversión de un archivo que documenta la trayectoria personal de Sérgio Ricardo a lo largo de setenta años de actividad –una trayectoria expresada en 5600 piezas que incluyen fotos, videos, dibujos, cuadros, partituras– desde la perspectiva museológica. *Desfamiliarización* y familiarización, en alternancia, ya que la responsable de coordinar este proceso fue Ana Lúcia de Castro, museóloga, exesposa de Sérgio Ricardo (de 1964 a 1980) y madre de Marina Lufti. Como profesora de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio), Castro supo abordar la colección como un laboratorio de experimentación y un espacio de formación, en el que participaban becarios del área de biblioteconomía, museología y música, aportando una primera dimensión colaborativa al proyecto.

Es interesante notar cómo, en el resultado de este proceso museológico, no se imprime ni el sentido político presente en la obra sensible y, en muchos momentos, militante de Sérgio Ricardo, ni la celebración de la figura del artista, como el tono vital de SRMV. Su vida y su obra funcionan, en esta plataforma digital, casi como un pretexto para abordar una historia cultural de Brasil a partir de la década de 1950, por ejemplo, a partir de los movimientos artísticos en los que participó: en la música, la *bossa nova*; en el cine, o *cinema novo*. Incluso la cronología del artista –en la sección «Vida» del sitio web– constituye una clave de entrada a las innumerables colaboraciones profesionales, situaciones sociales y políticas, contextos institucionales en los que Sérgio estuvo involucrado.

Es importante señalar, en la misma línea, que el principal aporte de la SRMV, al menos hasta ahora, no es curatorial, basada en propuestas expositivas e interpretativas. Se centra en la conservación, documentación

y organización de objetos, en este caso, digitales, a través de un buscador sencillo pero claro que enfatiza la plataforma como un enorme recurso de investigación caracterizado por la inmediatez y la libertad en la creación de conexiones y filtros: la visión museológica del proyecto es aquella que entiende el museo como un espacio fértil, inacabado, de estímulo a la producción de conocimiento y a la experiencia del cruce inesperado de textos culturales.

Este sentido, lo que hace de SRMV una comunidad digital, y no solo un sitio web, se extiende a otras secciones. En un video de presentación, el proyecto se muestra como un

acervo cultural y una red que rescata, produce e inspira arte y conocimiento a partir de la obra de nuestro maestro Sérgio Ricardo. Queremos hacer cultura junto a todas y cada una de las personas que deseen construir una identidad de expresión colectiva, múltiple y representativa de todos nosotros. (Sérgio Ricardo Memória Viva, 2020)

En su pie de página, el sitio web afirma ser un

espacio [...] construido de forma colaborativa, dinámica, viva y múltiple como la obra de SR. Y es a partir de ella que hablamos, mostramos e intercambiamos la cultura brasileña en todas sus formas. Tú también puedes contribuir libremente para seguir renovando nuestra charla. (Sérgio Ricardo Memória Viva, s.f.)

De hecho, esto sucede en «Expressões» [«Expresiones»], una sección colaborativa en la que se pueden encontrar objetos de diversa naturaleza y configuración (Figura 4): se pueden encontrar cantantes e instrumentistas que brindan nuevas lecturas a las canciones de Sérgio Ricardo; ensayos académicos sobre sus obras cinematográficas; testimonios personales de quienes vivieron con él; registros fotográficos realizados por sus admiradores; cartas de amigos y admiradores; textos literarios inspirados en su figura. Sugestivamente, la sección está epigrafiada por un extracto de una de las obras musicales más famosas de Sérgio, «Vou renovar» [Voy a renovar]: «Si nadie canta conmigo / Yo solo no puedo / Ni cantar ni renovar»,

él decía, en 1973. El canto de llamada y congregación acogió al público como parte integrante de la performance; el proyecto museológico acoge al público como tejedor de su propia malla virtual.

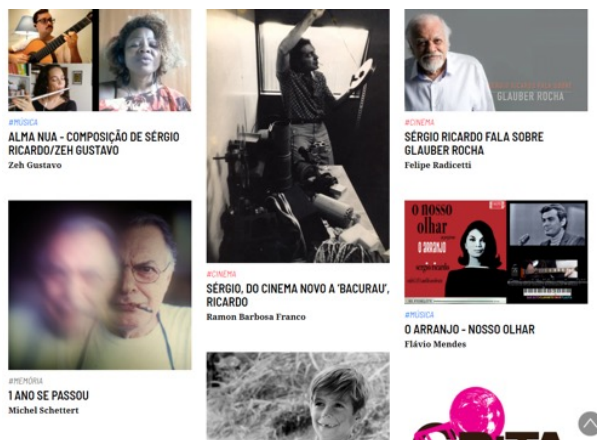


Figura 4. «Expresiones»

Nota. Esta figura es una captura de pantalla de la sección «Expresiones» del proyecto Sérgio Ricardo Memória Viva. Tomado de *Expressões*, por Sérgio Ricardo Memória Viva (<https://sergioricardo.com/expressoes>).

Sin duda, la originalidad de un proyecto de base digital como este exigió que sus creadores y ejecutores se inspiraran en soluciones de guerrilla, a pesar de que el proyecto contó con la colaboración de Unirio y, posteriormente, con el apoyo de Itaú Cultural. Y, hay que decirlo, el aprendizaje a lo largo de su planificación, ejecución y gestión no solo podría ser compartido, sino que efectivamente lo es, constituyendo una tercera ventana de participación inscrita en la SRMV.

El canal de video del proyecto, por lo tanto, ha servido para la exposición de la propia obra de Sérgio Ricardo para la difusión, e incluso producción original, a través de chats y comentarios de invitados, de la fortuna crítica. Pero también ha funcionado como un espacio precioso para el diálogo crítico sobre la relación entre archivos personales, acervos artísticos y acervos familiares. Se realizaron al menos tres eventos en línea, el primero bajo el tema «Acervos familiares», que tuvo dos derivaciones: «La mirada de las instituciones» y «La perspectiva de los investigadores». De manera reflexiva, el proyecto retoma el dinamismo y la apertura inagotable del

trabajo y la obra artística de Sérgio Ricardo: además de constituir, en sí mismo, una comunidad digital abierta a la investigación y al intercambio, también ayuda a construir un sentido de comunidad para las personas involucradas con prácticas relacionadas con la historia en familia.

Plataformas, potencialidades y desafíos

Como historiador universitario, dedicado principalmente a la investigación de la historia de la cultura brasileña, he apreciado muchas acciones como las del Museo Itamar Assumpção y Sérgio Ricardo Memória Viva. Estas ponen a disposición de investigadores como yo, de forma prácticamente inmediata, valiosos recursos cuya compilación dependería de otro modo de un esfuerzo logístico monumental —y eso si las instituciones archivísticas y museológicas existentes fueran capaces de alimentarlo—. El hecho de que las herramientas digitales se presenten como un recurso para la preservación de la memoria artística frente a la salida de los poderes públicos es, por tanto, loable. Pero, conlleva complicaciones, cuatro de ellas que me gustaría mencionar brevemente como desafíos a superar en el futuro.

En el año 2021, concebí e inicié la implementación de una plataforma digital dedicada al tema, Amabile: Arquivo da Memória Artística Brasileira [Archivo de la memoria artística brasileña], que coordiné en la Universidad Federal de São Paulo. Se trata de un centro de documentación digital, construido con recursos muy limitados, formateado en la plataforma Omeka, y que desarrolla acciones participativas para la identificación, tratamiento y puesta a disposición de colecciones relacionadas con el arte y los artistas. El trabajo surgió, inicialmente, por mi propio interés en poner a disposición un acervo bajo mi custodia —el de la cantante y compositora Miriam Batucada— y en dar salida a otros acervos documentales o colecciones cuyos titulares o herederos no están en condiciones, por diferentes motivos, de desarrollar un trabajo como el que llevan a cabo los protagonistas de las dos plataformas presentadas anteriormente. En cierta forma, el sentido político de la alegre y victoriosa toma de posesión del archivo y del museo en situaciones como estas nos recuerda que hay otras situaciones en las que los herederos y las familias no están en condiciones de hacerlo.

El segundo comentario se refiere a la sostenibilidad de los proyectos. Aunque tengan un formato digital y supongan evidentemente un costo global mucho más bajo que la construcción física de un museo o archivo, ellos demandan recursos técnicos y humanos para la digitalización, catalogación, almacenamiento, disponibilidad y, sobre todo, preservación y seguridad de los datos. Estos son valores críticos para el éxito de los proyectos, en los dos sentidos de la palabra. Así, aunque la actitud voluntarista y «de guerrilla» debe ser valorada en todos y cada uno de los proyectos de historia pública, ella tiene mayores posibilidades de éxito cuando es capaz de propiciar alianzas, apoyos y patrocinios. El comentario parece obvio, y en cierto modo lo es, pero es, digamos, la reiteración de un argumento que ya hice: que la construcción de la historia pública en Brasil implica la construcción de las condiciones para su realización, lo que significa generar nuevas demandas, incluidas las políticas públicas, y encontrar caminos alternativos, incluso en la negociación y el diálogo crítico con el mercado y con las instituciones culturales que nosotros mismos reparamos.

En tercer lugar, hay que explorar cada vez más los recursos participativos que posibilitan las plataformas digitales para garantizar que los proyectos digitales públicos no se conviertan en escaparates de creaciones unilaterales, sino en comunidades digitales efectivas. Un solo ejemplo. Aunque ricas desde todos los puntos de vista, las colecciones de los dos proyectos anteriores presentan lagunas y carencias descriptivas, muchas de ellas naturales del propio proceso descriptivo. A veces, se refieren a los contextos de producción y acumulación de documentos, lo que impacta en los posibles usos por parte de los investigadores. En otras ocasiones, se trata de ausencias aún más llamativas, como la fecha de producción o del órgano productor de un ítem. Por su estructura tecnológica, estas plataformas no pueden beneficiarse de la inteligencia colectiva capaz de añadir y corregir metadatos descriptivos, algo que sí es posible, por ejemplo, en la plataforma Omeka o en tecnologías dedicadas.

Finalmente, una cuarta y última preocupación se refiere al carácter fragmentario del paisaje archivístico y museístico digital, formado por proyectos independientes. Además de exigir una inversión fuerte y continua en acciones de difusión –consumiendo recursos que, de otro modo, podrían dedicarse a otras misiones–, la dispersión de archivos formados por una o varias colecciones puede tener, a largo plazo, el efecto inverso

de minimizar el uso potencial de cada uno de ellos. La creación de catálogos o colecciones compartidas entre proyectos individuales e instituciones establecidas son algunas de las posibilidades de abordar este tema, que implican, desde la fase de planificación, la atención a las normas de descripción e interoperabilidad. Se trata de desafíos cuyas mejores posibilidades de respuesta están ligadas a elementos característicos tanto de la historia pública y de la vida en familia como del propio entorno digital: la interlocución y el intercambio.

Referencias

- Almeida, S. L. (2018). *O que é racismo estrutural?*. Letramento.
- Anelis Assumpção [@aassumpcao]. (2020, octubre 24). *Um museu é uma casa* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CGunRGZL8Ci/>
- Araujo, A. L. (2021) *Museums and Atlantic Slavery*. Routledge.
- Barbalho, A., Barros, J. M., & Calabre, L. (Org.) (2015). *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. EDUFBA.
- Barnickel, L. (2006). *Oral History for the Family Historian: A Basic Guide*. Oral History Association.
- Cauvin, T. (2016). *Public History: A Textbook of Ppractice*. Routledge.
- Escorel, E. (2021, julio 29a). *Cinemateca Brasileira em chammas*. Folha de S.Paulo. <https://piaui.folha.uol.com.br/cinemateca-brasileira-em-chamas/>
- Escorel, E. (2021, agosto 4b). *Cinemateca Brasileira em chammas-II*. Folha de S.Paulo. <https://piaui.folha.uol.com.br/cinemateca-brasileira-em-chamas-ii/>
- Evans, T. (2022). *Family History, Historical Consciousness and Citizenship: A New Social History*. Bloomsbury.
- Fernandes, D. C. (2015). O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a autenticidade na Música Brasileira (1960-1970). *Contemporânea*, 5(2), 467-494. <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/342>
- Green, A. (2019). Who Do You Think You Are? The Family in Public History. En P. Ashton, & A. Trapeznik (Org.), *What Is Public History Globally? Working with the Past in the Present* (pp. 225-237). Bloomsbury.
- Henrique, G. (2021). *Com restauração de clássico em 4K, obra de Glauber Rocha ganha novo fôlego após 40 anos de sua morte*. BBC News Brasil. <https://www.bbc.com/portuguese/geral-58288262>
- Janotti, M. L. M., & Queiroz, S. R. R. (1988). Memória da escravidão em famílias negras de São Paulo. *Revista do IEB*, (28), 77-89.
- Kean, H. (2017). Public History as a Social Form of Knowledge. En J. B. Gardner, & P. Hamilton (Org.), *The Oxford Handbook of Public History* (pp. 403-422). Oxford University Press.

- Kean, H. (2004). *London Stories: Personal lives, public histories*. Rivers Oram Press.
- Lenzi, I. R. (2019). *Museu da Imagem e do Som de São Paulo: O processo de criação e as diretrizes iniciais (1970-1980)* [Tesis de Maestría, Universidade de São Paulo]. DEDALUS. <https://doi.org/10.11606/D.103.2019.tde-03062019-163054>
- Libby, D. C., Furtado, J. F., Meneses, J. N. C., & Frank, Z. L. (Org.) (2015). *História da família no Brasil (séculos XVIII, XIX e XX): Novas análises e perspectivas*. Fino Traço.
- Lopes, M. (2021, outubro 17). *Carolina de Jesus, Geraldo Filme e outras personalidades negras ganharão estátuas na cidade de SP*. G1. <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/17/carolina-de-jesus-geraldo-filme-e-outras-personalidades-negras-irao-ganhar-estatuas-na-cidade-de-sp.ghtml>
- Mauad, A. M. (2018). Usos do passado e história pública no Brasil: a trajetória do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (1982-2017). *Historia Crítica*, (68), 27-45. <https://doi.org/10.7440/histcrit68.2018.02>
- Mendonça, T. (2015). Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil. En C. Guimaraens, V. Rangel, & M. Bertotto (Org.), *Museologia social e cultura* (pp. 223-267). Rio Books.
- Museu Itamar Assumpção. (s.f.). <https://www.itamarassumpcao.com/>
- Neves, M. (2021, julio 30). *Filha de Glauber Rocha relata luta com secretaria de Cultura para salvar acervo do pai mesmo antes do incêndio na Cinemateca: 'Até que pegou fogo'*. G1. <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/07/30/filha-de-glauber-rocha-relata-luta-com-secretaria-de-cultura-para-salvar-acervo-do-pai-mesmo-antes-do-incendio-na-cinemateca-ate-que-pegou-fogo.ghtml>
- Pereira, L. F. (2019). *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)* [Tesis de Maestría, Universidade do Estado do Rio de Janeiro]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações. <http://www.btd.uerj.br/handle/1/13529>
- Queiroz, C. (20221). Antropólogo da contemporaneidade. *Revista Fapesp*, (305), 21-22.

- Rosenzweig, R., & Thelen, D. (1998). *The presence of the past: Popular Uses of History in American Life*. Columbia University Press.
- Rubim, A., Barbalho, A., & Calabre, L. (Org.) (2015). *Políticas culturais no governo Dilma*. EDUFBA.
- Samara, E. M. (1997). A família no Brasil: História e historiografia. *História*, 2(2), 7-21. <https://doi.org/10.5216/hr.v2i2.10680>
- Santhiago, R. (2013). História oral e história pública: Museus, livros e a 'cultura das bordas'. En S. Santhiago, & V. B. Magalhães (Org.), *Depois da utopia: A história oral em seu tempo* (pp. 131-140). Letra e Voz/Fapesp.
- Santhiago, R. (2021a). On Fire, Under Fire: Public Reactions to the Destruction of the Brazilian National Museum. En J. Wojdon, & D. Wiśniewska (Org.), *Public in Public History* (pp. 71-88). Routledge.
- Santhiago, R. (2021b). Levantando a quarta parede: História oral e entrevistas públicas. *Estudos Ibero-Americanos*, 47(2). <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2021.2.37272>
- Scott, A. S. V. (2009). As teias que a família tece: uma reflexão sobre o percurso da história da família no Brasil. *História. Questões e Debates*, 51(2), 13-29. <http://dx.doi.org/10.5380/his.v51i0.19983>
- Sérgio Ricardo Memória Viva. (2020, diciembre 1). *Sérgio Ricardo Memória Viva*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=H9Hb8xerCms>
- Sérgio Ricardo Memória Viva. (s.f.). *Expressões*. Sérgio Ricardo Memória Viva. <https://sergioricardo.com/expressoes>
- Sérgio Ricardo Memória Viva. (s.f.). <https://sergioricardo.com/>
- Simon, P. (2017). Vite filmate: Un progetto per l'esplorazione degli archivi audiovisivi di famiglia. En P. B. Farnetti, L. Bertucelli, & A. Botti (Orgs.), *Public History: Discussioni e Pratiche* (pp. 289-302). Mimesis Edizioni.
- The Pasts Collective: Conrad, M., Ercikan, K., Friesen, G., Létourneau, J., Muise, D. A., Northrup, D., & Seixas, P. (2013). *Canadian and their Pasts*. University of Toronto Press.
- TV Brasil. (2020, diciembre 18). *Obras do artista Sérgio Ricardo ganharam acervo digital*. [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=FyjF_oLzAgk