

**CASA DE OSWALDO CRUZ – COC/FIOCRUZ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PRESERVAÇÃO E GESTÃO DO**  
**PATRIMÔNIO CULTURAL DAS CIÊNCIAS E DA SAÚDE – PPGPAT**

**SUZANA CAMILLO MARQUES**

**NARRATIVAS E AUTORIDADES: Subsídios para uma curadoria compartilhada no**  
**Museu Afrodigital do Rio de Janeiro**

**Rio de Janeiro**

**2020**

**SUZANA CAMILLO MARQUES**

**NARRATIVAS E AUTORIDADES: Subsídios para uma curadoria compartilhada no  
Museu Afrodigital do Rio de Janeiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Rafael Zamorano Bezerra

**Rio de Janeiro**

**2020**

Ficha Catalográfica

---

M357n Marques, Suzana Camillo.

Narrativas e autoridades: subsídios para uma curadoria compartilhada no Museu Afrodigital do Rio de Janeiro. – Rio de Janeiro: s.n., 2020.  
165 f.

Dissertação (Mestrado em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde) – Fundação Oswaldo Cruz. Casa de Oswaldo Cruz, 2020.

Bibliografia: 153-165f.

1. Museus. 2. Pesquisa Participativa Baseada na Comunidade. 3. Grupo com Ancestrais do Continente Africano. 4. Brasil.

CDD 069

---

Catálogo na fonte - Marise Terra Lachini – CRB6-351

**SUZANA CAMILLO MARQUES**

**NARRATIVAS E AUTORIDADES: Subsídios para uma curadoria compartilhada no  
Museu Afrodigital do Rio de Janeiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural.

Aprovado em: 15 de maio de 2020.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Rafael Zamorano Bezerra (Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde - PPGPAT) – Orientador

---

Prof. Dra. Alda Lúcia Heizer (Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde- PPGPAT)

---

Prof. Dra. Aline Montenegro Magalhães (Museu Histórico Nacional - MHN)

**SUPLENTE**

---

Prof. Dr. Christiano Britto Monteiro (Universidade Federal Fluminense - UFF)

---

Prof. Dra. Luciana Quillet Heymann (Programa de Pós-Graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde - PPGPAT)

Rio de Janeiro, 2020

## AGRADECIMENTOS

A minha família – meus pais Jorge Moraes Marques e Rosilea Camillo Marques e a minha irmã e arquiteta maravilhosa Raiana Camillo Marques – pelo suporte, oração e compreensão, principalmente na fase do processo seletivo e nos momentos que precisei estar longe para dar continuidade aos estudos e a pesquisa. Obrigada por tudo!

Aos meus amigos, sobretudo a Sherrine Bottrel por ter dedicado um tempo de sua vida para ler meu pré-projeto e me indicar erros ortográficos, de coerência e clareza da escrita.

Aos diversos profissionais que atuam para o bom funcionamento da Fundação Oswaldo Cruz Fiocruz e que estavam sempre solícitos, sorridentes e gentis: porteiros, seguranças, cientistas, especialistas em diversas áreas, funcionários do setor de serviços gerais, secretaria, coordenação, etc. Sobretudo a secretaria acadêmica Valeria Rodrigues Dias de Souza que me fez saber da existência do mestrado ao anunciá-lo em um curso de extensão da própria Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz e toda equipe do Programa de Pós-graduação do Mestrado Profissional em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde.

Aos colegas que encontrei no mestrado, principalmente a minha querida, amistosa e solidária turma: Eliane Batista Pontes, Cíntia Rodrigues Fontoura Ferreira, Vivian Faria Paccico, Nicole de Souza Santos Macedo, Thalles Yvson Alves de Souza e Joelson da Silva.

Aos professores que ao longo do percurso dividiram seu conhecimento com muita dedicação, simplicidade e complacência. O ensinamento, o diálogo e as dicas foram valiosas para o meu amadurecimento, conhecimento e desenvolvimento da minha pesquisa.

Ao meu orientador Rafael Zamorano Bezerra pela paciência, compromisso, dedicação, simplicidade, incentivo, diálogo, atenção, valorização, escuta, sugestões e advertências.

Aos profissionais da Banca de Qualificação e da Banca de Defesa por aceitar o convite e pela leitura, avaliação, sugestões e críticas construtivas e fundamentais para a minha pesquisa.

Ao colaborador e membro consultivo do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Drº. Gabriel da Silva Vidal Cid por ter dedicado um espaço no seu tempo para conversarmos, tirar algumas dúvidas e contribuir com maiores informações para a minha pesquisa. Enfim, a toda equipe do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ que, por saberem da minha pesquisa, receberam com muita satisfação.

## EPÍGRAFE

*Que veleje nesse infomar  
Que aproveite a vazante da infomaré  
Que leve um oriki do meu velho orixá*

Gilberto Gil

## RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa é o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro, projeto vinculado à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e que tem como missão digitalizar e expor documentos da memória de negros no Rio de Janeiro, com o intuito de incluir a população negra no universo dos museus, repatriar e divulgar documentos e democratizar o acesso ao saber. O objetivo da presente pesquisa de mestrado foi elaborar uma análise para produzir subsídios de uma curadoria participativa, compreendendo que a participação e o diálogo são ações etapas essenciais para que se promova a conexão com a população afro-brasileira. Ademais, reflito sobre as transformações ocorridas no âmbito da museologia e dos museus em consequência do uso da Internet e de sua relação com esferas de poder e controle; apresento a relação entre museus e poder discutindo os principais atores envolvidos e quais dispositivos de autoridade que eles mobilizam no processo de construção da narrativa museográfica; analiso o Museu Afrodigital da UERJ em seu aspecto histórico, social e de curadoria digital, relacionando-os com a produção de uma memória de uma diáspora negra no Brasil e, por fim, produzo algumas recomendações para uma curadoria participativa.

**Palavras-chave:** Museus virtuais. Discursos de autoridade e poder. Museus e diáspora africana e afrobrasileira. Museu Afrodigital do Rio de Janeiro. Curadoria digital.

## ABSTRACT

The object of study of this research is the Museu Afrodigital do Rio de Janeiro, a project linked to the Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) and whose mission is to digitize and expose documents related to the memory of black people in Rio de Janeiro, seeking to include the black population in the universe of museums, repatriate and disseminate documents and democratize access to knowledge. The objective of this research was to elaborate an analysis to produce subsidies for participatory curation practices. These participation and dialogue are essential to promote the connection with the Afro-Brazilian population. Besides, I reflect on the changes that have taken place in the scope of Museology and Museums as a result of the use of the Internet and its relationship with spheres of power and control. The relationship between museums and power was highlighted. I analyzed the Museu Afrodigital do Rio de Janeiro in its historical, social and digital curated aspects, relating them to the production of a memory of a Black Diaspora in Brazil and, finally, I produce some recommendations for Participatory Curation.

**Keywords:** Virtual museums. Discourses of authority and power. Museums and African and Afro-Brazilian diaspora. Museu Afrodigital do Rio de Janeiro. Participatory Curation.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES E TABELAS

### FIGURAS

Figura 1 Modelo de processo curatorial cíclico.....	119
Figura 2 Modelo ciclo de vida.....	122
Figura 3 Página inicial do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro .....	125
Figura 4 Informações sobre o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro .....	139
Figura 5 Perfil da página inicial do Museu Afrodigital do Rio de janeiro no Facebook.....	141
Figura 6 Galeria de imagens do Museu Afrodigital do Rio de janeiro no Facebook .....	141
Figura 7 Página do Museu Afrodigital Rio de Janeiro no Youtube .....	142

### TABELAS

Tabela 1 Exposições do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro .....	129
Tabela 2 Coleções e documentos do acervo do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro .....	134
Tabela 3 Vídeos do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro .....	135

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>TICs</b>	Tecnologias de Informação e Comunicação
<b>BITs</b>	Binary Digit
<b>ENIAC</b>	Electronic Numerical Integrator and Computer
<b>CHIPs</b>	Circuito eletrônico de pequenas dimensões
<b>ARPA</b>	Advanced Research Projects Agency
<b>DARPA</b>	Defense Advanced Research Projects Agency
<b>EUA</b>	Estados Unidos da América
<b>ARPANET</b>	Arpa Network
<b>PC</b>	Personal Computer
<b>NSF</b>	National Science Foundation
<b>WWW</b>	World Wide Web
<b>CERN</b>	European Organization for Nuclear Research
<b>IE</b>	Internet Explorer
<b>ICHIM</b>	International Cultural Heritage Informatics Meetings
<b>MW</b>	MuseWeb
<b>IBM</b>	International Business Machines Corporation
<b>OS/VU</b>	Sistema Operacional de Universo Virtual

<b>UNESCO</b>	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
<b>ICOM</b>	International Council of Museums
<b>MINON</b>	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
<b>PNPI</b>	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
<b>PNM</b>	Política Nacional de Museus
<b>SBM</b>	Sistema brasileiro de museus
<b>DEMU</b>	Departamento de Museus e Centros Culturais
<b>CNM</b>	Cadastro Nacional de Museus
<b>IBRAM</b>	Instituto Brasileiro de Museus
<b>MUF</b>	Museu de Favela
<b>MAR</b>	Museu de Arte do Rio
<b>IPEA</b>	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
<b>IBGE</b>	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
<b>PCERP</b>	Pesquisa das Características Étnico-raciais da População
<b>TEN</b>	Teatro Experimental do Negro
<b>MAN</b>	Museu de Arte Negra
<b>SPHAN</b>	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>CF</b>	Constituição Federal

<b>IPHAN</b>	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>UFBA</b>	Universidade Federal da Bahia
<b>INCRA</b>	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
<b>IDHM</b>	Índice de Desenvolvimento Humano
<b>PNAD</b>	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua
<b>AHM</b>	Arquivo Histórico de Moçambique
<b>UERJ</b>	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
<b>UFPE</b>	Universidade Federal de Pernambuco
<b>UFMA</b>	Universidade Federal do Maranhão
<b>UFMT</b>	Universidade Federal de Mato Grosso
<b>FAPERJ</b>	Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do estado do Rio de Janeiro
<b>Decult</b>	Departamento Cultural da Universidade do estado do Rio de Janeiro
<b>BN</b>	Biblioteca Nacional
<b>AN</b>	Arquivo Nacional
<b>CN</b>	Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular
<b>MIS</b>	Museu da Imagem e do Som
<b>MHN</b>	Museu Histórico Nacional
<b>IPN</b>	Instituto Pretos Novos

<b>CCJB</b>	Centro Cultural José Bonifácio
<b>UENF</b>	Universidade Estadual do Norte Fluminense
<b>PUC (Peru)</b>	Pontifícia Universidade Católica do Peru
<b>DCC</b>	Digital Curation Centre
<b>3D</b>	Terceira dimensão

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO _____	15
2. MUSEUS E INTERNET _____	18
2.1. A rede mundial de computadores – Internet: um campo de disputas e símbolo de poder	18
2.2. Museus e Museologia: acompanhando as transformações sociais _____	30
2.3. Virtual e real: encurtando distâncias _____	39
2.4. As tecnologias e o fator humano: relações de concepção, uso e controle _____	45
3. RELAÇÕES DE PODER, DISCURSOS DE AUTORIDADES E MOVIMENTOS SOCIAIS NA CONTEMPORANEIDADE _____	56
3.1. O projeto colonizador dos museus e a instauração de uma museologia social _____	56
3.2. Desafios dos museus na contemporaneidade _____	69
3.3. Movimentos sociais e TICs: novas relações de poder _____	77
4. MUSEU AFRODIGITAL DO RIO DE JANEIRO (UERJ) _____	84
4.1. Diáspora africana em museus: narrativas em terceira pessoa _____	84
4.2. Uma rede de Museus Afrodigitais _____	97
4.3. O Museu Afrodigital do Rio de Janeiro (UERJ) _____	108
4.4. O Museu Afrodigital da UERJ na Internet: curadoria digital _____	116
4.4.1. A página do Museu Afrodigital do Rio De Janeiro (UERJ) _____	124
4.4.2. O Museu Afrodigital do Rio De Janeiro (UERJ) nas redes sociais Facebook e Youtube _____	139
5. SUBSÍDIOS PARA UMA CURADORIA COMPARTILHADA _____	144
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	146
REFERÊNCIAS _____	153

## 1. INTRODUÇÃO

As instituições de memória e patrimônio cultural, como os museus, desde a década de 1990, passaram a investir na produção de conteúdo para a Internet, considerando o potencial da rede, principalmente em relação ao aporte comunicacional. A crítica aos museus desencadeadas, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, deram mais ênfase ao papel social dos museus, condenando a centralidade da coleção nas ações museológicas. Com isso, novas práticas museológicas foram desenvolvidas, como aquelas que permitiram que territórios fossem musealizados; que requisitaram maior presença da memória das minorias e dos silenciados; que reprovaram a abordagem colonial das museografias tradicionais, ressaltando a importância da educação e a participação e o diálogo entre museus e sociedade. Esses apontamentos contribuíram para a criação de novas tipologias de museus, entre elas os museus criados especificamente para a web.

Nesse aspecto, cabe ressaltar que a Internet não é isenta de juízo de valores. Sendo um grande sistema global de comunicação, nela permeiam conflitos e disputas pelo poder entre diversos atores, sendo utilizada por grupos que procuram defender os princípios da liberdade de expressão, da criatividade e da troca de conhecimento, assim como movimentos sociais de resistência ao preconceito, ao racismo, às guerras, à homofobia, ao xenofobismo, à intolerância religiosa, aos sistemas autoritários, ao machismo, constituindo-se, também, em um espaço de luta pelas causas sociais e pelos direitos humanos. Dentre os movimentos sociais de resistência, temos o Movimento Negro que reivindica a representação de sua memória na história de nosso país. Esse movimento também se apropria do ambiente virtual para divulgar sua memória e lutar por direitos.

O objeto de estudo desta pesquisa é o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro, projeto vinculado à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e que tem como missão digitalizar e expor documentos da memória de negros no Rio de Janeiro, com o intuito de incluir a população negra no universo dos museus, repatriar e divulgar documentos e democratizar o acesso ao saber. O objetivo da presente pesquisa de mestrado foi elaborar subsídios para a prática da curadoria participativa, compreendendo que a participação e o diálogo são ações essenciais para que uma curadoria digital promova a conexão com a população afro-brasileira. Para tanto, reflito sobre as transformações ocorridas no âmbito da museologia e dos museus em consequência do uso da Internet e de sua relação com esferas de poder e controle; apresento a relação entre museus e poder discutindo os principais atores envolvidos e quais dispositivos de autoridade (BEZERRA, 2014) que eles mobilizam

no processo de construção da narrativa museográfica; analiso o Museu Afrodigital da UERJ em seu aspecto histórico, social e de curadoria digital, relacionando-os com a produção de uma memória sobre a diáspora negra no Brasil e, por fim, produzo algumas recomendações para uma curadoria participativa.

A metodologia da pesquisa consistiu na revisão bibliográfica sobre os temas como sociedade da informação, desenvolvimento do ambiente virtual, relações de poder e discursos de autoridade, museologia social, Museus e diáspora africana no Brasil, comunicação em museus e curadoria digital. Para a análise do estudo de caso do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro (UERJ), além da revisão bibliográfica, também foram utilizados como fontes, a página na Internet e suas respectivas redes sociais (Facebook e Youtube), algumas notícias de imprensa circuladas na Internet e uma conversa com Gabriel da Silva Vidal Cid<sup>1</sup> (PPCIS/UERJ), membro do conselho consultivo/gestor e do conselho curador e de redação do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos e duas etapas: a primeira etapa aborda a relação homem, máquina e museu e a segunda direciona-se ao objeto de estudo, com seu acervo, missão e curadoria. Assim, o primeiro capítulo faz uma contextualização sobre o nascimento da sociedade da informação, dos computadores e da Internet, procurando informar sobre a presença de campos de disputas de poder (militar, político, econômico, social, cultural e científico). A partir da década de 1990, discuto a criação dos museus virtuais e sua relação com os indivíduos, afastando a ideia de uma entidade virtual e desligada da realidade e que, portanto, precisa ser questionada. Em seguida, no segundo capítulo, aponto que os museus possuem uma trajetória que envolve dispositivos de autoridades e conflitos de poder, não estando os museus virtuais isentos dessas relações, sendo necessário, assim, sua problematização e construção com base nos princípios da educação dialógica, com interatividade, participação e diálogo.

O terceiro capítulo apresenta o objeto de estudo (Museu Afrodigital do Rio de Janeiro), primeiro mostrando a representação da diáspora africana nos museus brasileiros, em sua maioria marcados museografias que reforçam o discurso de dominação do escravizado, a folclorização da “herança negra”, ou mesmo marcados pela ausência da

---

<sup>1</sup> Gabriel Cid é formado em História (UNIRIO) e em Ciências sociais (Ciências Sociais). Especialista em Planejamento e Uso do Solo Urbano (UERJ), Mestre em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ) e Doutor em Sociologia (IESP). Integrou o corpo do Museu Afrodigital ainda em sua fase embrionária, participando das discussões de sua pré-execução. Atuou como bolsista de iniciação científica abordando o tema da capoeira no Rio de Janeiro e como bolsista da FAPERJ (TCT), já sobre o Museu Afrodigital, sendo orientado pela professora Miryan Sepúlveda dos Santos. Atualmente é bolsista de Pós-Doutorado no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (UERJ). No Museu Afrodigital é colaborador, membro do conselho consultivo/gestor e do conselho curador e de redação.



temática em seus acervos. Depois, apresento os aspectos históricos, sociais e políticos e a análise da página do museu e suas respectivas redes sociais, observando a construção da museografia digital. Por fim, o quarto capítulo apresenta algumas recomendações para uma curadoria participativa nesse tipo de museu.

## 2. MUSEUS E INTERNET

### 2.1. A rede mundial de computadores – Internet: um campo de disputas e símbolo de poder

A aplicação e o desenvolvimento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs)<sup>2</sup> provocaram uma profunda e acelerada transformação, constituindo e moldando as dinâmicas sociais, econômicas, culturais e geográficas. Nesse sentido, o advento do computador e toda sua estrutura, incluindo a introdução da Internet durante o século XX, foram edificados conforme o contexto e os grupos sociais que a apropriaram. No prelúdio, os Estados Unidos tornam-se uma grande potência, com forte apoio do Estado (militar, legislativo e institucional), da produção acadêmica (científica e tecnológica) e, logo em seguida, do setor privado e dos movimentos da contracultura. E, consoante seu aperfeiçoamento, crescimento e disseminação tecnológica digital, que incluíram novos atributos as funcionalidades das TICs, foram produzindo resultados diversos (positivos e negativos) que compõem o que alguns autores intitulam como sendo parte de uma “Sociedade da Informação e do Conhecimento” ou “Sociedade em Rede”<sup>3</sup>.

No século XX, com o intuito de viabilizar o armazenamento de informações, Pierre Lévy (1996) explica que a criação de um sistema codificado binariamente transformou as mensagens em símbolos numéricos: 0 (zero) e 1 (um). Dessa forma, a informação passou a ser desmembrada em pedaços codificados, que ao chegar ao seu destino são reagrupadas, viabilizando a leitura. Os códigos binários (*bits*)<sup>4</sup> são traduzíveis em qualquer computador por serem equivalentes em todos os suportes de memória, constituindo, assim, a linguagem digital.

Asa Briggs e Peter Burke (2006) relatam que a primeira geração batizada como “computador”<sup>5</sup> foi constituída por um conjunto de máquinas gigantescas, que exerciam a função de cálculos matemáticos e que necessitavam de válvulas para seu funcionamento, que nem sempre as tornavam confiáveis, operando a todo o momento com a possibilidade

---

<sup>2</sup> Composta pelo conjunto de tecnologias da telecomunicação, microeletrônica, optoeletrônica, engenharia genética e computação criadas para transmitir, armazenar, disseminar, adquirir e aperfeiçoar o fluxo de informação nas redes.

<sup>3</sup> Termos que foram criados durante a década de 1990 para definir uma sociedade que, cada vez mais, se manifesta através das TICs para interagir e compartilhar informações.

<sup>4</sup> É a abreviação das palavras *binary* (binário) e *digit* (dígito), utilizada por John Wilder Tukey (1915-2000), em 1947, para denominar a menor porção de informação processada por um computador.

<sup>5</sup> Máquinas (digitais, analógicas ou híbridas) que recebem, produzem e convertem dados e informações através de comandos e processamento.

de erros. Alguns autores destacam alguns representantes dessa geração: o Havard Mark I<sup>6</sup> (1944), o ENIAC (1946)<sup>7</sup> e o Colossus (1943)<sup>8</sup>, ambos usados por militares para cálculos científicos e como arma de defesa territorial. Mas, de acordo com Lévy (1999), foi somente na década de 1960 que realmente civis, especificamente um grupo seletivo de cientistas e empresários começaram a usufruir do domínio digital e do novo movimento de informação e comunicação que iriam eclodir na década de 1970.

Com a criação dos transistores<sup>9</sup> e dos circuitos integrados (circuito eletrônico de pequenas dimensões – *chips*)<sup>10</sup> que podiam comportar grandes quantidades de transistores miniaturizados em um espaço interno, o porte físico dos computadores foi reduzido. Lévy (1999) salienta que, nesse momento, o computador vai deixar de ter um desempenho centralizado, passando a constituir-se como uma rede ampla e dispersa, que tem como primeiros usuários cientistas, professores e pesquisadores universitários.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), houve um forte apoio das forças armadas e do governo na produção de tecnologias. Segundo Briggs e Burke (2006), apesar da existência de patrocínio de algumas poucas empresas em novas tecnologias, inicialmente, o propósito não visava lucros, em razão da necessidade do Estado e dos militares de construir aparatos de defesa contra o ataque de inimigos em guerras e da desconfiança do mercado no êxito futuro das tecnologias. Nessa corrida bélica, a transferência de inovação tecnológica desloca-se da Europa para os Estados Unidos que, em virtude do estabelecimento de um império operacional militar, naval e espacial, converteu-se em uma grande potência no ramo da tecnologia dos computadores.

As origens da Internet encontram-se no final da década de 1960, através da *Advanced Research Projects Agency* (Agência de Projetos de Pesquisa Avançada – ARPA), que no final da década de 1950 passou a fazer parte do *Department of Defense* (Departamento de Defesa – DARPA) dos EUA, como setor de estratégias de proteção ao

---

<sup>6</sup> Também conhecido como MARK I ou IBM *Automatic Sequence Controlled Calculator* (ASCC), foi um computador eletromecânico, criado por Howard Aiken (1900-1973), através de uma colaboração entre a Marinha, a IBM e a Universidade de Harvard em Cambridge (EUA).

<sup>7</sup> Desenvolvido por John Presper Eckert (1919-1995) e John William Mauchly (1907-1980), pesquisadores da *Electronic Control Company* com a colaboração da Universidade de Pensilvânia e do governo dos EUA para a sua construção. Diferencia-se do MARK I por ser um computador de cálculos eletrônicos e não eletromecânico.

<sup>8</sup> Tendo como líder Alan Turing (1912-1954) foi criado para quebrar códigos alemães nazistas secretos durante a Segunda Guerra Mundial. É constantemente ignorado por alguns autores, devido ao seu uso restrito para decodificações e a extrema segurança em não divulgá-lo, mesmo após a guerra.

<sup>9</sup> Em comparação com as válvulas eram menores, mais baratos e gastavam menos energia.

<sup>10</sup> Os chips viabilizam o processamento em sistema binário e de forma veloz de impulsos eletrônicos que permitem a codificação e a comunicação entre máquinas. Os chips tem capacidade de associação em microns, de memória em bytes e de velocidade em megahertz.

*Sputnik I* (satélites artificiais soviéticos). Após a II Guerra Mundial, a chamada Guerra Fria (1947-1991), constitui-se como evento central, que possibilitou a criação da primeira rede entre computadores denominada de ARPANET (*Arpa Network*)<sup>11</sup>. A ARPANET, extinta na década de 1990 para dar lugar a Internet, começou a funcionar em 1969, com conexão limitada entre algumas universidades<sup>12</sup> e centros de pesquisas estadunidenses financiadas pelo governo. O projeto da ARPANET partilhava dois objetivos divergentes: as dos cientistas e a dos militares. Os cientistas (ligados ou não a militares) desfrutavam de autonomia para sua pesquisa – que, aliás, tornou-se o grande triunfo dos EUA na maratona de desenvolvimento tecnológico – e resolveram utilizá-la para outros fins, como trocar mensagens. Os militares, por sua vez, procuravam uma rede mais segura, defensiva e restrita ao controle da fronteira, da nação e de dados sigilosos e partilhados entre sua esquadra (CASTELLS, 2003).

Neste ponto, a introdução de objetivos opostos e disputas de autoridades diversas começaram a delinear as feições futuras da Internet. Essa comunhão de diversos propósitos só viria a aumentar com a entrada de novos indivíduos ou grupos com diferentes valores e motivações. Castells (1999) mostra que, para além das guerras e do ainda tímido mercado, a rede foi apropriada por grupos sociais que foram redirecionando as tecnologias para a condução de outros proveitos: entretenimento, educação, comunicação, mobilizações sociais, etc.

Pierre Lévy (1998, 1999) adverte para o fato de que, a partir década de 1960, grupos empresariais também foram aparecendo destemidos e dispostos a investir em tecnologias, visando lucros imediatos. Essa aspiração comercial começou a desestabilizar o monopólio de investimentos militar e estatal das tecnologias. Concomitante a esse processo de mercantilização dos computadores e da ARPANET, instauravam-se e fervilhavam os movimentos de Contracultura<sup>13</sup> nos EUA, composto por grupos ávidos em reivindicar a popularização de uma tecnologia mais criativa e de uso social. Para Castells (1999), a contracultura permitiu que os computadores fossem manipulados por indivíduos de uma

---

<sup>11</sup> Fazia parte do programa do *Information Processing Techniques Office* (Escritório de Técnicas de Processamento de Informação – IPTO), estabelecido em 1962, com o objetivo de subsidiar a pesquisa em Ciência da Computação. O projeto idealizado por Paul Baran (1926-2011) do *Rand Institute* era criar um sistema de comutação por pacote, mas, devido a questão da Guerra, foi redirecionado para sustentar uma rede militar de comunicação descentralizada, versátil e interativa de computadores resistente a ataque nuclear.

<sup>12</sup> Primeiro na Universidade da Califórnia de Los Angeles e, logo depois, estendendo-se para a Universidade da Califórnia de Santa Bárbara, no *Stanford Research Institute* – SRI e na Universidade de Utah. Na década de 1970 havia mais de 10 Centros Universitários e de Pesquisas ligados a rede, como o Instituto de Tecnologia de Massachusetts, Havard e a *BBN Technologies*.

<sup>13</sup> Antes do sentido depreciativo dado ao título de “*hackers*”, inicialmente era chamado de “*The hackers*”.

forma diferenciada das atribuídas pelos militares e pelo Estado. Esse grupo criou muitas das novas ideias computacionais que conhecemos atualmente. Por conseguinte, também começaram a surgir o movimento da cibercultura<sup>14</sup>, a partir da estruturação de um mundo conectado em redes, contribuindo com a propagação da comunicação virtual, onde um grupo de pessoas, entre eles os *hackers*<sup>15</sup>, acreditavam na causa e lutavam pela abertura do sistema tecnológico, pela expansão do processo criativo e pela liberdade de expressão.

Em meio a agitação promovida pelos movimentos socioculturais e o estímulo ao consumo, surge o Vale do Silício<sup>16</sup>, situado na Califórnia (EUA) e que se converteu em um grande espaço territorial de tecnologia, que engloba profissionais, estudantes e investidores públicos e privados. Para Lévy (1998), o Vale era um espaço heterogêneo que incluía instituições científicas e universitárias, indústrias e movimentos sociais e culturais movidos por ideias e sentimentos que envolviam objetos científicos e de valor econômico. Os jovens da região foram transportando para ambientes externos como domicílios e bares, o conhecimento adquirido em escolas e universidades. Aqui, mais uma vez, o conhecimento produzido em universidades e em laboratórios de pesquisas com professores e alunos idealizando, estudando, dialogando, experimentando e construindo constituíram o *locus* da multiplicação de novas descobertas para a história dos computadores e para a base tecnológica do Estado, da nação e de empresários. Dessa forma, além do governo, dos empresários e dos especialistas, a região do Silício despontou a atuação de outros atores sociais que começavam a entrar na disputa, no controle e na definição de objetivos, tornando o desenvolvimento da computação um aglomerado de percepções de grupos heterogêneos. Entretanto, hoje, talvez essa dinâmica mais criativa e diversificada do Vale tenha diminuído para dar lugar a uma corrida mais capitalista e monopolista de empresários.

No entanto, como apontam Briggs e Burke (2006), os computadores foram mudando, radicalmente, os hábitos e as ferramentas em circulação na sociedade (impressos,

---

<sup>14</sup> Conjunto de técnicas, práticas, atitudes, pensamentos e valores desenvolvidos no ciberespaço.

<sup>15</sup> Profissionais ou grupo de profissionais, *experts* em informática que atuam sem causar danos sociais, apenas para criar melhorias, compartilhar conhecimento e inventar produtos para usuários, sob o princípio da criatividade, da liberdade e do livre acesso à informática.

<sup>16</sup> Território que passou a ser conhecido pela ênfase na concepção e produção voltada para a informática quando, William Shockley (1910-1989) inventor do transistor, arranhou um emprego na *Beckman Instruments* no Vale do Silício. Ali mesmo, com a ajuda dessa empresa fundou, com mais 8 engenheiros ávidos por trabalhar com silício (material químico resistente, existente em grande quantidade e que se liga facilmente a outros átomos), a *Shockley Transistors* (1956). Mas, Shockley era avesso ao uso de silício e os engenheiros abandonaram e criaram a *Fairchild Semiconductors*. Mais tarde, cada engenheiro criou a sua própria empresa, abrindo espaço para outras que foram aparecendo, assim como a chegada de variados profissionais, inclusive de outros países, que foram se instalando. Mais além das empresas, as universidades do entorno compunham o território do Silício com suas pesquisas, criações e conversas entre alunos e professores.

filmes, gravações, rádio, televisão, etc.), caminhando para um sistema mais convergente e digital. A fabricação do microprocessador (unidade central de processamento), em 1971, por Marcian Edward (Ted) Hoff da Intel Corporation, aumentou a potência e a dispersão do desempenho do computador, uma vez que podia comportar vários elementos em um único espaço. Além disso, o microprocessador possibilitou uma nova fase de automação na produção industrial com o aparecimento dos microcomputadores e o crescimento e aperfeiçoamento de *hardwares* e *softwares*<sup>17</sup> que contribuíram para a popularização dos computadores e da futura Internet.

O aparecimento dos microcomputadores e o aperfeiçoamento de *hardwares* e *softwares* configuraram uma nova fase na informática, pois tornaram a máquina mais comercializável, despertando o interesse de empresas que impulsionaram a propaganda e a aquisição de seus produtos. Conforme Lévy (1998, 1999), a introdução de interfaces mais simples e interativas favoreceu o comércio que avistava uma grande clientela interessada em consumir tecnologias. Esses novos clientes não integravam, exclusivamente, o grupo de especialistas em computação e contribuíram com a venda de novos produtos como os videogames e a utilização dos hiperdocumentos<sup>18</sup>. Vale lembrar que, nesse período, os custos, apesar de menores, ainda eram extremamente altos para as camadas mais populares e, portanto, alcançava uma camada muito restrita da população.

Com o mercado contribuindo na proliferação dos computadores e o início do uso por usuários comuns, o desconforto que já existia com a segurança, principalmente da segurança nacional e do governo em relação a invasão de dados, começou a tomar proporções maiores. Nesse sentido, Castells (2003) informa que controlar a informação é uma tarefa que autoridades anseiam constantemente, utilizando *softwares* de criptografia, segurança e espionagem para impedir ataques de vírus<sup>19</sup>, a invasão de *crackers*<sup>20</sup>, a prática de cibercrimes e a proliferação da pirataria virtual. Com essa justificativa, o governo e o mercado concebem a estrutura de um panóptico virtual que vigia e cria um banco virtual de dados pessoais. Entretanto, simultaneamente, são criados outros *softwares* que estimulam a liberdade, criando barreiras, decifrando códigos ou facilitando a sua manipulação, como os

---

<sup>17</sup> Hardwares é o conjunto físico de instrumentos que atuam nos dispositivos, memória e processamento. Software é o conjunto de programas, sistemas e arquivos que decidem ou realizam funções.

<sup>18</sup> Arquivo que possuem recursos hipermídia de diversos formatos (sons, imagens, textos, etc.) que estão ligados a outros documentos através de *links*, permitindo a navegação de informações.

<sup>19</sup> Comumente usado a partir da década de 1980, é um tipo de *malware* (software malicioso) que é instalado para danificar computadores, sistemas e redes.

<sup>20</sup> Indivíduo ou grupo de indivíduos que invadem e quebram sistemas e códigos de segurança com objetivos condenáveis.

programas em código aberto que permitem aos programadores alterar e fazer ajustes nos programas de acordo com seus interesses.

Em mais uma disputa entre controle e liberdade decorrente dos avanços tecnológicos, a intenção revolucionária estaria na fiscalização popular do governo, no compartilhamento de decisões e na investigação do comportamento e da eficácia das ações públicas, em virtude de uma administração transparente.

Em meio a essa nova configuração por disputa de controle e poder, mais uma inovação veio a aumentar o crescimento do mercado de computadores e o receio pelo uso domiciliar: o computador pessoal (*Personal Computer* – PC). De acordo com Lévy (1998, 1999), em meados da década de 1970, o PC foi inventado por um grupo de jovens que almejavam revolucionar a informática e a sociedade. Logo, no fim da década de 1970, com equipamentos mais acessíveis e simplificados, o PC foi disponibilizado para indivíduos comuns, mas que ainda faziam parte do grupo de pessoas que tinham recursos para sua aquisição, devido ao seu alto custo. Assim, Castells (1999) declara que o protagonismo dos EUA (militar, científico, cultural, social e tecnológico) durante a década de 1970 difundiu e converteu as TICs em uma nova referência tecnológica do futuro. Por conta dos avanços obtidos em pesquisas acadêmicas e da inquietude, destreza e dedicação de jovens promissores que empresários foram, cada vez mais, mostrando-se interessados em investir no mercado de equipamentos.

Porém, Castell (2003), mais uma vez, aponta para o fato de que, em meio a repercussão do uso popular do computador, o governo dos EUA e os militares, começaram a temer a falta do controle da segurança nacional e como estratégia disponibilizaram gratuitamente a sua tecnologia para fins comerciais, com o intuito de que eles fizessem a pertinente vigilância que o governo não estava sendo capaz de desenvolver. Com o mercado dispondo de livre circulação para vender, em 1975, surgiram várias empresas e lojas comerciais no Vale do Silício – território principal de pesquisa, criação e venda de computadores – entre elas a empresa Microsoft, criada por Bill Gates e Paul Allen e a *Apple Computers*, criada por Steve Wozniak e Steven Jobs. Os EUA investiram em tecnologia e, atualmente, possuem boa parte do monopólio digital que controla o mercado, a Internet e o fluxo de informações. Além da Microsoft e da Apple temos como exemplo o Facebook que detêm um grande número de informações que são operadas por algoritmos em favor de empresas e da publicidade.

É assim que começa a aparecer a preocupação com o aumento e a produção vertiginosa da informação através de tecnologias digitais. Segundo Briggs e Burke (2006),

o interesse pela “informação” já era estimado entre políticos e cientistas desde o século XVII, mas durante o século XIX o meio comercial e industrial também se mostraram interessados. Entretanto, no século XX, enfrentar o volume acelerado em que a informação está sendo produzida acaba sendo uma tarefa difícil, principalmente para quem faz buscas ou para quem faz a seleção e a recuperação de publicações, catálogos e documentos. Assim, desde década de 1960, para auxiliar a obtenção de conhecimento, alguns setores perceberam a necessidade de, primeiramente, ocorrer uma triagem: coleta, seleção e descarte de dados, passando a ser valorados e só depois se constituindo como informação.

Como explica Lévy (1998), a informação tratada como dado autoriza a criação de inúmeros e diferentes bancos de dados que podem ser alimentados continuamente. Assim, o tema “informação” é ampliado para o convívio social no século XX, solidificando o que alguns autores chamam estarmos vivendo em uma “sociedade da informação”, ou seja, uma sociedade administrada por um conjunto de "tecnologias da informação e comunicação" (TICs), que de acordo com Castells (1999), são movidas pelo novo modo de produção tecnológico que ele denomina como “informacionalismo”, surgido a partir da década de 1970 e estabelecido durante a década de 1990. Uma economia global e em rede, que se apresenta de forma desigual entre culturas e instituições, ligada a estrutura do capitalismo, que chegou de forma repentina e despreparada que, portanto, ainda exige mudanças na sociedade e em suas organizações e instituições para seu devido entendimento.

Para Lévy (1996), o ciberespaço registra e transforma os dados, esses dados podem ser manipulados e se tornarem fontes de produção de riqueza e é assim que a economia usufrui das vantagens, originando novas formas de ocupação, poder e predação. A economia do ciberespaço é virtualizada e desterritorializada, desconhece distâncias geográficas e, por isso, os vendedores e seus produtos parecem estar muito próximos de seus compradores. Castells (2003) complementa enfatizando que essa economia não é virtual, mas que usufrui da tecnologia da informação para criar novos meios de obter lucros.

No sistema capitalista, o comércio, cada vez mais, foi competindo entre si para conseguir manter seus ganhos e a posição privilegiada em relação aos demais no mercado. Nesse sentido, Lévy (1996) explica que o próprio consumidor também acaba produzindo informação virtual que favorece a exploração do produtor, tornando-se ao mesmo tempo “coprodutor” e “cooperador” da informação que, ao mesmo tempo produz e consome, misturando e tornando difícil a distinção, favorecendo as estratégias do mercado. Aliás, conforme Briggs e Burke (2006) a partir do século XX, o consumismo definiu um novo



conceito: o de “sociedade de consumo”, onde o desejo de conquistar bens e serviços torna-se mais importante do que a necessidade, de fato, de adquiri-los.

[...] a informação é um produto; e a comunicação, um processo acelerado de circulação. Neste ambiente, as relações sociais podem tornar-se bens de consumo. Nesta economia digital, a imagem é mercadoria; ao mesmo tempo, qualquer mercadoria pode ser vendida com o apoio da imagem. Na nova agenda coletiva, a importância antes atribuída ao cidadão é agora atribuída ao consumidor. A atenção tem agora valor de *commodity*: tudo compete permanentemente pela atenção do consumidor. E, como as mensagens são muitas, mas a informação realmente útil é escassa, fatos significativos – aqueles que incluem informação considerada relevante – passam a ser considerados valiosos recursos culturais. Entende-se, assim, a importância da propaganda, com sua fantástica máquina de sedução. Na tentativa de conquistar novos públicos, tudo vale; dos *reality shows* aos psicodramas. E, como tudo acontece em crescente velocidade, buscamos constantemente apreender o que melhor nos significa, num incessante movimento narcísico. (SCHEINER, 2007, p. 37)

A consequência da introdução do mercado, o apoio do governo e a liberdade para explorar suas ferramentas de persuasão e controle trouxeram inúmeras consequências para as TICs e para a sociedade civil. Mas, é nesse sentido que, apesar dos impedimentos, Lévy (1999) argumenta que há um excesso em atribuir o ciberespaço somente como um lugar de consumo de informação ou de serviços interativos e, que na verdade, ela também poder ser um lugar de participação social. Há um grande número de grupos na Internet e eles disputam constantemente espaço, interesse e visibilidade.

Pensando na existência dos controles, na influência militar e do governo é difícil acreditar na liberdade e isonomia social que tanto os movimentos da contracultura e alguns especialistas da informática conceberam como sendo adjetivos da Internet. Dessa forma, Lévy (1999) indica a existência de dois grupos em conflito na *web*: um grupo que enxerga a rede como um espaço livre de comunicação interativa e social e outro que percebe a rede como um grande nicho de acúmulo de capital e, acrescento ao pensamento do autor um terceiro grupo que quer impor seus valores como única verdade existente ou como forma de conduta apropriada, de modelo a ser seguido. Dessa forma, percebe-se que a Internet, como rede de conexão mundial, é um grande campo de disputas de poder.

Seguindo a trajetória, uma nova transição complementa e aumenta o conflito: a difusão da Internet. De acordo com Briggs e Burke (2006), o intuito militar e político da ARPANET (predecessora da Internet), era possibilitar que a rede funcionasse – mesmo em caso de destruição ou deserção – para preservar as informações essenciais do governo. Era apenas para colocar as informações sigilosas em segurança máxima, caso houvesse um ataque. Mas, como já mencionado, os centros de pesquisas acadêmicas perceberam na rede

um meio de comunicação que proporcionava a rapidez de envio e a comunicação com pessoas distantes, ou seja, a interatividade e comunicação entre cientistas foi maior requerida do que a mera salvaguarda solicitada pelo setor militar e político. No entanto, essa comunicação, que foi tornando-se cada vez mais descontrolada, desencadeou o receio político-militar de controle e o risco de dados sigilosos serem perdidos ou detectados por inimigos. Sendo assim, Castells (1999, 2003) informa que, durante a década de 1980, os militares preocupados com a segurança de seus dados resolveram criar a rede Milnet (*Military Network*) e deixar a ARPANET, agora chamada de Arpa-Internet<sup>21</sup>, direcionada para fins científicos.

De acordo com Castells (1999), a rede mundial de computadores – Internet<sup>22</sup> foi criada, em 1984, pela Fundação Nacional de Ciência (*National Science Foundation – NSF*), sustentada pelo Departamento de Defesa dos EUA. Mas, para ir além das paredes das instituições militares e acadêmicas e chegar até o público, necessitou ter um caráter comercial e simplificado. No final da década de 1980 e início de 1990, o serviço da rede mundial *World Wide Web* (Rede de Alcance Mundial – *www*), foi criado pelo inglês Tim Berners-Lee<sup>23</sup> através da Organização Europeia de Pesquisas Nucleares (*European Organization for Nuclear Research – CERN*) e distribuído gratuitamente. Berners-Lee transformou a Internet em um sistema de comunicação de massa, para receio de alguns grupos que consideravam como uma grande ameaça ou uma banalização de recursos sofisticados. Todavia, a contragosto de uma minoria, os primeiros provedores de *software* e seus admiradores consideravam a Internet como instrumento de liberdade e de poder a serviço da sociedade.

Ainda no início da década de 1980, Briggs e Burke (2006) mostram que as empresas começaram a perceber que os programas eram essenciais para alavancar a venda de computadores, já que sem eles algumas máquinas eram incompatíveis e tornavam-se ultrapassadas e criaram o Sistema Operacional<sup>24</sup>. O Sistema Operacional possibilita uma concepção mais dinâmica e, por isso, estimulou o progresso dos *groupwares* (*softwares*

---

<sup>21</sup> Assim renomeada devido a agregação de outras redes a seu sistema.

<sup>22</sup> Uma rede mundial de computadores que utiliza um protocolo de comunicação em comum (TCP/IP). Criada para ser uma tecnologia de comunicação livre, a Internet é um meio de comunicação constantemente apropriado e ressignificado por seus usuários e produtores.

<sup>23</sup> Berners-Lee também criou a marcação hipertexto (*HyperText Markup Language – HTML*) de formatação de páginas na Internet; o protocolo de transferência de arquivos (*Hypertext Transfer Protocol – HTTP*) e o localizador uniforme de recursos (*Uniform Resource Locator – URL*) que facilitava a padronização de documentos e serviços através da disponibilização de um endereço único.

<sup>24</sup> Os primeiros sistemas operacionais foram desenvolvidos pela Microsoft (*Microsoft Disk Operating System – MS-DOS*) e em seguida pela Apple (*Apple Macintosh*).

colaborativos). Dessa forma, no final da década de 1980, Lévy (1999) atribui, mais uma vez, aos amadores, estudantes e jovens fascinados por tecnologia o aumento da comunicação entre os computadores. Portanto, a rápida proliferação da Internet como dispositivo de comunicação foi desencadeada, também, por grupos sociais, mesmo existindo os interesses políticos e econômicos ávidos em controlar a rede.

Como constata Lévy (1998), a história da computação é permeada por disputas e conflitos e, portanto, não deve ser desagregada da realidade e das atividades humanas que a criaram e as consome. Segundo Castells (1999), no início da década de 1990 a Internet foi apropriada por novos atores sociais pertencentes a movimento sociais articulados na década de 1980, com o intuito de construir uma representação social e política na *web*. Por consequência, esses movimentos sociais utilizavam a *web* para atrair novos membros, dialogar com a sociedade, ganhar notoriedade mundial e disseminar variadas informações, inclusive as que divulgam suas ações, objetivos, trajetória e mobilizações.

Segundo Castells (2003), o ano de 1995 é considerado por alguns como ano de nascimento da Internet, tendo em vista a sua privatização e a desvinculação com o governo dos EUA. Bill Gates da Microsoft comunicou que estava fazendo estudos e investimentos no ramo da Internet e criou o servidor de informações Internet Explorer (IE) junto com o sistema operacional Windows 95<sup>25</sup>. No mesmo ano, a *Sun Microsystems* (que desde 2010 é propriedade da *Oracle*) criou a linguagem de programação *Java*<sup>26</sup>, dando aos usuários segurança para baixar programas na Internet. Assim, no final da década de 1990, já podíamos definir as feições de uma nova economia voltada para a distribuição de tecnologias de informação – que teve como país central os avanços tecnológicos produzidos pelo EUA – e para a propagação de uma comunicação online – que tiveram como precursores e influentes cientistas, estudantes e movimentos sociais que afloraram em décadas anteriores.

Em síntese, Castells (2003) acredita que a emancipação da Internet foi construída e disseminada por quatro culturas interligadas: a tecnomeritocrática (acadêmica, científica e tecnológica) constituída por um grupo de autoridades intelectuais que visam experimentação e avanço tecnológico; a dos *hackers* (autoridade de alto conhecimento técnico que independe de uma vinculação institucional) que objetivam a criação e a

---

<sup>25</sup> O Sistema Operacional Windows, que continha o navegador Internet Explorer teve grandes vendas e popularidade, devido a simplicidade de uso e a melhoria na conexão da Internet.

<sup>26</sup> Linguagem de programação orientada a objetos e plataforma computacional, desenvolvida por uma equipe liderada por James Gosling, em 1995, que pode ser executada em diferentes plataformas e sistemas operacionais.

recriação de ferramentas informáticas sob o princípio da liberdade de expressar a criatividade e de compartilhar e trocar conhecimento; a da diversidade de comunidades virtuais (social/coletiva) que buscam a liberdade de expressão e a comunicação horizontal e a do mercado (capital de risco) que, buscando a ampliação do uso e aumento do poder de compra financiou a inovação tecnológica produzida por pesquisadores de instituições públicas e privadas.

Foi assim que os computadores e a Internet foram tornando-se cada vez mais populares, ao ponto de se tornarem indispensáveis em várias funções que permeiam nosso cotidiano. Uma grande rede virtual composta por empresas e microempresas, associações, universidades, bibliotecas, museus, jornais, televisão, entre tantos outros indivíduos, grupos sociais, mídias e instituições (públicas e privadas) foram conquistando seus espaços. Difícil é imaginar que haja uma solução que elimine o que já está impregnado socialmente, no caso, a rede mundial de computadores – Internet. Talvez, a melhor solução seja investigar e apontar as medidas democráticas, sustentáveis e educativas que o sistema deve conduzir, senão conforme Lévy (1999) analisa, prevalecerá o discurso conservador, o consumismo e a espetacularização que aprofundarão as desigualdades, destruirão a ascensão da coletividade e promoverão a apatia intelectual e social. Para Castells (2003), apesar do ideal democrático que a Internet propõe, ela está sendo sobrecarregada pela construção de um narcisismo político e pela divulgação de contrainformação, gerando uma depressão social, principalmente quando pensamos em países com falta de condições básicas e salubres de educação, saúde, moradia, lazer e geração de emprego.

A Internet, espaço constantemente aludido por seu caráter informacional, também é lugar de desinformação e informação manipulada. Essas atribuições não são inerentes a Internet já que outros meios de comunicação podem praticá-la como a televisão e os jornais. Mas, é notório, devido ao alcance mundial e a quantidade de informações que pode comportar, que a *web* retém a maior concentração e circulação de discursos. É por isso que, atualmente, as chamadas *fake news* e os discursos autoritários, antidemocráticos, de ódio, de extremistas e fundamentalistas ganham proporções gigantescas na Internet, inclusive para o recrutamento de seguidores. Sendo considerada como arma estratégica de propaganda, muitas vezes conseguem o respaldo de um mercado que patrocina, defende e sistematiza muitos dos discursos reproduzidos. Então, construído em uma estrutura que perpassa o medo, a violência e o ódio ao outro, ao diferente, as artes, as ciências e ao pensamento crítico, acabam alimentando o racismo, o preconceito, o *bullying*, a intolerância religiosa, o xenofobismo, o machismo e etc. Ademais, em se tratando de um

país cuja herança é colonialista, escravocrata, paternalista e autoritária como o Brasil, é difícil esclarecer que princípios como democratização, diversidade, justiça social, equidade, autonomia, liberdade de expressão e direitos humanos são essenciais para a convivência social.

Segundo a *SaferLab*<sup>27</sup> que pesquisou desde 2006 o discurso de ódio na Internet através das denúncias recebidas em âmbito nacional, sendo verídicas ou não, os grupos mais afetados costumam ser o de “LGBTs, mulheres e pessoas negras”, sendo que dos mais de 2 milhões de denúncias, o racismo possui 28% do total. Em relação a central *helpline* (canal de ajuda anônimo e sigiloso), 69% dos pedidos são realizados por mulheres. A confusão entre liberdade de expressão e discurso de ódio, o iminente anonimato na Internet, a possibilidade de ganhar novos adeptos e formar grupos, que deixam de ser solitários e passam a reunir vozes, atraem muitos desses discursos.

É assim que na sociedade da informação e do conhecimento, o poder reside na obtenção dos meios de controle das redes de comunicação e informação, sendo que os fatores financeiros, o desenvolvimento de um país em detrimento a outros, o monopólio tecnológico e as estratégias políticas costumam ser atributos relevantes para o domínio sobre os demais. Por isso, para Castells (1999), é preciso enxergar a existência de uma tática dominadora por trás das potencialidades apresentadas pela *web* que buscam o lucro, o controle, a persuasão e a apresentação de conteúdos banais, sem diálogo construtivo. Nessa sequência, vemos discursos conservadores e autoritários sendo disseminados na *web*, mesmo sendo considerados criminosos e com punições efetuadas por leis, pois decifraram o novo sistema e se apropriaram para difundir seus valores. Dessa forma, Lévy (1999) acredita que são os atores sociais, baseados na coletividade e no pensamento crítico, que precisam desconstruir o sistema vertical das mídias, procurando estimular o compartilhamento de saber, o respeito às diferenças, a valorização de grupos ignorados historicamente e o estímulo à participação, a escuta e o diálogo. Uma das formas de promover esse pensamento pode ser através da aproximação de especialistas com a sociedade, com a educação emancipadora, com as artes e com a cultura atuando como instrumento de transformação social.

---

<sup>27</sup> É um laboratório de pesquisas da SaferNet que é uma associação civil privada (sem vínculo político e fins lucrativos e econômicos) criada em 2005 na Bahia. A SaferNet possui parceria com os Ministérios Públicos e a Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH) para manter uma Central Nacional de Denúncias de Crimes Cibernéticos.

## 2.2. Museus e Museologia: acompanhando as transformações sociais

Como visto, a Internet foi, aceleradamente, desde o final dos anos 1990, constituindo-se mundialmente como parte de nosso cotidiano. Novas interfaces dinâmicas foram sendo criadas para agradar usuários comuns, mas foi com a eclosão da Internet que realmente a década de 1990 entrou para a história como um período interconectado à rede mundial de computadores, traçando um novo marco na relação entre a sociedade e as TICs. Foi assim que os museus acompanhando as transformações sociais vigentes, também adentraram nos espaços virtuais. Nesse momento, os museus e os estudos da museologia passaram a conceber novas formas de se relacionar com o acervo, com as exposições e com as atividades voltadas para seu público. Como explicam Monique Magaldi e Tereza Cristina Moletta Scheiner (2011, p. 2945):

Cabe ainda lembrar que a tecnologia chega aos museus bem antes da difusão do virtual via internet. As exposições, por exemplo, seus sistemas eletrônicos de iluminação, audiovisual, áudio-guia, bases de dados e outros sistemas informativos e comunicacionais, mostram já existir uma profícua relação entre museus e tecnologia, bem antes da sua inserção no mundo dito virtual, via internet.

A virtualidade veio a complementar o uso já existente de tecnologias em museus. Assim, Rosali Maria Nunes Henriques (2004, 2018) explica que os debates em torno de museus na Internet, em conjunto com a criação dos primeiros museus, foram iniciados na década de 1990. Apontando alguns desses primeiros debates, a autora cita a *Archives & Museum Informatics* que idealizou conferências anuais chamadas de *International Cultural Heritage Informatics Meetings* (ICHIM), iniciadas a partir de 1991 e cessando suas atividades em 2007. Nessas conferências, trabalhos foram apresentados e discussões foram realizadas com o intuito de saber a capacidade que as tecnologias poderiam oferecer, como também conhecer pesquisas e ações idealizadas para os museus. Os debates não eram exatamente sobre museus na Internet, eram sobre o uso de TICs em museus e outras instituições de guarda de documentos, o que não deixa de ser menos importante, mas ainda não se discutiam a entrada de museus na *web* e suas considerações.

Henriques (2004) relata que somente na década de 1990 os museus na Internet começaram a ser discutidos em conferências anuais, realizadas na América do Norte e na Ásia, intitulada, inicialmente, de “*Museums and Web*” vinculada a *Archives & Museum Informatics*. Atualmente, a Conferência se chama “*MuseWeb*” (MW) e desvinculou-se da

*Archives & Museum Informatics*, mas continua com suas atividades sobre temas diversos relacionados à inovação em galerias, bibliotecas, arquivos e museus. Assim, pesquisas e ações sobre a prática digital no patrimônio cultural, natural e científico, com plenárias, documentos, demonstrações de projetos, debates, workshops, exposições, passeios, premiações, etc. são algumas das atividades dessa conferência. Como mencionado, é dessa forma, antes mesmo da Internet ser privatizada e popularizada que os museus já se configuram como instituições vinculados aos recursos virtuais e que debatiam o uso das TICs em seus espaços.

Henriques (2004) acrescenta que os primeiros *sites* de museus<sup>28</sup> foram criados quando a Internet dava seus primeiros passos. Dennis Tsichritzis e Simon Gibbs (1991), inauguradores do termo “museu virtual”, relatam que as tecnologias introduzidas na década de 1990 aumentaram as novas possibilidades virtuais de um museu como: o uso de redes de banda larga; o acesso às multimídias e as dinâmicas do hipertexto e hipermídia; o uso de gráficos em formato tridimensional (3D); a criação de bancos de dados digitais; a oportunidade de participar de interações sociais em *groupwares*, entre outras ferramentas. Mas, os autores estavam muito entusiasmados com seu projeto de museu virtual que exaltaram demasiadamente suas características, principalmente no quesito “visitação”, informando que seriam mais participativos, por serem mais dinâmicos, mais influenciáveis e, por isso, possibilitariam maior fruição ao público. Isso porque os autores compreendiam museus virtuais como um “museu de visita virtual”, sendo concebido pelos mesmos elementos que configuram os museus presenciais (visualização de mapas com plantas arquitetônicas, exibição de objetos em salas expositivas, uso de vitrines, descrição de objetos, disponibilização de mediadores, etc.) e a interação limitar-se-ia a ampliações de imagens, exibição de multimídias e a viabilidade de direcionamento das escolhas pelo usuário através de um “click” do *mouse* nas opções. Museus virtuais são mais do que visitas e sua interatividade pode ir muito além do que estamos convencionalmente acostumados a encontrar como sinônimo de museus na *web*.

Apesar de ser uma concepção do início dos museus na Internet, a perspectiva dos autores ainda é aceita por muitos profissionais. É nesse sentido que, ao estudar diversos autores – entre a década de 1990 até começo de 2000 – e suas respectivas definições de

---

<sup>28</sup> Entre eles o brasileiro Museu da Pessoa, idealizado pela historiadora Karen Worcman, que já fazia suas primeiras experimentações virtuais em 1991. Atualmente, a Rede Nacional de Identificação de Museus (ReNim – Ibram) que possui um Registro de Museus disponibilizados na plataforma Museus.br dá acesso ao Mapa dos Museus, onde consta cerca de 27 museus virtuais. Porém, a categoria museus virtuais ainda está em discussão e, portanto, o número deve ser muito maior.

“museu virtual”, Henriques (2018) percebe que elas delimitam as funcionalidades a um serviço que expõe patrimônio digitalizado, que segue os cânones de um museu presencial e edificado e que compreende certas atividades, por exemplo, uma visita virtual, como sendo representativas para se autodenominar como museu virtual. Para a autora, um museu virtual é um museu paralelo que não é superior e nem inferior a outras formas de museus, mas um complemento que vem agregar o campo museal. Inês Cordeiro Gouveia (2007) também critica o uso da Internet como um setor de informações ou de reprodução de exposições, estruturas e catálogos de museus. Aliás, para os autores que acreditam que os museus virtuais são mais do que uma visita virtual, um setor de informações e publicidade e um emaranhado de informações incompreensíveis ou confusas, a crítica subsiste em não explorar as verdadeiras potencialidades que a Internet poderia oferecer aos museus, à Museologia, ao patrimônio cultural e à sociedade.

Logo, percebe-se, desde a inserção de museus na Internet, que suas definições ainda não se encontram claras para o campo de estudos da Museologia e de outros campos que discutem museus e patrimônio. O grande incômodo diz respeito, principalmente, a dois problemas: a divergência entre autores sobre o que seria virtual e real ou virtual e digital, usado conforme a visão que cada especialista considera sobre o assunto, criando uma gama infinita de possíveis termos. A outra se configura nas tipologias de museus encontradas na Internet, podendo ser visita virtual, páginas de museus presenciais, de museus criados virtualmente ou na mistura de ambos e em outros usos que se intitulam museus, mas correspondem a outros trabalhos, como por exemplo apresentando-se como catálogos ou repositórios institucionais.

Werner Schweibenz (2004) no início dos anos 2000 informava que ainda era recente as discussões sobre museus na Internet e, portanto não havia clareza em sua definição sendo chamado de museu online, museu eletrônico, hipermuseu, museu digital, cibermuseu, webmuseu, etc. Cerca de quase duas décadas depois, ainda não temos clareza sobre uma definição ou definições sobre os museus ou tipos de museus na Internet. Nesse sentido, Henriques (2007) considera que a definição do que se compreende por “museus na Internet” ainda é problemática na Museologia e para o patrimônio cultural. Um dos fatores negativos dessa ausência de definição é o próprio modo como a maioria dos museus são apresentados na Internet, sendo cópias de museus presenciais, excluindo o aproveitamento de outras capacidades que a Internet pode desenvolver.

Para melhor esclarecimento, alguns autores procuram criar categorias de museus em suas pesquisas. Um dos mais utilizados é a de Schweibenz (2004) que diferencia quatro



categorias de museus apresentadas na Internet: o museu folheto (*the brochure museum*); o museu de conteúdo (*the content museum*); o museu do aprendizado (*the learning museum*) e o museu virtual (*the virtual museum*). Para o autor, os três primeiros museus encontrados na *web* possuem seus correspondentes em instituições presenciais, cabendo ao último o título de essencialmente virtual, a quem a definição de “museu virtual” seria admissível. Portanto, o museu de folheto é basicamente um museu de informações sobre um determinado museu presencial; o museu de conteúdo seria um museu banco de dados que possui informações sobre coleções físicas voltadas para pesquisadores; o museu de aprendizado seria um museu de conteúdo didático que não necessariamente preconiza os objetos, mas que incentiva a curiosidade do público em conhecer sua coleção física e, finalmente, o museu virtual sem estruturas possíveis de visitação presencial, existindo somente na Internet a partir de um patrimônio digital. O autor conclui que um museu virtual é um museu, essencialmente, não presencial e as outras apresentações de museus encontradas na Internet deveriam ser categorizadas com outro título.

O museólogo, professor e pesquisador José Mauro Matheus Loureiro (2004), prefere usar o termo “webmuseu”, porém esse termo pode referir-se tanto a museus criados para a Internet, quanto para os presenciais com páginas na rede. Mesmo assim, discute as dificuldades na definição de termos para museus na Internet. Assim, compreende que “museu virtual” pode ser normalmente atribuído a museus presenciais, já que “virtual” é um termo existente tanto na Internet, quanto fora dele. Acredita que os museus que utilizam os prefixos “*net, ciber* ou *web*” causam confusões, uma vez que são usados para definir tanto museus construídos na Internet, quanto museus presenciais. O autor ainda descarta totalmente a definição de “museu digital”, concluindo que não descreve todas as especificidades da rede, indo além do digital.

Magaldi e Scheiner (2011) também concordam que existem problemas conceituais em museus na Internet e que elas geram confusões. Para as autoras, o termo “hipermuseu” estaria ligado as interconexões proporcionadas pelo hipertexto digital; o “museu online” ao acesso a uma rede de computadores e o “cibermuseu” a seu aparecimento na Internet. Mas, preferem usar o termo “museu eletrônico”, pressupondo que os museus na *web* necessitam de uma condução elétrica para ser acionado. No entanto, podem existir museus eletrônicos sem acesso a Internet.

A pesquisadora e coordenadora do projeto brasileiro permanente “Termos e Conceitos da Museologia”<sup>29</sup> do ICOM Diana Farjalla Correia Lima (2009) considera importante a normalização terminológica para museus na Internet, compreendendo que o descontrole produz uma miscelânea de termos, conceitos e definições que dificultam os estudos e as atividades dos profissionais. Em sua pesquisa, encontrou os termos “cibermuseu” e “webmuseu” e os considerou como correlatos a “museu virtual”, pois acredita que este último não deixa de ser um cibermuseu da *web*. Com menos frequência, encontrou os termos “museu on-line”, “museu eletrônico”, “hipermuseu” e “museu digital”, considerando, também, como correlatos de “museu virtual” entendendo que “virtual” é uma palavra que se refere tanto a objetos digitalizados, quanto aos criados originalmente por computadores.

Por ser o termo mais utilizado e considerar que outros termos estão ligados a “museus virtuais”, Lima (2009) delimita sua pesquisa a museus intitulados como “museus virtuais” ou aqueles que em algum momento em sua página destacaram o termo “virtual”, independente de como se intitularam. A partir dessa pesquisa, os museus foram divididos em três grupos interpretativos: o grupo interpretativo 1 (museus e coleções existentes só em meio virtual) que recebeu o nome de “Museu Virtual Original Digital”; o grupo interpretativo 2 (museus e coleções existentes materialmente) foi denominado de “Museu Virtual Conversão Digital” e grupo interpretativo 3 (museus presenciais, mas com coleções digitalizadas) como “Museu Virtual Composição Mixta”. Dessa maneira, a autora informa que pensar em museus virtuais que só existem na *web* não é mais admissível, diante da profusão de conteúdos que os grupos interpretativos representam, cabendo a noção de museu virtual como complementar a materialidade e imaterialidade de acepções. Ou seja, a autora conclui que um museu virtual é um museu complementar, que se correlaciona com nosso cotidiano e com outras formas de conceber os museus. Real e virtual fariam parte de um mesmo conjunto do vivido. Assim, acreditam que a atribuição do título de “museu virtual” caberia tanto a museus com correspondentes presenciais, quanto a museus sem correspondentes presenciais. Apesar do termo museu virtual ser o mais usado, existem outras definições, que apesar da disposição de autores em criar uma definição, só aumentam a confusão terminológica. Observa-se que para os autores a definição para

---

<sup>29</sup> O projeto foi realizado no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS UNIRIO/MAST) e continha um subprojeto chamado de “Terminologia e Significações/Noções Utilizadas em Diferentes Contextos de Feição Museológica (Museus Virtuais)”. O objetivo do projeto foi de identificar e classificar modelos e formatos para elaborar uma tipologia de Museu Virtual com o intuito de “eliminar ruídos” que facilitassem, futuramente, a comunicação profissional no campo da Museologia.

museus na Internet é fundamental, principalmente para diferenciar os museus que possuem correspondência com museus presenciais, dos que não possuem. Mas, por ser ainda muito recente e as discussões ainda estarem em vigor, não há apontamentos sobre certo ou errado, resultando em uma terminologia em fase de construção.

Devido à incerteza terminológica, neste trabalho utilizarei os termos “museu virtual” por ser, de certa forma, o mais utilizado na teoria museológica e o “museu digital”, tendo vista o posicionamento do objeto de estudo dessa pesquisa<sup>30</sup>. No mais, o desenvolvimento partirá menos de defender um lado ou outro e sim de atentar-se às discussões sociais em torno da Internet, dos museus na *web* e da sociedade. É assim que em meio a essa indefinição que Tereza Scheiner (2007) deduz ser mais importante para o estudo de museus na Internet as relações humanas produzidas através das máquinas e não o estudo das máquinas em si. A Museologia e os museus precisam participar dessa conjuntura que atribui uma visão distinta, mas não menos importante e nem substitutiva, do objeto museológico, sendo assim:

Uma das questões da Museologia contemporânea é buscar compreender melhor tais relações, buscando analisar as formas e graus de impacto das novas tecnologias sobre a teoria museológica e sobre a prática em museus (e para museus). (MAGALDI; SCHEINER, 2011, p. 2935)

A relação entre museus e tecnologias e museus na Internet devem ser contempladas nas discussões acadêmicas entre professores e alunos desde a graduação, pois as transformações desencadeadas pela criação do computador e da Internet introduziram mudanças de pensamento e atitudes. Inevitavelmente, instituições diversas tiveram que redefinir a forma organizacional, instrumental e social antes concebidas. As instituições foram informatizadas, inserindo em seu cotidiano as tecnologias digitais e os recursos da Internet para maior divulgação e alcance de pessoas. Prontamente, páginas oficiais, *blogs*, redes sociais, aplicativos, correio eletrônico, *podcast*, entre outros constituem, atualmente, as formas mais convencionais de uso.

Afora o caos propagado pela indefinição de museus na Internet, o público deve ser o principal objeto de interesse nas discussões. Assim, uma das críticas que Henriques (2018, p. 57) faz aos variados museus encontrados na Internet é que “não basta se autodenominar museu virtual para ser um museu virtual”, tem que ir além de uma mera representação, de um simulacro de um museu presencial e criar outras opções que

---

<sup>30</sup> O tipo de museu na Internet será o não presencial.

provoquem e interajam com o público para escolher e interessar-se, também, pelo conteúdo de um museu em âmbito virtual. A autora ainda acrescenta que “para ser um museu virtual não basta ter as reproduções das obras de arte, devidamente catalogadas, e apresentá-las ao público, mas fazer atividades onde o utilizador possa interagir com estas referências patrimoniais” (HENRIQUES, 2018, p. 65), nesse caso, investir em elementos educativos é uma das estratégias propostas que podem instigar a curiosidade dos visitantes. Para tanto, mais que concatenar ideias é fundamental que as ações museológicas sejam articuladas para a plataforma virtual.

Um museu sem acervo de objetos, não significa necessariamente um museu virtual. Na concepção que defendemos, um museu virtual é aquele que prioriza a interação do público no espaço virtual e não no espaço físico. O fato de um determinado museu utilizar tecnologias para apresentar conteúdo e não ter um acervo de objetos tridimensionais não significa que ele seja virtual. (HENRIQUES, 2018, p. 63)

As atividades de um museu virtual, assim como sua apresentação devem ser pensadas para e com o público. Henriques (2018) que também apresenta dois tipos de museus na Internet: os que são apêndices de um museu presencial e os museus essencialmente virtuais, explica que ambas as apresentações são válidas, desde que suas atividades sejam articuladas sob o princípio da função social e que usem a criatividade para estabelecer museus que, assim como outros autores defendem, não se estruturam como meras cópias de museus presenciais. Assim, ambos os museus na Internet podem proporcionar outras experiências diferentes ao público, planejando suas atividades diretamente para a *web*. A autora acredita que os museus virtuais, por conseguirem atingir um maior público, devem se desvincular das paredes e ter como objetivos uma maior interação com a sociedade.

Aliás, Alessandra Sirigni e Inês Gouveia (2005) acreditam, assim como demais autores, que o poder de comunicação em conquistar um maior número de público é um dos grandes motivadores para a criação de museus na Internet, assim como na utilização de redes sociais. A facilidade em atingir inúmeras pessoas é uma das vantagens que os museus na Internet podem se beneficiar. Porém, quantidade não é sinônimo de qualidade e Gouveia (2018) esclarece que a visualização de uma página por um número maior de pessoas não, necessariamente, resulta em participação e em conhecimento imediato. Mesmo assim, a autora admite que a facilidade de comunicação fortalece a divulgação e a propagação da luta de minorias e deve ser impulsionada.

Portanto, tendo como ponto de partida as relações sociais, para Henriques (2007, p. 48) “a interatividade é a alma do museu virtual” que deve, a partir de dinâmicas diversas, incentivar a participação e o compartilhamento entre pessoas e museus. Por exemplo, investindo em atividades educativas ou concedendo a possibilidade de participar do processo de curadoria do acervo ou de uma exposição. Complementando, Sirigni e Gouveia (2005) acrescentam que museus na Internet podem “reordenar os discursos dos museus”, apresentando outras narrativas, apresentação e dinâmicas. Considerando a história da computação e do conflito gerado pelos inúmeros discursos, o museu, como agente de transformação social pode ser inserido nesses espaços como mediadores culturais.

Henriques (2012) enfatiza que a construção de exposições em museus virtuais, ao apresentar ou contar uma história sobre os objetos digitalizados ou virtuais, devem ser traduzidos ao seu público, atentando para o fato das possibilidades que o hipertexto virtual pode gerar. E nesse caso, Sirigni e Gouveia (2005) enfatizam que a utilização do hipertexto virtual pode ser uma ferramenta viabilizadora de uma infinidade de interconexões, entre elas a participação do usuário no próprio texto. A aparência estética e de conteúdo apresentada em exposições virtuais deve ser pensada para atingir seu público e, portanto, não menos importante, mas principal, é a dedicação para essa categoria.

No entanto, Gouveia (2018) explica que existem dificuldades para lidar com as TICs em relação ao aporte financeiro e a qualificação de profissionais em museus brasileiros públicos e de comunidades<sup>31</sup>. Portanto, muitas páginas de museus possuem características estéticas de apresentação pouco atrativas, ineficientes e confusas, com muitos termos técnicos, com circuito imposto pelos curadores e muitas vezes apresentam erros ou ficam indisponíveis (parcialmente ou totalmente). Nesse aspecto, a equipe acaba precisando atuar com a criatividade, com o apoio de terceiros e com editais de financiamento. Independente dos problemas, a linguagem utilizada não carece de gastos e sim de maior atenção, sabendo que a exposição é um dos principais meios de comunicação entre museus e público e, portanto deve ser direcionada para a sua melhor fruição.

Além de novas relações com o público geral, Henriques (2004) relata que os museus na Internet podem aumentar, além do usuário comum, a interação entre especialistas e instituições, com projetos colaborativos em exposições virtuais, projetos educativos, conservação digital, cursos e publicações que podem ser apresentadas nos *sites*. É por isso que Schweibenz (2004) conclui que um dos grandes pontos que os museus na

---

<sup>31</sup> Públicos refere-se a qualquer museu que pertence e é administrado pelo governo e de comunidade aqueles baseados nos princípios da museologia social e possuem ou não apoio do poder público.

Internet são capazes de oferecer é uma maior integração entre museus, arquivos, bibliotecas e outras instituições diversas que atuam com documentos sobre o patrimônio cultural. Nesse sentido, muitos museus na Internet podem apresentar a relação interdisciplinar entre Arquivos, Bibliotecas e Museus<sup>32</sup> e de suas disciplinas afins como a Ciência da Informação, assim como entre museus presenciais e não presenciais.

Para acompanhar tais tendências, chamamos a atenção para a relação interdisciplinar entre museólogos, cientistas da Informação e programadores de sistemas. Desta relação, poderão surgir novas e interessantes formas de pensar projetos: bases de dados, exposições, visitas interativas, materiais educativos eletrônicos, digitalização de acervos, acondicionamento de acervos, entre outros. Poderão, ainda, desenvolver-se novas estratégias discursivas, que incorporem as TICs à episteme da contemporaneidade, articulando formas narrativas mais complexas e menos lineares - mais reveladoras, enfim, dos modos e formas como se dá, hoje, a comunicação. Novas idéias e possibilidades, novas soluções, que articulem ciência, técnica e as novas tecnologias - com criatividade e arte, contribuindo para tornar cada vez mais atuais e participativos os nossos museus. (MAGALDI; SCHEINER, 2011, p. 2950-2951)

Existem inúmeras alternativas para explorar museus na Internet, mas que precisam ser direcionadas para esse ambiente. A preservação e a conservação de conteúdo digital são importantes, porém a comunicação e a educação em ambientes digitais tornam-se imprescindíveis para as novas dinâmicas museológicas. Os museus não presenciais da web, por exemplo, prescindem de mais dados sobre suas coleções, atividades e comunicação. Porque são criados? Para qual público? Quem são as autoridades envolvidas? Qual a mensagem e as atividades que estão sendo colocadas? Com que propósitos? São alguns questionamentos a serem feitos para que a pesquisa qualitativa nesses museus seja mais explorada.

Monique Magaldi, Bruno Brulon e Marcela Sanches (2018) também apontam a necessidade de estudos que abarque os sites de museus brasileiros, principalmente sobre os conteúdos apresentados e os dados de acesso e interação com o público. É nesse sentido que informam que começa a ser introduzida uma área específica, mas ainda pouco conhecida, que estuda a relação da Museologia e dos museus com o mundo digital, denominada de “cibermuseologia”. Para os autores, a importância dessa área de pesquisa, além do conteúdo teórico, está no fato de apoiar e elaborar estudos quantitativos e qualitativos específicos, que tornariam mais acessíveis e transparentes a gestão dos museus, principalmente na Internet.

---

<sup>32</sup> Ver SMIT, J. W. Arquivologia, biblioteconomia e museologia: o que agrega estas atividades e o que as separa? *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, v. 1, n.2, 2000. p. 27-36.

No tocante à indagação teórica, um dos obstáculos apontados por vários autores são as confusões terminológicas. Essa miscelânea resulta ser um grande empecilho provocado pela insistente falta ou desaprovação da correspondência entre real e virtual. Dessa forma, o seguinte tópico apresentará um pouco essa discussão, não com o intuito de definir posições, mas de atentar-se para os vínculos existentes entre virtual e real, que assim como patrimônio material e imaterial, não devem ser isolados. Esse entendimento é importante para compreender a relação social existente entre máquinas e seres humanos.

### **2.3. Virtual e real: encurtando distâncias**

Os museus criados na ou para a Internet, assim como outras criações da tecnologia digital, convivem com o dilema do “virtual” e do “real”. Alguns autores acreditam ser um organismo desprovido de realidade e fisicalidade e, portanto, é muitas vezes postulado como imaginário, irreal, imaterial, ilusório, utópico, etc. Mas o sentido dos computadores, da Internet e das TICs em geral, estão na história e nos conhecimentos produzidos por seres humanos. Ressalta-se que muitas inovações atribuídas às tecnologias da computação e ao uso da Internet possuem ligação ou já constituíam o nosso meio antes de sua instituição. Assim, questões como virtualidade e hipertexto ganham uma nova dimensão com os computadores e a Internet, mas não foram criadas por ela e nem são reduzidas ao seu ambiente. Dessa forma, seria equivocado fazer referência a alguns termos desconectando-os das experiências humanas que criam, interferem e modificam as tecnologias. É por isso que para Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2007, p. 64) “[...] o que se deveria analisar não é uma eventual essência do museu virtual, mas um estado histórico e social de uma tecnologia agindo no museu e na sociedade”. As tecnologias são idealizadas, criadas, utilizadas e transformadas por indivíduos e grupos humanos, são a exteriorização de ideias e testemunhas de nossa sociedade, de nossa cultura e, portanto, de nossa história.

Para Briggs e Burke (2006), as máquinas não são autossuficientes e desmembradas do contexto social, pois tanto interferem na sociedade, quanto são interferidas por ela. Já Levy (1996) argumenta que o pensamento individual humano provém de um conjunto de vivências sociais (reais ou imaginadas) e, portanto, não é isolado e nem sequer neutro. Agregamos aos objetos que produzimos a nossa experiência decorrente de diversos contextos sociais e da produção de memória cultural que ultrapassam os limites da informática com seus serviços, equipamentos e diagnósticos de comunicação e informação digital. Nesse sentido, a virtualização afeta não só os meios de comunicação e informação,

mas também os corpos, a economia, a sensibilidade, o ambiente físico e as ações e o intelecto humano.

Além do mais, Lévy (1996, 1999) explica que o movimento de virtualização não é um episódio que pertence a época atual. É anterior a aparição das tecnologias informáticas, existindo desde os primórdios da vida humana através das linguagens, das técnicas e da multiplicidade e complexidade de instituições que foram surgindo. Com o aparecimento da escrita e da linguagem o movimento de artificialização, exteriorização e virtualização da memória, da materialidade, do tempo, dos acontecimentos e das ações humanas já estavam sendo motivadas. É fundamental compreender que o ser humano não é um mero executante, é também um ser pensante, imprevisível e questionador. Portanto, a relação entre máquinas e pessoas resultaria no “devir outro”, onde pessoas podem ser afetadas umas pelas outras, proporcionando mudanças coletivas e individuais.

É a partir desse pensamento que Lévy (1999) defende que o virtual não substitui a realidade. Na verdade, o virtual pode aumentar as oportunidades de atualização, resultando em complementação. Por conseguinte, o conhecimento e a informação são resultados de uma virtualização de uma experiência imediata, partem de uma interpretação, construindo ligações com outras informações que originam um significado, portanto, não é imaterial e nem material, é desterritorializado<sup>33</sup>, fazem parte de um mesmo processo. Um objeto pode provocar questionamentos, desterritorializar, partilhar, transformar e recriar funções do corpo. Pode ainda tornar-se virtual, assim como um objeto virtual pode materializar-se compondo uma verdadeira troca de experimentos. Contudo, quando transformo essa informação em uma solução aplicada, estamos atualizando (criando), diferente daquela principiada pelo conhecimento que incita a problematização.

Como podemos observar, na criação e no desenvolvimento dos computadores, diferentes grupos sociais estiveram envolvidos e foram cruciais na origem de definições e características para seu sistema. Briggs e Burke (2006) revelam que na década de 1960, a empresa *International Business Machines Corporation* - IBM já aplicava os termos “virtual” e “realidade” para abordar a relação entre máquinas, processos materiais, imateriais e pessoas. Entretanto, o problema que envolve esses termos está diretamente relacionado com a forma em que são interpretadas. De forma segmentada, o “mundo real”, âmbito assimilado pela materialidade, estaria habitado pelo concreto e visível,

---

<sup>33</sup> No sentido de poder alcançar pessoas em distâncias jamais alcançadas por outras tecnologias. No entanto, a questão do território ainda pode ser discutida se abordamos o fato de que existem desigualdades entre os territórios em relação a educação, a inclusão e os investimentos em tecnologias digitais.



movimentando-se conforme seus preceitos, sem serem afetados pelo “mundo virtual”. Logo, o “mundo virtual” faria parte da ficção, do utópico, do imaginário e do intangível.

Lévy (1996) complementa assinalando que uma das consequências da virtualização dos computadores é o “ciberespaço”, uma palavra inventada e publicada pela primeira vez no romance de ficção científica “*Neuromancer*” (1984) do escritor William Gibson<sup>34</sup>, que a definiu como sendo um universo de informações inseridas em redes digitais disponibilizadas mundialmente e que são geograficamente móveis, ou seja, não necessitam de uma presença física. Nesse mesmo ano, mais uma vez, a empresa IBM cria termos que fazem ligação com a nossa existência e expressou as palavras "sistema planetário" e "galáxia" quando fez referência ao seu Sistema Operacional de Universo Virtual (OS/VU). Por se tratar de uma empresa cujo objetivo é vender produtos e tornar a linguagem computacional mais amigável, criar vínculos com expressões mais próximas ao nosso dia a dia, é estratégico.

Dessa forma, teóricos, empresários e cientistas compactuaram com essas estratégias, mas exaltando o imaginário de um mundo fictício, existente somente dentro de máquinas. É nesse pensamento superficial que dilemas foram ancorados, comprometendo sua complexa abstração e elucidação de seu conteúdo. Castells (1999) reforça que, na verdade, a realidade é permeada por símbolos que foram produzidos por distintas interpretações virtuais. Nesse sentido, Lévy (1999) explica que o ciberespaço é um meio de comunicação – desterritorializado, veloz e autônomo – produzido pela interconexão mundial de computadores e humanos que constroem uma memória comum, transportando e aumentando a virtualização da sociedade e da economia. O ciberespaço não é um sistema e nem tampouco uma infraestrutura, é um composto de sistemas que se intercalam e permitem a comunicação e a transferência de arquivos entre distâncias, assim como é uma forma de usar e explorar seus recursos.

Os termos “digitalização”, “digital”, “patrimônio digital” e “nato digital” são muito utilizados atualmente para definir processos que se diferenciam do analógico. Outrora, para ser digital era necessária uma digitalização, um processo de transformação de um elemento material em digital. Assim como essa interpretação, Henriques (2017) concorda que um objeto patrimonial digitalizado é uma representação ou simulacro de algo físico e, assim, diferenciaria de um nato digital. Entretanto, admite que essas definições

---

<sup>34</sup> “Cibernética” foi o nome dado pelo norte-americano Norbert Wiener (1894-1964) a uma de suas obras que abordava a ciência que estuda os sistemas de controle automático, ajuste e comunicação dos seres vivos e máquinas.

ainda são pouco claras e ambas podem aparecer em museus virtuais. Lima (2009), no entanto, verbaliza que a atual informática, campo de estudos da computação, passou a considerar tanto a digitalização, quanto as simulações computacionais e, nesse sentido, confluindo com o discurso filosófico, não caberia mais diferenciar virtual e digital.

Mas aquém da situação terminológica que ainda é bastante nova e complexa, o que permanece é que às concepções virtuais são agregadas tanto às reproduções, quanto às criações digitais, sendo não mais admissível considerar que a Internet é constituída, somente, por imaterialidade. É assim que museus, bibliotecas, arquivos e outras instituições de cunho patrimonial tem procurado digitalizar documentos com o intuito de preservá-los e torná-los mais acessíveis.

Esta nova realidade vem abalando os cânones tradicionais da gestão dos patrimônios e da ética patrimonial: questões polêmicas por natureza, como autenticidade, reprodutibilidade, autoria, potencial de uso (incluindo exibição, comercialização e difusão) e efeito sobre audiências, são hoje, mais do que nunca, focos de preocupação e temas de debate – levando à instauração de novos dispositivos legais, novas recomendações técnicas, nova terminologia. Criam-se novos códigos de apreensão dos patrimônios, novas perspectivas de instauração da permanência – inclusive no que se refere aos processos de musealização. (SCHEINER, 2007, p. 39)

A dificuldade do ciberespaço está em ambientar-se a sua crescente complexidade, segundo Lévy (1998), a digitalização propiciou a convergência de vários meios de comunicação em uma única via eletrônica, assim, através do computador as informações podem ser virtualizadas. Assim, Lévy (1996) informa que a digitalização de documentos físicos para o ambiente digital insere-se como uma nova arte de edição, simulação e ordenação em meio a aglomeração de conteúdo informacional. Ela facilita a gestão da informação em grandes volumes e com agilidade. Mesmo assim, ainda há inúmeras discordâncias em relação ao estatuto da cópia e a originalidade do documento.

O estatuto da cópia, outro campo problemático, ganha notoriedade quando são discutidas novas formas de preservação e conservação de acervos, documentação, acesso, divulgação, experiências imersivas em exposições, acessibilidade e educação. Mas, Walter Benjamin (1955) alerta que a reprodução de objetos é uma característica da própria história da humanidade que cria, recria e copia o que for de seu interesse. É certo que, diferentemente dos processos mais remotos, com a invenção da fotografia no século XIX, a “reprodutibilidade técnica” foi tornando-se mais frequente e insubordinada à existência de cultos, caracterizando-se em processos mais políticos, que extrapolaram seus limites com o

advento da computação. Assim, segundo o autor, destacada de sua condição de rito, ela passou a estar mais próxima do público, com a possibilidade de maior participação na concepção da obra. Apesar dessa explanação, ainda há um grande debate em torno da originalidade e da aura de um documento, adorado por conter os vestígios de sua trajetória.

No entanto, Benjamin (1955) destaca que a reprodução pode conceber outras formas de conhecer um objeto com o qual o original não suportaria, como os frequentes contatos ou a ampliação de sua estrutura física. Aqui, tal como a desvinculação entre real e virtual e material e imaterial é oportuno esclarecer que ambos podem conviver em um mesmo espaço e oferecer, cada qual com suas características, seus propósitos a sociedade. É assim que Henriques (2018) informa que a virtualidade (desterritorializada e interativa) possibilita uma nova forma de musealização, realizada em ambiente virtual, onde um objeto digital pode ganhar outros sentidos. E por isso que as ações museológicas na Internet necessitam ser direcionadas ao ambiente virtual, solicitando um olhar diferenciado dos museólogos e demais profissionais.

O simulacro é a imagem tão saturada de autenticidade que não pode ser real. O único problema grave que ele levanta é ignorar do que se trata, é não dispor de elementos para situá-lo em sua ordem natural e, portanto, passar a tratá-lo como “substitutivo do real”, e não como interlocução que integra o próprio real, como uma das dimensões possíveis da imagem. Em suma, mais uma vez, o que se faz necessário não é eliminar o simulacro de nossas existências (coisa que, aliás, julgo, impossível), mas dispor de elementos para o controle (intelectual, político e social) de sua produção, de sua circulação e de seu consumo. (MENESES, 2007, p. 67)

Valendo-se da utilização mais usual “museus virtuais” pela Museologia, Henriques (2018) elucida que o termo apareceu, pela primeira vez, no artigo “*Virtual Museums and Virtual Realities*” de Dennis Tsichritzis e Simon Gibbs<sup>35</sup>. Nesse texto, Tsichritzis e Gibbs (1991) explicam que um museu virtual é um serviço proporcionado pela transformação de dados em códigos binários, podendo não existir em ambiente físico. Sendo assim, para os autores, a virtualidade pode ampliar as atividades de um museu presencial que, de certa forma, às vezes fica circunscrito à construção física de guarda e exposição; as delimitações do objeto real (segurança, cuidados e características físicas); aos custos da manutenção dos ambientes; a disponibilidade em exposições (muitos ficam inacessíveis em reservas

---

<sup>35</sup> A ideia de museu virtual foi influenciada pelo Museu Imaginário pensado por André Malraux, em 1947, na obra *O Museu Imaginário (Le Musée Imaginaire)*, onde o lugar do museu não precisa ter um espaço físico e nem horários determinados, ele pode ser manifestado em qualquer lugar e em qualquer tempo através da defesa do uso de cópias fotográficas. O Museu Imaginário de Malraux também leva em consideração o pensar, a imaginação, a vivência intelectual dos indivíduos sobre o museu e seu acervo.

técnicas); as condições financeiras, físicas, sociais e culturais de pessoas interessadas em conhecer o espaço e a falta de interação com os objetos. Assim, também indagam a função de museu como mero expositor de objetos a serem, apenas, contemplados. No entanto, o texto produzido no início da década de 1990, correlaciona “museus virtuais”, apenas, como uma versão virtual de um museu presencial.

A relação entre virtual e real, como já supracitado, é ainda, constantemente abordada, devido à falta de uma terminologia mais específica e, conseqüentemente pelas várias interpretações a elas atribuídas por diversos profissionais. A filosofia contribuiu com vários autores que discutem o tema, dentre eles, um dos mais conhecidos e citados é o francês Pierre Lévy<sup>36</sup> que considera as discussões sobre a *web* cruciais para seu entendimento, julgando imprescindível a sua aceitação dentre intelectuais e a sociedade.

Conforme Lévy (1996, 1999), os termos “possível”, “real”, “virtual” e “atual” possuem suas próprias aplicabilidades e características, diferindo entre si. Assim, o virtual (oposto do atual) existiria em potência (sem estar presente), constituindo um problema provocador de atos, mas não os determinando. O atual é a invenção de uma resolução ao problema (virtual), que demanda esforço mútuo para realizar a relação entre máquinas e seres humanos. Quando surge uma solução, a virtualização (desterritorializada, desprendida, compartilhável e problematizável) cria outros problemas, diferindo da consistente solução apresentada pela atualização que está inserida na ordem dos acontecimentos (território, instanciação e solução). Dessa maneira, a atualização não cria uma passagem, ela produz uma variação de identidade (processos) sobre algo existente na realidade, ela pode, inclusive, interferir na realidade inventando uma forma. Já o real (matéria) não difere do virtual porque se assemelha com o possível (configuração da realização de uma matéria ainda não manifestada). Posto isso, virtual e atual seriam dois modos distintos, porém interligados de assimilar a realidade.

É assim que, segundo o pensamento filosófico, ao refletirmos sobre a manifestação de museus na Internet não deveríamos tratá-lo como ausente de vínculos com a realidade. Conforme Gouveia (2007), o museu virtual não deve ser visto com um adversário e nem como um substituto de um museu real, posto que o virtual existe em potência, é rico em significados, não se limitando a presença na Internet. Sem potência não há realidade, não

---

<sup>36</sup> Existem outros autores que discutem o virtual e o real, como Gilles Deleuze e Bernard Deloche, mas, optei por me embasar na obra do filósofo, sociólogo e pesquisador do ambiente virtual Pierre Lévy, por compactuar com seus argumentos sobre a não desmembramento do material na esfera do imaterial.

ocorre atualização, não ocorre o raciocínio, cuja essência, como já mencionado, é humana e não nasceu com a computação. Portanto, os museus, o acervo e as narrativas que o compõem são, ao mesmo tempo, reais e virtuais, independente da forma como se apresentam.

Lévy (1996) relata que o objeto virtual conduz a um problema, uma interpretação (podendo ser de resultado ou de atualização) que concebe diversas e possíveis execuções diferentes, tornando-o tão rico em informação e comunicação, quanto um objeto físico. Sendo assim, não é nem uma utopia e nem uma desintegração, sua existência está na capacidade de originar uma atualização, ou seja, um acontecimento.

Mas, ainda assim, Magaldi e Scheiner (2011) explicam que na Museologia, o virtual ainda repercute na imaterialidade dos objetos criados por computador. As autoras esclarecem que, se pensarmos na etimologia da palavra “virtual”<sup>37</sup>, seu significado reflete sua capacidade como potência, em transformação, em complexidade, em problema e em imprevisibilidade de poder ou não criar uma atualização. Desse modo, para a autora a virtualização gera questionamentos e independe de sua manifestação na Internet. Um museu virtual é um novo fenômeno que existe em vários espaços e, portanto, independente de classificações, o verdadeiro sentido de esforço deve estar relacionado com as experiências, as dinâmicas, a manifestação de criatividade, as transformações sociais e os próprios indivíduos.

#### **2.4. As tecnologias e o fator humano: relações de concepção, uso e controle**

Um dos grandes problemas de gestão gerados na Internet, desde seu início, gira em torno da quantidade e velocidade em que a informação é gerada e transmitida. Quando a *Web 2.0*<sup>38</sup> conquistou seu espaço a situação tornou-se mais complexa. A Internet possibilitou que indivíduos e grupos sociais diversos pudessem manifestar ideias e influenciar pessoas, ou seja, qualquer pessoa pode produzir conteúdo. É assim que segundo Karen Worcman e Rosali Henriques (2017), na atualidade, observamos o amplo uso das redes sociais (Facebook, Instagram, Gmail, YouTube, etc.), como um novo recurso de produção, registro e exposição de memórias pessoais e de grande repercussão social. Cada vez mais museus investem em sua criação para interagir com seu público, no entanto, para

---

<sup>37</sup> Com origem no latim *virtualis*, proveniente de *virtus*.

<sup>38</sup> Termo criado pela empresa americana O'Reilly Media, em 2004. A Web 2.0 é mais voltada para as relações interativas, participativas e comunicacionais entre indivíduos e que corresponde ao aumento das redes sociais: Youtube, Instagram, Twitter, Facebook, etc.

as autoras elas não preservam memórias como em museus virtuais, pois seu intuito está na comunicação e compartilhamento de informações.

Nesse sentido, há uma crescente proliferação da memória em variados âmbitos de nossa sociedade. O fluxo é tão grande que não conseguimos dar conta do seu volume e de sua velocidade. A memória está presente em várias situações do nosso cotidiano, tamanha a força em que ela é requerida. Mas, essa vontade de memória está ligada ao medo de esquecer. Segundo Andreas Huyssen (2004), na contemporaneidade a amnésia é cotidiana e existe uma preguiça em lembrar. Críticos acusam a informação repassada pela mídia como diagnóstico dessa preguiça social. No entanto, o autor chama a atenção para o que realmente está por trás desse diagnóstico: o medo de esquecer. É o próprio medo que cria a vontade de esquecer, ou seja, sua hipótese é que nós tentamos lidar com o medo e o esquecimento através da rememoração, que são incompletas e ilusórias. Afinal, o passado é repleto de situações ligadas à pobreza, as guerras, aos genocídios e as crises financeiras. Talvez, o desejo não seja um voltar ao passado tal como ele era, mas, para o autor, todas essas informações e a aceleração cultural converteram-se na vontade de desacelerar e, por isso, a memória traz a sensação de segurança, de conforto e, conseqüentemente, criam-se e perpetuam-se os lugares de memória, que na Internet são desterritorializados, não cabendo nem mesmo a palavra “lugares” ao conceito.

No entanto, Worcman e Henriques (2017) enfatizam que a proliferação de memórias na Internet, principalmente nas redes sociais onde há comunicação constante, pode ser positiva, no tocante a preservação e negativas quando são insignificantes ou, acrescentando, espetacularizadas, desprovidas de conteúdos didático ou produtos do mercado. Nesse sentido, é importante frisar que, apesar de não haver controle perceptível na incursão do público na visita a página da Internet, nela também ocorrem escolhas, inclusive como salientam Sirigni e Gouveia (2005) pelos próprios usuários na eleição pessoal do conteúdo apresentado por um determinado museu virtual.

É por isso que, conforme Jacques Le Goff (2003), a memória é um ato de escolha, ela não corresponde ao passado tal como era, é fruto do lembrar, e antes de tudo, do que se quer lembrar. A memória e o esquecimento são utilizados como instrumentos de poder, ao passo que, sua manipulação e/ou controle, conduzem a embates (quando são percebidas) ou a procrastinação e alienação (quando não são percebidas) pela sociedade. A passagem da oralidade para a escrita, também resultou em uma nova forma de planejamento do poder, que começou a utilizar a escrita, as comemorações e suportes materiais (moedas, medalhas, selos, placas e monumentos diversos) para vangloriar seus feitos e perpetuar seu olhar sobre

a história. Para além desses fatos, o que verdadeiramente importa para o autor é que um documento não é neutro e, portanto, não deve ser visto como prova real do passado e nem ser a imagem idealizada para um futuro, ou seja, é necessário que haja uma reflexão crítica perante o documento como monumento. O que autor discute sobre a imparcialidade do documento reflete para o documento digital ou digitalizado.

É importante ressaltar que por trás das páginas da Internet existem uma gama de profissionais e amadores que expõem na rede suas vivências, seus desejos, seus ideais, suas escolhas particulares. A narrativa apresentada em *sites* não é neutra, é resultado de valores e os museus virtuais não fogem disso. Os museus virtuais também podem contar com curador(es), agente(s) educativo(s), diretor(s), coordenador(s), web design(ers), programador(es), entre outros profissionais diversos que planejam, selecionam e descartam conteúdo, ou seja, são produtores de narrativas. Henriques (2017) acentua que na Internet também são construídas narrativas, que tem seu ponto máximo com as redes sociais. Na construção da narrativa, há de salientar que estamos julgando os acontecimentos a partir de um determinado contexto que nos envolve no discurso a ser elaborado, podendo ser através da escrita, de imagens, da fala ou de gestos que são visualizados através de vídeos. Portanto, ocorre seleção do que será relatado, tanto na formação da coleção, quanto na narrativa e, mais ainda podem ocorrer alterações do fato que contribuam com o propósito a ser apresentado.

Huyssen (2004) também resalta o “uso político da memória”, principalmente quando a cultura da memória se expande para outras regiões, criando “passado míticos” e/ou apagando memórias de processos, regimes e ações políticas trágicas. Dessa forma, José Reginaldo Santos Gonçalves (2015) esclarece que o poder também “produz” memórias. O sentimento de perda não está ligado a um “dado” (natural ou social), mas sim a um “modo de narrar” e “construir o passado”. O ódio, político e religioso, assim como o racismo, xenofobismo e a homofobia destroem patrimônios do que se considera “diferente”, ou seja, destruir também é uma forma de apagar a memória do outro, e enaltecer a hegemonia de uma determinada ideologia, que não necessariamente está ligado a um governo, mas também ao fanatismo.

Como exposto, as TICs não podem ser desvinculadas de todo um sistema de tecnologias (obsoletas, renovadas ou contemporâneas) e de interações sociais produzidas no passado e que possibilitaram o seu aparecimento e a futura interação entre as diversas mídias. A repercussão do acúmulo de informação e dos avanços tecnológicos no mercado, na cultura, na política e nas relações sociais configuram as narrativas e os discursos

(conservadores ou revolucionários) reproduzidos em nossa história. E, conforme a popularização de cada nova tecnologia, autoridades propõem-se a domesticá-las em seu proveito. Dessa forma, a presença de grupos que detêm o poder sobre a sociedade e sobre o capital criam efetivas batalhas para obter e manter o controle e os prestígios de uma pirâmide que contribui com a fragmentação dos indivíduos em classes sociais. Em contrapartida, as TICs, principalmente através do uso da Internet também mobilizam a sociedade a criarem grupos em proveitos de variadas causas (mulheres, negros, direitos humanos, etc.), podendo ser, também, por interesses conservadores. Esses conflitos tornam-se amplos e complexos, devido às dificuldades em assimilar uma circulação imensurável de informação e pela velocidade em que as mudanças são estabelecidas.

As distâncias entre as pessoas tornaram-se mais curtas, pois os meios de transportes e a Internet aproximaram pessoas e lugares, proporcionando a economia de tempo com o aumento da velocidade. Lévy (1996) compara a necessidade de mobilidade e de diminuir distâncias com a necessidade do mundo virtual e destaca que ambas partiram de um projeto concebido por humanos que acarretou tanto melhorias, como em devastação, principalmente ambientais, pois o lixo eletrônico é um dos grandes problemas preservação e conservação de nosso ecossistema. Castells (1999) ainda problematiza a questão da velocidade em que as tecnologias estão inseridas, mencionando que elas são desiguais, pois privilegiam países e regiões com situação socioeconômica mais estável, que investem em ciência e tecnologia, além de usuários que possuem poder de compra e possuem mais preparo durante sua formação educacional.

Castells (2003) explica que existe uma contradição entre a desterritorialização gerada pelas redes ciberespaciais e as desigualdades sociais e culturais entre os países. Nesse sentido, apesar da desterritorialização envolver ampla conexão que permite chegar há inúmeros lugares, essa característica é comprometida pela distinção socioeconômica, tecnocientíficas e culturais existentes entre os países e dentro de seus territórios. Assim, países no topo da pirâmide, áreas urbanas são privilegiadas, poder aquisitivo, educação, etnicidade, gênero. Contribuindo com a exclusão e aumentando as desigualdades sociais.

Magaldi, Brulon e Sanches (2018) relatam que a exclusão digital ainda persiste, mesmo com as discussões, projetos e ações voltadas para inclusão. Para Sirigni e Gouveia (2005) um dos problemas que a virtualização de informação desencadeia é que ela depende da aquisição de aparato tecnológico, impedindo que pessoas de baixo poder aquisitivo tenham dificuldades ou não possam adquirir tais meios. Outra dificuldade apresentada está



na aquisição de uma educação computacional para poder manipular conhecimentos básicos, provocando o acesso exclusivo a um grupo etário e de nível escolar mais específico.

Mas, para Castells (2003) apesar da Internet levar a culpa, a defasagem em políticas públicas é o grande fator de exclusão digital. Ainda por cima, há o problema de que a Internet é moldada pelos usuários que possuem poder para comprar TICs e usá-las para seu proveito, criando seus discursos. É fato, principalmente quando falamos de países mais pobres, que nem todos ainda possuem poder aquisitivo para usufruir ou adquirir o melhor produto tecnológico, mas também não nos encontramos tão afastados, como em tempos atrás, quando eram disponibilizados a preços exorbitantes. Muitos produtos que no começo de sua existência estavam distantes de pessoas comuns, devido ao alto custo de sua aquisição, começaram a ser adquiridos. Assim, maior inclusão digital convive com aqueles que possuem mais tecnologias e conhecimento na área.

Para Briggs e Burke (2006), as práticas sociais avançam lentamente em relação aos avanços das inovações técnicas, produzindo frustrações e exclusão (social, geográfica, econômica e cultural). O rápido avanço tecnológico alavancou a economia de muitos países, contudo o desequilíbrio financeiro; a quantidade e a eficácia de políticas públicas; os conflitos armados; as diferenças culturais e sociais entre os países criam lacunas tecnológicas, promovendo a desigualdade e a exclusão. Lévy (1998) enfatiza que os diferentes grupos sociais consomem, utilizam, interagem, produzem e compartilham as tecnologias. Além disso, as tecnologias podem estar presentes ou ausentes na vida de cada indivíduo ou grupo. Portanto, é importante incentivar a criação de medidas que permitam eliminar ou atenuar essas distâncias através de políticas públicas de inclusão, educação e incentivo econômico para o desenvolvimento de inovação tecnológica.

Levy (1996) ainda discute que as relações entre espaço público e privado foi sendo alteradas, ao ponto de que o espaço do privado e do público começou a se misturar, confundindo a transferência de ambientes e suas temporalidades específicas. Nesse sentido, Briggs e Burke (2006) comentam que novos ofícios tiveram quer ser criados e escolas técnicas e faculdades para a formação de novos especialistas. Ademais, com as facilidades da Internet, também surgiram os escritórios caseiros (*home offices*), os influenciadores digitais, os ministrantes de cursos *online*, os especialistas em *marketing* de conteúdo digital e toda uma gama de trabalhadores que misturam o ambiente e o tempo de organização de uma atividade assalariada existente em uma instituição que necessita de desprendimentos físicos, hierarquias bem definidas e horários pré-determinados para executar as funções. Lévy (1996) ainda aponta para o fato das profissões variarem e terem prazo de validade

curtos, pois ocorrem constantes alterações socioeconômicas que atingem o campo do conhecimento, tornando as predispostas as oscilações que necessitam de reaprendizagem constante. Dessa forma, outros saberes são evocados e não somente a dos especialistas para produzirem conhecimento coparticipante. Portanto, Castells (2003) caracteriza esse novo meio de trabalho como flexível; com profissões oscilantes que são extintas, aperfeiçoadas ou construídas conforme as exigências; heterogêneo e que promove as relações individuais.

Levando-se em conta o argumento de que o virtual pode compreender tanto a imaterialidade, quanto o material e que elas são movidas pelo pensamento e ações humanas, é insólito diminuir seu poder de decisão como se a máquina e suas atividades “falassem por si”. Assim, conforme Lévy (1999), o crescimento e a universalização (e não a totalização)<sup>39</sup> do ambiente virtual é fruto de uma coletividade que reivindicava e partilhava, através das comunidades virtuais, interesses em comum. Assim, o movimento social da Cibercultura não está baseado em padrões dominantes mundiais e sim em um lugar de encontros, de construção de laços sociais, de troca de saberes. A sua universalidade é indeterminada pela interconexão de máquinas e seres humanos circunscritos em uma vasta rede composta por conteúdos mutáveis.

Mesmo assim, é um campo de conflitos devido à existência e à manifestação contraditória de diversos atores, projetos, interpretações e interesses: de um lado temos a cobiça industrial e o controle estatal que insistem na centralização de poder e, de outro lado, temos um grupo que reivindica a desterritorialização do ciberespaço e a liberdade de expressão. Assim, Lévy (1996) conclui que as discussões não devem ser reduzidas a simples embate de posicionamentos divergentes, pois a virtualização em si já fabrica muito pânico, sendo tratada como uma ferramenta desumana, apartada da realidade e de grande ameaça social, que faz parte de um mundo utópico e/ou fantasioso, inalcançável e descontrolável. O terror cria uma situação de insatisfação e de ausência de reflexão que, apoiado a questões subjetivas e sociais de um determinado contexto histórico, político, social ou particular podem empobrecer atividades dignificantes e estimular reações violentas, dolorosas, irreflexivas criticamente que são apropriadas através de propagandas enganosas, porém atrativas e de discursos simplistas. Por isso, é difícil acreditar que ainda exista a percepção da existência de um ambiente que só existe em mundo particular e dissociado do real.

---

<sup>39</sup> Totalização no sentido de homogeneizar, omitindo a heterogeneidade de indivíduos, culturas, idiomas, etc. existentes na sociedade. O universal refere-se ao alcance mundial de pessoas e territórios.

O uso, ou não (exclusão digital), de tecnologias gera discussões calorosas a respeito de seus benefícios e malefícios à sociedade. Contudo Lévy (1999) argumenta que muitas críticas são realizadas pelos acumuladores de capital em seu benefício e não em proveito de uma discussão com a sociedade e em virtude de suas demandas, assim projetos lucrativos e autoritários ganham espaço. Assim como Lévy (1998) defende, acredito que os profissionais de tecnologias devem, desde a sua formação, serem instruídos para dialogarem com outros profissionais, assim como ter disciplinas que os direcionem a compreender as relações humanas que existem na formação de suas competências técnicas.

[...] não é prudente satisfazer-se com julgamentos radicais e maniqueístas ou supor propriedades intrínsecas, boas ou más, das novas tecnologias de informação [...] o importante é manter uma permanente atitude crítica – isto é de distinção, discernimento, filtragem, análise, consciência. (MENESES, 2001, p. 56)

Mais uma vez insisto em mencionar que assistir, negar e resistir talvez não seja a solução, porque assim, bloqueados em discutir e em tomar atitudes, apoderam-se aqueles que retêm o virtual para favorecer o mercado de informação, a exclusão social, a alienação e a proliferação dos discursos hostilizantes e manipuladores. Para Castells (1999) aceitar esse posicionamento significa a conquista da individualização do comportamento e a prostração de uma sociedade que se enxerga como derrotada, sem saída, sem soluções e que não pretende se revoltar e nem suscitar questionamentos. Com tal característica, as críticas podem compactuar com a exploração, controle e conservadorismo ou contribuir com a criatividade, com as ações coletivas, com o planejamento do futuro e, portanto, é necessário diferenciá-las.

Dessa forma, Lévy (1999) propõe que a reflexão crítica, a educação e o diálogo compartilhado (horizontal) sobre o virtual e suas possibilidades sejam determinantes para torná-lo um espaço mais democrático e impulsionador do engajamento social de minorias étnicas, religiosas, linguísticas, físicas, culturais, de gênero e sexualidade. O intuito é encorajar a criação de ações afirmativas através de políticas públicas e legislações; disponibilizar conhecimento divulgando a história da luta, da resistência e das conquistas, assim como possibilitar espaços de fala, de abertura de diálogo com a sociedade. Para além de posicionamentos a favor ou contra a virtualização, o que de fato devemos nos atentar é para a forma em que estão sendo apresentados; a qualidade do que está sendo exposto; para que fins e para que tipo de público está sendo direcionado. Portanto, é necessário conhecer, se relacionar e ressignificar o sistema virtual, construindo uma nova arte inclusiva, de alta

qualidade, acolhedora e crítica que traga mais resoluções, do que apatia, mesmo que o processo seja complexo, árduo e paulatino. O que não deu certo deve ser compreendido e ser revertido em um novo projeto e, aqui, não pode despontar o medo e nem o descontentamento, tem haver resistência e luta.

Sirigni e Gouveia (2005) apontam que os museus na Internet não devem se esquecer da abordagem educacional e que a apresentação e as dinâmicas devem contemplar públicos variados. Hoje, quando existe uma demanda muito grande, em termos quantitativos, de informações que são circuladas a uma velocidade intensa e com conteúdos fragmentados, é oportuno que haja a inserção da educação digital nas escolas, principalmente, para a construção de um pensamento crítico na web. Educar pode fazer a diferença e preparar a geração futura a lidar com a velocidade, segurança, preservação e volume de informações, já que as alterações provocadas pelo atropelamento tecnológico, como já exposto, geram fobia, insegurança, relutância e ausência de senso crítico.

Entre as muitas implicações políticas e econômicas destas transformações estão o controle da informação e a perspectiva da constituição de uma nova distinção de classe, entre os que dispõem ou não dispõem de acesso a toda esta informação, entre os que sabem e podem controlar esses recursos e os que não têm condições de fazê-lo. Outra questão relevante é a dos conteúdos informacionais veiculados pelas redes, o que implica a sua reavaliação sob o ponto de vista legal, ético e da transmissão de valores culturais. Ainda que as redes digitais permitam a criação de ambientes comunicacionais mais democráticos, permitem também a geração de uma enorme quantidade de produtos triviais e de baixa qualidade. Não podemos esquecer que a comunicação humana se estruturou, desde sempre, a partir de dois movimentos; contar e ouvir histórias. Essas histórias refletem e modificam nossa auto-imagem e são importantes elementos constitutivos de nossos valores socioculturais, fundamento de tudo aquilo que compreendemos como patrimônio. (SCHEINER, 2007, p. 37)

Em consequência, a educação no geral e a educação museal devem discutir o mundo digital, como interpretá-lo, como usá-lo e como questionar o que está sendo apresentado. Nesse caso, Lévy (1999) acredita que o modelo educativo deve estar preparado para auxiliar a troca de conhecimentos na era digital, no sentido de acompanhar as mudanças que elas desencadeiam. Logo, o professor seria um mediador, responsável pela formação cognitiva de seus alunos em ambiente virtual. Se não houver um processo de qualificação educativa que saiba lidar com esse novo saber, investindo numa tecnodemocracia<sup>40</sup> voltada para a luta contra as exclusões sociais, culturais e territoriais; sem que haja uma socialização do conhecimento e investimentos em participação social em decisões políticas e sem o aporte de poderes públicos que invistam nessa formação, a

<sup>40</sup> Termo utilizado por Lévy e que se refere a distribuição e o acesso democrático de tecnologias na sociedade.

implantação de projetos que disponibilizam tecnologias para uso em ambientes educacionais, não será inclusivo.

Em virtude das frenéticas e transtornantes mudanças ocasionadas pela informática, Castells (1999) explica que as pessoas procuram como alento, criar laços formando agrupamentos identitários conforme as afinidades de gênero, de cultura, de língua, de etnia, de política, de território, de religião, etc. Essa busca por identidade (atribuída ou produzida) é coletiva, mas também pode ser individual e compõe as relações de significação social que, na era da informática, tendem a ser mais forte devido a fugacidade e a incerteza dos contextos e das dinâmicas sociais, cada vez mais velozes e sobrecarregadas de informação. Quando essas relações são corrompidas, elas tendem a alienação, generalizando a fragmentação social.

Enquanto a internet seguiu expandindo, comunidades virtuais foram sendo criadas por indivíduos preocupados em se organizar socialmente para compartilhar ideias em comuns *on-line*. Conforme Castells (1999), as comunidades virtuais possuem uma comunicação e interação diferentes das comunidades físicas, mas também implicam uma nova forma de opinião pública e, por isso, não sobrevivem de imaginação, elas podem transportar suas convicções para o mundo real, com a existência de conflitos e manipulações como em qualquer outro meio de comunicação.

Sendo assim, Lévy (1996) comenta que em uma comunidade virtual os participantes estão desterritorializados, não estão agrupados em um lugar específico, podem estar em qualquer lugar e, portanto, são nômades, mesmo assim seus membros estão reunidos pela mesma causa, produzindo conversas, encontros, gostos e até mesmo sentimentos reais. Dessa forma, podem partir de uma coletividade em potência e converter-se em uma atualização, como a constituição de vínculos afetivos e a efetivação de mobilizações sociais reais.

A forma como a Internet permite ler seu conteúdo está concebido pela ideia de liberdade e autonomia de uma leitura hipertextual. O hipertexto digital – entrelaçamento complexo (codificado e traduzível) e não linear de múltiplas ligações textuais, gráficas, numéricas, imagéticas e sonoras disponível em uma rede e visualizadas através de um computador – segundo Lévy (1996, 1998), proporciona outras formas dinâmicas de leitura e interpretação dos que as promovidas pelo texto linear (inclusive digitalizado). Considerando a interação homens e máquinas, o texto virtual deixa de ser potência, para ser um problema interpretado através da realização de um comando no computador (operador de potências informacionais que serão realizadas através da seleção de um leitor).

Para Lévy (1996, 1999) a autonomia que a leitura em formato de hipertexto proporciona, estimula a coletividade em razão das alterações que o leitor pode fazer conjuntamente com outros leitores geograficamente distanciados, uma criação comum e colaborativa e, que, portanto, pode permitir novos e qualitativos resultados para os museus. Por isso, não é imutável, todos podem contribuir, assim sofre variações conforme a fluidez, a interação e a inconstância social. O leitor converte-se em coautor, organizando, selecionando, acrescentado, atualizando, associando ou modificando informações.

Nesse sentido, Castells (1999) argumenta que a característica da nova revolução tecnológica está baseada em aplicação de conhecimento e informação para a criação de outros conhecimentos e dispositivos de processamento e comunicação da informação (ciclo de realimentação cumulativo) em uma velocidade antes não conquistada e que essa amplitude tecnológica ainda é complexificada pelos usos e direcionamentos que os usuários podem estabelecer – mesclando usuários e criadores. Aqui, os usuários também podem produzir, estimulando a criatividade e a participação.

Apesar do hipertexto não ser um atributo somente de caráter exclusivo dos computadores e da Internet, não estamos habituados a esse tipo de leitura. Na *web* essa leitura se torna ainda mais complexa devido aos hiperlinks e outras dinâmicas que só as TICs permitem, então, mais uma vez, educar para esse outro tipo de leitura - que não exclui outras formas de ler - torna-se imprescindível.

O hipertexto digital pode ser inserido em uma estrutura de base de dados interativa, compartilhada e acessível para pesquisadores, estudantes e profissionais da educação. Segundo Castells (2003), o hipertexto digital consiste em uma nova forma de escrita e leitura editável, por um emissor que também é um receptor em potencial e desterritorializado, mas não se manifesta em toda a sua plenitude devido a indiferença do mercado que detêm direitos de propriedade de multimídia. Além do mais, o hipertexto precisa ser compreendido tanto por sua capacidade material, quanto imaterial (aquela que existe dentro de nós), para só assim ser um sistema interativo real de comunicação efetiva que integre as expressões culturais de nossa história, um hipertexto individual, porém constituído por nossas relações sociais e culturais. Para Lévy (1996) o hipertexto digital permite a leitura não linear e a coparticipação de seus leitores. Logo, a coletividade poderá usá-la para reconhecer a diversidade das atividades humanas, desmantelando o modelo dominante que hierarquiza, homogeneiza e deprecia grupos sociais. Então, só com o auxílio de uma boa base de um sistema educacional e da estimulação social que as TICs, a Internet

e o próprio hipertexto poderão ser compreendidos em suas estruturas interativas e flexíveis de escrita e leitura.

As novas tecnologias abrem novas perspectivas e possibilidades para os museus. É sob a lógica do hipertexto que deveriam, hoje, comunicar-se - mas muito poucos ainda o fazem, pois, uma coisa é agregar aos museus existentes (tradicionais ou de território, de todas as modalidades) implementos das novas tecnologias; e outra, muitas vezes mais complexa, é transformar os códigos narrativos dentro desta nova lógica. Museus Tradicionais e de Território têm buscado utilizar a Internet como meio de se comunicar e difundir os seus espaços. Mas, neste sentido, ainda há um longo caminho a seguir. (MAGALDI; SCHEINER, 2011, p. 2945)

Magaldi, Brulon e Sanches (2018) acreditam que as TICs proporcionam uma nova relação com o objeto musealizado, pois permitem que qualquer indivíduo possa participar virtualmente do processo de musealização, principalmente quando são realizadas através de uma curadoria digital colaborativa. É uma nova forma de conceber ações museológicas, polemizando e refletindo o conceito, o espaço e as funções de um museu, mas que só podem ser executadas com o apoio e estímulo.

Também é importante frisar que vários setores da sociedade circulam e interferem na Internet. Assim, Lévy (1996) aponta que um objeto virtual não é desprovido de uma autoridade, mas, às vezes chega a ser de difícil saber quem está por trás do discurso e da seleção. O espaço também é caracterizado como dinâmico e volúvel, podendo servir para desempenhar diferentes funções o que o torna mais complexo de assimilação, sem contar a quantidade de informações que ele pode conter e se relacionar. Mas, ainda assim, o hipertexto digital permite a leitura não linear e a coparticipação de seus leitores. Logo, a coletividade poderá usá-la para reconhecer a diversidade das atividades humanas, desmantelando o modelo dominante que hierarquiza, homogeneiza e deprecia grupos sociais. Então, só com o auxílio de uma boa base de um sistema educacional e da estimulação social que as TICs, a Internet e o próprio hipertexto poderão ser compreendidos em suas estruturas interativas e flexíveis de escrita e leitura.

Vimos aqui como os computadores transformaram e continuam transformando nosso cotidiano. Também vimos que a Internet se forma como um grande campo de batalhas, travadas por diversos interesses e indivíduos. O lado mais frágil é o mais afetado devido a questões econômicas e sociais, porém ele também se mostra resistente quando adentra o ambiente virtual e expõe seus discursos, enfrentando um espaço constantemente insiste em se fechar e manter privilégios.

### **3. RELAÇÕES DE PODER, DISCURSOS DE AUTORIDADES E MOVIMENTOS SOCIAIS NA CONTEMPORANEIDADE**

#### **3.1. O projeto colonizador dos museus e a instauração de uma museologia social**

Os museus são instituições constituídas por discursos que podem servir tanto para emancipação, quanto para a alienação do pensamento. A análise de uma determinada narrativa como testemunho irrefutável é impositivo e superficial. É preciso interrogar e seguir para um estudo maior sobre as várias determinantes que podem influenciar os museus e, conseqüentemente, seus visitantes. Os museus, como lugares de memória, história e cultura, são instituições onde o poder é representado e disputado, seja nas coleções; em sua arquitetura; na documentação e nas narrativas; em sua missão e objetivos; na composição administrativa; na comunidade onde está inserida e no cerne de contextos políticos.

Manuel Castells (2009) exprime que em todos os setores da vida humana existe uma autoridade e que o poder exercido por eles é disposto por relações de equivalências desiguais. A história dos museus é também a história de disputas, autoridades e poderes que pleiteiam a permanência de privilégios e controle. Partindo dessa circunstância, a história dos museus está associada à riqueza de indivíduos favorecidos na hierarquia social, política, militar, comercial e religiosa. É por isso que Nilson Alves de Moraes (2010) expressa que a relação entre museus e poder é histórica. Os contextos, a política, as ferramentas e as pessoas envolvidas podem ser modificados, mas o vínculo e as disputas permanecem e se renovam: uma luta constante.

Cícero Antônio Fonseca de Almeida (2012) destaca que os colecionadores formaram suas coleções mediante o gosto pessoal e, portanto, são coleções fabricadas. Elas ofereciam status social ao seu proprietário e, quando julgava conveniente, eram exibidas para um público seletivo que as admiravam. Myrian Sepúlveda dos Santos e Mário de Souza Chagas (2007, p.12) defendem que “os colecionadores são especialistas cujo poder de distinguir, classificar, preservar e ordenar a riqueza material que nos rodeia é indiscutível”. A figura protagonista do colecionador moldou as características dos museus por um longo período e, portanto, seus vestígios ainda são conservados e transmitidos.

Segundo, Almeida (2012) existem dois tipos de colecionadores: o colecionador que identifica em seu acúmulo, um suporte imortalizado de seu decurso em vida e, por isso vê na doação para os museus o epílogo para sua eternidade e seu reconhecimento como



homem instruído, de gosto refinado e colaborador da história. E os colecionadores usurpadores de bens patrimoniais que escondem e guardam como tesouros alheios a qualquer olhar. Ambos constituem importantes atores sociais na história dos museus, na formação de coleções e na formação do pensamento sobre outras culturas.

No entanto, a partir do século XIX os museus começaram a permitir a entrada de um público mais diversificado<sup>41</sup>, quando várias instituições se tornaram públicas. Com a Revolução Francesa (1789-1799) os museus começaram a apresentar-se de uma forma mais conhecida por nós atualmente. Mário de Souza Chagas (2011) esclarece que os museus se transformaram em uma instituição de guarda, exposição e discursos de grupos dominantes da sociedade e do Estado<sup>42</sup>. Esse “novo museu” apresentou-se como modelo principal até meados do século XX delineando a fruição do público, a seleção das coleções, a concepção das atividades e sua gestão.

Segundo Chagas (2002), esses museus, agora ligados ao Estado, poderiam ser resumidos em 4 características: o de edifício suntuoso projetado com colunas e paredes que mais pareciam com instituições religiosas onde as obras e o silêncio eram cultuados; o de coleções ricas, monumentais, colonizadoras e exóticas (quando se tratava do “outro”); o da existência de um público seletivo e elitista; e o da presença de um discurso museográfico planejado sob uma perspectiva culta que requer certa aprendizagem adquirida previamente. Myrian Sepúlveda dos Santos (2015) também observa que os museus eram vistos como espaços que guardavam relíquias sagradas e genuínas de um passado glorioso, poderoso e liderado por avanços científicos. Assim, os museus apresentavam-se como símbolos de um passado exemplar, carregado de heróis e raridades que deveriam ser contempladas.

Como Chagas (2002) apresenta, a partir do século XIX museus fora do circuito europeu foram criados, no entanto concentravam-se em projetos que tinham como referência a Europa e seus valores estéticos, científicos, religiosos, burgueses e colonizadores, como é o caso do Brasil. Além disso, Santos (2015) explica que o discurso é apresentado de forma evolutiva e homogênea, a chamada história natural respaldada na história do continente europeu, visto como bloco único e conciso de uma sociedade virtuosa. Vladimir Sibylla Pires (2019, p. 58) caracteriza o discurso desses primeiros

---

<sup>41</sup> O primeiro museu a abrir as portas ao público foi o Museu Britânico (1753), antes mesmo da Revolução Francesa. Após o episódio, outros museus seguiram os passos do Museu Britânico e tornaram-se públicos, movidos pelos ideais iluministas e pelo novo regime político instaurado.

<sup>42</sup> Como exemplo, temos o Museu do Louvre, aberto ao público, gradualmente, a partir de 1793 é apresentado por um suntuoso Palácio real e repleto de relíquias de colecionadores.

museus brasileiros criados até 1918<sup>43</sup> como sendo “objeto de uma história da natureza”, conduzidas pelos estudos e autoridade da ciência europeia. Dessa forma, uma corrida constante em busca de mostrar o que poderia ser autêntico em nossa história era formada através de inúmeras instituições e os museus constituem um dos grandes instrumentos desse ordenamento.

[...] creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos - estou sempre falando de nossa sociedade - uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. (FOUCAULT, 2009, p. 18)

Em nosso país, os museus foram criados<sup>44</sup> quando a metrópole e a colônia passaram a integrar o mesmo espaço, após a chegada da família real portuguesa, em 1808. As autoridades da nobreza portuguesa trouxeram suas crenças e valores, criando várias instituições, com o intuito ocidentalizar a colônia. Nessas instituições a riqueza; os membros da realeza, do Estado ou os heróis guerrilheiros; a história colonizadora e o princípio estético e científico foram ressaltados como verdades, dignos de beleza e modelo de nação adequada. Michel Foucault (2009) informa que essa vontade de verdade que nos permeia é tão deslumbrada que omite aqueles que se opõem contra ela. Desse modo, excluíam-se ou criaram-se outras perspectivas para a memória cultural de outros indivíduos ou grupos sociais, como os indígenas e os escravizados que participavam dessa história e tinham seus próprios valores, crenças e práticas culturais.

Mesmo no final do século XIX com a instauração da República no Brasil (1889) o conceito de museu palácio foi mantido. Moraes (2010) explica que, diferentemente da remota ideia de poder, a presença impetuosa e autoritária do Estado no Brasil começou a ser deflagrada a partir do século XIX. O Estado, apesar de ser também local onde são concebidas lutas, resistências e soluções favoráveis é, em seu próprio interior, plataforma de conflitos e disputas de poderes divergentes. Castells (2009) considera o Estado a principal fonte de poder e salienta que onde há poder, existem também resistências que podem alterar as relações de poder. Mesmo assim, a inclinação costuma permanecer do lado de quem tem mais força e poder aquisitivo, que insistem em manter privilégios para

<sup>43</sup> Como o Museu Nacional (1818), o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866), o Museu Paraense (1876) e o Museu Paulista (1895).

<sup>44</sup> Dentre os museus estavam o Museu Real (1818), posteriormente conhecido como Museu Nacional; o Museu do Exército (1864); o Museu da Marinha (1868); o Museu Paraense Emílio Goeldi (1871) e o Museu Paulista (1894).

categorias políticas, empresariais e para a alta sociedade<sup>45</sup>. O autor acredita que no Brasil existe um “centralismo político” e uma “hegemonia estatal” que insistem em perpetuar o controle e as regalias de uma política segregacionista. Muitos museus são administrados por essa estrutura e os profissionais precisam lidar com suas decisões e encontrar alternativas que destoam de seu regimento.

É por isso que Chagas (2002, p. 62) exclama que “os museus são a um só tempo: herdeiros de memória e de poder”, possuindo ressonâncias no século posteriores, já que podem se constituir como recurso de dominação para as autoridades. Ou seja, ainda conforme Chagas (2002, p. 69) “memória e poder exigem-se”, a memória e o que dela se esquece ou se faz esquecer é o verdadeiro tesouro, a principal ferramenta de manipulação de narrativas em instituições de memória. É preciso entender que a memória é seletiva e pode ser construída e, portanto, não são inerentes aos objetos e nem aos museus.

A herança dos colecionadores na obsessão por armazenar e classificar objetos que, em alguns casos, eram exibidos para convidados refletiu nas práticas dos museus. Coletar e classificar eram as regras principais. O objeto era o coração do museu e todas as atividades se voltavam para sua perenidade. Para Chagas (1994, p. 21) o estudo da museologia como estudo dos objetos é muito limitado e distante da articulação social e, por isso, enfatiza que “considerar os objetos como gema da museologia é o mesmo que considerar, por exemplo, os remédios e os instrumentos cirúrgicos como os principais elementos da medicina”. Para Foucault (2009) uma disciplina deve sempre se renovar. Ela não deve constituir-se como uma verdade soberana, pois contém erros e acertos.

De acordo com Chagas (1994) os museus e a Museologia começaram a questionar seu campo teórico e prático no momento em que disciplinas, como história e antropologia, estavam passando por transformações em seus princípios; quando profissionais começaram a questionar a própria atuação e apresentar novas reflexões e ações e quando novas tipologias de museus foram criadas, estremecendo a concepção até então estabelecida sobre museus e sua serventia.

Assim como uma casa abandonada e sem uso social tende a entrar em decadência e ruína, assim também um determinado edifício teórico tende a entrar em colapso e deterioração quando perde o seu poder heurístico e o seu poder de previsão, quando são rompidos os seus laços com o desenvolvimento da sociedade. (CHAGAS, 1994, p. 08)

---

<sup>45</sup> Atualmente, o Brasil ainda complementa a categoria de privilegiados do Estado as autoridades inseridas em instituições religiosas, que adentraram na política para impor sua concepção de mundo, como é o caso da bancada evangélica, destruindo o princípio de Estado laico e a democrática liberdade de expressão religiosa.

Assim, em meados do século XX, no período do pós-guerra (Segunda Guerra Mundial, 1939-1945), com a efervescência de alguns movimentos sociais, a presença de tecnologias ligadas a comunicação de massa e com a criação de algumas importantes instituições internacionais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO (1946) e o Conselho Internacional de Museus – ICOM (1946) ocorreram debates sobre a apresentação dos museus e de seus estudos. Segundo Márcio Ferreira Rangel (2010), a partir do século XX, os museus foram contestados e passaram de uma democratização do acesso de espaços e bens culturais para uma democratização do próprio museu, procurando abranger a memória de qualquer cidadão. Santos (2015) informa que a Antropologia teve grande contribuição para a reflexão, problematização e contextualização dos museus e de sua coleção em relação à sociedade. A antropologia ao questionar sua conduta acadêmica mudou o foco de trabalho e se propôs a indagar a autoridade científica, as relações de poder, a representação de grupos étnico-raciais e o pensamento colonialista na cultura. Assim como a Antropologia, outras disciplinas passaram por momentos de reestruturação, como a História contribuíram para a construção de um novo pensamento sobre os museus e a museologia – compreendida como uma disciplina que dialoga com outras disciplinas e suas transformações.

Nesse contexto de disciplinas, de poder e controle, a verdade é construída segundo uma autoridade, um contexto e um interesse. Conforme Pedro Cláudio Cunha Bocayuva (2018) o saber científico e suas técnicas valoram e classificam os bens patrimoniais, fazendo reconhecer os estudos e ações provenientes da academia. Nesse sentido, os museus são entidades que selecionam (antes mesmo da entrada do material aos museus, até a exposição ao público ou não (quando ficam nas reservas técnicas)) e criam narrativas sobre as coleções (documentadas, publicadas ou em projetos de atividades diversas).

É assim que a sociedade tem com as palavras, em seus sinais gráficos e nas imagens a capacidade de direcionar comportamentos. Foucault (2009) recorda que existem momentos em que, no caso, a fala sobre determinado assunto é coibida, independente de existir uma censura explícita. Existem assuntos que não podem ser falados publicamente, com qualquer pessoa ou em certos lugares. Portanto, é preciso reconhecer o significado da influência de um pronunciamento e desconstruí-lo, conhecendo quem fala, de onde fala, do que está falando e para quem. Para Chagas (1994), o discurso teórico não é neutro, ele é afetado pelo devir e, portanto, como produto humano é contestável, repleto de empecilhos e movido por conflitos que podem ter repercussões positivas ou negativas. Ainda mais, conforme Castells (2009) há uma grande relação entre discursos de poder e a violência, por

isso, a presença de conflitos e a defesa de autoridades através da coerção e da ameaça é permanente.

Consoante Chagas (2002) bibliotecas, museus, arquivos, centros culturais, galerias de artes e outras instituições de memória elaboram seus próprios discursos sobre a realidade. É por isso que Foucault (2009) adverte que em qualquer sociedade o discurso é controlado, selecionado, organizado e compartilhado por qualquer indivíduo preso ao sistema de poder. Esse discurso necessita ser percebido e analisado.

Bocayuva (2018) alerta que um dos principais *experts* que tem o poder de interferir nos museus e em seus bens são os museólogos que selecionam, organizam, valoram e criam os discursos para serem inseridos em documentação institucionais e exposições para o público, constituindo o saber científico e acadêmico da técnica. Por isso, podem tanto servir para a perpetuação do sistema dominante, quanto para quebrar, mesmo que paulatinamente, essas formas conservadoras, criando outros discursos, questionando o espaço e sua documentação e investindo em relações com as comunidades e outros saberes. Salientando que é uma tarefa árdua devido à persistente desvalorização dos profissionais, a ausência deles em museus e a difícil tarefa de diálogo com órgãos políticos, de gestão e, em alguns casos, com outros profissionais da própria hierarquia institucional.

Os primeiros museus brasileiros, como informado, foram criados após a chegada da corte portuguesa e tinham como objetivos mostrar a riqueza do Império português, o desenvolvimento científico e tecnológico de uma cultura europeia desenvolvida e em constante progresso. Mas, Rangel (2010) esclarece que durante as décadas de 1930 a 1950 inúmeros museus e instituições<sup>46</sup> voltadas para o patrimônio cultural brasileiro foram criados com características de promoção do Estado, do nacionalismo e da modernização do país. Pires (2019, p. 59) caracteriza esse começo de século XIX como sendo o de incorporação, aos discursos colecionistas e científicos, do “histórico-temático e biográfico” e do “artístico”. No entanto, apesar da tentativa de se fortalecer as riquezas de nossa cultura, ela ainda era julgada por valores europeus, avaliadas por intelectuais e em favor da invenção de uma nação sem conflitos.

---

<sup>46</sup> Como a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1905), o Museu Mariano Procópio, (1915), o Museu Histórico Nacional (1922), o Museu Casa de Rui Barbosa (1930), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937), o Museu Nacional de Belas Artes (1937), Museu Imperial (1940), Museu das Missões (1940), o Museu da Inconfidência (1944), o Museu do Ouro (1945), o Museu de Arte de São Paulo (1947), os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo (1948) e o Ministério da Educação e Cultura (1953).

O interesse nacional é um discurso homogeneizador. No caso dos museus, ele também é o argumento que sustenta a continuidade a permanência das riquezas e dos valores artísticos e científicos (CHAGAS, 2002. p. 50).

Segundo Chagas (2011) os museus da modernidade, fruto da Revolução Francesa e do Iluminismo, são palcos de encenação e narração, tecnologias que atuam como mediadoras sociais e naves de memória e imaginação. Contudo, a partir da década de 1950 iniciam-se algumas pontuais mudanças. Nesse sentido, Chagas et al. (2018) evidenciam a criação do Museu de Imagens do Inconsciente (1952), do Museu do Índio (1953) e do Museu de Arte Negra (1950-1968)<sup>47</sup> como pontos fora da curva dos modelos até então construídos e idealizados.

Em meio a esse contexto, a ligação entre museus e educação estava sendo ressaltada e discutida nacional e internacionalmente desde décadas anteriores, como na UNESCO que realizou o Seminário Regional sobre a Função Educativa dos Museus no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1958. Porém, apesar da importância da discussão naquele momento, Chagas (2019) expõe alguns problemas como o discurso colonialista da UNESCO e do ICOM, as divergências entre os profissionais e suas posições ideológicas (pensamento europeu x nacional e pensamento conservador x pensamento mais crítico) e a função da educação nos museus analisada sob o ponto de vista de uma extensão escolar. Mesmo assim, percebemos que mudanças pontuais começavam a incomodar o pensamento e a prática aplicada nos museus e no patrimônio cultural de nosso país.

Nas décadas seguintes, entre 1960 e 1970, quando estávamos assolados pela ditadura civil e militar após o golpe de 1964, Santos (2011) informa que a ideia de nação esteve vinculada ao autoritarismo militar e as manifestações culturais eram contidas, perseguidas ou inspecionadas. No entanto, conforme Mário de Souza Chagas e Inês Cordeiro Gouveia (2014), as turbulências sociais repercutidas nos anos 1960 e 1970, como as guerras, as ditaduras militares (que não era um caso isolado do Brasil) e a crise do sistema vigente derivaram em manifestações diversas que reivindicavam a paz, a liberdade, os direitos, o respeito, a representatividade, etc.<sup>48</sup>

Segundo Castells (2013), as ações coletivas são importantes instrumentos de mudanças sociais, desenvolvidas, dentre outros fatores, em momentos de divergência políticas para cobrar melhores condições de vida prestadas a população. Os movimentos

<sup>47</sup> A idealizadora do Museu de Imagens do Inconsciente foi a psiquiatra Nise da Silveira, do Museu do Índio foi o antropólogo Darcy Ribeiro e do Museu de Arte Negra o artista e ativista político Abdias do Nascimento. Primeira exposição pública em 1968.

<sup>48</sup> Entre os movimentos que floresceram nessa época temos o estudantil, dos *hippies* (contracultura nos EUA), dos negros (como o *Black Power* nos EUA), o feminista, entre outros.

sociais necessitam determinação, pois enfrentarão sistemas de poder equipados com recursos para o combate, principalmente para os coercitivos e o econômico. É por isso que, Chagas *et al.* (2018) expressam que as mudanças no campo dos museus é consequência de fatores históricos e da efervescência de grupos sociais engajados em debates e em reivindicações, assim é impropriedade creditar a renovação somente ao círculo de intelectuais, dos especialistas.

Com todas essas perturbações movimentadas nacional e internacionalmente através de conjunturas políticas e de novas percepções desencadeadas por intelectuais e por movimentos sociais, Chagas (2006) comenta que os museus, tal como eram apresentados, limitado por paredes e focado nos objetos, foi questionado na década de 1970 e passou a reforçar categorias como território, patrimônio e comunidade, dando ênfase a sua dimensão social, de pertencimento e de problematização do social.

Um dos grandes momentos para os museus foi a realização da Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada pelo ICOM/UNESCO, em 1972. Hugues De Varine-Bohan (1984, 2000) esclarece que desde a década de 1960 a UNESCO já preparava debates sobre a museologia e em 1971 pediu ao ICOM que organizasse a próxima mesa-redonda voltada para a América Latina. A mesa reuniu profissionais de variadas especialidades e lugares<sup>49</sup> sobre o tema das atribuições dos museus na contemporaneidade e na relação com a comunidade, com o território e com a questão social, a fim de romper com as barreiras de um museu apartado do desenvolvimento local e global e da sociedade e seus anseios.

Segundo Vladimir Sibylla Pires e Mário de Souza Chagas (2018) o momento era de fragilidade e de conflitos gerados pela crise mundial do capitalismo, pelas ditaduras na América Latina e, conseqüentemente, pelas várias mobilizações desencadeadas por um povo insatisfeito com os transtornos que os acometiam. Varine (1984) informa que a escolha do Chile, país que sediou o evento, aconteceu por causa do discurso político apresentado pela Unidade Popular de Salvador Allende (1970-1973), que se mostrava como uma grande esperança de mudança para o país, em detrimento de outros países que ainda passavam por momentos político-militares críticos em sua pátria que tornava a sede do evento instável.

Mas, a compreensão dos museus na esfera social foi essencial para surtir vários apontamentos. O debate apresentava não só ideias como também possíveis soluções para

---

<sup>49</sup> Dentre os 12 representantes museólogos de países latino-americanos estava a museóloga Lygia Martins-Costa que atuou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) foi a representante do Brasil.

serem colocadas em práticas pelos museus, tendo em vista as especificidades de cada país e região. O documento de Santiago trouxe como novidade o conceito de “Museu Integral”, no sentido de abraçar as singularidades de seu território; de dialogar com a coletividade; de integração entre a natureza; o meio urbano; as tecnologias e a cultura. Varine (1984) informa, descontente, que o termo “Museu Integral” foi substituído, posteriormente, por “Ecomuseu”<sup>50</sup>, termo que considera eurocêntrico e possui outros objetivos. Também considera que o encontro não foi satisfatório para os museus latinos devido à força do conservadorismo. Já no plano internacional, por exemplo, explica que as discussões só começaram a serem consideradas e aplicadas a partir de 1980.

Nos grandes museus da América Latina, não houve grandes mudanças. Os acervos nacionais e suas instituições imitam, em maior ou menor grau, os estilos museológicos em vigor no mundo industrializado, os imperativos turísticos, os gostos das oligarquias do poder e do dinheiro continuam sendo a norma. A maioria dos participantes de Santiago não conseguiu concretizar as decisões tomadas [...] (VARINE, 2000, p. 144)

No entanto, Varine-Bohan (2000) considera o encontro inovador e revolucionário, primeiro por causa do próprio conceito de “Museu Integral” e segundo devido à consideração dos museus como agentes de mudança social. Aliás, a acessibilidade, participação e o diálogo interdisciplinar (museus e sociedade; museólogos e outros profissionais; museus nacionais e internacionais) com a sociedade e a consciência de que os museus podem ser operadores de mudanças, que fazem parte da vida e não são como Igrejas que separam o mundo sagrado do mundo profano. Esses foram os principais destaques do documento.

O museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante, e que traz consigo os elementos que lhe permitem participar da formação da consciência das comunidades que atende. Por meio dessa consciência, os museus podem incentivá-las a agir, situando suas atividades em um contexto histórico para ajudar a identificar problemas contemporâneos; ou seja, ligando o passado ao presente, comprometendo-se com mudanças estruturais em curso e provocando outras mudanças dentro de suas respectivas realidades nacionais. (MESA REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE, 1972, p. 116)

Aqui, os princípios para uma “Nova Museologia” começaram a serem formados. A Mesa Redonda (1972) sobre “O desenvolvimento e a importância dos museus no mundo

---

<sup>50</sup> O termo “ecomuseu” surgiu em 1971, consagrado por Hugue de Varine-Bohan, na IX Conferência Geral de Museus do ICOM, em Grenoble (França). O primeiro ecomuseu foi o da Comunidade Urbana Le Creusot/Montceau-les-Mine (França), oficializado em 1974. No Brasil, os primeiros ecomuseus surgiram a partir de 1990, com o Ecomuseu de Santa Cruz, na zona oeste do Rio de Janeiro.



contemporâneo” realizado na sala de reuniões do Escritório Regional da UNESCO para Educação na América Latina e no Caribe, em Santiago do Chile argumentou sobre o meio rural e urbano, os avanços da ciência e da tecnologia, os problemas sociais e culturais e a educação.

Segundo o documento (1972), quando se discutiu os problemas entre o meio rural e o urbano, considerou-se que os itens deveriam ser discutidos em conjunto. O meio rural necessitava estar alinhado ao meio urbano e, portanto, as ações dos museus deveriam chegar até essa população. Dentre as propostas estava a realização de exposições itinerantes que trabalhassem assuntos relacionados com seu cotidiano, a necessidade de dialogar com pessoas do meio rural, tendo em vista a ausência de museus nesse local e a falta de profissionais e incentivar a mudança social e a produção de memória rural. O meio urbano foi instigado pelo viés de uma urbanização caracterizada pelo colonialismo, onde a concentração cultural e de outros aspectos básicos de convivência situam-se perto de regiões do porto ou de outras localidades que dão acesso ao transporte de mercadorias. Além disso, a preocupação com o meio ambiente foi igualmente evidenciada em virtude de sua preservação e conservação<sup>51</sup>. Nesse debate, surgiu a ideia de “Museu Social”, proposto pelo argentino Mario Egidio Teruggi (1919-2002). A sugestão procurava agregar pesquisa, museu, homem, ambiente, história, sociologia e antropologia.

No tocante a ciência e a tecnologia, a Mesa Redonda (1972) concluiu que os avanços na área em relação a velocidade da comunicação, a deficiência de acesso tecnológico em alguns países e a aglomeração de informação tornaram-se um dilema para especialistas e usuários, mesmo com as inúmeras vantagens que podiam oferecer. No caso, a América Latina carecia de desenvolvimento e de popularização nessa área, já que países que tinham avançado na ciência e na tecnologia exerciam grande poder sobre os demais, dando margens, por exemplo, a criação de monopólios. Salientou-se que os museus deveriam conhecer e integrar as novas demandas do desenvolvimento científico e tecnológico, de acordo com as especificidades que cada país poderia oferecer; integrar cientistas e tecnólogos com as ciências sociais e políticas e incentivar a criação de mais Museus de Ciências e Tecnologias com missão educativa. Nesse momento, a Internet ainda não havia sido popularizada, mas a alta tecnologia dos computadores e o crescimento da rede ARPANET já estavam sendo percebidos.

---

<sup>51</sup> Neste ano, em Paris, foi realizada pela Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, a “Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural”. O meio ambiente torna-se, cada vez mais, tópico a ser discutido levando-se em consideração que o patrimônio cultural e natural estavam sendo ameaçados de destruição.

Ficou declarado na Mesa Redonda (1972) que para todos esses apontamentos era necessário estabelecer a conscientização dos indivíduos e constatou-se que a educação seria a principal forma de promover essa percepção. Uma educação influenciada pelo educador e filósofo brasileiro Paulo Freire (1921-1997), ou seja, uma educação contextualizada com a realidade social e libertária na promoção da autonomia de seus aprendizes. Hugues De Varine-Bohan (1984, 2000) explica que Paulo Freire foi chamado a participar do encontro, mas o regime militar brasileiro não concedeu autorização a UNESCO. Paulo Freire defendia uma educação orientada pela democratização, contra o conservadorismo e o conhecimento reservado a poucos privilegiados, deixando muitos conservadores incomodados com a disseminação de suas ideias.

Além disso, a relação entre educação e tecnologias ficou evidente quando elas foram transferidas para os países da América Latina de forma superficial, sem conhecimento adequado para a sua utilização. Tomando os museus como promotores de educação, eles devem aguçar a curiosidade, a criatividade, a reflexão crítica e o diálogo com o seu público e com as tecnologias, ainda mais em países em que as tecnologias foram inseridas abruptamente, sem a devida base educacional mais consistente sobre a área.

Chagas e Gouveia (2014) identificam como um dos antecedentes que fizeram os museus e a museologia questionar sua atuação, além de outros eventos anteriores, foi o livro “Os Museus no Mundo”<sup>52</sup>, de característica popular, publicado em 1979. Essa publicação continha, além de outras informações, uma entrevista com Varine que criticava a colonização dos museus e a forma como estavam sendo dirigidas a sua *práxis*, principalmente em relação a dimensão social e educativa que deveriam ser implementadas. Todos esses desdobramentos das décadas de 1960 e 1970 tiveram repercussões na década de 1980, quando alguns países que sofriam com a ditadura começaram a passar, gradualmente, por processos de democratização. No entanto, Santos (2011) argumenta que após a abertura política brasileira a cultura foi desmobilizada e não teve grandes progressos públicos, desse modo as propostas do setor privado começaram a serem apoiadas pelo governo e se proliferaram.

Nesse mesmo momento, tendo como referência as discussões anteriores como a Mesa-redonda de Santiago (1972), em Quebec, no Canadá, em 1984, foi redigido os “Princípios de Base de uma Nova Museologia”. Essa reunião internacional gerou o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINON) que visa a função social

---

<sup>52</sup> Publicado no Brasil, na Espanha e na Suíça através da Coleção Grandes Temas da Biblioteca Salvat.

dos museus, a integração interdisciplinar entre o meio humano e físico e a participação social, reivindicando a atuação do poder público nesse processo. Segundo Chagas e Gouveia (2014) a Declaração de Quebec e seu pressuposto para o MINON<sup>53</sup>, constituiu-se como mais um referencial de mudanças contributivas para o campo, que pretendia e a atualização de uma prática mais voltada para as necessidades da sociedade, cruciais para as novas experiências que seriam construídas na década de 1980 e 1990. Nesse sentido, pontuam como contribuição a ascensão da “Museologia Social ou Sociomuseologia” na década de 1990.

Segundo Mário de Souza Chagas, Paula Assunção e Tamara Glas (2014) o MINOM compreende os museus como entes defensores do coletivo, do participativo, da cidadania, do respeito, da autonomia criativa e de memória. Chagas e Gouveia (2014) declaram que o evento não teve repercussão pacífica e foi questionado. Mas, para os autores essa postura divergente é comum quando paradigmas pré-estabelecidos são confrontados com novos. Ainda mais, os autores pontuam o modismo com a expressão “Nova Museologia”<sup>54</sup>, usado como legenda de novas práticas, mas que em sua essência não são inovadores e citam como exemplo a Declaração de Caracas (1992), por abordar a função social dos museus tradicionais, sem mencionar práticas e tipologias novas de museus. Em contrapartida, os autores acreditam que a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento - Eco-92 e o I Encontro Internacional de Ecomuseus, ambos de 1992, foram muito mais importantes para as concepções articuladas pela “Nova Museologia”, do que a Declaração de Caracas, criando, de fato, desdobramentos para o campo.

Apesar de alguns impasses, a declaração trouxe considerações importantes para os museus. Nesse sentido, a Declaração de Caracas (1992) compreendeu que, após 20 anos da Mesa-redonda de Santiago, não houve grande prosperidade para os países mais pobres e que os progressos só geraram mais divisões e dependências. Ademais, nesse período houve uma grande transição com a progressiva popularização dos computadores, especialmente para a ciência e para tecnologia; a relevância dos processos comunicativos; o encurtamento de distâncias; o aumento da depredação ambiental; o desprezo com a educação ou falta de uma pedagogia condizente com a realidade social e o abandono estatal em relação ao patrimônio cultural.

---

<sup>53</sup> Em 1984, o MINOM rompeu ligação com o Conselho Internacional de Museus (Icom) e tornou-se um movimento independente. No entanto, para alguns autores, 1985 é considerado o ano de nascimento do movimento em razão da I Conferência internacional do MINOM em Lisboa, Portugal.

<sup>54</sup> Também chamada de museologia popular, ativa, comunitária, de ruptura, crítica, dialógica, de resistência, ecomuseologia, e etc.

A Declaração de Caracas (1992) considera a participação social como importante missão a ser assegurada pelos museus e o diálogo é enfatizado no processo comunicativo. Assim, declara que “não pode existir um museu integral, ou integrado na comunidade se o discurso museológico não utilizar uma linguagem aberta, democrática e participativa” (ICOM, 1992, p. 252). A relevância do documento é direcionada para o entendimento de um museu colaborativo, onde os interessados participam das decisões e das atividades da instituição, deixando de ser somente observadores ou participantes de uma comunicação unidirecional.

Apesar de todas essas manifestações serem idealizadas para um melhor aproveitamento dos museus na sociedade, Chagas e Gouveia (2014) reforçam que são os “compromissos sociais” que verdadeiramente importam, já que os termos e os documentos não tem valor em si e não são autênticos se não houver intervenção social democratizante. Nesse sentido, Chagas *et al.* (2018) citam que o termo “social” é também um campo de disputas, onde todos querem usar como emblema, mas sem de fato concretizá-lo ou utilizam para outros fins, como o de alcance publicitário.

Toda museologia e todo museu existem em sociedade ou numa determinada sociedade, mas quando falamos em museu social e museologia social, estamos nos referindo a compromissos éticos, especialmente no que dizem respeito às suas dimensões científicas, políticas e poéticas; estamos afirmando, radicalmente, a diferença entre uma museologia de ancoragem conservadora, burguesa, neoliberal, capitalista e uma museologia de perspectiva libertária; estamos reconhecendo que durante muito tempo, pelo menos desde a primeira metade do século XIX até a primeira metade do século XX, predominou no mundo ocidental uma prática de memória, patrimônio e museu inteiramente comprometida com a defesa dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras. (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 17)

O valor de conceber atividades que defendam a democratização, a diversidade, o pensamento crítico e o diálogo com a sociedade são imprescindíveis para atenuar as relações de poder e compreender os discursos que elas proliferam. Santos e Chagas (2007, p. 12) explicam que “os indivíduos estão reconstruindo suas identidades tanto pessoais como coletivas a todo momento”, portanto, o contexto e as dinâmicas sociais nelas presentes precisam ser consideradas. Chagas e Gouveia (2014) esclarecem que a museologia social não é impositiva, é apenas mais uma das diferentes possibilidades de se pensar o campo museal.

Neste sentido, é estimulante compreender a museologia social como uma ferramenta de trabalho colocada a favor da cidadania, dos direitos humanos, dos direitos dos trabalhadores, dos direitos à terra e à moradia, dos direitos das

mulheres, dos direitos dos povos indígenas e dos negros, dos direitos da comunidade LGB e outros direitos. (Chagas *et al.*, 2018, p. 96)

As transformações ocorridas no campo do patrimônio cultural, dos museus e da museologia, desde a década de 1950, foram pertinentes, porém necessitam ser reavaliadas no contexto dos anos 2000, onde o exercício comunicativo foi abalado por uma nova configuração entre as TICs e os indivíduos e o receio de autoridades em manejar as tecnologias, consideradas uma das maiores fontes de poder na contemporaneidade e, portanto desencadeiam novas estratégias de controle. Essa concepção também reflete nos museus, cada vez mais atentos as TICs tanto em museus presenciais, quanto virtualizados. Os princípios aqui destacados advindos de uma museologia social também podem e devem ser manifestados na Internet, igualmente entendida como palco de conflitos.

### **3.2. Desafios dos museus na contemporaneidade**

Levando-se em conta o que foi observado, a formação do pensamento museológico e os primeiros museus brasileiros nasceram durante o século XIX. Nesse sentido, Pires e Chagas (2018) pontuam que os museus modernos fundamentaram-se no projeto civilizatório, nutrido por discursos que acolhem os colonizadores e discriminam as colônias. Dessa forma, afirmam que os museus precisam se descolonizar, mesmo havendo obstáculos de autoridades institucionais que insistem na preservação da colonialidade. Para Chagas e Gouveia (2014, p. 10) “[...] se os [primeiros] museus brasileiros foram criações coloniais, é hora de se criar museus que produzam rompimento com essa mentalidade [colonizadora e colonizada]”.

Nesse contexto, o objeto, assimilados como tesouros de coleções, constituíam o foco principal dos primeiros museus. Entretanto, a partir do século XX, o Estado passou a ser condutor das ações preservacionistas. A preocupação com os objetos significativos da nação que constituíram o projeto de identidade orientado pelo nacionalismo. Em razão disso, o patrimônio cultural preservou, majoritariamente, bens materiais (móveis e imóveis) ligados a heróis nacionais da elite e da política, excluindo a presença de outros protagonistas e manifestações culturais.

Porém, entre 1970 e 1980, ocorrem reivindicações de maior representatividade de grupos sociais excluídos de museus e instituições culturais como indígenas, imigrantes, negros, etc. Com as novas formas de se pensar e ser dos museus, Chagas (2011) anuncia que novos atores sociais puderam ser conhecidos e instigados a participar de atividades

museais, como é o caso, por exemplo, dos grupos étnico-raciais e de gênero. Apesar de ainda ser um trabalho de persistência, ocorreram significativas mudanças no pensamento cultural brasileiro.

O reconhecimento da função social dos museus e a presença de novas tecnologias digitais desencadearam uma nova postura para os museus, para a museologia e para o patrimônio cultural. Vários documentos internacionais foram produzidos pela UNESCO, considerando as discussões apreendidas desde a década de 1970, como a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001); a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial (2003); a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005) e a Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade (2015). Todas refletindo sobre o respeito aos direitos humanos e à diversidade (cultural e natural) e suas manifestações; a aceitação das diferenças; a defesa do diálogo e da participação social; a conscientização do patrimônio cultural; a promoção da educação; a inclusão social e tecnológica; a cooperação internacional e o reconhecimento político e privado na promoção da democracia.

No governo de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2011), com o ministro da cultura Gilberto Gil (2003-2008), políticas públicas culturais foram criadas como: o Programa Cultura Viva, os Pontos de Cultura, o Prêmio Cultura Viva, etc., que aspiravam aumentar a participação da sociedade civil. Para Santos (2011), foi somente a partir dos anos 2000 com o governo de Lula que os princípios de democratização, o apoio à diversidade e a algumas percepções da “nova museologia” puderam ser colocadas em práticas nas políticas públicas brasileiras.

[...] diferentemente dos governos anteriores, que priorizaram a acumulação de renda como condição para o desenvolvimento e posterior distribuição de renda, o novo governo fortaleceu instituições públicas e promoveu uma ampla reforma social com foco nos mais pobres, diminuindo as desigualdades sociais, uma das mais altas do mundo (SANTOS, 2011, p. 195).

A necessidade de uma maior participação da sociedade desencadeou uma nova forma de se pensar o patrimônio de forma mais colaborativa e interdisciplinar. O Brasil despontou na discussão e na criação de medidas para a defesa do patrimônio imaterial, com a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI, através do Decreto nº 3.551/2000, que estabeleceu o registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, antes mesmo da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial (2003) da UNESCO.

Nesse sentido, várias iniciativas no campo da cultura e, portanto, do patrimônio e dos museus, procuraram incluir a função social e educativa dos museus, principalmente com a criação de políticas públicas culturais. Em 2003 foi criada a Política Nacional de Museus – PNM, tendo como princípios fundamentais incentivar a criação democrática de políticas públicas do patrimônio cultural, memória social e museus; relevar a importância das variadas tipologias de museus para o patrimônio; promover o respeito às diferenças e à diversidade cultural e estimular a participação da sociedade nas questões patrimoniais (PNM, 2007).

Através das propostas apresentadas pela PNM, foram criados, em 2004, o Sistema Brasileiro de Museus – SBM, pelo decreto nº 5.264 (revogado em 2013) e o Departamento de Museus e Centros Culturais – DEMU. Em 2006, foi criado o Cadastro Nacional de Museus – CNM. Em 2009, o Departamento de Museus e Centros Culturais foi extinto para dar lugar ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), através da Lei 11.906. Nesse mesmo ano, também foi criada a Lei nº 11.904, que criou o Estatuto dos museus. Essas medidas enfatizam a importância da construção da PNM para as políticas públicas, os museus, a museologia, a cultura e a sociedade.

Os pontos da PNM estão articulados para a democratização de acesso e para a diversidade cultural, sendo assim, preconizam importantes questões oriundas desde a década de 1990 como o aumento do desenvolvimento tecnológico, principalmente com a entrada da internet, influenciando a arte, a economia, a educação e a produção cultural. Nessa nova conjuntura, os museus precisaram rearticular-se e criar novas estratégias. Portanto, as ações governamentais para os museus são primordiais para suscitar atividades democráticas como a inclusão, o acesso, a difusão, a educação e a pesquisa pela sociedade civil, como também para a gestão dos bens patrimoniais, facilitando as atividades de integração, preservação, conservação, documentação, comunicação e educação.

Nesse sentido, os museus possuem grandes responsabilidades, já que em meio às dificuldades financeiras e a desvalorização de seu campo precisam efetivar seu papel educativo e ampliar sua relação com as comunidades. Segundo a PNM (2007, p. 20), “os museus conquistaram notável centralidade no panorama político e cultural do mundo contemporâneo [...] passaram a ser percebidos como práticas sociais complexas que se desenvolvem no presente, para o presente e para o futuro [...]”, são determinantes para a pesquisa, construção e ações de políticas públicas culturais. Agora, estão voltados para o público, com novas práticas expositivas que corresponderam à mudança de perfil de seus frequentadores. Entende-se que o novo posicionamento dos museus perpassa pela

incorporação de diferentes grupos sociais, favorecendo a construção de uma transformação social. No entanto, é preciso perceber que a ampliação de usuários nos museus não pode render-se aos imperativos do mercado e da produção industrial de cultura, que longe de promoverem a democratização do acesso aos bens artísticos e intelectuais, operam com a espetacularização do patrimônio e o consumo cultural.

Em consequência desses documentos, instituições e ações aqui apresentadas a partir dos anos 2000 contribuíram com a ampliação do campo cultural. Em virtude de tais transformações, Santos (2015) expressa que há uma corrente investigativa que busca, além do combate aos discursos coloniais, evidenciar atores sociais esquecidos ou apagados da história e que pertencem a grupos sociais renegados, como indígenas, mulheres e negros. Nessa perspectiva e sob o pensamento da museologia social comunidades fundaram seus próprios museus. Conforme Chagas et al. (2018) o primeiro museu em uma favela do Rio de Janeiro Museu da Maré (2006), o Museu Vivo de São Bento (2007) em Duque de Caxias, o Museu de Favela – MUF (2008) nas favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo e o Museu das Remoções (2016) compõem alguma das referências de ações culturais comunitárias.

Alguns exemplos de museus criados na década de 2000, no Rio de Janeiro, são projetos construídos com a justificativa do desenvolvimento urbano e do melhor acolhimento ao turismo em relação aos megaeventos da época (Copa do Mundo no Brasil, 2014, e Olimpíadas no Rio de Janeiro, (2016). No Rio de Janeiro, o projeto de revitalização do Porto Maravilha teve como um dos objetivos a construção de 2 museus: o Museu de Arte do Rio – MAR (2013) e o Museu do Amanhã (2015), ambos em parceria com a prefeitura e com a Fundação Roberto Marinho. Esses museus representavam o que melhor a cidade poderia oferecer aos turistas em relação a arte contemporânea, o futuro e as tecnologias.

A abertura e ocupação de territórios usados se dão com o uso da memória da abertura dos portos, com a memória e releitura do transplante da colônia para a metrópole, aí é onde tudo sempre recomeça, como se nada antes existisse, como se outras possibilidades e caminhos não existissem desde o ponto de vista do interesse social popular para reconfigurar o centro e a região portuária. (BOCAYUVA, 2018, p. 65)

Uma cidade cultural, bonita e amigável para turistas, condizente com os *slogans* de um país “do futuro”, “em desenvolvimento” e “de todos”, ou, em relação ao Rio de Janeiro, “cidade maravilhosa”, “turística” e “alegre”. Insistindo em apagar as mazelas e diminuir a



circulação, a imagem e o exercício cultural de camadas populares da sociedade. Para Bocayuva (2018) essa política entende que a cidade e seus aparatos, inclusive os culturais servem para o entretenimento turístico, para o capital financeiro e para as corporações imobiliárias. É por isso que os museus são representativos, pois invocam o moderno, a fascinação e a memória, mesmo sendo a memória da história que se quer contar. Assim, o autor informa que há um novo processo de colonização, através da seleção de referências plausíveis e da povoação de lugares antes largados e desprovidos de aparência estética.

Porém, conforme Pires e Chagas (2018) é preciso estar atento para o que se pretende ocultar, pois por trás de grandes obras ocorreram destruição de bens e inúmeras famílias foram removidas de seus domicílios. A nova cidade carioca precisava ser “bela”, “turística” e “futurística”, não importa o que ou quem estivesse embarreirando sua realização. É nesse conflito entre cidade, território, política, especulação imobiliária, e indivíduos que, o Museu das Remoções foi criado em 2016, após a remoção de famílias que moravam na região da Vila Autódromo, com o intuito de posicionar-se resistidamente contra o drástico acontecimento a comunidade e de tantas outras que passaram pelo mesmo processo em território nacional.<sup>55</sup>

Diante, portanto, da monstruosidade de um Estado vândalo, que não apenas mata jovens pobres e negros nas periferias de nossas cidades e lideranças políticas na calada da noite, como também criminaliza manifestações, remove famílias e destrói suas casas para instalar complexos esportivos e de lazer destinado aos eventos da iniciativa privada, para ficarmos apenas em alguns poucos exemplos, passamos todos a viver entre a observação da destruição cotidiana dos nossos direitos, de um lado, e a sua defesa abstrata, de outro. É preciso, portanto, libertar a potência da transformação e da construção de nossa autonomia da impotência de uma prática social, cultural, política e pedagógica meramente reformista, que visa transformar tudo, sim, mas para que tudo possa seguir igual, sem sair do lugar, reduzindo nossa autonomia a uma mera cidadania pelo consumo. (PIRES, 2019, p. 64)

Além do mais, são mais 2 museus construídos na região considerada como “central”, onde já existem um número razoável de museus. Uma superlotação de museus em um único espaço, enquanto outras regiões estão carentes de espaços culturais. A autoridade política ignora, geograficamente, outros territórios, culturas e personagens. Como informa Moraes (2010), apesar das mudanças proclamadas e instituídas nos museus e na Museologia, ainda nos defrontamos com a incidência de teoria e práticas retrógradas ou que se reinventam para se adequar a novos cenários.

---

<sup>55</sup> O Museu das Remoções teve parte de seu acervo, no caso os escombros da Vila Autódromo, doada ao Museu Histórico Nacional, em 2017.

Pires e Chagas (2018) declaram que a partir de 2016, a cultura sofreu ataques do governo com a censura e a extinção de cargos, profissionais, políticas e instituições, além de ataques a liberdade de expressão e a diversidade de conteúdo. O momento deflagrou o desmantelamento de uma cultura que estava sendo promovida socialmente a favor da diversidade (religiosa, étnica-racial, de gênero, etc.), da cidadania, das minorias, do direito ao usufruto da própria cultura que ainda é territorialmente aglomerada em regiões específicas do país, em áreas urbanas e em determinados bairros ou zonas geográficas.

Um tempo distópico se caracteriza pela morte da utopia. No tempo distópico não há outra possibilidade a não ser aquela que é oferecida, não há nesse tempo a possibilidade de construção de alternativas. No tempo distópico não há vida, há controle; não há criação, há repetição; não há arte, ciência, filosofia ou religião que floresçam com liberdade, há apenas imposição de vontade dos que dominam e controlam a máquina, o sistema, o processo. (PIRES; CHAGAS, 2018, p. 289)

Em meio às demandas impostas pelo mercado e pelo turismo, que tendem a enxergar a cultura como produto e olhando para atual conjuntura política, de cerceamento da cultura e de outras tantas áreas básicas, como educação, saúde e segurança, que tem mostrado resultados desastrosos para a sociedade, uma sensação desagradável é desencadeada e verbalizada como defesa. Para Bocayuva (2018), a situação extrema em que se encontram a população desencadeiam o medo e, conseqüentemente, o ódio, rancor, preconceito, racismo e extremismo. Pedro Pereira Leite (2015) explica que o medo não deve criar cegueira e nem omissão. O medo é inimigo da determinação e amigo da alienação. E indagar, resistir e manifestar suas preocupações deve servir como catalisadores de intervenção coletiva.

Há, sem dúvida, em nossa sociedade e, imagino, em todas as outras mas segundo um perfil e facetas diferentes, uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso. E se quisermos, não digo apagar esse temor, mas analisá-lo em suas condições, seu jogo e seus efeitos, é preciso, creio, optar por três decisões às quais nosso pensamento resiste um pouco, hoje em dia, e que correspondem aos três grupos de funções que acabo de evocar: questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante. (FOUCAULT, 2009, p. 50-51)

É de suma importância não perder as esperanças e investir na criatividade, para não desistir e poder continuar enfrentando as tensões contemporâneas. Como explica Bocayuva

(2018), apesar do sistema de controle, é importante frisar que ainda perduram movimentos de resistência que, audaciosamente, repudiam as articulações dominadoras e criam estratégias de oposição. Os museus poderão compor esse movimento de resistência, mas para que realmente haja mudanças na estrutura social é preciso que ocorram mudanças políticas e, portanto, que outras instituições e a sociedade também se ponham contra as regras autoritárias, discriminatórias e de exclusão social. É preciso “descolonizar o pensamento. Descolonizar a museologia e os museus” (Chagas, Assunção e Glas, 2014, p. 434), procurando colocar em prática os princípios das Declarações de Santiago do Chile e de Quebec; exteriorizar outros atores esquecidos ou ocultados da história; considerar a capacidade dos museus sociais em transformar a realidade social e que a museologia social, compreendida como um movimento pode ser exercida em todas as tipologias de museus. Os museus devem ser movidos pela escuta e pelo diálogo; pela aceitação das diferenças e pela diversidade de experiências sociais; que lute contra a opressão; pela compreensão de que a memória é afetada pela dinâmica de seu tempo; que se apoie a cultura, as instituições educativas, a elaboração de pesquisas e a construção de políticas públicas voltadas para as ações sociais.

Há de se complementar que, segundo Rangel (2010) a criação de políticas públicas requer persistência e combate, pois ela é o produto de luta entre poderes. E por isso, é importante que atores sociais invistam em entender, dialogar e participar de construções políticas. É por isso que Chagas (2002) afirma que os museus não são entes encerrados em si, bloqueados pelas tramas do poder, podendo existir interferências que estimulam atitudes de resistência, mesmo em instituições onde são difíceis de interromper com os vínculos tradicionais, intervindo e relacionando-se socialmente e apresentando outros discursos e atores. O importante é a compressão de que são espaços de conflitos onde o poder pode instaurar-se e que sua concepção não se finda no passado, mas deve estabelecer vínculos com o presente o futuro. Para tanto, é preciso que haja participação e comunicação na construção dos patrimônios, onde o museólogo deve participar como mediador dessas relações para conhecer e construir narrativas diferentes sobre sua coleção, atendendo e questionando as metamorfoses sociais. Assim, criando sujeitos autônomos e emancipados socialmente, aptos para refletir, indagar e interferir socialmente.

[...] não basta lutar para que os movimentos sociais tenham acesso aos museus. Isso é bom, mas ainda é pouco. O desafio é democratizar a ferramenta museu e colocá-la ao serviço dos movimentos sociais; colocá-la a favor, por exemplo, da

construção de um outro mundo, de uma outra globalização, com mais justiça, humanidade, solidariedade e dignidade social. (CHAGAS, 2011, p. 6)

Não se considera que haja uma troca de autoridades e a negação do saber científico, mas o diálogo, uma troca de saberes entre as partes, onde ambas ganhem conhecimento e produzam resultados satisfatórios. Pois, conforme Moraes (2010, p. 22), “o diálogo é uma ameaça ao modelo social de dominação e poder político”, por isso deve ser almejado, mesmo que existam obstáculos e a dificuldade de sua execução. Os museus não são instituições onde a verdade é descoberta, são entidades em movimento que devem partilhar conhecimento, uma curadoria compartilhada deve ser promovida. Tampouco deve ser fechada a autoridades acadêmicas, políticas e tradicionais e entender que com a presença de autoridades populares a curadoria pode render bons resultados.

O diálogo entre território, museu e sociedade aciona a possibilidade de uma museologia que, ancorada no social, crítica e se aplica na transformação dos museus; compreende o território como espaço socialmente construído e que os museus não são apenas representação da sociedade, são também projetos, sonhos e desejos de outro mundo, quiçá de um mundo melhor; sendo construções, eles também são construtores de realidades e de subjetividades individuais e coletivas. (PIRES; CHAGAS, 2018, p. 290)

Durante muitas décadas, os museus tiveram uma função estratégica para o Estado, servindo como meio para forjar a identidade nacional. Posteriormente, os museus se transformaram em uma instituição paradigmática na produção de atividades culturais contemporâneas e, por isso, não é à toa que muitos governos o utilizam como um dos destaques de seu governo ou como símbolo de modernização ou revitalização geográfica. Sendo assim, museus e política estão intimamente interligados, compreender essa ligação permite-nos estabelecer ações que estimulem a reflexão, a educação, a criatividade, o lúdico, a acessibilidade e também as variadas e diferentes formas de relações existentes na sociedade. Nesse aspecto, ressalta Chagas (2002):

De casas que guardam e acumulam acervos e coleções, os museus passaram a ser centros de convivência e de expressão da vida social das comunidades; espaços de construção social de memórias e processos de identificação. Ao longo desse tempo, os museólogos também se redefiniram, para além de profissionais de museus e guardiões de tesouros eles assumiram-se como mediadores, educadores, pesquisadores, trabalhadores sociais, cientistas sociais e militantes de movimentos sociais. Todo esse conjunto de novas ideias contribuiu para que o social no âmbito dos museus se transformasse em tema contemporâneo, contribuindo para o surgimento de novas tipologias de museus, de carácter dialógico, democrático, participativo e inclusivo. (Chagas *et al.*, 2018, p. 97)

A percepção dos museus como lugar de mediação e de relações sociais que não se limitam aos objetos e aos edifícios luxuosos e monumentais; de dinamicidade em vez de inércia; de educação; de pesquisa, mas é lugar também de autoridades que selecionam e criam discursos. Por isso, é preciso também entender que as comunidades não são blocos homogêneos e neles também há conflitos de interesse. Pires e Chagas (2018) explicam que uma população não é homogênea, dentro delas ocorrem identidades e identificações culturais que também não são homogêneas. Enfim, como salienta Leite (2014) não existem “receitas”, a luta e as atividades devem ser constantemente repensadas e articuladas com a conjuntura e as demandas sociais.

Novas perspectivas puderam ser discutidas e colocadas em prática, mesmo sofrendo críticas pelos que persistem no fundamento conservador, estabelecendo diferentes, mas não substitutivos, delineamentos aos museus, ao patrimônio e a museologia. A partir da repercussão do MINON e da museologia social com propostas que aproximaram sujeito, museus e patrimônio que outros museus e experiências culturais – inclusive em museus conhecidos por serem tradicionais – puderam ser criados desgarrando-se da obsessão ao objeto; do ambiente pretérito, cristalizado, intocável e silencioso; da característica monumental e requintada; do público erudito e de classes favorecidas financeiramente e da constituição de discursos construídos politicamente ou privilegiando certas culturas, objetos e indivíduos em detrimento de outros considerados secundários, primitivos ou desprezíveis.

### **3.3. Movimentos sociais e TICs: novas relações de poder**

Em meio a todos esses acontecimentos que começaram a eclodir no século XX, temos o aumento dos serviços disponibilizados pela rede mundial de computadores e, conseqüentemente o aumento de usuários, empresas, produtos, propagandas, notícias, etc. A conseqüente velocidade, facilidade de uso, a redução de valores e a interconexão entre equipamentos tecnológicos que disponibilizam a Internet alteraram as relações de poder e as estratégias de oposição. Como visto, os computadores e a Internet nasceram sob a tríade entre poder militar, estatal e científico. O EUA, país de nascimento da Internet, exibe soberania política, militar, científica, cultural, artística e econômica em relação a outros países, apresentando-se como modelo de nação a ser seguida, idolatrada e respeitada. Ao mesmo tempo, esses atributos geram conflitos com outros povos, indivíduos e culturas.

José Francisco Alcantara (2008) explica que as TICs ou, mais precisamente, as “tecnologias de controle” (de pessoas ou de informação) são empregadas para monitorar os

cidadãos, inclusive sem evidenciar claramente suas intenções. No entanto, as redes possuem protocolos – criados cientificamente e apoiados pelos movimentos de contracultura dos anos 1960 – que equilibram as relações e a transferência de informações na *web* de forma livre e anônima. Sem os protocolos e os movimentos sociais que reivindicam a liberdade na Internet, o controle seria absoluto. Se, dispomos hoje de certa liberdade na Internet é devido à existência de grupos sociais que insistem em defender a livre circulação de ideias.

Como salienta Castells (2013) uma das primeiras mobilizações difundidas na *web* foi a defesa da interação entre sujeitos, independente de sua formação, aptidão ou interesse. Foi a interação que promoveu a criação de redes sociais que estimularam o compartilhamento de informações e o exercício de liberdade de ser capaz de revelar as preferências pessoais. O modo como as pessoas passaram a interagir na Internet transformou várias culturas, que passaram a participar do ambiente virtual.

A partir da *web 2.0* observamos o avanço acelerado de criação de redes sociais de comunicação. Segundo Alcantara (2008) nas redes sociais inserimos, de acordo com nossos interesses, dados pessoais sobre nossas preferências (músicas, livros, religião, filmes, vestuário, esportes, etc.); mostramos nossa rede de contatos e disponibilizamos fotos, textos, compartilhamentos e comentários. E, mesmo que controlemos quem pode visualizar ou não, sempre haverá alguém a quem permitimos a visualização. Não temos o controle de quem copia e guarda certas informações para que outras pessoas desconhecidas ou não permitidas possam saber de certas informações ou que possam compartilhar com outros indivíduos. É uma rede onde não temos a dimensão previsível de seu alcance. Os rastros de nossas atividades podem ser guardados e verificados a qualquer momento (até mesmo sem autorização e conhecimento do ato) e, quando se trata de informação postada e concedida a visualização pública, pode ser testemunhada por qualquer pessoa. Para o autor precisamos tomar ciência de que nossas informações pessoais são importantes e, por mais difícil que seja, tomar ciência e cuidados com que está sendo mostrado sobre nossas vidas pessoais. Através disso, o autor defende que o controle deve ser nosso e não das autoridades. Portanto, o primeiro passo é estarmos cientes que existe controle, vigilância e manipulações.

Segundo Castells (2009), nossa sociedade é perpetuada por relações de conflitos e acordos. Mas, a Internet desestabilizou o sistema de supremacias vigentes ao redor do mundo e, por isso, um projeto de recuperação de controle está sendo praticado. Obter o privilégio de elaborar e/ou proferir um discurso é fator determinante para alcançar certas

regalias. É por isso que, hoje, existem diversos grupos que se dedicam a controlar as tecnologias, posto que é um dos principais meios de circulação de informação e de comunicação. O autor destaca que as pessoas creem, selecionam e deturpam a informação a partir de seus juízos de valores e, por isso, é preciso atentar que a informação em si não pressupõe mudanças construtivas. Ela necessita do apoio de uma educação libertadora. Como Alcantara (2008, p. 66) preconiza “la red es lo que hagamos con ella. En otras palabras, los cuchillos no matan a las personas; las personas matan a las personas”. E por ser uma plataforma de proliferação de discursos, manipulação e embates políticos é que, cada vez mais, prescinde de uma educação que compreenda como as interações sociais se organizam e como entender o que está sendo declarado.

[...] levar em conta as posições políticas, os interesses econômicos envolvidos, as âncoras ideológicas em que eles se sustentam. Se, por um lado, é fundamental para a saúde democrática defender a liberdade de imprensa, o direito à opinião divergente, por outro, é indispensável reconhecer que nenhuma imprensa é neutra, ou seja, toda e qualquer manifestação na imprensa, especialmente nas atuais redes sociais, está acompanhada de interesses políticos, ideológicos, religiosos, econômicos. Não existe neutralidade política. A hipótese da neutralidade é, em si mesma, política. Síntese: no Brasil contemporâneo é cada vez mais urgente defender a liberdade de imprensa e reconhecer o caráter político e ideológico de toda e qualquer imprensa. (CHAGAS, 2019, p. 29)

O que os museus têm haver com o sistema de imposição de controle na Internet? Muito, como vimos, os museus são instituições históricas, educativas, sociais, comunicacionais, culturais e etc. que se constituem como ferramenta estratégica de vários grupos, tornando-se palco de narrativas sobre temas diversos. Como expressões de nossa sociedade, o advento das TICs e da Internet passaram a fazer parte do cotidiano dos estudos e concepções museológicas, como ferramentas de comunicação, de otimização de atividades diversas e de virtualização dos museus (presenciais ou criados na web). Não divergente, passam pelas mesmas relações conflituosas que os museus passaram e passam em sua história. Dessa forma, como não pensar que esses princípios não afetam o controle das TICs? De fato, improvável.

A história nos mostra que em meio a estes grupos privilegiados encontramos, devido a redução de valores e a facilitação de acesso a Internet, indivíduos comuns e movimentos sociais diversos engajados em mobilizações políticas, culturais, solidárias e religiosas. Portanto, tendo em vista que os detentores ou os que possuem acesso mais facilitado aos equipamentos de manipulação são aqueles que possuem poder econômico e político. Mais uma vez, é preciso sempre questionar o que está sendo veiculado. Para

Castells (2009, p. 257) “el poder se construye conformando la toma de decisiones, por coacción o por construcción del significado, o por ambos a la vez”. Assim, Bocayuva (2018) chama as TICs de “nova máquina de poder” que merecem ser desconstruídas pelos atores sociais, acreditando que os museus, principalmente embasados pela museologia crítica, podem fazer a diferença tanto na Internet, quanto nos museus presenciais onde o espetáculo, o conservadorismo e a economia exercem ou enxergam potencialidades.

Assim, nestes novos tempos de guerra, o desafio dos museus não é tanto a representação e defesa abstrata da vida e de nossos direitos: talvez seja deixar de lado uma perspectiva produtora de discursos “sobre o outro”, “para o outro” e até mesmo “com o outro” para se posicionar como ferramenta a serviço da única perspectiva que, de fato, hoje interessa: não a do Estado, não a do mercado, mas, sim, a da luta. (PIRES, 2019, p. 65)

Onde há dominação, existem grupos de enfrentamento. Nesse sentido, a profusão de redes sociais ligadas à cultura e aos museus na Internet, também se associam a lutas sociais diversas. Castells (2013) acredita que os movimentos sociais estão sendo respaldados pela Internet e um dos motivos seria a urgência de proteção. Além do mais, na *web* as lideranças não são explícitas e nas ruas o confronto violento com sistemas de segurança e grupos opositores é constante. Mesmo assim, Leite (2015) explana que a agitação social na Internet produziu a deflagração de mobilização nas ruas, articulando o ambiente virtual com as inquietações produzidas socialmente em nosso cotidiano. No Brasil, um dos movimentos convocados através de redes sociais ocorreu em meados de 2013, tendo como propósito reivindicar, a partir do lema de melhorias na circulação da cidade em transportes públicos, a situação governamental do país e o abandono de grupos desfavorecidos e destratados, parecendo evocar o princípio de enfrentamento para a questão social brasileira.

No entanto, Pires (2019) informa que estamos em um momento político frágil, permeado por diversos conflitos, dominado pelo capitalismo e pelo neoliberalismo. Bocayuva (2018) crê que o motivo seja a falta de consolidação dos movimentos, o aumento da força coercitiva, o poder da mídia, a proliferação do medo, a ignorância gerada pela falta de uma educação crítica e a disseminação de falsas notícias. A ausência de apoio e a indignação popular que destila seu ódio aos protestantes na Internet, desestabilizando as mobilizações sociais, constituindo o que o autor chama de “guerra cibernética”. Castells (2013) mostra que a principal característica dos novos movimentos sociais está na conexão em redes de comunicação mundiais, autônomas, auto reflexivas, anacrônicas, horizontais e descentralizadas que contêm pessoas que seguem espontaneamente seus ideais de acordo



com o conteúdo que está sendo repercutido no momento, agregando a vivência *online* e *off-line*, portanto são capazes de interferir no espaço urbano nacional e internacional. Para o autor, um dos grandes problemas desses grupos é que eles têm vários objetivos que dificultam a solução de um objetivo. Mas, ao mesmo tempo, acredita que ter um único propósito não é a resposta, porque pode ser facilmente apropriada por partidos políticos. Portanto, o equilíbrio e o planejamento das metas são fundamentais para que a resolução seja alcançada.

Assim, a comunicação oferecida pela Internet está criando novos grupos comprometidos em diferentes causas, em uma escala maior, atemporal e veloz. Conforme Leite (2015, p. 7) “o local e o global estão conectados”, agora os movimentos aparecem repentinamente, podendo tornar-se duráveis ou momentâneos. Ao menos que forças decretem uma ditadura digital com o controle da informação, através da compra ou do embargo de empresas de comunicação, as mobilizações e os enfrentamentos repercutiram na Internet.

Castells (2009) não acredita na conquista do poder absoluto da Internet pelo capital e pelo Estado, com a exceção de regimes autoritários, pois os conflitos entre dominadores e as mobilizações sociais com interesses diversos e opostos ao controle regularizariam a *web*. Toda estrutura da *web* dependeria dos interesses discutidos nessa relação. Há de se deixar claro que, segundo Alcantara (2008, p. 110) “toda arquitectura de la información sostiene una arquitectura de poder”, mas elas podem, pelo menos enquanto houver acesso livre, criar debates, incitar a problematização, refletir criticamente as autoridades e os discursos de controle e indicar soluções contra hegemônicas.

Como informa Alcantara (2008, p. 125) “la lucha contra la sociedad de control no es una lucha a corto plazo; de hecho, podría decirse que es la lucha eterna (imposición de control contra resistência antidisciplinaria)”, se pararmos de lutar ou deixarmos que haja uma permanência prolongada de controle, ela se instaura de tal maneira que será naturalizada, tornando-se muito mais complexo o seu rompimento.

Para Castells (2009) os discursos alternativos ao poder de controle exercem ações nas redes de comunicação procurando transformar a consciência e as opiniões conservadoras para desafiar os poderes vigentes. O autor acredita que os discursos direcionam as atitudes, conseqüentemente, o poder da sociedade em rede é o poder da comunicação. Conforme Alcantara (2008, p. 382) “un poder excesivo en las manos equivocadas puede dar origen a situaciones indeseadas y al abuso de ese poder [...]”

Si hay algo en lo que podemos ser líderes y sobrepasar ampliamente a los que desde el sistema promueven el control eso es nuestra capacidad de organizarnos, colaborar, participar, ser activos y activistas. Y eso es lo que necesitamos: ser activistas. (ALCANTARA, 2008, p. 391)

Museus podem contribuir com a conscientização social que proporcione a autonomia para combater as desigualdades sociais. Nesse sentido, a museologia social é segundo Chagas, Assunção e Glas (2014) um movimento que procura combater o preconceito, o racismo, o pensamento conservador, a supervalorização dos objetos acima das relações sociais, o esquecimento de determinados grupos da história, o poder e a censura. Ao mesmo tempo, Rangel (2010) explica que os movimentos de preservação e conservação estão, cada vez mais, se fortalecendo como um escudo a novas destruições e depreciações ao patrimônio e a velocidade imposta pelos computadores. É assim que vemos projetos, que nasceram na perspectiva da museologia social, defendendo a perpetuação de sua memória e projetos em suportes e dados digitais, devido a rápida propagação e o baixo custo.

[...] las instituciones son cristalizaciones de las prácticas sociales de momentos anteriores de la historia y, estas prácticas sociales están enraizadas en las relaciones de poder. Las relaciones de poder están incorporadas en instituciones de todo tipo. Estas instituciones son el resultado de conflictos y acuerdos entre los actores sociales que representan la constitución de la sociedad según sus valores e intereses. Por tanto, la interacción entre el cambio cultural y el cambio político produce el cambio social. El cambio cultural es un cambio de valores y de creencias procesado en la mente humana a una escala lo suficientemente grande como para afectar a la sociedad en su conjunto [...] Muchos cambios ocurren a ritmos diferentes en distintos grupos, territorios y ámbitos sociales. El conjunto de estos cambios, con sus contradicciones, convergencias y divergencias, constituye el tejido de la transformación social. Los cambios [...] Son el resultado de la voluntad de los actores sociales, guiados por sus capacidades cognitivas emocionales en sus interacciones recíprocas y con entorno. (CASTELLS, 2009, p. 393-994)

Perante a diversidade cultural, Leite (2015) explica que a partir do século XX presenciamos tempos céleres em que a museologia precisava assimilar as novas formas de comunicação; as filosofias advindas de movimentos sociais; a instauração de uma mercantilização cada vez mais predadora; as novas tecnologias; a inserção da importância do papel da educação e do entendimento da exposição como encontro. Para Castells (2009), na atualidade, os meios de comunicação são mais que um quarto poder. É o lugar onde se cria o poder e os conflitos por interesses variados são produzidos. Portanto, atualmente, os desafios são muitos. Os sistemas ideológicos e políticos devem ser questionados.

O novo nunca está na tecnologia, mas na capacidade de dar para ela um sentido humano, social e criativo. As tecnologias podem ser utilizadas para o controle, para a conformação, para a destruição e para o ódio, mas também podem ser utilizadas para a libertação, para a transformação, para a criação e para o amor. (CHAGAS, 2019, p. 31)

As TICs devem ser canalizadas para o benefício de todas as pessoas. Se existe o controle por parte de poderes hegemônicos, há de existir resistência, de formação de uma contra hegemonia que defenda a liberdade de expressão, a diversidade cultural, a democracia e a dignidade humana. Para tanto, devemos nos tornar críticos, questionar o porquê das coisas serem como são. Os museus, percebidos como instituições culturais que tem como finalidade sua missão social deve integrar as tecnologias no processo de atividades, criando mais uma ponte com seu público.

Muitos museus batizados como virtuais (não presenciais) foram criados buscando a ausência de identidades sociais em suas coleções, tendo em vista a facilidade de seu alcance e a economia de gastos que um museu presencial costuma ter. É preciso, portanto, que o curso de museologia perceba, reflita e incorpore mais esses museus em seus estudos, principalmente percebendo o novo contexto histórico e a promoção de grupos sociais e de universidades na Internet. Projetos sociais também podem surgir em ambientes virtuais, mas ainda carecem de apoio (teórico, financeiro e de comunicação). Em virtude da presença constante de manipulações, museus virtuais podem contribuir com a defesa da cidadania e da construção da identidade e de representação de grupos minoritários e vulneráveis. Quanto mais ferramentas culturais e de resistência, mais dificuldades terão os que pretendem, a todo custo, exercer sua soberania e o desprezo as diferenças e aos necessitados.

## 4. MUSEU AFRODIGITAL DO RIO DE JANEIRO (UERJ)

### 4.1. Diáspora africana em museus: narrativas em terceira pessoa

Os acontecimentos do século XX, principalmente a partir da década de 1980, favoreceram a estruturação de uma nova abordagem dos museus, com a construção de museus engajados com a comunidade e com a sociedade civil. Nesse aspecto, o movimento negro coloca-se, mais uma vez, como resistência e luta pelo reconhecimento de sua memória na escrita da nossa história, buscando potencializar sua força na Internet, construindo redes de união, de resistência, enfrentamentos e protagonismo.

Os museus, como instituições de memória foram, como observado, edificados com os ideais da cultura ocidental e colonial. Devido a isso, a diáspora africana foi e continua sendo ausente ou retratada sob o olhar do homem branco, patriarcal, ocidental e eurocêntrico nas narrativas de muitos museus, corroborando com escassez de representatividade e com os estigmas. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha (2008) descreve que os europeus, desde os primeiros contatos com o continente africano, começaram a colecionar objetos considerados curiosos, estranhos, místicos e exóticos. Mas, o pensamento era baseado em critérios de superioridade, de comparação, estranheza e domínio do outro. Cunha (2008, p. 161), ao questionar a posição das autoridades científicas ocidentais declara que “[...] no início do século XX, preocupados com o desenvolvimento dos estudos etnográficos, os fins justificavam os meios, independente dos efeitos que as suas ações provocassem”. Portanto, muitos furtos em países colonizados foram justificados em nome do progresso da ciência e da apreciação intelectual. No entanto, o desenvolvimento e a apreciação não eram para todos, era a prosperidade da Europa e de seus membros mais ilustres que se almejava.

Com a abertura dos museus ao público, no século XIX, com intuito educativo na Europa, tendo como exemplo a França revolucionária, são cunhados a ideia de “nação” e, “nacionalismo”. Cunha (2008) aponta o advento da ideia de evolucionismo<sup>56</sup> e sua influência aos museus criados sob o título de “etnográficos”, criados a partir do século XVIII<sup>57</sup>, que tinham como base as ideias evolucionistas que reproduziam e diferenciavam

---

<sup>56</sup> Teoria, que tem como representantes o cientista francês Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829) e o cientista inglês Charles Robert Darwin (1809-1882), que preconizava a evolução das espécies. No entanto, essa concepção partia da ideia de uma evolução hierárquica e imutável, onde, seres vivos com características mais “evoluídas biologicamente” estariam no topo do processo de seleção natural.

<sup>57</sup> O primeiro museu reconhecido como etnográfico foi o Museu Britânico, criado em 1753.

culturas, entre as “mais evoluídas” e as “menos evoluídas” por suas características ditas primitivas.

Essa visão negativa da ascendência negra faz Myrian Sepúlveda dos Santos (2008) afirmar que o brasileiro não se reconhece como pertencente a raça negra e sim por inúmeras cores de pele e características físicas. Para o IPEA (2019) a categoria “pardo” e “morena” constituem um dos sintomas da negação da ascendência negra no Brasil. Mostrando os dados da Pesquisa das Características Étnico-raciais da População – PCERP (2008), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, sobre origem familiar, o IPEA (2019, p. 20) mostra que “27,4% das pessoas pardas declararam ser de origem europeia; 31,8%, de origem indígena; e apenas 18,6%, de origem africana” e nas pessoas autodeclaradas “morenas” “25,8% de origem indígena, 21,2% de origem europeia, 11% de origem africana e uma ampla maioria que não sabe sua origem, 46,8%”. Isso mostra a negação das origens africanas que foram construídas pelos silêncios e pela inferiorização do negro na sociedade brasileira.

Lilia Moritz Schwarcz e Regina Dantas (2008) informam que a relação da Antropologia com as ciências naturais nos museus brasileiros servia como “laboratório racial”. Livio Sansone (2003) declara que a partir de 1930 as relações raciais brasileiras foram fundamentadas pelo mito da democracia racial que ofuscou a existência de diferenças raciais e perpetuou o racismo. Santos (2005, 2008) declara que o tema sobre “raça” é uma construção social que divide e delimita padrões entre seres humanos, corroborando com a classificação entre sociedades, em superiores e inferiores, de grupos e indivíduos.

O ideário da democracia racial reconhece as especificidades da cultura negra, sendo que ela ocupa um lugar diferenciado, e nem sempre prestigiado, nos museus brasileiros, lugar reservado para a exposição da cultura da elite brasileira. O estereótipo criado de que os negros são bons em música e esportes caminha junto com o de que eles são ineficientes como políticos, empresários, industriais, advogados, médicos, engenheiros e demais profissões de prestígio. (SANTOS, 2007, p. 327)

Segundo Cunha (2008) as narrativas museais contribuíram com a postura infamadora das diásporas africanas. A história contada rejeita o protagonismo de negros e mestiços, enfatizando a história como uma ação do homem branco ocidental. Negros e mestiços não poderiam refletir o almejado progresso e a modernidade brasileira ao estilo da Europa. Santos (2007) reforça que a ideia de miscigenação ou mestiçagem influencia o imaginário brasileiro sobre a construção da memória dos negros.

Se fosse necessário definir o perfil identitário dos nossos museus veríamos que os mesmos representam predominantemente o segmento masculino, branco, cristão, abastado, heterossexual e com educação formal baseada em valores ocidentais tradicionais. Mas a sociedade, certamente, é mais ampla que este perfil, e todos precisam ser contemplados em nossos espaços de memória. (CUNHA 2017, p. 84)

Esse é o modelo apresentado por muitos museus brasileiros. Mas, a proposta de Cunha (2008) é ultrapassar a ideia singular da existência de uma “identidade nacional brasileira” concebida pelo projeto nacionalista homogeneizador. Raul Lody (2005), nesse sentido, enfatiza que a homogeneização é uma operação imprópria, já que a África e o Brasil podem ser vistos em sua pluralidade de diversidade cultural, ou seja, podem ser visualizados pela existência de várias “Áfricas”, “Brasis”, “diásporas” e “culturas”. Mas, a apresentação costuma ser de um bloco único e de uma África homogênea, sendo que sua diversidade deve ser assimilada pela sua dimensão continental e populacional<sup>58</sup>, rica em expressividade cultural.

A maioria das narrativas sobre a diáspora africana brasileira foi concebida pelo olhar e pelo o discurso colonizador. Para Cunha (2008), em relação às exposições brasileiras, os negros são retratados no passado; sem articulação com processos históricos; adeptos de religiões que predominam o sincretismo; símbolos de uma cultura popular desprovida de intelectualidade; condicionados ao trabalho agrícola; com conflitos políticos e formas de resistência silenciadas e referenciadas pelo aspecto grupal, sem evidências de personagens individuais. Nesse sentido, são desconsiderados os intelectuais negros da ciência e da tecnologia; suas diversas representações no campo do cinema, das artes plásticas, da música, da literatura e do teatro e de protagonismos em momentos históricos, inclusive aqueles atribuídos com exclusividade a políticos e aristocratas em sua maioria branca e de origens estrangeiras.

Quanto aos temas mais explorados, encontramos: trabalho (basicamente escravo), religião (cultos afro-brasileiros e religiosidade popular), festas e folclore. Os objetos africanos mais recorrentes são esculturas, máscaras, cerâmicas, objetos de metal e instrumentos musicais, enquanto os afro-brasileiros são indumentárias, insígnias de divindades, instrumentos musicais e objetos de trabalho. (CUNHA, 2008, p. 164)

A arte concebida pelo olhar ocidental, acaba inferiorizando outras formas de expressão que são agrupadas nas categorias “folclóricas” e “populares”, isso quando não encaixadas em “primitivas”. Não que esses termos só reforcem o lado pejorativo, mas

---

<sup>58</sup> O continente africano é um dos maiores do mundo e possui mais de 50 países.

criam divisões entre: “artes maiores” (acadêmica e material) e “artes menores” (transmitida por tradição, desprovida de estudos e acrescentada de elementos imateriais). Nesse aspecto, os primeiros museus brasileiros serviram para confirmar a autoridade colonizadora ocidental, como um bem para os colonizados e em virtude da aprovação da escravidão em troca de um lugar assegurado no reino celestial, já que os africanos eram considerados impuros. Schwarcz e Dantas (2008, p. 129) esclarecem que:

Os museus de história natural representavam a maravilhosa variedade humana e, em alguns casos, a riqueza dos domínios do monarca; já os museus de história refaziam o passado glorioso dos reis, enquanto os museus de arte expunham, com suas pinturas de história neoclássicas, os grandes feitos dos impérios.

Mais uma vez salientando o problema evidenciado sobre o entendimento evolucionista, de conhecimento histórico e sobre a concepção de arte pela arte, Schwarcz e Dantas (2008) relatam que os primeiros museus eram basicamente de arte (onde a autoria era essencial) e de etnografia ou história natural (onde a autoria era desconsiderada efeito de uma “obra coletiva”). Por isso, Cunha (2017) salienta que a trajetória de negros no Brasil, assim como a dos indígenas, foi documentada e apresentada pela visão etnográfica e a-histórica. As exposições tornam-se cenário de narrativas que inferiorizam a representação negra, caracterizada, habitualmente, como escrava, violenta, primitiva e popular. Segundo Santos (2007) essas narrativas ainda resistem e sua desconstrução é recente e complexa.

Se no Brasil e na América latina ainda sentimos os efeitos da exploração colonial, no continente africano não é diferente. O jornalista e professor Natalício Batista Jr. entrevistou o artista, educador e contador de histórias africano Toumani Kouyaté (2014)<sup>59</sup>. Nessa entrevista Kouyaté revela que a África ainda é uma colônia, pois sua independência, no geral, foi ditada por regras e ordens ocidentais e, portanto, sua luta ainda é pela descolonização. Em relação ao Brasil, ressaltou a permanência de uma imagem escravagista, mal interpretada e estereotipada sobre a África pelos brasileiros e culpa o desconhecimento e a educação baseada no ocidente colonizador por essa insistente permanência preconceituosa. Para Kouyaté, o Brasil é um país que insiste em ser ocidental e, por questões históricas e culturais, deve conhecer e criar maiores ligações com o continente africano. Como explica Sansone (2004, p. 28):

---

<sup>59</sup> Toumani Kouyaté é professor, fotógrafo, artista e um *djéli* (contador de histórias, mediador social e perpetuador da tradição africana através da oralidade), que participou de manifestações sociais e busca transmitir a cultura africana e provocar questionamentos na juventude.

[...] ao enfatizar e reconstruir a “África”, a cultura negra é também, em grau elevado, interdependente em relação à cultura ocidental popular e de elite. No Brasil, essa interdependência inclui os discursos intelectuais e científicos sobre a “raça”, a etnia e a nação, e as teorias da dominação (racial) e da resistência (racial).

Santos (2005) divide as narrativas e discriminações no Brasil em 5 aspectos; o silêncio sobre o problema da raça nas instituições nacionais brasileiras; o exagero dado ao tema racial no quesito “popular” e que não contribuiu para acabar ou diminuir com a discriminação; o mito da origem que celebra a “descoberta dos portugueses” em 1500 e menospreza o passado dos indígenas e dos escravizados; a história apresentada pelas instituições oficiais que depreciam a presença indígena e africana na formação do Brasil como elementos importantes e enaltecem as elites e; finalmente, as memórias da dor que reforçam o esquecimento, ferem a autoestima e, conseqüentemente estimulam a dominação.

Cunha (2017), partindo da ênfase da escravidão dada aos negros nos museus, questiona a ausência de um “museu da escravidão” no Brasil, considerando que o motivo está vinculado a não aceitação de um país brasileiro culpado, já que a responsabilidade seria de Portugal e de outros países estrangeiros que aqui aportaram no período colonial de nossa história, como os holandeses e espanhóis. A isenção da culpa traz comodidade e a imposição de uma religião concebida como verdadeira incentiva a intolerância e o fanatismo. É assim que Santos (2007) explicita o recolhimento de praticantes das religiões afro-brasileiras perante a sociedade. O desconhecimento e o preconceito ilustram a violência contra a religião alheia.

Observa-se algumas considerações e explorações da diáspora africana sob o aspecto mercadológico. Leonardo Barci Castriota e Michela Perigolo Rezende (2010) explicam que a partir da década de 1950 a cultura afro-brasileira passou a ser alvo do turismo como constituinte de uma identidade nacional, no entanto, não deixando de ser hierarquicamente inferior a outras formas de expressão cultural e inserida na categoria “folclórica” e “popular”. Cunha (2008) adverte que quando a cultura africana e afro-brasileira é valorizada a percepção é de um constante fetiche para turistas. E, mesmo com essa exploração fetichista, o autor atenta que não ocorreram mudanças na evidenciação dos negros. Até porque, a cultura mostrada aos turistas como símbolo de nosso país é repelida por certos grupos sociais brasileiros que consideram como uma imagem violenta, erótica e de pouco conteúdo intelectual, sendo vergonhosa quando exteriorizada para o mundo.



O ativismo negro mostrou-se presente em várias reações ao longo de nossa história, muitas sem grande reconhecimento. Um dos nomes mais representativos do ativismo negro artístico, político e cultural do século XX, foi o artista plástico, professor, escritor, poeta, político, ator, militante e colecionador de arte africana e afro-brasileira Abdias do Nascimento (1914-2011)<sup>60</sup>, fundador da organização política e militante “Frente Negra Brasileira”<sup>61</sup> (1931); do projeto artístico e educativo “Teatro Experimental do Negro – TEN”<sup>62</sup> (1944) e idealizador do “Museu de Arte Negra – MAN”<sup>63</sup> (1968). Mas, conforme Santos (2005, 2007) aponta, apesar do status relevante como artista e político, Abdias teve inúmeras dificuldades para preservar institucionalmente a cultura negra, assim como vários representantes da memória da diáspora africana no Brasil.

A arte negra é submetida ao cânone construído pela arte ocidental e, por isso, avaliado como uma arte, por exemplo, ausente de princípios eruditos. De acordo com Kabengele Munanga (2006), a arte negra foi estereotipada, segundo a cultura europeia e o conceito de arte ocidental, como sendo parte de uma “arte primitiva”. Para o autor é preciso compreender que, antes de tudo, a arte de origem africana se constrói dentro do cenário social em que foi criada, significada, aplicada e transmitida. A arte africana faz parte de uma “presentificação” de uma forma imaginada ou divinizada e são “não contemplativas”, ou seja, não podem ser visualizadas antes de uma cerimônia e/ou por qualquer indivíduo, diferentemente de uma arte europeia de apreciação da arte pela arte e exposta para vários olhares.

Somos artistas todo o tempo. Nossa forma de refletir e agir é pela a arte, porque vivemos na criatividade. A arte é como o senso da vida cotidiana, como o sangue

---

<sup>60</sup> Também produziu mais de 60 obras, possui várias premiações, atuou como deputado federal e senador e foi condecorado como professor honorário. Propôs, como político, mas sem sucesso, o Projeto de Lei (PL) no 1.332/1984 para reservar vagas no serviço público a negros e que teve influência em ações futuras através do art. 37 da Constituição Federal de 1988 (CF/1988), que reserva uma cota em empregos públicos para pessoas com deficiência.

<sup>61</sup> Criada em 1931 entre militantes negros, em São Paulo, mas com pretensões de expansão nacional. Em 1936 transformou-se em partido político e em 1937 foi fechada em razão da Ditadura do Estado Novo.

<sup>62</sup> Criado em 1944, no Rio de Janeiro, procurando evidenciar a cultura da diáspora africana no Brasil, através da educação, da cultura, da política e da arte. A proposta foi ignorada pelo intelectual modernista Mário de Andrade e propositor do Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, em 1936. Mesmo assim, o projeto originou diversos eventos como o Comitê Democrático Afro-Brasileiro e a Convenção Nacional do Negro, em 1945 (SP) e 1946 (RJ), realizou o 1º Congresso do Negro Brasileiro, em 1950 (RJ), publicou o Jornal Quilombo entre 1948 a 1951 e exibiu, em 1968, no Museu de Arte Moderna – MAN (RJ) a coleção do projeto de Museu de Arte Negra.

<sup>63</sup> Uma ideia que surgiu dentro do projeto do Teatro Experimental do Negro. Dessa forma, Abdias do Nascimento foi colecionando obras de arte de diversos artistas negros, entre 1950 e 1968, que resultou na exposição no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. No entanto, o Museu de Arte Negra não saiu do papel e o acervo coletado, aumentado e criado por Abdias como artista, encontra-se atualmente no Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO).

que circula. O Ocidente tem uma visão do sistema artístico da África como se fosse algo muito antigo e mesmo fútil. Há a iniciação em todos os domínios artísticos. É uma escola. Significa que você será iniciado, mas não saberá quando sairá do seu círculo de formação. Você sairá quando sentir-se pronto, ou quando os mestres perceberem que você está pronto. (KOUYATÉ, 2014, p. 100)

A arte de origem africana que saí desse princípio social e religioso, geralmente, está veiculada como cópia e comercializada para o mercado turístico e, assim alguns autores como Munanga e Kouyaté, consideram que essa arte não mais reflete a cultura tradicional africana e, sim aos objetivos de um turismo estrangeiro e de uma arte europeia. Conforme Schwarcz e Dantas (2008) o que define uma coleção é seu vínculo com a coletividade, considerando-se o tempo, a conjuntura, o lugar e a significação dada aos seus objetos.

Mas, Lody (2005) explica que os objetos oriundos da África correspondem, para os europeus, a conquista de objetos adquiridos em guerras ao longo do tempo. Schwarcz e Dantas (2008, p. 153) mencionam que “um objeto, quando retirado de seu contexto, ganha novos sentidos e significados”. Portanto, as autoras apontam que a arqueologia realizada pelos europeus em terras estrangeiras, principalmente em suas colônias, acumulou muitos objetos sem a permissão de seus proprietários, que eram selecionados e até mesmo comercializados para seus países para o deleite de colecionadores. Como efeito, temos a descontextualização, a falta de informação e a custódia de objetos em museus europeus ou ocidentais que são de origem africana e afro-latino-americana. Por isso, alguns países insistem na repatriação desses objetos a seus países de origem.

O antropólogo e museólogo Lody (2005), em sua pesquisa sobre as coleções da diáspora africana no Brasil destaca que elas têm como origem a doação de objetos oriundos de intelectuais, de usuários e seus conhecidos e da imposição da segurança nacional. Cunha (2017) informa que a partir do final do século XIX e começo do século XX no Brasil ocorreu um período de “limpeza” e “repressão” à presença de manifestações africanas e afrodescendentes, principalmente religiosas. A polícia, ordenada pelo Estado, executou coercitivamente, a apreensão de inúmeros objetos que, de acordo com Santos (2005) eram exibidos junto a armas e outros objetos de repressão policial.

O que a memória da escravidão contém, ou o que o seu esquecimento oculta é, de início, a presença do Estado em uma operação de violência. Perseguição, sequestro e tortura faziam parte deste empreendimento que tinha, também, por característica, a tentativa de alienar o indivíduo da sua identidade inicial, privando-o, inclusive do seu nome, obrigando-o a desligar-se dos laços culturais e históricos que apoiavam a sua existência. Tentativa esta que não se concretizou por conta das várias estratégias de resistência logradas pelas mulheres e homens africanos escravizados que aqui chegaram e por seus descendentes, ao longo dos últimos cinco séculos. (CUNHA, 2017, p. 88)

Cabe ressaltar que, segundo Milton Guran (2017) o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) priorizou a salvaguarda e a preservação de bens materiais da colonização portuguesa. Os bens de origem indígena e africana foram raras vezes preservados, pois não detinham materialidade monumental representativa, segundo o cânone europeu. Mas, de acordo com Leonardo Barci Castriota e Michela Perigolo Rezende (2010) os primeiros bens móveis tombados no Brasil pelo SPHAN e registrado no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, foi a coleção de objetos de cultos afro-brasileiros<sup>64</sup>, apreendidos pela Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, a pedido do Delegado Silvio Terra. Há uma discussão, ainda em decorrência, que aponta para o fato inusitado desse tombamento pelo SPHAN, já que na época não se faziam registros dessa categoria. No entanto, essa salvaguarda evidencia alguns pontos sobre o tratamento dado a objetos da diáspora africana brasileira e o projeto nacionalista da década de 1930. Como exemplo, temos a tentativa de juntar peças referentes ao período colonial; o abandono e as classificações e o tratamento dado a essa coleção, reconhecida como sendo de “Magia Negra”. No caso, por muito tempo a coleção ficou circunscrita a concepções pejorativas como um bem ilícito, ominoso, subcategorizado e ignorado. A luta de autoridades identificadas com esse sagrado está sendo primordial para ressignificar a coleção.

Lody (2005) acrescenta como também sendo lugar de apoderamento de objetos, os hospitais psiquiátricos que usavam para relacionar a cor da pele com a violência e a insanidade. Santos (2007) por sua vez lembra dos museus de irmandades católicas, adquiridos na relação entre católicos e africanos que tinham no sincretismo sua maior expressão e também possuem objetos de origem negra. Espalhados e perdidos em variados espaços, é preciso, então, atentar-se para o fato de que outros lugares, menos convencionais e conhecidos podem comportar a memória afrobrasileira.

É importante perceber que, de acordo com Santos (2004, 2007), 80% das instituições brasileiras são controladas pelo governo. Por isso, Cunha (2017) reconhece o museu como um espaço de memória e de exercício de autoridade do Estado. No entanto, adverte que o Estado não envolve todas as memórias, como por exemplo, a de afro-brasileiros. O Estado só começou a considerar bens de origem africana e afro-brasileira após inúmeras pressões do movimento negro.

---

<sup>64</sup> A coleção com mais de 500 objetos foi intitulada de “Magia Negra” e estava no Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro (1912). A coleção foi tombada em 1938 e desde 2017, a campanha “Liberte Nosso Sagrado” com apoio de outras autoridades, inclusive aquelas que se identificam com os objetos apreendidos, reivindicam a transferência dessa coleção para um espaço mais adequado e condizente com sua história. Assim, após muitas reivindicações, em 2019, a coleção foi transferida para o Museu da República.

Os museus públicos que foram vinculados ao Iphan e que hoje fazem parte do Ibram – com raras e honrosas exceções – tendem a reproduzir a lógica da colonização, que, além de hierárquica, é autoritária e patrimonialista. (CHAGAS, p. 131, 2017)

O que torna complexa a sua decolonização. Lody (2005) aponta que tanto a ausência, como a presença de coleções africanas e afrodescendentes é complexa para os pesquisadores, em virtude de seu esfacelamento, manipulação, olhar que parte de discursos que vêm de fora para dentro e liquidação de dados. Segundo Cunha (2017) não existe uma interpretação sobre determinado bem cultural e sim, uma diversidade de interpretações e nem a memória individual e a identidade são petrificadas, pois são afetadas pelas circunstâncias históricas, condicionadas pela coletividade e pelo processo de lembrar e esquecer.

Nesse esquecimento histórico sobre a cultura material africana/afro-brasileira, destaca-se a questão do intérprete, do estudioso, do outro, retornando-se ao campo do saber formal, acadêmico e por isso também burocrático. O acesso e a difusão desse conhecimento atingem diferentes níveis de comunicabilidade. O primeiro em âmbitos originais e tradicionais, de onde vêm os próprios fundamentos do saber, e a segunda a partir da interpretação, da análise do outro, incorrendo em fatal distância vinda da relação objeto-apreciador. Sem nunca querer ser o outro ou se transvestir no outro, e apoiando-se em fundamentação teórica e cercado por informantes e vivências em campo, pode-se construir uma base que assegure investigações amparadas pela ciência e também pelas boas relações interpessoais. (LODY, 2005, p. 26-27)

Cunha (2017) considera que as memórias não são estáticas e o que se preserva é apenas um “suporte indicador de memórias e fenômenos” condicionados pelo tempo e espaço. Para o autor, questionar-se e compreender que a preservação é um ato político deve ser considerado. Quem detém o poder de escolha é quem detém o poder de influenciar o que está sendo apresentado. Chagas (2017) explica que os movimentos resistência convivem com as ações de um Estado repressor que insistem em manter a ordem ou reivindicam retrocessos. A memória musealizada poder ser tanto transgressora e diversa, como conservadora e elitista. Mas, Cunha (2017) alerta que o Estado participa do processo de lembrar e esquecer. Portanto, se existe uma cultura inferiorizada em nossa história ela é aceita por um corpo significativo da sociedade que não deve ser isento de aprovar, negligenciar ou de ser indiferente a autoridade seletiva e deliberativa do Estado, pois, apesar do controle ele responde a “subjetividade e vontades”.

Tal atitude dependerá do aguçamento do olhar político. Compreendemos o olhar histórico como aquele que é moldado, direcionado e afetado pelas concepções oficiais da história, ou seja, o olhar que enxerga aquilo que a história, enquanto disciplina e prática do discurso oficial, nos condicionou a ver. O olhar político aquele, no entanto, ultrapassa a construção oficial da história, moldando novas percepções, perspectivas e proposições. (CUNHA, 2017, p. 81)

A progressiva mudança só veio a ocorrer a partir da década de 1960, com pontos decisivos na década de 1980. O IPEA (2019) informa que somente a partir de 1970 é que políticas foram sendo formadas em defesa de direitos aos negros, como resultado da pressão exercida por cientistas e movimentos sociais.

A partir da década de 1970, as novas práticas desenvolvidas nos museus priorizam o respeito à diversidade cultural, a integração dos museus às diversas realidades locais e a defesa do patrimônio cultural de minorias étnicas e povos carentes. Mais do que isso, os museus modificaram a relação cotidiana entre profissionais de museus, exposições e público. A tarefa educativa passou a ser compreendida a partir do diálogo com o público e de práticas interativas. Objetos, práticas e costumes passaram a estar subordinados a uma resposta mais ativa do público. As narrativas produzidas tornaram-se temas de debate que fazem parte da agenda política contemporânea. (SANTOS, 2004, p. 58-59)

As propostas advindas do século precedente pelo MINON e pela Museologia social apelaram para uma crítica dos processos realizados pelos museus e o redirecionamento de suas ações que antes partiam de objetos e voltaram seus objetivos para os indivíduos e sua conscientização e participação, assim como a ampliação gradual do conceito de patrimônio cultural. Chagas (2017) enfatiza a importância dos movimentos de resistência que junto com a promoção de uma museologia social que questionava uma visão da museologia construída sobre base nos valores coloniais.

De qualquer modo, é importante registrar que os museus existentes no Brasil até a década de 1980, de uma maneira geral, reproduziam o modelo colonialista. A situação atual não é tão diferente, mas já apresenta exceções. O modelo colonialista de museu pode ser caracterizado pelos processos administrativos hierarquizados, pela excessiva valorização do patrimônio material, pelo baixo nível de participação, pelo preconceito e discriminação em relação aos negros, aos indígenas, ao feminismo e ao movimento LGBTQI e pela hipervalorização do “saber” do Icom, bem como do saber “acadêmico”, “teórico”, “técnico” e “científico”, em detrimento de outros saberes. (CHAGAS, 2017, p. 131)

Assim, a partir das décadas de 1970 e 1980, novas tendências surgem como a ampliação do conceito de patrimônio e a inclusão de novos grupos sociais em museus, que reivindicam uma maior representatividade cultural e política. Segundo Castriota e Rezende (2010) foi a partir da década de 1980 que a cultura afro-brasileira começou a ser mais

ressaltada, como resultado do engajamento do movimento negro e do emprego de um novo conceito antropológico. Nesse sentido, Santos (2007) esclarece que é preciso compreender que o passado é selecionado e envolvido pelas interações sociais ao longo da história. Assim, as instituições oficiais de memória tornam-se palco de constantes disputas pelo poder e somente a defesa dessa consciência poderá melhorar os museus e o patrimônio cultural (CUNHA, 2017).

[...] quando pensamos em questões relacionadas a estas instituições como palcos de representação e discursos, devemos considerar a implicação política e ideológica que elas têm, e que tais representações resultam de processos relacionados com a composição de interesses e forças que se articulam nos projetos e ações de representação e confirmação/conformação de lugares e papéis sociais. (CUNHA, 2017, p. 82)

É nesse sentido que compreender algumas legislações é importante. Tais documentos são ao mesmo tempo de relevância e de questionamento, pois nem sempre o que está escrito é efetivado e/ou carece de fortalecimento combativo, já que defronta com outras formas de poder. A Constituição Federal de 1988 foi um dos marcos de mudança de postura e promoção da diversidade. Em seu artigo 215 (CF, 2008, pp.115-116), impõe ao Estado a função de assegurar os meios de promoção e acesso à cultura e no artigo 216 (CF, 2008, p. 116), expande o conceito de patrimônio, incluindo além dos bens materiais, os bens imateriais de diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. A CF/1988 contribuiu para o fortalecimento da representatividade da cultura de grupos sociais, antes excluídos da área da “cultura” e mostrou a necessidade da participação da sociedade no processo de preservação patrimonial.

Maristela Simão (2018) na publicação “Museu, Memória e cultura afro-brasileira” do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, aponta dois acontecimentos importantes pré-constituição de 1988. O primeiro em 1986, dois anos antes da Constituição, com o tombamento do Terreiro Casa Branca do Engenho Velho ou Ilê Axé Iyá Nassô Oká (BA)<sup>65</sup>. Importante centro religioso considerado um dos mais antigos do país, mas, que mesmo com a sua inegável importância foi cenário de embates e a decisão sobre seu tombamento não foi unânime. Também em 1986, foi tombada a Serra da Barriga (AL), região onde se desenvolveu o Quilombo dos Palmares, outro local de grande importância para a memória afro-brasileira. Guran (2017) assegura que o motivo desses tombamentos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN foi devido à movimentação popular

---

<sup>65</sup> Decisão tomada em 1984, em reunião do Conselho do IPHAN, mas que só foi homologado em 1986, por Celso Monteiro Furtado Ministro da Cultura da época.

para a obtenção da redemocratização, à falência do regime militar e da ideologia do próprio órgão. Depois, desses dois tombamentos somente em 2000 viria um novo tombamento ligado às representações de matrizes africanas, com o Terreiro Axé Opô Afonjá, em Salvador (BA).

Outro marco importante para o movimento em favor da memória negra foi a consideração do símbolo de resistência ao sistema escravocrata, na figura de Zumbi dos Palmares. Santos (2005, 2007) lembra que o dia 13 de maio e a figura da Princesa Isabel e da Lei Áurea (símbolos de poder político e econômico) foram alçados como símbolos do fim da escravidão no Brasil, no entanto, os movimentos negros optaram pela morte de Zumbi, em 20 de novembro, como o "Dia da Consciência Negra"<sup>66</sup>.

Nesse sentido, alguns museus, patrimônios e instituições culturais foram criados com o intuito de mostrar contar a história dos negros sobre outros aspectos ou começaram a indagar a presença dos negros em espaços já consolidados. Santos (2007) explica que novas instituições estão sendo construídas na tentativa de trabalhar com a memória da escravidão e valorizar as origens africanas, as obras de arte e seus respectivos artistas. Segundo Simão (2018), atualmente existem 31 museus com conteúdo ligado a cultura e a memória africana e afro-brasileira, dentre eles o Museu da Abolição – Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira na cidade de Recife (1957); o Museu do Negro na cidade do Rio de Janeiro (1969) pertencente à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos; o Museu Afro-Brasileiro de Laranjeira, no Sergipe (1976); o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia – UFBA, em Salvador (1982) e o Museu Afro Brasil da cidade de São Paulo (2004).

Nesse movimento, paulatino, de transformação dois documentos são considerados de suma importância para os museus: a Carta de Fortaleza (1997) e a Declaração de Salvador (2007), pois contribuem com o pensamento decolonizador. A primeira foi escrita para celebrar os 60 anos do IPHAN e a segunda dos 35 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile. A Carta de Fortaleza é uma premissa sobre os apontamentos futuros sobre o patrimônio imaterial e a Declaração de Salvador compreende os museus como instância de poder e agente de transformação social e ressalta o valor de promover o diálogo e a

---

<sup>66</sup> O Movimento Negro Unificado (MNU) de São Paulo começou a celebrar o Dia da Consciência Negra, a partir de 1978. Mas, somente em 1996, o Conselho da Cidade do Rio de Janeiro aprovou a lei que declara feriado no dia 20 de novembro, data que lembra a morte de Zumbi, herói negro que lutou contra os colonizadores. Em 1986 foi construído, na cidade do Rio de Janeiro, um monumento em sua homenagem, porém, é eventualmente cenário de vandalismo e de atos de racismo.

participação, o direito à memória, entre outras importantes diretrizes, principalmente de povos indígenas, afrodescendentes e populações migrantes e imigrantes. (CHAGAS, 2017)

A criação da Lei 10.639 (2003) que instituiu a obrigatoriedade de ensino de História da África, culturas africanas e cultura afro-brasileira na rede pública e privada de ensino no Brasil foi uma das conquistas do período do começo de 2000. No entanto, apesar dessa conquista Simão (2018) ressalta que os cursos de graduação em Museologia, inserida dentro de Universidades e outros espaços de educação, não oferecem disciplinas que abordem especificamente a cultura e a história africana e afro-brasileira, relações étnico-raciais, discriminação e preconceito. Em relação aos museus, em 2013, foi promovido o evento da 7ª Primavera dos Museus que teve como tema “Museus, memória e cultura afro-brasileira”, contribuindo com a discussão sobre a diáspora africana em nossos museus. Dessa forma, os museus reforçam o diálogo que procure incentivar a reflexão crítica sobre uma determinada narrativa, ou seja, que contribua com a transformação e o desenvolvimento social, com uma maior participação da sociedade na preservação de seu patrimônio.

Como aponta Chagas (2017) a aplicação de uma teoria e de uma prática de decolonização do pensamento museológico, dos museus e dos patrimônios tem como contribuição o advento da construção de museus sociais e populares e a defesa da paisagem cultural, dos direitos da natureza e do patrimônio imaterial. Porém, o autor adverte que o sucesso dessas novas perspectivas museais depende do bom uso desses conceitos e das práticas sociais.

Diante de tal situação, expor objetos de cultura material não-ocidental significa um desafio a mais no trabalho de pesquisadores e museólogos, na medida em que precisam ultrapassar os limites e lugares comuns das abordagens exóticas e satirizantes, exercitando o cuidado permanente o tratamento de referências culturais que, em princípio, estão esvaziadas do sentido original quando pensadas a partir da ótica do ocidente cristão. Portanto, são de extrema importância as formas de apresentação expográficas e as estratégias utilizadas que, antes de tudo, devem buscar a aproximação entre aquele que olha e aquilo que é olhado. (CUNHA, 2008, p. 157)

A pesquisadora, professora do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia e coordenadora do Museu Afro-Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira Jamile Borges, em entrevista para a Folha de São Paulo (2019) lembra que a memória da dor se sobrepõe ou aniquila a presença da resistência de negros nos museus brasileiros e responsabiliza o pensamento colonial em nossas instituições. No entanto, é otimista ao abordar a presença negra no futuro, mencionando o próprio movimento como



mobilizador dessa nova perspectiva, mas é pessimista quando se refere às ações contra a educação e a cultura na atual conjuntura política. Portanto, acredita que a consciência negra deve ser um meio para mostrar outros caminhos que enaltecem o protagonismo negro em diferentes áreas.

Resistir e adentrar espaços de envolvimento público para divulgar suas ações, memórias e militância são cruciais para o movimento. Da parte dos museus, continuar a criar estratégias de relacionamento com o movimento negro e reforçar sua luta, desconstruindo narrativas e apresentando outras formas de conceber a participação e o diálogo. A Internet tem favorecido alguns diálogos e participação, mesmo assim, a rede é complexa e ainda carece de conhecimento que facilitem a nova forma digital. No entanto, como as pessoas e instituições estão cada vez mais rodeadas pelo mundo digital, projetos que procurem incentivar e circular informação nesses espaços podem ser cruciais para motivar e veicular a memória da diáspora africana, de forma menos colonial e mais inclusiva.

#### **4.2. Uma rede de Museus Afrodigitais**

Conforme observa Sergio Figueiredo Ferretti (2012) o momento atual em que vivemos, permeado pelas TICs e as transformações por elas não devem ser negligenciadas. Elas devem ser utilizadas para criar novas e diferentes narrativas. Pensando nesse posicionamento, as universidades podem estimular o debate, apresentando iniciativas sobre as inquietações advindas com as TICs em nossa sociedade, desde que elas sejam ancoradas sob a concretização de uma maior participação.

As novas tecnologias comunicacionais têm um profundo impacto na construção da memória e em sua articulação com o processo identitário – se assumir como uma identidade setorial não é hoje um processo ou um projeto que se realiza segundo os mesmos caminhos que antes da popularização do computador, internet, celular, gravador digital, pen drive, fotografia digital, lan houses etc. Nesta época está a se criar a primeira geração de cyborgs: vivemos em sintonia com nossos celulares, wifi, facebook. (SANSONE, 2012, p. 333)

Segundo os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD) em 2018 mostram que, no item cor ou raça, os declarantes de cor preta ou parda constituíam 9,1% dos analfabetos brasileiros, contra 3,9% dos brancos que tinham 15 anos ou mais de idade. Já os pretos e pardos que possuíam 60 anos ou mais ficaram com 27,5% e os brancos com 10,3%, aumentando as disparidades entre os grupos. A média de anos de

estudos com pessoas de 25 anos ou mais foi de 9,3%, porém 10,3% são realizados por brancos e 8,4% para os de cor preta e parda. Em relação ao ensino superior, a PNAD (2018) informa que a porcentagem de pessoas de 18 a 24 anos que estavam frequentando ou completado a educação superior era de 25,2%, já as com 25 anos ou mais foi de 16,5%. Mais díspar é o fato de que, em relação a cor, somente 18,3% de pretos e pardos estavam frequentando ensino superior ou haviam completado. Complementando, os dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) mostram no Índice de Desenvolvimento Humano no Brasil (IDHM), de 2017, que brancos recebem o dobro em relação a renda dos negros. Demonstrando, assim, que ainda há muito que se investir na educação e no combate às desigualdades sociais no Brasil.

Esse fato não passa despercebido nas universidades, assim, alguns professores procuram incentivar projetos voltados para a Internet e a memória da diáspora africana em nosso país, como é o caso dos Museus Afrodigitais. Para Lívio Sansone (2012, 2013) é importante ressaltar que o projeto de criação de um museu digital foi possível por causa da existência de um contexto factível: uma conjuntura política e cultural que apoiava a interação com as tecnologias, valorizava o patrimônio imaterial, a desnaturalização do processo de musealização e a evidenciação dos pedidos de grupos sociais por seu reconhecimento. Ao favorecido patrimônio de “pedra e cal” foi acrescentado uma maior variedade de bens que remetiam a outros grupos socioculturais, como os indígenas, os imigrantes, os negros, etc., que demandam outras formas de se conceber o patrimônio e reivindicavam por uma maior representatividade cultural. Como informa Myrian Sepúlveda dos Santos (2012, p. 34):

Apesar da pressão dos movimentos políticos-culturais, a quebra oficial com o discurso nacional-popular só ocorreu a partir da entrada no poder do governo Lula, uma aliança partidária centro-esquerda, que retomou a tradição intervencionista na área cultural, substituindo a antiga ênfase na nação unificada pela associação entre democracia e diversidade. Além das secretarias especiais para a defesa dos direitos dos afrodescendentes, das mulheres e dos jovens, foram estabelecidas políticas de defesa da diversidade, reforçando conceitos que, em grande medida, a ONU vinha trabalhando no plano internacional desde a década de 1980. O Ministério da Cultura compreendeu a cultura como um instrumento de inclusão social. Programas como “Ponto de Cultura” foram criados com o intuito de promover o protagonismo de indivíduos que se encontravam à margem da produção e consumo culturais. Além disso, o governo procurou proporcionar o maior acesso às novas tecnologias, defendendo também a livre circulação da cultura, a flexibilização dos direitos autorais e o licenciamento de obras culturais em *Creative Commons*.

Nesse contexto que Sansone (2012) define que um dos objetivos traçados pelo projeto é a participação social no processo de constituição de acervo, pesquisa, documentação e comunicação, com o intuito de viabilizar o lugar de fala do outro, de engajamento e de troca de experiências, através de um trabalho de curadoria coletiva e interativa. Essa curadoria passaria por doações, críticas, sugestões e elaboração de galerias. Mais ainda, propõe a confecção de uma nova política de conservação que reflita a existência de excesso de poder sob um determinado patrimônio nas mãos de uma autoridade. Na entrevista concedida por Gabriel Cid (2020) ficou esclarecido que o Museu Afrodigital, mesmo após as mudanças políticas, ainda procura atenuar as estruturas de poder existentes nas instituições e nos discursos para que outras narrativas possam ser evidenciadas<sup>67</sup>. Por isso, pretendem ampliar o projeto para que outros participantes interajam com o assunto, seja participando com coleções, documentos, seja produzindo comentários que auxiliem a dinâmica do Museu.

Foi em meio a conjuntura encorajadora, onde políticas públicas estavam sendo elaboradas na área da cultura que o projeto do Museu Digital pôde ser concebido. De acordo com Sansone (2012, 2013) o Museu Digital, inicialmente, constituía uma versão digital de um arquivo antropológico baiano, que depois foi chamado de “Arquivo Digital dos Estudos Afro-Baianos”. Mais a frente, através do projeto “Fábrica de Ideias”<sup>68</sup>, pesquisas foram desenvolvidas e documentos<sup>69</sup> selecionados e guardados com o tema da diáspora africana no Brasil. Conforme Santos (2012), um arquivo digital pode trazer inúmeros benefícios para pesquisadores e para a divulgação da ciência. Mas, a autora informa que o projeto do museu digital pretende ser muito mais que um banco de dados de arquivos digitais. O conteúdo social, histórico, político e cultural da memória africana e afro-brasileira pretende confluir como uma espécie de dispositivo de resistência, de democratização do saber e de combate à discriminação racial, que incite questionamentos, impulse o compartilhamento de informações e provoque a participação social.

---

<sup>67</sup> Entrevista concedida por CID, Gabriel da Silva Vidal. Entrevistadora: Suzana Camillo Marques. Museu Afrodigital do Rio de Janeiro, Rua São Francisco Xavier, 524, Bloco F, Sala 9103, Sala de Ensino e Pesquisa do Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Maracanã, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 2020. Arquivo.mp4 (02:27:32).

<sup>68</sup> Inicialmente o projeto “Fábrica de Ideias” foi um curso internacional realizado no Centro de Estudos Afro-asiáticos da Universidade Cândido Mendes (UCM) no Rio de Janeiro, em 1998. Mais tarde, em 2002, o projeto tornou-se um Programa de Extensão em Pós-Graduação no Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) que, em, 2005, criou o Programa de Estudos Étnicos e Africanos (POSAFRO), ambos pertencentes a Universidade Federal da Bahia (UFBA).

<sup>69</sup> Os primeiros documentos eram artigos de jornais e revistas da imprensa brasileira sobre o movimento negro, o racismo e o continente africano.

Por causa dessa ligação com os arquivos, Sansone (2013) descreve o projeto como sendo arquivo e museu ao mesmo tempo, corroborando com o sentido múltiplo que muitos museus na Internet possuem ao interagir com outros campos do patrimônio. Em um só ambiente virtual podemos visualizar, de forma mais perceptível do que em museus presenciais, a interação entre arquivos, museus e bibliotecas. Aliás, sem entrar muito no assunto e sem descaracterizar as funções de cada área, essa colaboração que foi estimulada pelos avanços tecnológicos favorece as ações culturais, promovendo maior intercâmbio de informações e uma maior velocidade para a gestão do patrimônio cultural.

Em relação a indefinição terminológica em relação aos museus criados na Internet, é preciso frisar que Sansone (2012, 2013) utiliza em determinados pontos em sua escrita a colocação “museu virtual ou digital” para denominar o projeto. Mas, para Santos (2012) o termo “virtual” não seria apropriado, pois em seu argumento os museus presenciais também são virtuais quando utilizam estratégias de exposição que simulam a realidade. Seguindo esse raciocínio, o novo museu concebido para Internet deveria ter outro nome, destacando a nova experiência museal de outras já concebidas. Gabriel Cid (2020) informa que, apesar de, inicialmente, não terem muita noção sobre o que seria o projeto, já queriam ser chamados de “museu” com o objetivo futuro da interatividade, compreendendo que museus são mais interativos do que a proposta inicial de Lívio Sansone sobre serem como arquivos. Em relação a essa declaração, um arquivo pode ser também um espaço interativo, inclusive com exposições, isso não é exclusividade de museus. Por isso, em arquivos também podemos ter museólogos trabalhando e acrescentando seu olhar aos documentos da instituição. Cid acredita que eles são um “projeto de museu”, mas deixam pouco claro esse objetivo para o público. Há uma grande diferença entre “ser museu” e ser um “projeto de museu”. Não há problemas em se estruturarem para futuramente se converterem em museu, mas essa intenção deve ser evidenciada.

Gabriel Cid (2020), em sua fala, explica que existem inúmeras críticas por estarem se intitulando como “museu”, mais do que o título de “digital”. A principal dificuldade é o fato de romper, e não excluir, com a ideia de arquivo criada por Lívio Sansone. Além do mais, alguns membros tendem mais para sua especialidade, umas mais ligadas ao arquivo, outras ao museu. Como exposto, a denominação “museu” é problemática para o projeto, mas há de lembrar que museus podem ter em seu espaço arquivos e instituições denominadas como arquivos podem criar em seu espaço exposições e conteúdo educativo. Mas qual é, portanto, a diferença? Em meio virtual essas diferenças são mais complexas, já que são mais diluídas do que em instituições presenciais com divisões departamentais.

Além do mais, as disciplinas conversam entre si. Creio que o verdadeiro problema em relação a denominação “museu” seja que o tema da educação seja pouco explorado pelo projeto. Não no sentido de ausência de jogos interativos, porque esse é um problema que envolve um maior recurso financeiro e profissional para a confecção, mas do esforço dos curadores em transformar uma pesquisa em uma narrativa menos científica e mais clara ao público. Isso implica a ausência de uma curadoria de exposição por parte do projeto. A curadoria de exposição poderia criar uma leitura mais organizada e clara para os visitantes.

Sobre o digital, a museologia utiliza com mais frequência o termo “museu virtual” como referência, tendo como influência autores como Pierre Lévy. A museologia concebe o virtual como referência exatamente por causa da relação das TICs com os humanos, compreendendo que outra denominação poderia separar ainda mais esse vínculo. No entanto, o que importa é que o uso corriqueiro do termo “museu virtual” na museologia, como já enfatizado, não é consenso entre os especialistas, mesmo usando com maior frequência o termo “museu virtual”, pois também reconhecem que um termo único para todos tipos de museus na Internet pode ocasionar equívocos. Com mais discussões sobre o tema, pode ser inevitável sua alteração no futuro para adaptar-se melhor as novas experimentações. Todavia, independente do termo usado e que ainda está em processo de reconhecimento, o museu virtual ou digital, precisa ser mais explorado em seu potencial enquanto museu e enquanto entidade viabilizadora de transformação social. Sansone (2012, 2013), que também é um dos idealizadores do projeto, enfatiza que um museu criado na Internet não substitui outros tipos de museus e não acredita que o museu digital seja a solução para os problemas que surgem na sociedade e no campo dos museus e patrimônio, mas entende que é uma nova ferramenta a ser considerada que não deve ser excluída, levando-se em consideração a magnitude de sua presença e de suas possibilidades.

A proposta inicial da rede era de ser um “museu nacional digital” da memória africana e afro-brasileira. Como nos informa Cid (2020), o Lívio Sansone se reuniu com a rede de Museus Afrodigitais em uma grande reunião na UFBA propondo um museu nacional digital que teria links para outros museus regionais, mas depois de alguns testes perceberam que não estava funcionando muito bem e um dos motivos eram os sites que, devido ao tipo de recurso financeiro obtido para sua estruturação (um mais e outros menos), geravam incomunicabilidade entre a rede. A rede existe, de certa forma, eles conversam entre si, mas cada um com seu site, o que ficou para trás foi a ideia de um “museu nacional digital” que incorporasse dentro de um único espaço todo o projeto nacional.

Um outro objetivo da rede de Museus Afrodigitais<sup>70</sup> é evidenciar o acervo da diáspora africana, pressupondo a carência de museus com essa temática, a forma com que são expostos, a visibilidade que a Internet possui em larga escala e a possibilidade de interlocução com os usuários. É nesse sentido que Sansone (2013) ressalta a carência de espaços de memória e do estado de preservação e conservação do acervo no Brasil voltado para a temática afro-brasileira e, portanto, o Museu Digital também pretende enfatizar esse déficit e estimular mudanças. Para Ferretti (2012) há muitos documentos em arquivos (públicos e privados) e que merecem ser disponibilizados para o conhecimento e para pesquisas, sendo a digitalização desse material uma das formas mais práticas de se divulgar conteúdo. Buscando parcerias com instituições culturais (arquivos, bibliotecas e museus) para, através de uma pesquisa, retornar à sociedade aquilo que foi apreendido.

O Museu Afrodigital é um projeto nacional que foi idealizado pelo professor, pesquisador e antropólogo Livio Sansone, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), por meio da experiência em projetos com temática sobre a diáspora africana e afro-brasileira, como o projeto “Comparando Pobrezas”<sup>71</sup> que teve a parceria do diretor Joel Tembe do Arquivo Histórico de Moçambique (AHM) e do historiador especializado em Moçambique Valdemir Zamparoni. Em meio ao diálogo com vários pesquisadores brasileiros de diferentes áreas, ocorreu, também, a interlocução com diversas instituições e profissionais de países africanos, como o AHM que tinha a pretensão de dar visibilidade pública e de pesquisa, através da digitalização e divulgação, a objetos e arquivos desconhecidos ou de difícil acesso em instituições. Também tinham como propósito futuro, criar museus e exposições digitais, cursos à distância e publicações utilizando a coleta e o processamento desses documentos por pesquisadores. Sendo assim, foram pesquisados documentos, a partir de 1930, na Biblioteca Nacional, no Arquivo Nacional, no Smithsonian, na UNESCO e no Melville Herskovits Library.

O projeto batizado como “Museu Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira” pretende, segundo Sansone (2013), ser uma ferramenta ampla, dinâmica, participativa e democrática de construção de identidades e de promoção da diversidade cultural. O autor explica que a inserção do termo “africana” ao título do projeto baiano refere-se ao importante intercâmbio realizado com instituições africanas que foram realizadas devido às

---

<sup>70</sup> O projeto possui cadastro no Ibram como uma rede, como um todo, no entanto, Gabriel Cid (2020) explica que a pretensão futura é criar um cadastro, específico, para o Museu Afrodigital Rio de Janeiro.

<sup>71</sup> Foram dois projetos com o mesmo nome, com coordenação de Lívio Sansone e Valdemir Zamparoni, ambos da UFBA, apoiados pelo Programa Pós-África do CNPq. O objetivo do projeto era comparar pobreza e desigualdades em países da América-latina e da África. O projeto terminou em 2008 com um Seminário Internacional sobre digitalização de arquivos, em Maputo (Moçambique).

relações histórico-culturais entre Brasil e a África, a particularidade de seu acervo e pela motivação de seus profissionais na preservação digital do patrimônio africano. Mais uma vez, concluídas por causa do momento político que propiciava que relações entre África e Brasil fossem concebidas.

A partir disso, o Museu Afrodigital da Bahia assumiria a coordenação de uma rede de outros Museus Afrodigitais locais que foram sendo agregados, por pesquisadores que estavam entusiasmados com o projeto iniciado por Sansone e, no qual, alguns já tinham participado como colaboradores. Sendo assim, foram incorporados ao projeto inicial da UFBA, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), a Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e a Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) que, segundo Santos (2015), atuam como uma rede “autônoma e independente” devido as especificidades de cada região. Maurício Barros de Castro (2014) complementa informando que a rede, apesar das atuações específicas de cada região, enfatiza a comunicação das redes para discutir sobre as experiências desencadeadas pelas atividades de cada projeto.

Santos (2015) esclarece que o projeto do Museu Afrodigital está fora do âmbito dos espaços culturais e também da gestão compartilhada com grupos sociais, já que a coleta e seleção dos documentos são realizadas por professores e estudantes. Logo, a universidade se torna o local de experimentação desse projeto, com professores, pesquisadores, estudantes, projetos de extensão, palestras, cursos, etc., ou seja, um projeto nacional gerido no domínio de uma plataforma virtual e acadêmica sobre a preservação e conservação do patrimônio cultural africano e afro-brasileiro. Castro (2014) reforça o posicionamento explicando que a proposta busca também constituir acervos digitais, discutir sobre a digitalização e promover cursos, palestras, publicações e afins. É por isso que Sansone (2012, p. 343) almejava que o Museu Digital fosse:

[...] um instrumento de pesquisa com características de serviço público. Ele funciona com um núcleo central de pesquisadores e técnicos e uma rede mais ampla de colaboradores. Estes são, primeiramente, pesquisadores ativos no meio acadêmico, mas também colecionadores, pesquisadores autodidatas, ativistas e curadores. Esse MD deverá ser mais do que um arquivo digital. Haverá visitação, em vários níveis. Haverá também interação entre usuários e o MD, inclusive com a criação de pontos de memória (e captação de documentos) em espaços públicos. Queremos funcionar em rede, com o apoio de nosso conselho consultivo, que reúne pesquisadores, curadores, intelectuais, artistas e ativistas de vários países e que se reunia periodicamente por videoconferência, assim como de uma associação de amigos do museu digital que poderá ser criada mais adiante e que animará o café (virtual) de nosso MD, disponível em nossa *homepage*.

O relacionamento entre pesquisadores, gestores, universidade e grupos sociais é uma finalidade importante para o projeto que acredita ser uma ferramenta essencial que viabiliza a democratização, a diversidade e o diálogo com a sociedade. A concepção do projeto dentro de Universidades estabelece que as pesquisas sejam efetuadas por autoridades acadêmicas, uma musealização de pesquisas acadêmicas. Assim, apesar de o projeto vislumbrar a participação social, ela ainda é realizada por estudantes e professores universitários. Gabriel Cid (2020) explica que essa barreira entre academia e sociedade é percebida quando, em alguns casos, o museu procura falar com pessoas ou movimentos na tentativa de enriquecer sua pesquisa ou incluir em suas curadorias, mas surgem algumas dificuldades. A proposta de abrir-se para o ambiente extra-acadêmico é enfatizada e almejada, mas a autoridade acadêmica ainda se impõe e promove desconfiança. Por isso, Cid explica que ainda é um processo quebrar com esses obstáculos e torna-se uma das lutas cotidianas do projeto.

Desde a admissão (ou não) em museus até a escolha dos objetos a serem apresentados em exposições museológicas e a construção de suas narrativas envolvem a autoridade de um indivíduo ou grupo de indivíduos. A própria musealização é desencadeada por um processo de seleção: o que deve ou não fazer parte do museu. No entanto, levando-se em consideração que na trajetória dos museus podemos observar a predominância de documentos e objetos de personagens de um determinado grupo social, no caso, a elite brasileira e registrar a memória da diáspora africana no Brasil favorece a divulgação de sua memória e de suas lutas.

Contudo, para isso, é fundamental começar a incluir a participação e o compartilhamento de outras formas de autoridades, como a dos representantes de grupos sociais na curadoria, em exposições, na construção da documentação sobre o acervo e nas práticas de valoração e de preservação de objetos. Mesmo sabendo que existem dificuldades na criação de diálogos, sendo um desafio, atualmente, os museus necessitam criar e recriar formas de alcançar esse diálogo.

Por isso, segundo Sansone (2012), o projeto do Museu Digital é fundamentado no trabalho interdisciplinar, interinstitucional e transnacional. Foi assim que um dos primeiros documentos<sup>72</sup> obtidos pelo projeto foram conquistados com a ideia de “repatriação

---

<sup>72</sup> Os primeiros documentos repatriados digitalmente para o Brasil pertencem ao acervo original dos Estados Unidos e da França.



digital”<sup>73</sup>, através do apoio realizado com parcerias internacionais. De acordo com Sansone (2012, 2013) as pesquisas, assim como os apontamentos de seus pesquisadores constituirão o acervo de cópias digitais do Museu Digital da Bahia. Para sua existência, necessitam de uma rede diversa de pesquisadores, apoiadores<sup>74</sup>, parceiros e patrocínios (nacionais e internacionais). O arquivo herdado<sup>75</sup> pode ser oriundo de um arquivo já existente ou criado através das pesquisas. A origem dos documentos selecionados procede de arquivos e acervos particulares; de capturas e/ou entregue a pesquisadores mediante autorização e documentos *ex-novo*<sup>76</sup>. Para tanto, o Museu Digital compreende documento como:

[...] resultados de escolhas, políticas e processos de monumentalização e patrimonialização [...] compostos por um conjunto amplo que obviamente inclui as fontes escritas, mas não pode se limitar ao registro escrito no sentido mais estreito: material impresso (por exemplo, recortes de jornais), documentos pessoais, cartas, atas, textos originais e não publicados, poesias, receitas culinárias ou da medicina tradicional, fotos, iconografia, gravações e partituras de músicas, depoimentos (já gravados ou produzidos por nossa equipe ad hoc), rezas, cantigas, reproduções de objetos ou artefatos da cultura material, filmagem e gravações de eventos culturais ou políticos. (SANSONE, 2012, p. 340-341)

Ou seja, um conjunto amplo de documentos que incluem as práticas culturais, sociais e religiosas. Para Sansone (2012, 2013) e Santos (2010) o intuito é incentivar a memória social de minorias étnicas, movimentos sociais e memórias nacionais, além de provocar os jovens e romper com o distanciamento ou classificações depreciativas que contribuem com a divisão desigual entre a cultura denominada “erudita” e a “popular”. Isso porque a cultura africana e afro-brasileira é, geralmente, entendida sob o olhar do popular e do folclórico.

É por isso que Ferretti (2012) ressalta que o propósito para a criação de um Museu Digital foi a característica democrática impulsionada pelo seu dispositivo, no caso o computador e a Internet, no sentido em que proporciona maior interatividade, maior alcance territorial e permite que todo cidadão que tenha a disponibilidade de acessá-lo possa utilizá-lo em seu proveito. Acrescentando, Santos (2010) explica que o Museu Digital da Memória Africana e Afro-Brasileira procura cooperar com a luta ao preconceito e a desmistificação

<sup>73</sup> Devolução de documentos e coleções, ilicitamente exportados ou confiscados, através da digitalização (conversão de documentos físicos em código digital).

<sup>74</sup> Dentre eles, já obtiveram o apoio da Fundação Prince Claus (Holanda), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP) e das Fundações de Apoio à Pesquisa dos Estados da Bahia, Rio de Janeiro e Maranhão. No caso, o Museu Digital tem parcerias com o Arquivo Histórico de Moçambique, INEP-Guiné-Bissau, IFAN-Dakar e Universidade de Cabo Verde.

<sup>75</sup> Para Lívio Sansone (2012) são cópias digitais (totais ou parciais) recuperadas de coleções de arquivos.

<sup>76</sup> Adquiridos, principalmente, através de pesquisas de campo.

de discursos reproduzidos em nossa história e que compactuam com as discriminações raciais, reunindo e divulgando a voz de ativistas negros e incentivando a criação de política e de ações assertivas.

O Museu Digital pode ser entendido como um lugar democratizante em que se produzem relações de alteridade, construções identitárias, isto é, de reconhecimentos e pertencimentos locais, regionais e nacionais. Pela sua própria natureza, é também um dispositivo de acesso fácil, dinâmico, gerador de interatividade, que espelha o cotidiano e a cultura de diferentes grupos sociais, de minorias étnicas, de grupos marginalizados que se reconhecem por meio de valores, tradições, pertencimentos locais comuns, memórias individuais e coletivas. (SANSONE, 2012, p. 336)

Assim, Santos (2010) acredita que o Museu Digital ao permitir acesso simples e interativo pode contribuir com que diversos grupos sociais possam tornar visíveis seus valores, tradições, territórios de pertencimento e as memórias individuais e coletivas de seu povo. Parte do princípio de construção de um ambiente mais compartilhado entre as diversas pessoas, espalhadas por diferentes países, culturas e comunidades, ou seja, em constante atualização, movimento e dinâmica. Sansone (2012) pressupõe que uma vez as ideias inseridas, proliferadas e dialogadas com a sociedade, elas podem ser compreendidas e usadas em propostas construtivas. No entanto, também é preciso atentar-se para a inclusão e educação digital, sem tecnologia, Internet e educação digital não há acesso. Sem acesso, como grupos sociais podem tornar visíveis a sua história? Sabemos dos problemas de nosso país, mas todo projeto de museu deve ter em seu esboço estratégias que permitam não só a disponibilização, como também seu acesso e assimilação.

Outro tocante aos arquivos e museus presenciais é que muitos documentos não estão disponíveis para o público. Santos (2010), assim como Sansone (2012, 2013), ressaltam a problemática da digitalização no quesito cópia e direitos de propriedade, onde muitos documentos são de difícil acesso ou totalmente inacessíveis, por não estarem em domínio público. Por isso, uma das metas do projeto do Museu Digital é reivindicar o acesso a documentos que estão em instituições, principalmente estrangeiras, que dizem respeito a América Latina e a África e disponibilizá-los gratuitamente na Internet.

Santos (2015) expõe que uma das inquietações sobre acervo digital é a questão da cópia e do poder de edição das informações já que um texto digitalizado e inserido em ambiente virtual pode ser constantemente manipulado. Contudo, a proposta do Museu Digital pretende exatamente utilizar a dinâmica dessas edições para poder criar uma interação permanente com a sociedade, enfatizando a ideia de uma diáspora negra em

constante movimento e não enclausurada em vitrines. Os movimentos sociais em favor da liberdade, desde os primórdios da criação dos computadores desejavam que as TICs fossem utilizadas em proveito da sociedade. Mesmo havendo forças contrárias, dessa forma, poderiam manter as relações de disputas entre as autoridades e não deixar que o poder tomasse totalmente conta do novo ambiente.

Segundo Sansone (2012, 2013) a política do projeto está baseada na repatriação digital, da doação digital<sup>77</sup>, da etnografia digital concedida por comunidades<sup>78</sup> e a generosidade e solidariedade digital na preservação e na contribuição de edições através do hipertexto. Para Santos (2015), a utilização da leitura em formato de hipertexto na *web* pode ser benéfica para incitar diálogo, mesmo assim apresenta alguns conflitos relacionados à interatividade, fragmentação e cópia. Com a evidência dessas dificuldades, Sansone (2013) expressa que o Museu Digital adere aos direitos autorais de citação da autoridade do documento<sup>79</sup>, mas que seja realizada sem remuneração, para estimular a interação entre pesquisadores e usuários. Acrescentando que – se tratando de um grupo desprezado, esquecido ou constantemente lembrado pelos momentos de agonia a que foram acometidos – dar visibilidade ou voz é extremamente crucial.

Ademais, Santos (2015) explica que a reprodução de documentos com direitos autorais é menos custosa que a construção, o cotidiano e a manutenção de um museu edificado. A universidade pública contribui para a manutenção e a disponibilização de custos ao projeto, facilitando alguns empecilhos. Sansone (2012, 2013) pretende abarcar em um único espaço a produção cultural, as pesquisas, o tratamento do acervo e as exposições. Além do mais, explica que, devido a imensa população denominada como afro-brasileira, a quantidade de manifestações culturais e os problemas históricos que nela concentram, o Museu Digital necessita fazer recortes, tornando-se um grande dilema “o que selecionar?”.

Afinal um museu digital é sempre um museu: com reserva técnica, galerias permanentes, galerias temporárias, curadores, conselho científico, plano museológico, relação com os visitantes. (SANSONE, 2012, p. 344)

---

<sup>77</sup> O objetivo do Museu Digital não preconiza, inicialmente, a posse de documentos originais, somente as cópias devidamente digitalizadas. Mas, disponibiliza, através de parceiros, como a Biblioteca Nacional, a disponibilidade de doação de originais para essas instituições.

<sup>78</sup> Essa atitude almeja a circulação de veículos itinerantes nas ruas para a digitalização de depoimentos e documentos encontrados e assentidos nas pesquisas de campo.

<sup>79</sup> A rede de Museus Afrodigitais trabalha sob o preceito da organização não governamental sem fins lucrativos “*Creative Commons*” (EUA) que criaram suas próprias licenças para poder copiar e compartilhar de forma mais flexível do que as impostas pelos direitos autorais.

O museu ao reconstruir os dados do objeto, através da seleção e da síntese de seu conteúdo, carrega junto os valores de quem planeja o discurso e não é neutro. Outro apontamento apresentado por Santos (2012) e que impedem a participação e o diálogo é a disputa de discursos que podem, através das TICs, também motivar e criar experiências retrógradas. Mas, lidar com o emocional dos usuários de um museu virtual, as autoridades e a comunicação entre elas, o intercâmbio com outras instituições culturais (nacionais e internacionais/ físicas e na *web*), os custos e a manutenção dos equipamentos são algumas das dificuldades apresentadas pelo projeto, além da falta de incentivo público no reconhecimento de ideias que favoreçam a ciência que cuida de temas sociais e culturais.

Nas gestões posteriores a 2010, mesmo com a tentativa de várias instituições em atingir metas do governo anterior, o país esteve permeado por diversas perturbações e não teve a mesma magnitude propositiva. O panorama atual ficou instável, algumas políticas públicas e alguns direitos antes conquistados foram reformulados ou extintos. Nesse sentido, o que está ocorrendo é um verdadeiro desmantelamento da cultura, da educação, da ciência, etc. que permite retrocessos. Dessa forma, manter projetos como os Museus Afrodigitais pode ser uma forma de resistência política e cultural na atual conjuntura política.

### **4.3. O Museu Afrodigital do Rio de Janeiro (UERJ)**

A rede de Museus Afrodigitais atua de forma independente, procurando apreender melhor as especificidades de cada região, levando em consideração a grandeza continental de nosso país<sup>80</sup>, que compreende uma grande diversidade cultural. No caso, o estado do Rio de Janeiro possui uma larga história que envolve a população negra e suas manifestações, recebendo uma vasta população de escravizados durante o período colonial e imperial.

A população de pretos e pardos no Brasil é a que mais sofre com as desigualdades socioeconômicas, a violência, a perspectiva educacional, as discriminações e a ausência ou insuficiente representatividade. Segundo dados do último Censo (2010), o Rio de Janeiro é o terceiro estado com maior número de pessoas residentes, cerca de 15.989.929, perdendo somente para São Paulo e Minas Gerais (respectivamente 1ª e 2ª colocações). Dessa população, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (2018) mostra que

---

<sup>80</sup> Segundo o site do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNDU), o Brasil é o maior país da América do sul e está na quinta posição dos maiores países do mundo. É dividido em cinco regiões (norte, nordeste, centro-oeste, sudeste e sul) e 27 unidades federativas. Disponível em: <<http://www.br.undp.org/content/brazil/pt/home/countryinfo.html>>. Acesso em: Setembro de 2019.

13,4% se declaram como pretas, contra 40,8% de pardos e 45,2% de brancos. Assim, pretos e pardos declarados, constituem mais da metade da população do estado do Rio de Janeiro, constituindo um importante fator a ser considerado na preservação e conservação de sua memória.

O Museu Afrodigital do Rio de Janeiro foi criado em 2009 e aprovado em 2010<sup>81</sup>, conforme Gabriel da Silva Vidal Cid (2012), através do programa da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ/Pensa Rio de Apoio ao Estudo de Temas Relevantes e Estratégias para o Estado do RJ (2009). Segundo Maurício Barros de Castro e Maria Alice Rezende Gonçalves (2018), sobreviveu através de editais da FAPERJ, como o edital Rio 450 anos e da própria UERJ. Gabriel Cid (2020) ainda explica que o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro (UERJ) surgiu a partir da ideia do Lívio Sansone. Lívio Sansone adquiriu um conjunto de documentos digitalizados na UNESCO da França referentes ao Brasil, já que a tentativa de trazer os originais não foi permitida. Com esse material ele criou o “arquivo digital dos estudos afrobaianos”, pois entendia a proposta como um arquivo que disponibilizasse documentos digitais em site para o público. Em 2009<sup>82</sup>, em um seminário na UERJ onde já foi professor, apresentou sua ideia e alguns professores ficaram entusiasmados. Depois do seminário, Cid (2020) relata que o grupo saiu para uma conversa mais particular para trocar ideias. Cid (2020) declara para Sansone que possui material sobre capoeira e que poderia digitalizar e disponibilizar em um site, Sansone gostou da ideia e incentivou o desenvolvimento da proposta. Conseqüentemente, juntou-se um grupo de cerca de 10 professores e alunos da UERJ, alguns até hoje na coordenação do projeto. Prontamente, em alguns dias, escreveram um

---

<sup>81</sup> Em relação aos projetos, o Museu é um Programa de Extensão, vinculado a Sub-reitoria de Extensão e Cultura (SR3- UERJ). Suas atividades foram desenvolvidas através dos recursos de projetos e editais: Museu Digital da Memória Negra e Africana no Brasil – Galeria Rio de Janeiro (Edital FAPERJ Pensa Rio - Apoio ao Estudo de Temas Relevantes e Estratégicos para o Estado do RJ – 2009); Museu Afrodigital Rio de Janeiro: memória entre gerações nos quintais do samba da Grande Madureira (Edital FAPERJ N.º 03/2013, Programa “Apoio a projetos Temáticos no Estado do Rio de Janeiro - 2013”); Museu Afro Digital Rio: Arquivos de Expressões Musicais de Matriz Africana/Grande Madureira (EDITAL Minc/UFPE 2013: Preservação e acesso aos bens do patrimônio Afro-Brasileiro); Nos quintais do samba da Grande Madureira: memória, história e imagens de ontem e hoje (Edital FAPERJ N.º 42/2014 - Programa “Apoio à Produção e Publicação de Livros e DVDs Visando à Celebração dos 450 Anos da Cidade do Rio de Janeiro – 2014”); Museu Afrodigital Rio: Memórias rurais e imagens dispersas (Edital FAPERJ 12/2018 Programa Apoio às Universidades Estaduais – UERJ, UENF, UEZO. No diretório de grupos de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq encontra-se cadastrado como “Museus Afro-Digitais, Relações Raciais e Artes Visuais” <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/5011663880392521>>, e tem como líderes a professora Maria Alice Rezende Gonçalves (EDU/UERJ) e o professor Maurício Barros de Castro (ART/UERJ).

<sup>82</sup> Gabriel Cid nesse momento estava terminando a graduação na UERJ e estudava capoeiras há alguns anos.

projeto para o edital da FAPERJ em nome da professora Miryan Sepúlveda, pois era a professora que estava mais envolvida com o tema dos museus<sup>83</sup> e, portanto, com mais chances de conseguir o recurso. Assim, no final de 2009 e 2010, com o recurso da FAPERJ, o museu deu início as suas atividades na Internet.

Em 2019, foi veiculado ao Programa de Extensão ligado ao Departamento Cultural da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Decult. Atualmente, possui 5 membros no conselho consultivo (gestor) que são professores e doutores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e que também atuam no conselho curador e de redação do museu<sup>84</sup>. Dispõem de 1 membro no apoio técnico, 5 pesquisadores associados, além de um conselho editorial e um grupo de colaboradores de diversas instituições, Débora Motta (2016) informa que o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro está sediado no campus Maracanã da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), especificamente no 9º andar do edifício Francisco Negrão de Lima, na Sala de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais. No entanto, Gabriel Cid (2020) relata a problemática do projeto, ligado à figura da professora Miryan Sepúlveda. Embora fosse um projeto coletivo, com vários professores, até mesmo de outras instituições, o projeto, formalmente, acabou ficando vinculado à imagem da professora Miryan Sepúlveda, do Instituto de Ciências Sociais - ICS/UERJ. Outro fator era a vinculação com o departamento de estudos de ciências sociais, sendo que havia professores da UERJ de outros departamentos. Como resultado, Cid (2020) explica que isso acabou gerando um problema de ordem prática, como de justificar horas de trabalho, por exemplo.

A solução, segundo Cid (2020), foi com a nova designação de “programa” (uma junção de vários projetos de pesquisa), adquirida em 2019 e vinculada à reitoria de extensão, onde está o departamento cultural da UERJ (Decult). O diretor do Decult, Marcelo Campos abraçou a proposta do museu como sendo significativa para a UERJ. Em meio ao processo de mudanças estão novas obrigações e propostas ao projeto, como a necessidade de um plano museológico, a criação de editais abertos para exposições e a reestruturação da própria equipe. Sem dúvida o projeto ganhou uma nova configuração, portanto, há a necessidade de implantação de novas atividades, de novos profissionais e de repensar os objetivos futuros do projeto.

---

<sup>83</sup> A ideia de ser um museu surgiu após este seminário.

<sup>84</sup> Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro (FEBF/UERJ), Gabriel da Silva Vidal Cid (PPCIS/UERJ), Maria Alice Rezende Gonçalves (EDU/UERJ), Maurício Barros de Castro (ART/UERJ) e Myrian Sepúlveda dos Santos (ICS/UERJ). O Conselho curador e de redação possui um membro a mais, representado por Guilherme Ferreira Vargues (EDU/UERJ) que também é pesquisador associado.

De acordo com Santos (2010), o termo Museu refere-se à disponibilização de exposições virtuais que irão traduzir ao público o conteúdo de seu acervo e ao incentivo em que elas poderão produzir na memória coletiva de negros. A escolha do acervo refere-se à formação de acervo afro em museus brasileiros, a forma como ainda são apresentados (sofrimento, branqueamento, etc.) e a ausência de documentos (perdidos, destruídos ou desinteressados). Para Santos (2012, p. 287) “[...] um museu digital pode substituir o museu tradicional e ser colocado a serviço da inclusão de diversos setores da população, que foram excluídos de outros espaços institucionais formais” e complementando Santos (2010, p. 79) acredita que um Museu Digital é “uma inovação tecnológica a ser considerada na produção de arquivos, museus e memórias”.

Para Cid (2020) um museu digital possui uma estrutura pequena e fácil de ser criada, mas, ao mesmo tempo, mais fácil de ser destruído devido ao ambiente precário para a manutenção tecnológica necessária e o próprio sistema do aparato tecnológico, pois ao simples toque de um botão o servidor pode ser deligado e o museu deixar de existir. Realmente a tecnologia permite falhas e perigos constantes. No entanto, museus virtuais podem, por exemplo, apesar de serem mais fáceis de serem tirados do ar, são mais fáceis de serem reconstruídos. Deixando de lado as diferenças e semelhanças, o que importa dentro de um projeto, seja ele virtual ou presencial é a confecção de um plano de segurança específico para que a documentação não seja perdida, ou seja, uma política de preservação e gestão do acervo.

Castro (2014, p. 129) explica que “O ambiente digital é um espaço adequado a propostas como essa, devido a sua possibilidade dinâmica de assimilar novos repertórios, num estado de permanente construção”. É por isso que, de acordo com Cid (2012), o próprio site do museu no início chamava-se “Museu Digital da Memória Negra e Africana no Brasil - Galeria Rio de Janeiro”, agora intitulado como “Museu Afrodigital Rio de Janeiro”, mostrando como o hipertexto na Internet é mais suscetível a constantes mudanças, consequência de uma informação apresentada com uma configuração mais dinâmica, inconstante e fragmentada.

A “galeria”, para Sansone (2012, 2013), consistiria em uma nova forma de musealização virtual, que aproveitaria documentos digitalizados sobre um determinado tema e, através de uma curadoria, fossem exibidos em plataformas digitais na *web*. No entanto, a proposta de musealização do Museu Afrodigital está relacionada a diversos espaços de guarda e exibição de patrimônio (nacionais e internacionais), que podem causar

a perda de sentido do documento na elaboração das estratégias de curadoria de exposição aos usuários na Internet.

Conforme Santos (2012), a galeria Rio de Janeiro procura mostrar a importância da construção histórica e cultura da cidade para a diáspora africana brasileira e das instituições nela presentes, como a Biblioteca Nacional (BN), o Arquivo Nacional (AN), o Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular (CN), o Museu da Imagem e do Som (IMS), o Museu Histórico Nacional (MHN) e o monumento Pedra do Sal. Além desses destaque o Instituto Pretos Novos (IPN); o Cais do Valongo e da Imperatriz; os Jardins Suspensos do Valongo; o Cemitério dos Pretos Novos; o Centro Cultural José Bonifácio (CCJB); a Cidade do Samba e as quadras das escolas e outras tantas infinitudes de lugares, monumentos, museus, tradições, terreiros, gastronomia, música, artesanato, etc. que permeiam o cotidiano dessa cidade e que possuem forte presença africana. Cid (2012) explica que a ideia inicial era digitalizar documentos sob guarda de órgãos públicos, mas posteriormente foi iniciado um estudo em instituições privadas e incentivada a elaboração de seu próprio conteúdo, através de entrevistas e produção de audiovisuais.

Para Santos (2010), o museu pode promover as relações de alteridade e a construção de identidade, reconhecimento e pertencimento local, regional e nacional. Assim, permite divulgar conteúdos a um número maior de pessoas e, conseqüentemente, de estabelecer vínculos, diálogos e a descentralização de informações, democratizando do saber, da cultura e da linguagem, ainda mais quando se trata da cidade do Rio de Janeiro com tantas manifestações, mas pouquíssimos investimentos ou quando existem projetos eles não possuem os devidos aportes públicos e privados.

O Museu Digital da Memória Afro-Brasileira – Galeria Rio de Janeiro pretende desenvolver uma plataforma de comunicação em que se produza o diálogo constante entre diversas vozes. Pela sua própria natureza, é um dispositivo de acesso fácil, dinâmico, gerador de interatividade, que permite que o cotidiano e a cultura de diferentes grupos sociais, de minorias étnicas, de grupos marginalizados possam ser reconhecidos por meio da negociação de valores, tradições, pertencimentos locais comuns, memórias individuais e coletivas. (SANTOS, 2012, p. 284-235)

O Museu Afrodigital Rio de Janeiro faz parte de uma rede nacional constituída por mais 4 galerias (Bahia – central –, Pernambuco, Maranhão e Mato Grosso), como mencionado. O objeto musealizado adquire múltiplos significados, podendo agregar novos conforme as relações que circulam na sua existência social. Uma das funções da curadoria é documentar todas as informações possíveis, posto que o objeto não possui apenas caráter



físico e descritivo, mas também possui historicidade, hábitos, comportamentos e costumes adquiridos em seu contexto sociocultural. A documentação auxilia na construção da narrativa do objeto musealizado. Em relação a elaboração de uma documentação específica para a gestão do acervo digital, Cid (2020) assume que é um erro do projeto e que alguns documentos estão documentados e outros não, por exemplo, ele cita que não possuem todos os documentos e nem todos os níveis solicitados pelo programa preenchidos na Dublin Core<sup>85</sup>. Há de salientar, também, que não é porque o propósito do museu ser digital que uma documentação manual não possa ser feita. Na museologia possuímos o que chamamos de “documentação museológica”, sendo a sua confecção, preferencialmente, realizada em sua forma manual e digital.

Para a museologia, a documentação museológica é uma fonte de recuperação da informação que facilita a recuperação da informação. Aliadas a documentação é necessário um projeto de preservação e conservação da documentação. Mais uma vez a necessidade de uma política de acervos é requerida, nela estarão inseridas, dentre outras coisas, a documentação exigida por determinados setores como museólogos, arquivos e biblioteca.

É por isso que a confecção de uma documentação própria é importante. A própria documentação deve ser analisada em seu discurso e metodologia, conforme contextos históricos, métodos utilizados, discurso apresentado ou ausente e a referência sobre as autoridades que contribuíram com a inserção das informações e com a manipulação do bem.

Santos (2010) também esclarece que a pesquisa se volta, primeiramente, para os arquivos (nacionais e internacionais) históricos, culturais e sociais sobre afro-brasileiros, mas não os delimita, pois compreende que a memória afro-brasileira transcende esses espaços. Além disso, utiliza os dados referentes a personagens conhecidos, anônimos ou desconhecidos do público, com o intuito de abarcar um grupo heterogêneo de indivíduos, almejando constituir um diálogo com universidades, órgãos e centros de pesquisa e a sociedade. A prioridade é concedida as pessoas negras e/ou afro-brasileiras, mas admitirá uma diversidade de pessoas de diversas etnias que produzem ou doam registros sobre a temática. A autora também destaca a importância da criação de bancos de dados direcionados à memória da população negra ou afrodescendente, inserindo no projeto novos documentos ainda não salvaguardados em instituições de memória (documentos *ex novo*), desbravando acervos particulares e armazenando testemunhos orais. Além disso, procura

---

<sup>85</sup> Padrão de metadados utilizado pelo Museu Afrodigital do Rio de Janeiro para organizar os documentos referentes ao projeto.

criar parcerias com instituições e pesquisadores internacionais para corroborar com a ideia de “generosidade digital” e incentivar a cópia, o uso e o compartilhamento de informações. Assim, a galeria Rio de Janeiro compreende como documento:

[...] um conjunto amplo que obviamente inclui as fontes escritas, mas não pode se limitar ao registro escrito no sentido mais estreito: material impresso (por exemplo, recortes de jornais), documentos pessoais, cartas, atas, textos originais e não publicados, poesias, receitas culinárias ou da medicina tradicional, fotos, iconografia, gravações e partituras de músicas, depoimentos (já gravados ou produzidos por nossa equipe ad hoc), rezas, cantigas, reproduções de objetos ou artefatos da cultura material, filmagens e gravações de eventos culturais ou políticos. (SANTOS, 2010, p. 83)

Segundo Santos (2010, 2012) o acervo será constituído por um conjunto de fundos de arquivos digitalizados recolhidos de instituições, de publicações geradas por autores diversos sobre os fundos que constituem o acervo e os fundos de referência que estarão à disposição de professores, pesquisadores e estudantes. Assim, pretende ir além do recolhimento de arquivos e de uma identidade racial e ser uma resistência em âmbito virtual. Outra percepção importante no processo de curadoria, reforçada pelo novo olhar museológico liderado pelo pensamento da Nova Museologia e da Museologia Social é a inserção na perspectiva do processo de curadoria, o diálogo com a sociedade. A coordenadora Myrian Sepúlveda dos Santos em entrevista a Motta (2016) explica que o Museu Afrodigital Rio de Janeiro procura dialogar com várias instituições, entre elas a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF), a Universidade de Coimbra (Portugal), a Casa da África (Cuba) e a Pontifícia Universidade Católica (PUC- Peru).

Sobre o envolvimento do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro com a África, Cid (2020) explica que o pouco contato que tiveram foi realizado por intermédio de Lívio Sansone, por conta do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), na Bahia. Mas, o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro (UERJ) não tem. As parcerias que o projeto possui são com a Casa da África em Cuba e, recentemente, com um museu na Venezuela. Cid (2020) relata que a única relação com África foi a pesquisa do Maurício sobre o projeto Kalunga, onde ele fez uma viagem longa pra África para fazer alguns registros, mas não foi uma coisa contínua, uma parceria.

Cid (2020) declara que também possuem uma parceria com Portugal, com o Centro de Estudos Sociais (CES) do professor Paulo Peixoto. No mais, além da rede brasileira, existe um Museu Afrodigital em Portugal, chamado de “Museu Afrodigital –

Estação Portugal”. Cid (2020) explica que, na verdade, eles ainda possuem uma ideia muito embrionária, criada por um aluno do Paulo Peixoto que estava estudando museus digitais e resolveu criar o museu em Portugal, se apropriando um pouco do acervo do Museu Afrodigital da UERJ. Mas, como o projeto busca parcerias em Portugal, ignoraram, esperando que, mais tarde, ele substitua esse acervo por um acervo próprio.

Santos (2010, 2012) explica que o projeto do Rio de Janeiro se constitui de um grupo organizado por professores de diversas áreas, mas que pretende incorporar, assim como o projeto da Bahia, outros atores acadêmicos e extra-acadêmicos (pesquisadores, professores, jornalistas, músicos, poetas, escritores, viajantes, ativistas, entusiastas e membros de manifestações culturais e religiosas), que divulgam a diáspora africana compartilhando histórias, projetos, documentos e etc. Sendo assim, a galeria Rio de Janeiro do Museu Digital tem como objetivo:

[...] criar arquivos digitais e exposições virtuais sobre a memória dos africanos que chegaram à cidade do Rio de Janeiro e seus descendentes, possibilitando a democratização ao acesso do saber acumulado sobre o tema, descentralizando as formas de conhecimento através da construção de uma nova linguagem, e promovendo o diálogo entre todos aqueles que procuram refletir sobre os vínculos entre os negros e seus ancestrais, bem como sobre a influência de suas práticas na vida cotidiana da cidade do Rio de Janeiro. (SANTOS, 2010, p. 77)

A participação social e o diálogo entre autoridades são aspectos incentivados na contemporaneidade, mas que mostra muitas dificuldades que ainda precisam ser analisadas. De acordo com Santos (2015), o Museu, além de seu site oficial, disponibiliza o conteúdo no Facebook e no Youtube para explorar o grande número de usuários que utilizam as redes sociais, com o intuito de criar diálogos com os visitantes através dos comentários. Contudo, a interação finaliza nos comentários e nas curtidas das páginas, que, aliás, são processos pouco informativos, pois os usuários não possuem o poder de fazer alterações, como na ideia de hipertexto interativo, onde a dinâmica permite que pessoas alterem e compartilhem informações.

A associação do conceito de hipertexto à internet possibilitou ao usuário comum a transferência cruzada de conhecimento de qualquer parte do globo com um simples toque de dedos; os computadores pessoais e as novas ferramentas de comunicação modificaram o ritmo e a maneira de viver. Como qualquer outra ferramenta de comunicação, as novas redes digitais podem ter diferentes usos, de meras linhas de entretenimento a importantes instrumentos políticos e financeiros. É preciso que haja incentivo às iniciativas que visem manter controle sobre esta nova tecnologia com posturas que sejam democratizantes e emancipadoras. (SANTOS, 2010, p. 81)

Conforme Santos (2012) apresenta, apesar de algumas mudanças representativas para os museus, ainda existem barreiras que dificultam a participação e o diálogo com a sociedade civil, pois se institui que certas autoridades que detêm saber acadêmico, político e financeiro, estariam na liderança, resultando em uma “hierarquia de poder”. A proposta de diálogo tornar-se-ia um monólogo representado por um discurso acadêmico, político ou administrativo, intimidador de outras falas. Ao mesmo tempo, cabe ressaltar que o argumento do diálogo e da participação não corresponderia a uma troca hierárquica de poderes, mas no equilíbrio de ambos, baseados no respeito e na troca de saberes.

Santos (2018) declarou em um Seminário Internacional realizado no MAR que a ideia inicial de criar diálogos e compartilhamentos com a sociedade foi permeada por barreiras como: o esforço da manutenção tecnológica, o baixo orçamento que dispunham e a supressão ou insuficiência de profissionais qualificados em informática de websites. Mesmo assim, ainda acredita que criar laços com os usuários através da Internet é a melhor forma de impulsionar o patrimônio digital afro-brasileiro e afrodescendente e, portanto, seguem na implantação desse objetivo. A educação desse novo aparato eletrônico seria uma das possibilidades de poder fazer com que a sociedade utilize para seu proveito. Além do mais, cita a importância do trabalho em rede como um novo meio de trabalho interdisciplinar entre instituições, pesquisadores, professores e alunos, aumentando a comunicação e a colaboração.

Santos (2012) manifesta o receio de como os usuários irão receber e utilizar a informação, temendo que os mecanismos de controle censurem e manipulem o conteúdo ou que seja consumido como simples entretenimento e, portanto, precisam ser estudadas como um novo meio de comunicação e de disposição de informações.

Santos (2010) defende que os computadores e a Internet tornaram-se elementos básicos de uso em nosso cotidiano que podem fornecer o acesso à educação e à construção de militâncias de movimentos sociais. Contudo, adverte para a necessidade política de acesso e democratização de uma sociedade para poder apreender as TICs e seus conteúdos, tendo em vista a situação econômica e social do Brasil.

#### **4.4. O Museu Afrodigital da UERJ na Internet: curadoria digital**

As TICs conectadas pela rede mundial Internet desencadeiam inúmeros proveitos, mas também transtornos. As instituições que procuram disseminar informações concatenadas estão tendo que reavaliar suas atividades, planejar novas e enfrentar a gestão

desses dados na Internet, entendendo que não é só jogá-los. É necessário que haja uma organização e uma metodologia de dados. O acúmulo aumentou, a velocidade é desmedida, a vulnerabilidade dos dados e o compartilhamento incontrolável, dificultando a organização, a acuidade, a valoração e a seleção e o descarte dos dados. Portanto, o planejamento para a Internet deve ser outro, pois há novas e diferentes formas de se efetuarem a leitura, a redação, a pesquisa, o compartilhamento, a interação, etc. Essas características exigem uma equipe múltipla de sujeitos envolvidos na criação de táticas que ofereçam a melhor disposição das informações para seus usuários.

O trabalho em equipe pode ser complexo, Gabriel Cid (2020), por exemplo, explica que o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro (UERJ) surge através de um grupo de professores e alunos. Cada um tendia para sua especialidade, uns para museu e outros para arquivo, assim o site do museu ficou um pouco com esse formato: ora arquivo, ora museu. Na Internet, as diferenças entre arquivo e museu são menos rígidas o que acaba acarretando um pouco de confusão, por isso é importante que se conheçam outros projetos (de arquivos e museus na Internet) e que a missão do projeto esteja bem definida em seus propósitos. Cid (2020) informa que no site procuram dividir arquivos e exposições, como uma forma de distinguir duas finalidades com propósitos diferentes. E, complementa dizendo que a ideia é que o arquivo seja constantemente atualizado e a exposição temporária, com a exigência de uma curadoria, de alguém assinando. No entanto, entende que essas exposições temporárias deveriam, depois de sua duração, serem transferidas para outro local, como em um arquivo de exposições do museu para não serem perdidas. Isso tudo, entendendo que um dos principais ganhos do Museu Afrodigital tem sido o retorno de pessoas que usam a documentação pra fazer dissertação, tese, pesquisas no geral, preparar aula, etc, seja pelos arquivos ou nas exposições. Por isso, conclui ser importante que a disponibilização da informação não seja temporária, que tenha sempre algum lugar reservado, como uma espécie de repositório. Isso realmente é muito importante, porque cada exposição possui uma narrativa diferente, um olhar diferenciado para o acervo, portanto fonte de informação e de documentação.

Ainda nessa questão do trabalho em equipe, por serem técnicos diversos, Cid (2020) relata que uma das maiores dificuldades do trabalho no grupo tem sido a articulação com outras atividades (ministrar aulas, orientar, elaborar provas e trabalhos, etc.). Portanto, para marcar reuniões para o museu, mesmo com um grupo pequeno de pessoas, é difícil. Mudanças estão ocorrendo, paulatinamente e, a partir de agora que tornaram programa, elegeram uma pessoa para ser coordenadora, no caso, a Ana Paula Pereira da Gama Alves

Ribeiro (FEBF/UERJ). O conselho só é acionado quando necessitam tomar decisões mais importantes. Mas, Ribeiro, segundo Cid (2020), ainda recebe sua assessoria, já que ele ficou muitos anos a frente da parte operacional do museu.

O trabalho em equipe interdisciplinar e a gestão curatorial de seus procedimentos exigem diálogo e organização. Na museologia encontramos o plano de gestão de informação inserido, muitas vezes, como cargo de uma equipe curatorial. Em se tratando de equipe, às vezes ela é constituída pelo corpo de museólogos dos museus e às vezes por uma equipe mais diversa. Em relação ao curador, Ivair Reinaldim (2015, p. 19) relata que a “raiz etimológica latina é *curare*, palavra originalmente utilizada no império romano para designar um oficial administrativo responsável pela supervisão de obras públicas”, muito similar a definição léxica que designa, judicialmente, como um gestor de bens de outras pessoas. No século XVIII, curador é quem cuida de um departamento e/ou produz exposições. Assim, como expõe Elizabeth Saad Corrêa e Daniela Bertocchi (2012), em sua origem, o termo curadoria relaciona-se a cura e a fiscalização, depois passando a referir-se ao campo das artes e dos museus. Antes da atribuição de “museólogo”, essa categoria profissional era entrelaçado as atividades de um “conservador” e, por isso, observamos que a curadoria foi aproximada das atividades dos museólogos.

Ao longo da história, Marijara Souza Queiroz (2016, p. 200) informa que a curadoria foi influenciada por “ideias iluministas, positivistas, racionalistas e cientificistas; ideologias culturais; vanguardas artísticas e revoluções tecnológicas” que ainda são percebidas nos museus. Maria Cristina Oliveira Bruno (2008) ao abordar o desenvolvimento do conceito de curadoria e o papel do curador informa que o surgimento da prática de curadoria, entendida nos museus como seleção, estudo, salvaguarda e comunicação tem cerca de quatro séculos. No entanto, elas nasceram direcionadas aos objetos e suas características (naturais ou artísticas): primeiramente “cura” em museus de ciência e, mais tarde, “manutenção” em museus de arte. Essas características curatoriais de estudos e salvaguarda influenciaram a concepção de curadoria na contemporaneidade, onde foram acrescentadas as atividades de comunicação e educação. Complementando, a autora ainda cita como influência do passado o isolamento profissional do curador, reconhecido pelo trabalho de um aclamado especialista.

Entretanto, Corrêa e Bertocchi (2012) associam o processo de curadoria contemporânea a ações humanas e de mediação. Conforme Marília Xavier Cury (2014) a maior participação de indivíduos externos ao museu nos processos de memória transforma o público é também curador. Para a autora tanto o público no processo de curadoria, como

uma ressignificação do profissional de museus constituem o “novo”. Este que ainda está em processo de formação e requer tantas mudanças em curso. Para Bruno (2008) o processo de curadoria deve deixar de ser um espaço e uma prática individualista, contemplar as demandas socioculturais e apoiar a participação do público. A autora ainda informa que o surgimento de museus comunitário e ecomuseus não absorveu o conceito de curadoria, exatamente porque suas ações são transdisciplinares, coletivas e de auto-gestão, diferentemente como é concebido a curadoria, principalmente pelas ciências e pela arte como sendo referenciados por um indivíduo, altamente especializado (interno ou externo ao museu).

Curadoria, ora entendida como a prática de organizar mostras específicas, ora como um conjunto de técnicas objetivando a conservação de objetos, é definida aqui como o ciclo completo de atividades relativas aos acervos, compreendendo a execução ou a orientação da formação e desenvolvimento de coleções, segundo uma racionalidade pré-definida por uma política de acervos; a conservação física das coleções, implicando soluções permanentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauro; o estudo e a documentação, além da comunicação e informação, que devem abranger todos os tipos de acesso, divulgação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, educacionais e de formação profissional (mostras de longa duração e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas, etc.). (SANJAD; BRANDÃO, 2008, p. 27)

Defendo a curadoria como um processo contínuo, interdisciplinar, abrangente (não se limita a atividades de exposição), participativo e que pode ser trabalhado em vários espaços, não sendo exclusividade das ciências e nem das artes. Auxilia na apresentação e interpretação das coleções a serem exibidas na exposição (fase de desenvolvimento). É partindo do entendimento de uma curadoria como um processo amplo que vai além do campo das artes e das ciências que Cury (2007) propõe um modelo de processo curatorial cíclico (Figura 1).

**Figura 1** Modelo de processo curatorial cíclico



Fonte: Elaborada pelo autor, 2020.

Entender a curadoria como um processo amplo, dinâmico, participativo e contínuo é a proposta para os museus, após os debates de se construir uma museologia mais social. Mas, com a introdução das atividades ligadas ao patrimônio, memória, cultura e museus sendo construídas e disseminadas na Internet uma nova curadoria se apresenta: a curadoria digital, ou conforme Corrêa e Bertocchi (2012) curadoria de informação e curadoria online segundo Luis Fernando Sayão (2016). Ao falar de curadoria na Internet Sayão (2016, p. 55) explica que:

[...] os materiais digitais brutos podem ser recombinaados, enriquecidos com outras informações e reinterpretados por curadores convidados, formando exposições virtuais que conferem novas visões aos materiais digitais; usuários não especialistas podem dispor de softwares aplicativos que permitem que eles construam suas próprias exposições enriquecidas com materiais pessoais e que podem ser armazenadas e receber contribuições diversas, criando espaços colaborativos; as exposições virtuais podem ser manifestações de exposição física, complementando, roteirizando, interpretando e fazendo links com outros recursos.

Segundo Joaquim Paulo Serra (2007, p. 175) a internet é, antes de mais nada, um “novo paradigma ou modelo de comunicação” que tem suas próprias especificidades como: a presença de vários meios de comunicação (imagem, escrita, audiovisual; etc.); de interatividades (com a máquina, os documentos e as pessoas) e de mediação tecnológica. Segundo Cury (2011) estamos em um momento de transição em que os museus se



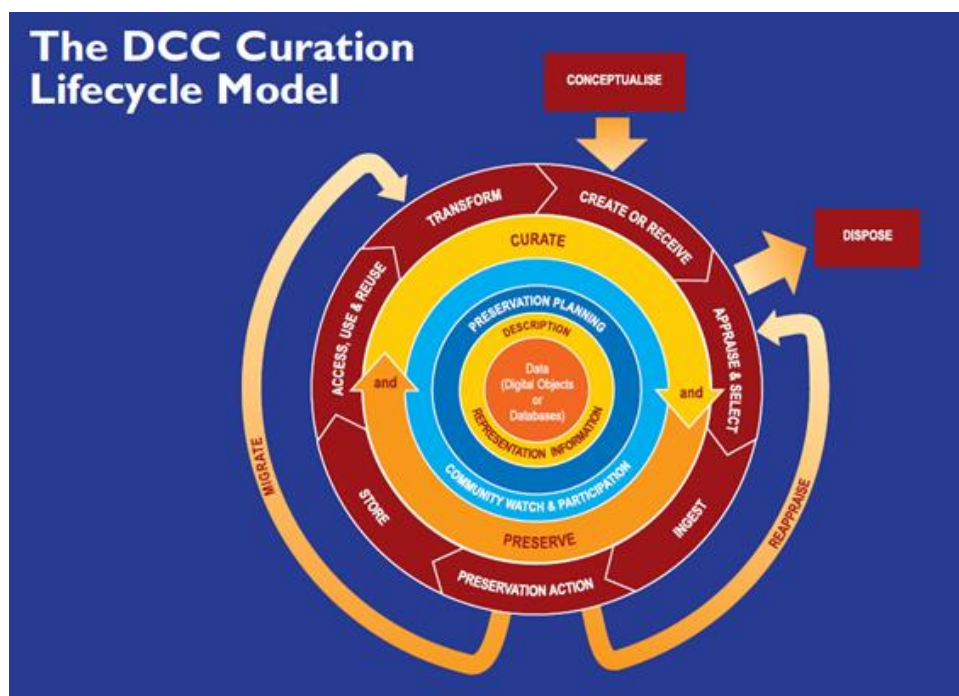
encontram em estado de construção, rejeitando algumas situações e propondo outras, pois o momento é de experimentação de ações participativas e de uso da Internet. Porém, a autora alerta para que as pesquisas sobre os erros e acertos dessa experiência sejam anotados como uma forma de se criar processos metodológicos, como forma de se conhecer o que está sendo observado na prática dos museus.

Conforme Corrêa e Bertocchi (2012) a quantidade de informação, a necessidade de organizar e a introdução do público como participante do processo de curadoria são os novos papéis desempenhados pelos curadores. Para Nandia Leticia Freitas Rodrigues e Maria José Vicentini Jorente (2015) os websites de museus necessitam de uma equipe profissional que assegurem o conhecimento e criem estratégias adequadas para o ambiente virtual, assim necessitando de organização. Para Gabriel Cid (2020) a falta de um curso de museologia na UERJ atrapalha um pouco, por isso, não temos museólogo na nossa equipe. A ausência de um museólogo, segundo Cid (2020) acarreta algumas falhas no site, mas pretendem futuramente suprir essa carência com uma esperada contratação, assim como de um profissional de design ao corpo técnico da equipe.

Para Maria José Vicentini Jorente et. al. (2016) a instituição de uma curadoria digital seria fundamental para gerir operações tecnossociais de manutenção e de recuperação da memória social e da identidade de comunidades negras e afro-brasileiras. Mas também de outras curatorias, já que de acordo com Sandra de Albuquerque Siebra, Vildeane da Rocha Borba e Májory Karoline Fernandes de Oliveira Miranda (2016) que concebem o estudo da área da ciência da informação como primordial para as novas ações com as TICs, existem 3 processos de curadoria: curadoria de conteúdo ou de informações (filtragem e seleção de dados), curadoria digital (avaliação, gestão e preservação) e curadoria de dados de pesquisa (e-science). Nenhuma trabalharia de forma separada, mas como etapas de um processo.

Sayão e Sales (2012) concebem como curadoria digital um conjunto de estratégias, abordagens tecnológicas e atividades de preservação e acesso a recursos digitais padronizados que facilitam os profissionais na acessibilidade das informações a seus usuários. Existem inúmeros modelos de curadoria digital, um deles é o do *Digital Curation Centre* – DCC, um importante centro de especialização em curadoria digital com foco na gestão de dados de pesquisa do Reino Unido. O DCC apresenta um modelo ciclo de vida (Figura 2), composto por várias etapas de uma curadoria digital.

**Figura 2** Modelo ciclo de vida



Fonte: DCC <<http://www.dcc.ac.uk/resources/curation-lifecycle-model>>. Acesso em: março de 2020.

No núcleo encontram-se os dados (objetos digitais simples e complexos<sup>86</sup>) ou de banco de dados (registro ou dados armazenados em um computador). Em seu entorno estão as ações contínuas, sequenciais e ocasionais. As contínuas referem-se à lapidação das informações; ao plano de preservação; a contemplação e a participação da comunidade e a conservação e a preservação. As atividades sequenciais constituem em conceituar (idealizar e planejar a criação dos dados); criar os próprios dados ou adquiri-los em outras fontes (conforme políticas de coleta de dados digitais); avaliar e selecionar; inserir os dados em arquivos, repositórios, *data center*, etc.; preservar; armazenar; acessar, usar e reutilizar e a transformar, como por exemplo através da migração para um formato diferente. Por fim, as ocasionais seriam o descarte, a reavaliação (avaliação ou nova seleção) e a migração no caso de troca de ambiente de armazenamento ou para garantir a imunidade dos dados à obsolescência.

Sayão e Sales (2014) esclarecem que em seu escopo encontram-se a gestão e a preservação digital de dados, mas o objetivo maior de uma curadoria digital deve ser o desenvolvimento científico, a educação, o maior acesso de pessoas e a longevidade dos

<sup>86</sup> Simples (arquivos de texto, imagens ou arquivos de som) e complexos (combinação de vários outros objetos digitais, como os sites).

dados para seus usuários na posteridade. Corrêa e Bertocchi (2012) relatam que a curadoria digital se mostra mais como um algoritmo de informação (como do Google e do Facebook), que seleciona o que convém no arquivo pessoal, do que uma atividade humana, de conhecimento coletivo, que remete também ao futuro e incita a curiosidade e os descobrimentos. É preciso, mais uma vez, enfatizar que as TICs são significadas e ressignificadas, antes de tudo, por pessoas, até mesmo os algoritmos matemáticos.

Teoricamente, Sayão e Sales (2014) explicam que a curadoria digital é um conceito em definição. Siebra, Borba e Miranda (2016) informam que o termo tem origens na Ciência da Informação e na Ciência da Computação. Entretanto, Corrêa e Bertocchi (2012) informam que, em pesquisa ao site Google, foi somente a partir de 2010 que o termo passou a ser disperso na Internet. Assim sendo, o importante é perceber que a curadoria digital é um procedimento novo, advindo da curadoria realizada em museus, galerias de arte, centro de ciências, etc. e, portanto, possui em sua essência resquícios de sua trajetória nesses espaços, mesmo que estejam sendo realizadas em outro ambiente. Ademais, Sayão e Sales (2012) mostram que a curadoria digital necessita de avaliações e metodologias planejadas por uma equipe de profissionais de diversas áreas para que possam ser conhecidos os problemas e resultados desse processo, promovendo modelos para as demandas das instituições brasileiras.

Para Sayão e Sales (2013, 2014) um modelo de curadoria digital deverá envolver uma política de preservação e gestão de acervos; uma administração; uma orientação sobre o que selecionar e descartar; pesquisa; planejamento para a padronização e manutenção de dados e equipamentos; recursos humanos e financeiros e promover a acessibilidade dos dados e dos usuários. Bruno (2008, p. 09) salienta que “as atividades museológico-curatoriais são, imperiosamente, ações coletivas e multiprofissionais” e podem auxiliar no processo curatorial na Internet. Para Sayão e Sales (2012) há a necessidade de se conceber uma “Museologia digital” que esteja direcionada para os estudos curatoriais de objetos digitais e de exposições museológicas virtuais. Já Marijara Souza Queiroz (2016) levanta o conceito contemporâneo e, ainda recente, de metacuradoria, como um processo crítico, multidisciplinar e dialógico resultante dos discursos da museologia social. O conceito de metacuradoria também pode ser planejado para as especificidades de instituições virtuais digitais que estejam voltadas para os preceitos de uma museologia social, desde que sejam atribuídas para a o ambiente virtual com demandas e características próprias.

#### 4.4.1. A página do Museu Afrodigital do Rio De Janeiro (UERJ)

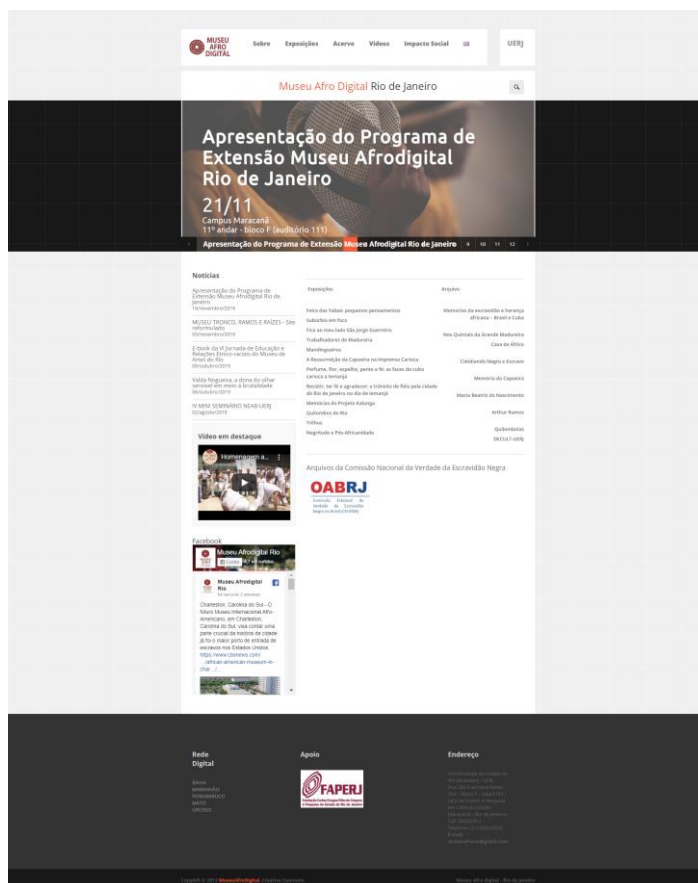
A curadoria, pensada para o ambiente digital, torna-se relevante para a gestão de museus desenvolvidos para a *web*, pois organiza as atividades, dinamiza o desempenho comunicacional e pode contribuir com a participação e o diálogo entre museus e pessoas. Dessa forma, procuro analisar o site do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro e suas respectivas redes sociais (Facebook e Youtube), descrevendo o funcionamento e seus principais serviços. Em relação a curadoria, Gabriel Cid (2020) esclarece que alguns profissionais, a menos que seja da área de estudos sobre curadoria e museus, não estão preocupados com a curadoria de documentos, só com a informação. Isso é mais um motivo para que o estudo da informação do material digital, escrito ou impresso seja incorporado em outras disciplinas, pelo menos para mostrar a importância que a tarefa pode resultar para seu trabalho. Não é a toa que as práticas de preservação e conservação de museus também sejam desenvolvidas, além dos conservadores, arquivistas e museólogos, a todos aqueles que pertencem ao corpo de funcionários do museu e na educação do público.

O site do projeto (Figura 3) tem uma aparência simples, com letras em fonte pequena e sem uma divisão muito clara do conteúdo, com exceção do menu principal no cabeçalho. De acordo com Nandia Leticia Freitas Rodrigues e Maria José Vicentini Jorente (2015) um dos elementos mais importantes é a apresentação do espaço virtual. Ele deve ser atrativo, compreensível, acessível e disponibilizar autonomia e qualidade de conteúdo e serviços para as pessoas. A confecção de um site, sabemos, é complexa, exige manutenção, profissional adequado e recursos financeiros. O profissional de TI deve sempre estar em consonância com os objetivos dos propositores de seu conteúdo, já que muita informação, termos técnicos e desorganização pode dificultar a fruição do visitante. É por isso que Cid (2020) declara que para o Museu Afrodigital ainda é uma barreira, pois não existe diálogo com o departamento de informática, de engenharia de computação, de design, etc. A equipe procurou o diálogo, mas sem retorno, logo desistiram e não tentaram mais. Cid (2020) também acredita que um dos motivos seja que o projeto esteve em nome de um único professor e isso inibiu outros professores de outros departamentos a contribuir com o projeto. A partir do momento em que passa a ser programa da UERJ, Cid (2020) crê que isso irá facilitar o diálogo com outros departamentos da universidade.

Voltando para o tema das dificuldades em torno da inserção de tecnologias, Luis Fernando Sayão e Luana Farias Sales (2014) argumentam que elas não se desenvolvem sozinhas, elas necessitam do apoio de políticas públicas que defendam e patrocinem a

ciência e a educação, além de criarem legislações específicas para sua utilização. Ainda segundo os autores (2013) os recursos devem confluir com a indeterminação de seu desenvolvimento no tempo e no espaço, ou seja, percebendo mudanças da própria atualidade que, em se tratando de tecnologias digitais, são efêmeras. Portanto, há de se relevar que o projeto do museu está ligado a uma instituição acadêmica, o número de profissionais, geralmente professores e alunos e os recursos disponíveis são limitados, dependem de repasses público e/ou a disposição e tempo para disputar editais de financiamento que impedem muitos planos serem executados.

**Figura 3** Página inicial do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro



Fonte: Site do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro <<http://www.museuafrodigital.uerj.br/>>. Acesso em: 12 de março de 2020.

Segundo Maria das Graças Ribeiro (2007) a Universidade vem procurando estabelecer conexões diversas com a comunidade, com o intuito de favorecer o diálogo, a participação e a apresentação de suas pesquisas. Assim, desenvolvendo o princípio social que as instituições de ensino devem conceber. É por isso que, por exemplo, as extensões

universitárias criam projetos significativos para empreender a comunicação com a sociedade. Dentre esses projetos de extensão incluem-se os museus ligados às universidades. Para a autora esses museus são como laboratórios de pesquisa, educação e apresentação de resultados, tendo como destaque a popularização da ciência através da divulgação científica.

Em relação ao diálogo entre universidade e sociedade, Cid (2020) acredita que deveria ser mais frequente, que ainda é insuficiente. Cid (2020) responsabiliza a falta de estrutura física para execução do trabalho e o número pequeno de pessoas trabalhando. Dessa forma, considera que com a melhoria desses problemas o diálogo acontecesse melhor, porque muitas vezes as pessoas procuram pelo museu, só que eles não possuem pessoal para o trabalho. Cid (2020) cita como exemplo o diálogo com o Elias Alfredo, liderança negra de Madureira, de Oswaldo Cruz, que organizou durante muitos anos o samba do buraco do galo, que veio a virar o Samba no Trem. O Elias Alfredo e o irmão queriam doar material para o museu, mas o museu não conseguiu se organizar para analisar a documentação: digitalizar, catalogar e transferir para o museu. Além disso, o museu não tem servidores dedicados 40 horas ao museu e nem bolsistas o suficiente, às vezes nenhum. Em relação aos bolsistas, Cid (2020) explica que são provisórios e demandam treinamento. Portanto, Cid (2020) acredita que se a equipe fosse permanente e tivesse uma estrutura mais organizada, o diálogo talvez ficasse melhor.

A sala de atividades do museu é pequena, sem circulação de ar e escura. Para uma equipe pequena já é bem difícil, mas para a inserção de um grupo maior seria impossível. Além do mais, a sala não é própria para o museu, ela faz parte do Instituto de Ciências Sociais - ICS/UERJ que possui vários outros compartimentos no mesmo local. O museu, mesmo sendo virtual deve ter um espaço apropriado para suas atividades, conservação de documentos e reuniões. Ele não se resume a atividades homem, computador e Internet. No mais, a equipe é realmente pequena e possui outras atividades, pois não são servidores públicos do museu e sim da universidade e de outras instituições parceiras. A dedicação da equipe para manter o projeto é admirável, mas a falta de infraestrutura, como bem explicitam, é um grande empecilho para o museu, para os profissionais e alunos e, conseqüentemente para a participação da comunidade.

Mas, a educação e a popularização ainda são grandes desafios para a ciência no Brasil, devido à falta de políticas, visibilidade e de recursos criam obstáculos para a obtenção de bons equipamentos e materiais; de espaço adequado para executar as tarefas e de uma equipe completa. Quando os museus universitários são museus virtuais acrescenta-

se a demanda pela manutenção do sistema e dos suportes tecnológicos que diminuem as capacidades projetadas para as ações e para o aspecto visual. Essas limitações podem atrapalhar a mediação com o público externo. Dessa forma, somente a devoção dos profissionais e de estudantes engajados em suas convicções que buscam apoio e parcerias é que movem as atividades desses museus. Como visto, segundo Cid (2020) o museu digital recebe algumas solicitações de guarda de acervo, mas o museu nega porque não tem como guardar e manter. Isso é bem complicado, a missão, a visão e os valores do museu devem estar bem claros e público. Se forem aceitar esse tipo de acervo tem que ter estrutura mínima de conservação. A política de aquisição e descarte de acervos também serve para isso, definir o que pode ser adquirido e negado pelo museu. E o que for negado, deve ser feita uma orientação sobre quais procedimentos podem ser realizados para que o solicitante não se sinta insatisfeito e desorientado com o acervo.

No cabeçalho da página principal, logo após a logo, encontram-se o menu com 5 abas principais: “sobre”, “exposições”, “acervo”, “vídeos” e “impacto social”. Do lado do menu principal, também se encontram um botão que altera os idiomas (português para o inglês) e outro que direciona para a página da UERJ. É muito importante que exista a disponibilidade de encontrar textos em outros idiomas, mesmo que seja de conteúdo regional. Ainda mais, trata-se de uma abordagem que dialoga com a história de outros continentes, como o Europeu e o Africano.

Em relação à identidade visual, Cid (2020) informa que, após a concretização do site da Universidade Federal do Maranhão, o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro gostou bastante e se inspiraram no modelo de lá para recriar a identidade do site. Futuramente, com as mudanças no site do museu, Cid (2020) anuncia que entraram com um recurso na FAPERJ para contratar uma empresa para rever toda a identidade visual do museu. Por isso a importância na confecção de editais públicos e envio de propostas para escolher pessoas fora do círculo que eles já conhecem, com o intuito de extrapolar a rede de contatos.

A página também não apresenta recursos de acessibilidade aparente que proporcionam a autonomia a qualquer indivíduo. Segundo Viviane Panelli Sarraf (2008), os museus devem debater mais o tema da acessibilidade, as formas de mediação cultural e a inclusão social, para sejam construídos esforços que visem melhoria da comunicação e do relacionamento dos museus com o público. A autora informa que o problema consiste na ausência de projetos e programas que sejam colocados em prática. A lei brasileira de inclusão da pessoa com deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), lei nº 13.146

(2015), diz que as tecnologias devem ser planejadas para incluir e ampliar o acesso da pessoa com deficiência. O artigo 63 ainda é mais específico ao determinar que:

É obrigatória a acessibilidade nos sítios da internet mantidos por empresas com sede ou representação comercial no País ou por órgãos de governo, para uso da pessoa com deficiência, garantindo-lhe acesso às informações disponíveis, conforme as melhores práticas e diretrizes de acessibilidade adotadas internacionalmente. (BRASIL, 2015, Art. 63)

Entretanto, sabemos que apesar da existência de legislação, nem tudo se coloca em prática. Além do mais, como já mencionado, nem todos dispõem de apoio financeiro e nem equipe suficiente que seja capaz de manter as ações planejadas para os projetos de sites que possam contemplar a acessibilidade. Começar por ações mais simples que não requerem tanto despendimentos custosos pode ser uma alternativa, como poder aumentar a fonte das letras no próprio site e inserir a descrição de vídeos e imagens.

A primeira aba do menu “sobre” está subdividida em: “apresentação”, “histórico”, “equipe” e “contato”. Na “apresentação” o museu aponta que o projeto tem como objetivo principal “construir um acervo digital e exposições virtuais sobre as práticas daqueles que se identificam a si mesmos ou são identificados como afrodescendentes” (MUSEU AFRODIGITAL RIO DE JANEIRO, 2020). Além disso, explicam a importância da cidade do Rio de Janeiro, como importante território para a memória da diáspora africana no Brasil; a escolha de se constituírem como um Museu Digital; o que eles definem como sendo documento e demonstra o desejo de que a população participe desse projeto.

No “histórico” contam um pouco de sua trajetória: a aprovação do projeto; a pertença a outras redes de Museus Afrodigitais; o trabalho multidisciplinar e os vínculos com a Universidade (extensão, pesquisa, pós-graduação). Em “equipe” mostram os nomes do conselho consultivo/gestor; do apoio técnico: dos pesquisadores associados; do conselho curador e de redação; do conselho editorial e dos colaboradores. Sendo que os três primeiros grupos além dos nomes, conta o link que leva ao currículo Lattes de cada pessoa. Por último, em “contato”, disponibilizam o endereço, telefone e e-mail, assim como apresentam um mapa de como chegar ao museu, que leva para a plataforma do Google Maps. Entretanto, não existe um campo que direcione o visitante para um contato direto e ativo do Museu no próprio site que possa ser enviado novidades, notícias, cursos, etc.

De acordo com Roque (2010) as exposições no meio virtual podem expandir as informações sobre determinados objetos que uma exposição presencial não permitiria, como informar bibliografias, pesquisas, vídeos, entre outras tantas possibilidades de *links*



que a Internet pode permitir sobre determinado tema ou objeto. Cid (2020) declara que, para as exposições, normalmente, convidam pessoas de seu círculo, conhecidos. Assim, boa parte do acervo foi montada por pesquisadores do museu ou por pesquisadores associados. Dessa forma, o museu acabou ficando dependente de seus contatos, mas o museu que abranger essas relações e conhecer pessoas diferentes que possam contribuir com o projeto e tornar o museu mais diversificado. Em relação ao modelo de exposição, é solicitado aos pesquisadores-curadores um texto breve e explicativo com um conjunto de imagens com certas especificações para poderem ser visualizadas, também, pelo celular. Uma maneira bem rápida e simples, mas sem definições mais rígidas. O texto, mais que breve, deve ter uma estrutura menos acadêmica e com fonte elegante. Os textos e não menos importante o título do texto, em uma exposição museológica precisam ser legíveis, curtos, interessantes, relevantes e que estimulem a curiosidade do visitante. Deve saber usar as fontes e linguagem deve ser simples, evitando termos muito técnicos e complexos, que desestimulem ou que fadiguem a leitura. Também devem ser consideradas algumas perguntas básicas como: O que é? De quem é? Quem criou? De onde é? Ano, etc.

Assim, na segunda aba da página principal encontramos as “exposições”, são 13 ao total (Quadro 1). Nessa categoria a interatividade é pequena e não existe uma organização harmoniosa entre as exposições, porém ambas apresentam título, autor e breve texto sobre a pesquisa. Os textos são simples e correspondem a uma explicação muito breve sobre a pesquisa, o que deixa o entendimento pouco explícito. Nem todos possuem documentação disponível, contribuindo, ainda mais, para a pouca informação sobre a pesquisa.

**Tabela 1** Exposições do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro

(continua)

<b>TÍTULO</b>	<b>AUTORES</b>	<b>DOCUMENTOS DIGITALIZADOS</b>
Trabalhadores de Madureira	João F. P. Brito	11 fotografias
Feira das Yabás: pequenos pensamentos	Bárbara Copque	x
Subúrbio em foco	Paulo H. Reis	x

**Tabela 1** Exposições do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro

(conclusão)

Resistir, ter fé e agradecer: o trânsito de fiéis pela cidade do Rio de Janeiro no dia de Iemanjá	Cristiano Cardoso	x
Museu Cafundá Astrogilda - Quilombo de Vargem Grande/RJ	Luz S. Rodríguez	29 fotografias
Negritude e pós-africanidade	Carlos A. Gadea	x
Quilombos do rio	Javier Lifschitz Márcia L. Pinheiro	19 fotografias
Trilhos: olhares em trânsito	Sergio L. Silva	x
Memória do projeto Kalunga	Maurício B. de Castro	5 reportagens em 9 documentos imagéticos 1 entrevista realizada por e-mail com 1 fotografia 1 vídeo de entrevista 1 texto 5 vídeos de música do Youtube
A ressurreição da Capoeira na imprensa carioca	Gabriel Cid Maurício B. de Castro	41 reportagens em 97 documentos imagéticos
O culto carioca a Iemanjá	Ana Paula A. Ribeiro Cristiano Cardoso	8 fotografias
São Jorge guerreiro 2012	Ana Paula A. Ribeiro Cristiano Cardoso	6 fotografias
Mandingueiros	Maurício B. de Castro	16 fotografias

Alguns títulos são muito grandes e técnicos e, devido a estrutura do site, as fontes são muito pequenas. A exposição “Subúrbio em foco” além de ter um texto de apresentação muito pequeno e vago, não especifica a natureza de sua pesquisa (fotográfica, reportagem, vídeo, texto, etc.). A exposição “Resistir, ter fé e agradecer: o trânsito de fiéis pela cidade do Rio de Janeiro no dia de Iemanjá” possui um texto muito breve de apresentação sobre evento.

Dentre as exposições, 8 informam ter conteúdo fotográfico, mas apenas 6 possuem material fotográfico à mostra. As exposições “Feira das Yabás: pequenos pensamentos” e “Trilhos: olhares em trânsito” não possuem fotografias na página. Alguns textos não correspondem ao número de fotografias como em “São Jorge Guerreiro (2012) – Por Ana Paula Alves Ribeiro e Cristiano Cardoso” que informa ter 8 fotografias, na visualização conta-se 5 e quando abre o slide de fotografias são 6. Algumas estão embaçadas ou tremidas, de difícil compreensão como é o caso de 2 fotografias da exposição “São Jorge Guerreiro (2012) – Por Ana Paula Alves Ribeiro e Cristiano Cardoso”. Das 8 exposições, apenas 7 consegui identificar o fotógrafo, a exceção foi o “Museu Cafundá Astrogilda - Quilombo de Vargem Grande/RJ”.

Na exposição “A ressurreição da Capoeira na imprensa carioca” dos 97 documentos, 3 não estão disponível, além disso para algumas configurações de sistema de computadores a página fica pesada, dificultando a movimentação pelo conteúdo. Para Roque (2010) a digitalização permite que o objeto possa ser explorado com mais precisão, já que por questões de preservação e conservação do objeto físico ele não pode ser manipulado, às vezes nem visto quando estão em reservas técnicas. Com as imagens fotográficas ou interativas em terceira dimensão (3D) que possibilitam uma visão de 360° um objeto ou espaço pode ser visualizado por completo. Não cabe dizer que são melhores do que os físicos e sim que são outra perspectiva sobre o objeto. Sayão (2016) informa que, em razão da demanda preocupante pela salvaguarda, acesso e divulgação de acervos culturais, muitas instituições apoiam, desejam ou concretizam a digitalização de suas coleções. Porém, o autor ressalta que os projetos de digitalização são implementados parcialmente, já que a sua manutenção não costuma ser contemplada.

O ano da pesquisa é referenciado em 4 exposições: “Trabalhadores de Madureira” (2013-2015); “Quilombos do Rio” (2010); “Trilhos: olhares em trânsito” (2011-2012) e “São Jorge Guerreiro” (2012). A exposição “Memória do Projeto Kalunga” não informa a data de início da pesquisa, mas informa seu término em 2015. As exposições “O culto carioca a Iemanjá” e “São Jorge Guerreiro”, ambos de mesma autoria, informam que as

pesquisas foram aprovadas, em forma de ensaio, em 2010, para serem apresentadas na IX Reunião de Antropologia do Mercosul, em Curitiba (2011), além de terem doado seus documentos ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia - PPGAS do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná - UFP.

Ainda em “exposições”, somente 3 autores informam seu lugar de fala: João Felipe P. Brito (carioca de Bangu, sociólogo e pesquisador); Luz Stella Rodríguez (Pós-doutoranda Departamento de Antropologia Cultural (IFCS/UFRJ)) e Sergio Luiz Silva (sociólogo, professor e fotógrafo). 3 autores se apresentam com o título de curador: Carlos A. Gadea; Maurício Barros de Castro e Gabriel Cid. Marília Xavier Cury (2007) também comenta que um dos pontos relevantes de um museu estar ligado a uma universidade é a valorização da pesquisa, ou seja, ela mesma produz seu discurso. É por isso que Cid (2020), ao falar sobre a autoridade acadêmica, informa que quando eles conversam com coletivos, apresentando que o lugar de fala deles é da universidade, às vezes, acaba atrapalhando. Outro fator é a fala do homem branco, portanto o museu procura determinar alguns limites no que podem falar na hora de certas discussões, pois compreendem que os movimentos negros também devem falar e romper com essa postura unilateral.

De acordo com Cury (2007), antes, a comunicação entre o público e o museu era estabelecida, em sua predominância, pelo discurso do emissor. Atualmente, há a consciência da necessidade de uma comunicação dialógica e participativa, pondo a interação como elemento agregador entre as partes. Nesse modelo comunicativo, tanto o emissor quanto o receptor não devem se sobrepor um ao outro, o equilíbrio é importante. Conforme a autora, os profissionais se constituem como “agentes do processo” que mediam as interações comunicacionais. Para Sanjad e Brandão (2008) um dos perigos da comunicação no processo de curadoria é se atentar aos discursos proferidos, entender seus limites, procurando ser abrangente; inserir a história e a função social dos museus; mostrar o potencial do acervo; objetivar a reflexão crítica, a transformação e a inclusão social e ouvir as demandas sociais. Assim, o processo comunicacional deve priorizar a interação entre as partes (museus e público).

Conforme Cid (2020) apresenta o museu procura ter certo cuidado com a questão da imagem. Como exemplo, cita uma de suas publicações “Nos Quintais do Samba da Grande Madureira (2015)” que possui uma série de imagens, entre elas a de um terreiro. No momento da pesquisa uma equipe foi até o terreiro, conversaram, tiraram fotos e algumas pessoas incomodadas com as câmeras pediram que não divulgassem suas imagens. A princípio pensaram que seria só uma conversa e algumas pessoas do terreiro não estavam

preparadas para serem fotografadas, posteriormente depois de uma conversa e de verem o trabalho pronto mudaram de ideia. Conhecer e dialogar com o ambiente de pesquisa é de suma importância. Respeitar suas vontades também, mas as intenções devem ser previamente bem esclarecidas para que não haja alguma situação desconfortável que acabe destruindo com a pesquisa ou quebrando laços futuros. Porque manter as relações com esses grupos e não se limitar a uma pesquisa momentânea é importante.

Cury (2013) propõe que para essa nova proposta dos museus serem mais efetivas, os profissionais devem sair de seu lugar de conforto e se aventurar a conhecer o lado externo das instituições. Em relação aos pesquisadores, Sayão e Sales (2017) explicam que muitos ainda insistem em manter práticas retrógradas como o não compartilhamento ou compartilhamento restringido dos dados de pesquisas que, em sua maioria, são bancados por órgãos públicos.

A comunicação tem bases explicativa e argumentativa e o público, embora ativo, é reativo, pois o modelo comunicacional museológico ainda está preso às intenções do museu e à ideia de “impacto” da comunicação na vida das pessoas. O modelo atual avança para uma interação proativa e o público – além de participar criativamente porque reelabora – compartilha com os profissionais do museu a responsabilidade pela significação do patrimônio cultural musealizado. (CURY, 2007, p. 75)

Não é o caso do Museu Afrodigital que se propõe, exatamente, o contrário: compartilhar dados de pesquisas e incentivar a participação e o diálogo com as pessoas. A próxima aba “acervos” divide-se em 2 outras abas: “coleções” e “documentos”. A estrutura causa um pouco de confusão “documento”, “acervo”, “coleção” e “exposição” e, por isso, Cid (2020) esclareceu que entendem isso como um problema e pretendem acabar com isso. A proposta da última reunião com o conselho é que o site seja dividido em arquivos, exposição e reserva técnica ou arquivo morto acessível, mas ainda não foi decidida a melhor denominação. Além disso, existem outros itens que não se encaixam bem em algumas categorias e ainda não sabem como chamá-los. Portanto, almejam a entrada de outras pessoas para conversar e chegar a termos melhores. Uma estrutura mais diversificada de profissionais seria interessante para criar consenso e conhecer outras teorias e práticas profissionais. Mas também vale lembrar que o dispositivo virtual pode auxiliar nesse processo, como por exemplo, perguntar ao público o que eles acham sobre algumas propostas. Afinal é o público que estará usando o site e interagindo com ele.

Em coleções existem 2 conteúdos (Quadro 2) e em “documentos” 3 conteúdos. Segundo Gabriel Cid (2012) as exposições são narrativas elaboradas por uma pesquisa mais

detalhada e o acervo digital, uma espécie de reserva técnica digital, onde são guardados documentos diversos.

**Tabela 2** Coleções e documentos do acervo do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro

<b>COLEÇÃO</b>	<b>AUTORES</b>	<b>PROCEDÊNCIA</b>	<b>DOCUMENTOS</b>
Cotidiano Negro e Escravo no Séc. XIX	x	Biblioteca Nacional	45 iconografias
Maria Beatriz do Nascimento	Gabriel da Silva Vidal Cid Paulo Henrique dos Reis Junior	Arquivo Nacional	Manuscritos transcrições Recortes de jornal Cartazes
<b>DOCUMENTOS</b>	<b>AUTORES</b>	<b>PROCEDÊNCIA</b>	<b>DOCUMENTOS</b>
Nos Quintais da Grande Madureira	x	Fundação Biblioteca Nacional – MAPAS Centro Cultural da Light FUNARTE	12 mapas 5 fotografias 32 notícias 6 vídeos
Exposições do DECULT-UERJ	Vários	DECULT-UERJ	Catálogos de 3 exposições em 11 imagens
Memórias da Capoeira	Gabriel Cid Maurício Barros de Castro	Fundação Biblioteca Nacional Arquivo Nacional	56 periódicos 7 processos criminais 25 arquivos musicais 1 artigo

Fonte: Elaborada pelo autor, 2020

Reconhecendo o Rio de Janeiro como território significativo culturalmente devido a presença de instituições de característica nacional, como a Biblioteca Nacional e o

Arquivo Nacional, assim como outras de grande relevância para o Brasil, nessa categoria encontram-se alguns documentos pertencentes a essa instituição, resultado da parceria com o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro. Nota-se nessas categorias que ainda não há parceria com museus que possuem documentos da diáspora africana e brasileira.

Na aba “vídeos” estão disponíveis 8 (Quadro 3), sendo que “Casa de África” ainda possui 124 imagens divididas em 24 categorias de lugares (Angerona, Boca de Nigua, Cafetales, Cepi, Congos, Diego Caballero, El Cobre, Fort Zoutman, Gerard, Guillon, Huisje Wild, La Citadelle, La Demajagua, Los Naranjos, Monsigneur, Poy, Regla, San Gregorio, San Severino, Santa Cruz, Santo, Trinidad, Tumba e Viñales). Em “A invenção de Angola” é apresentado o cartaz, onde ficamos sabendo que no vídeo encontra-se a fala do professor Martin Lienhard da Universidade de Zurique, oriundo de um ciclo de palestras da UERJ sobre arte, cultura e poder. Em “Puxando Conversa” além dos vídeos encontramos 2 textos disponibilizados em 2 *links* que não estão mais disponíveis, além disso informam que estão disponíveis 44 vídeos, quando na verdade são 37. Em “A força dos Orixás” não se encontram vídeos e sim áudios de programas de rádio.

**Tabela 3** Vídeos do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro

(continua)

TÍTULO	VÍDEOS	ANO
Roda dos saberes	1	2015
Casa de África	3	2006
A Lenda da Criação do Mundo e dos Orixás	1	2013
A invenção de Angola	1	2013
Puxando Conversa	37	x
Memória, “violência urbana” e sujeição criminal em uma favela carioca	3	2 são do início dos anos 90 1 é de meados dos anos 2000

**Tabela 3** Vídeos do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro

(conclusão)

Memória do Esquecimento	1	x
A força dos Orixás	x	x

Fonte: Elaborada pelo autor, 2020.

Em vídeos, assim como em outras categorias (exposições, coleções, acervos, etc.), encontra-se do lado direito alguns campos que permitem compartilhar, pesquisar, mudar o idioma para o inglês, direcionar ao quadro de eventos e notícias, além de apresentarem algumas *tags*<sup>87</sup> que direcionam para uma busca mais específica. O campo de pesquisa redireciona para diversos outras notícias e eventos sobre o museu e seu tema.

A aba “impacto social” está subdividida em: “eventos”; “material didático”; “projetos de pesquisas” e “publicações” que ainda está setorizada em “artigos” e “livros”. Em “eventos” são apresentados 2 Seminários na UERJ e 1 Simpósio em Havana, com materiais sobre as atividades. Em “material didático”, lugar onde poderiam ser elaboradas ações educativas e interativas, há apenas informações sobre as coleções “A Lei 10.639/03 e a Formação de Educadores” publicadas pela UERJ e sem acesso a leitura. Informações sobre cursos, palestras, debates e outros eventos. O tópico “projetos de pesquisas” não tem postagens e as “publicações” possuem 4 artigos disponíveis para leitura e 2 livros com algumas informações, sem disponibilidade de acesso a leitura.

No corpo principal do site encontramos: título do museu completo<sup>88</sup>; caixa de pesquisa; algumas notícias; uma lista das exposições; uma lista de arquivo; um vídeo em destaque e uma referência que leva a rede social Facebook. Algumas imagens referentes ao site sobre as coleções e notícias. Por fim, no rodapé da página inicial encontram-se *links* que direcionam a outros Museus Afrodigitais da rede: Bahia, Maranhão, Pernambuco e

<sup>87</sup> Significa etiquetas ou rótulos e são como palavras-chave que facilitam o processo de busca.

<sup>88</sup> O nome do museu não possui abreviações.



Mato Grosso<sup>89</sup>. Ao lado, indica o apoio da FAPERJ, o endereço e os contatos (telefone e e-mail). Na última linha da página podemos visualizar, em letra menores, que a página vale-se das licenças “*copyleft*” e “*creative commons*” que indicam o livre compartilhamento de obras.

É com esse propósito de possibilitar mais liberdade, advindos com os movimentos sociais por criatividade, interação e autonomia virtual que Cury (2007) acredita que o público está cada vez mais tendencioso a participar dos museus. Assim, o objetivo principal dos museus deve ser o de conceber esse direito. Maria José Vicentini Jorenti et al. (2016) explica que na *web 1.0* (textos e imagens) a tecnologia era direcionada para especialistas em computação e Internet, não havendo interação com usuários comuns. Mas, na *web 2.0* (textos, imagens e audiovisuais) a interação entre indivíduos torna-se o fundamento central e as pessoas passam a produzir e disseminar conteúdo entre si.

[...] nota-se que, no Brasil, os *Websites* de museus em geral e, em especial de museus afro, utilizam se, ainda, de um modelo informacional na ambiência virtual caracterizado como *Web 1.0*. Isto implica em ambientes virtuais estáticos, configurados mais como catálogos e guias, que não oferecem interatividade colaborativa ao internauta. (JORENTE et al., 2016, p. 65)

Nesse sentido, alimentar uma tecnologia estética e técnica não deverá ser mais o intuito, assim como na história dos museus com a requisição de projetos educativos, sociais, comunicativos, dialógicos e democráticos. Maria José Vicentini Jorenti et al. (2016) acreditam que a classificação “Museu Virtual” teria como característica da *Web 2.0* estimular o ambiente interativo de comunicação com seus visitantes, a construção coletiva do conhecimento, a autonomia comunicativa com o site, a permissão de usufruírem de *downloads* e *uploads* de documentos e possibilidade de criação de coleções virtuais pelos visitantes.

No entanto, em relação a criação de exposições pelos usuários Cid (2020) explica que, inicialmente, o museu batalhou para construir uma ferramenta de criação participativa de exposição. O visitante entraria no museu, faria um *login* e poderia montar uma exposição. No entanto, conversando com pessoas da área de informática e com o departamento jurídico da UERJ desistiram. Assim, perceberam que seria muito complexo e perigoso devido a processos de direitos autorais. Muitas pessoas procuram o museu para colocar imagens que pertencem a outras pessoas e também tem a situação que algumas instituições não cedem as imagens para o museu digitalizar e usar em seu site, pois não

---

<sup>89</sup> As páginas do Maranhão e de Mato Grosso não estavam disponíveis até a data de conclusão da pesquisa.

possuem direito da imagem, somente de guarda. Esse problema é uma dos temas que permeiam a *web* no presente, sendo de solução lenta. Cada passo que os solicitantes de direitos autorais conseguem, criam-se novas que permeiam a liberdade. Isso é produto do próprio desenvolvimento da Internet, os que requerem a detenção de propriedades e os que reivindicam o contrário, sua total liberdade. E, não existem consensos, apenas conclusões frágeis.

Para conhecer melhor o público geral e o público-alvo que visitam e interagem com os museus virtuais Cury (2007) aponta ser essencial conhecer a relação do público com os temas de pesquisa, em todo o desenvolvimento, inclusive após os dados serem apresentados. Os museus virtuais também necessitam de estudos de público e eles devem ser inseridos no processo curatorial do projeto, ainda mais quando sabemos da diversidade de público que podem ser alcançados através da *web*.

[...] embora complementares, exposição e educação problematizam aspectos diferentes. A problemática expositiva é aquela que se materializa, pois a linguagem expositiva se manifesta fisicamente. A problemática educativa, por sua vez, se sustenta no subliminar. Se a exposição é o “texto” (ou “hipertexto”), a educação é o “subtexto” invisível. (CURY, 2007, p. 82)

Pensando no caso dos museus virtuais concebidos para a Internet, para maior elucidação, exposição e educação deveriam estar unidos na mesma concepção, já que a exposição não se materializaria. Nesse sentido, desgarrada de uma abordagem educativa ela estaria incompleta e incomunicante. Os projetos educativos nos museus virtuais servem como elo estimulador de interatividade e participação. Observa-se que a construção de um museu virtual não se constituiu com textos complexos com um punhado de imagens, sons e vídeos. O visitante deve encontrar um ambiente atrativo, acessível, educativo e interativo.

Para Cury (2013) as propostas de mudanças no campo dos museus ainda estão em formação, portanto, ainda transitam entre práticas conservadoras e comunicantes, ainda mais quando se pensa em museus virtuais. Dessa forma, estamos na lista de desejos e fazeres que incluem as experiências de erros e acertos que estamos nos assegurando para os museus do futuro.

#### 4.4.2. O Museu Afrodigital do Rio De Janeiro (UERJ) nas redes sociais Facebook e Youtube<sup>90</sup>

Na Internet, muitos sites, para estimular e promover discussões criam apêndices nas redes sociais, principalmente Facebook, Youtube, Twitter, Instagram, entre outras. Nesses espaços as publicações devem ser ativas, pois trabalham com algoritmo de engajamento, exigindo maior dedicação de seus administradores. Atualmente tornaram-se essenciais já que é o lugar onde se encontra o maior número de pessoas interagindo, assim sites oficiais de instituições culturais também se apropriam desses espaços para movimentar as notícias, conhecer o público e divulgar seus objetivos, com é o caso do Museu Afrodigital da UERJ.

**Figura 4** Informações sobre o Museu Afrodigital do Rio de Janeiro

**Sobre** Sugerir edições

**PAGE INFO**

Fundação em abril de 2010

**INFORMAÇÕES DE CONTATO**

[m.me/pagemuseuafrodigital.rio](https://m.me/pagemuseuafrodigital.rio)

<http://museuafrodigital.rio.org>

**MAIS INFORMAÇÕES**

**Sobre**

O Museu Afro Digital : Galeria Rio de Janeiro, é um projeto de pesquisa em desenvolvimento que tem por objetivo criar arquivos digitais e exposições virtuais sobre a memória dos africanos que chegaram à cidade do Rio de Janeiro e seus descendentes.

O Museu Afro Digital : Galeria Rio de Janeiro, é um projeto de pesquisa em desenvolvimento que tem por objetivo criar arquivos digitais e exposições virtuais sobre a memória dos africanos que chegaram à cidade do Rio de Janeiro e seus descendentes. Busca-se democratizar o acesso a documentos, ampliando as possibilidades de diálogo entre todos aqueles que procuram refletir sobre questões relacionadas à temática deste que denominamos museu digital. De início com o título Museu Digital da Memória Negra e Africana no Brasil – Galeria Rio de Janeiro, foi provado em Abril de 2010, no âmbito do programa Pensa Rio/2009, pela FAPERJ, com coordenação da professora Myrian Sepúlveda dos Santos (IFCH/UERJ). Insere-se em projeto nacional, coordenado pelo professor Livio Sansone (UFBA), e associa-se na forma de rede à iniciativas, temáticas e regionais, que se organizarão sob a forma virtual de galerias, exposições e reserva técnica, construídas a partir de documentos que estejam sob guarda de instituições públicas e acervos particulares, além de repatriação de documentos em formato digital.

Site de sociedade e cultura

**HISTÓRIA**

**Our Story**

O Museu Afro Digital : Galeria Rio de Janeiro, é um projeto de pesquisa em desenvolvimento que tem por objetivo criar arquivos digitais e exposições virtuais sobre a memória dos africanos que chegaram à cidade do Rio de Janeiro e seus descendentes. Busca-se democratizar o acesso a documentos, ampliando as possibilidades de diálogo entre todos aqueles...

[Ver mais](#)

**MEMBROS DA EQUIPE**

 **Myrian Sepúlveda**

Fonte: Página do Facebook do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro  
 <[https://www.facebook.com/pg/pagemuseuafrodigital.rio/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/pagemuseuafrodigital.rio/about/?ref=page_internal)>. Acesso em: 12 de março de 2020.

A rede social do Museu Afrodigital - Galeria Rio de Janeiro no Facebook é movimentada, com publicações frequentes. A aba “sobre” (Figura 4) informa que a página

<sup>90</sup> Os dados foram pesquisados em 04/01/2020.

foi criada no mês de abril, no ano de 2010, aqui no caso, é a data de aprovação do projeto. Já na aba de “transparência da Página” o ano informado é 2013 do mês de abril, sendo a data de criação da rede social. Nessa mesma aba encontramos dois hiperlinks: um que faz *link* com o site do museu e outro que conduz diretamente a seu *Messenger*. Além disso, possui um espaço onde faz uma breve apresentação informando objetivo e como o projeto foi criado, com a data de última edição sendo do ano de 2018. O único membro da equipe com rede social anexada é o da professora, pesquisadora e socióloga Myrian Sepúlveda dos Santos.

A imagem da página inicial (Figura 5) tem como foto do perfil o símbolo e o nome do projeto “Museu Afrodigital Rio de Janeiro”, sendo as primeiras imagens como “Museu Afrodigital Galeria Rio de Janeiro”, mostrando a evolução de sua impressão visual. A rede possui á época da nossa consulta 4.768 curtidas e de 4.834 seguidores. As publicações são regulares e discursam não só sobre o museu como também sobre eventos, notícias, música, artes plásticas, indicações, cursos e toda uma variedade de conteúdo ligado à memória da diáspora africana. A maioria das publicações são compartilhamentos de outras páginas. Sobre o termo “galeria”, Cid (2020) fala que o projeto usava o termo de forma errada. O termo foi sugerido quando se pensou na ideia de criação de um museu central nacional. No site desse museu encontrariam links para as “galerias” de outros sites como o Rio de Janeiro. A denominação “museu” iria se referir somente a página principal do que se pretendia como “museu nacional”, mas o nome do site não era esse, era Museu Afrodigital, no caso da UFBA (Bahia). Então, em meio à discussão, o termo Museu Afrodigital ficava muito genérico, tinha que especificar o lugar: Bahia, Rio de Janeiro, etc.. Em relação ao termo galeria, Cid (2020) algumas pessoas concluíram que ficou meio solto, sem vínculo com que estava sendo experimentado e sem rebatimento com o digital versus presencial, pois se costuma chamar “galeria” um espaço com várias salas e no digital essa associação soaria estranha.

O termo “galeria” apesar de ter caído em desuso, segundo Cid (2020), ainda pode ser encontrado em algumas páginas vinculadas ao museu, como é o caso do Youtube, canal sem muito conteúdo e atualizações recentes, mas que ainda remete ao nome do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro (UERJ). Esse termo tende ao propósito de se criar museus na Internet tal como os modelos de referência dos museus presenciais e, nesse caso, aos museus, salas e galerias de artes. O museu virtual, tal como visto, pode ir além, deve derrubar paredes, vitrines, circuitos limitados, ou seja, deve explorar o que a ferramenta do hipertexto digital pode proporcionar ao visitante. Portanto, além do vínculo presencial que

o termo trás, não seria adequado utilizá-lo quando se trata de acervo sobre diáspora africana com conteúdo diversificado. No momento em que alguns museus buscam a decolonização de sua trajetória, teoria e práticas, o termo galeria poderia acabar limitando não só o museu de web, como também seus objetivos, enquanto Museu Afrodigital sobre a memória da diáspora africana no Brasil.

**Figura 5** Perfil da página inicial do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro no Facebook



Fonte: Página do Facebook do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro  
<<https://www.facebook.com/pagemuseuafrodigital.rio/>> Acesso em: 12 de março de 2020.

A galeria de imagens (Figura 6) está dividida entre as fotos de perfil (símbolo e nome), as fotos de capa, as fotos publicadas diretamente na linha do tempo, as publicadas por dispositivo móvel e um álbum sem título. Com exceção das fotos de perfil que mostram o símbolo e nome do projeto, o resto das imagens são de conteúdo diversificados (fotografias, cartazes, documentos, frases, etc.), em sua maioria relacionadas ao Rio de Janeiro, estado onde se encontra o museu e sua pesquisa.

**Figura 6** Galeria de imagens do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro no Facebook



Fonte: Página do Youtube do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro  
<[https://www.facebook.com/pg/pagemuseuafrodigital.rio/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/pagemuseuafrodigital.rio/photos/?ref=page_internal)>. Acesso em: 10 de março de 2020.

Como visto, não há uma divisão organizada do álbum em categorias mais específicas, que tornaria a procura mais direcionada por seus visitantes. Há apenas 7 vídeos descarregados, um número muito pequeno levando-se em consideração o número de visualizações que as produções audiovisuais, principalmente advindas de redes como o Youtube representam.

A aba de eventos também é pouco utilizada, constando apenas 2 divulgações, sendo que por ser tratar de um projeto ligado a uma instituição acadêmica que regularmente promove vários eventos o calendário de eventos poderia ser maior. A rede social curtiu apenas uma página intitulada “igualdade racial” que está ligada a Secretaria Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, órgão governamental. Curtir outras páginas favorece a interação e o compartilhamento.

Sobre a conta do Museu Afrodigital Rio de Janeiro no Youtube (Figura 5), aferiu-se apenas 12 inscritos e 2 vídeos enviados. O primeiro vídeo com 583 visualizações foi postado em 2016 e tem menos de 30 *likes*, nenhum *deslike* e comentário. O segundo, com 12 visualizações e postado em 2019 com uma diferença chamativa de 4 anos entre uma e outra, não obteve nenhuma interação visível ao público (0 curtidas, 0, descurtidas e nenhum comentário). No título e na imagem de perfil ainda constam a palavra “galeria” que, na página da rede social Facebook e no site foram excluídas da logo oficial.

**Figura 7** Página do Museu Afrodigital Rio de Janeiro no Youtube



Fonte: Página do Youtube do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro  
 <<https://www.youtube.com/user/museuafrorio>> Acesso em: 10 de março de 2020.

Além dessas 2 redes sociais o museu não possui outras. Além do mais, o Youtube não manteve atualizações frequente, ficando estagnado. Segundo Cid (2020) o canal do Youtube não está sendo atualizado devido a falta de pessoal para dar conta do material. Não é por falta de material, eles possuem um material grande, porém bruto de vídeo, mas não tem contingente humano para organizar e editar os vídeos para por na Internet, seja no Youtube, no site principal ou em qualquer outro local que o Museu queira disponibilizar e interagir com o público na Internet.

A curadoria e os recursos financeiros seriam dispositivos essenciais para a organização de conteúdo e de equipe que permitissem a frequência das publicações, a interação com o público, a seleção das informações, o estudo de público e a promoção de atividades educativas e participativas. Lidar com pessoas é sempre muito difícil, ainda por cima se elas estão no ambiente mundial, desterritorializado, dinâmico, veloz e cheio de informações fragmentadas. Mesmo assim, apesar das dificuldades, as pessoas devem ser o objetivo principal de todo site e redes sociais de instituições culturais, principalmente as que decorrem sobre a memória de grupos às margens da sociedade e/ou discriminados.

## 5. SUBSÍDIOS PARA UMA CURADORIA COMPARTILHADA

Como produto dessa pesquisa de dissertação de mestrado, elaborou-se 10 recomendações para projetos museológicos que envolvem práticas de curadoria participativa, em especial aqueles que, como o Museu Afrodigital, possuem temáticas vinculadas a grupos historicamente silenciados nos museus tradicionais e com demandas ativas por construção de memórias e afirmação de identidades.

1. Considerar na história dos museus a existência de uma tradição pautada por uma chave de leitura baseada em hierarquias culturais e étnicas, oriundas da forma colonial que os museus se constituíram como instituição. Posicionar-se criticamente e conscientemente sobre essa tradição é fundamental aos projetos de museus inclusivos e com funções sociais harmonizadas aos preceitos democráticos e emancipadores da educação.
2. Compreender os museus como lugares de poder e disputas. Faz-se necessário desnaturalizar os valores das coleções e dos atributos culturais, visto serem categorias que reafirmam os discursos da dominação colonial, como cultura popular e erudita, ideologias racistas, universalismos, critérios de superioridade e inferioridade cultural, entre outros.
3. Considerar que os museus não são guardiões da verdade histórica. Faz-se necessário indagar os lugares de fala, as autoridades mobilizadas na construção e formação das coleções e quais relações isso tem com o discurso produzido na instituição.
4. Compreender os museus como espaços políticos em que conflitos em torno da construção de memória e história são desencadeados, mesmo em períodos estáveis. Faz-se necessário considerar que as mudanças políticas do ambiente externo ao museu podem desencadear novas posturas, novas coleções e museografias, necessitando novos rumos e readequações dos projetos.
5. Sendo a gestão memória social um dos ativos sociais mais valorizados nas políticas culturais de vários países ocidentais, faz-se necessário entender os museus como ferramentas de transformação social, especialmente úteis em contextos onde o



autoritarismo ganha força. Processos de construção de memória participativos engajam a sociedade civil na defesa da memória como um direito social.

6. Perceber que não existem métodos unívocos. Cada experiência de curadoria compartilhada deve ser planejada conforme as demandas sociais dos grupos sociais que se relacionam com o museu, levando em consideração suas especificidades e como se relacionam com a instituição e seus valores.
7. Reconhecer quem são os atores sociais que precisam ser mobilizados – caso não seja espontâneo – nas ações museológicas de curadoria na instituição. Para tanto, faz-se necessário entender os museus como instrumentos para a formação de sujeitos autônomos e emancipados, capazes de refletir, indagar e interferir socialmente.
8. Perceber que os museus não se limitam aos objetos, ao passado, as coleções reais e aos edifícios monumentais. É um espaço republicano de pesquisa e educação, onde relações sociais podem ser construídas através de processos museológicos.
9. Compreender que participação é um dos fatores que auxiliam o Estado na tomada de decisões. Somente com a participação da sociedade civil, engajada e consciente de seus direitos poderá fazer com que haja pressão para que o poder público ponha em execução os interesses dos cidadãos.
10. Entender que a participação e o compartilhamento de autoridade em projetos de curadoria compartilhada não significam a criação de novas hierarquias. Deve haver um equilíbrio entre saber e as demandas científico, religioso e tradicional, por isso, a ênfase deve ser na comunicação dialógica.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento da informática provocou uma intensa transformação nas dinâmicas sociais, econômicas, culturais e geográficas. O EUA, que estava se configurando como potência militar, naval e espacial, para aprimorar suas estratégias e criar novas armas inteligentes, desponta no setor tecnológico, tornando-se uma grande potência da computação. No início, com forte apoio do Estado e dos cientistas e mais tarde com a introdução do mercado e dos movimentos da Contracultura. Os militares junto com o governo e os cientistas criaram, no final da década de 1960, a ARPA (antecessora da Internet), mantida pela DARPA como estratégia de guerra. No pós-segunda guerra, ao se fundir com outras redes menores, passou a se chamar ARPANET, tornando-se a primeira rede de computadores. Porém, era limitada a algumas universidades e centros de pesquisas estadunidenses. Mas, a primeira grande mudança da computação foi desencadeada por cientistas que aproveitaram a rede para trocar mensagens diversas, deixando os militares receosos com a segurança da fronteira, da nação e dos dados sigilosos.

A inserção da comunicação à soma de outros atributos computacionais pode ser considerada o primeiro estágio de mudança a favor de uma tecnologia intercomunicativa e, conseqüentemente, mais autônoma em relação à proposta inicial de uma tecnologia bélica, sigilosa e circunscrita a um grupo restrito e pertencente ao comando da administração pública. A comunidade científica deu início a abertura de outras propostas e reivindicações que foram desencadeadas subsequentemente, conforme a ampliação do uso social da tecnologia.

É por isso que, o segundo grupo que propiciou avanços e mudanças na informática foram os movimentos de Contracultura. Esses movimentos reivindicavam a propagação da tecnologia para uso criativo e social, contribuindo com o movimento da Cibercultura (mundo conectado em redes) de propagação da comunicação virtual, da qual fazem parte os hackers que buscavam a abertura do sistema e a liberdade de expressão. Esse grupo, pertencente a categorias sociais e que foram refletidas em diversos movimentos sociais e contextos culturais diversos, propunha mudanças em vários setores, entre eles uma tecnologia a serviço da sociedade. Com esse posicionamento, a coletividade e a manifestações por uma causa social e política puderam despontar em âmbito virtual e no âmbito das reivindicações de aprimoramento tecnológico, como é o caso do desenvolvimento comunicacional.

Nesse sentido, o mercado entra como um dos operadores para a concretização das demandas sociais por interação, mas que trouxe um novo ordenamento no domínio tecnológico. Em relação ao mercado, tímido em um primeiro momento, seu crescimento favoreceu, por exemplo, ao desenvolvimento da região do Vale do Silício (EUA) que se converteu em um grande monopólio territorial de tecnologia da computação. O computador pessoal criado em meados da década de 1970, foi inventado por um grupo de jovens que almejavam revolucionar a informática e a sociedade. Aqui, ocorre uma mudança no manejo da propriedade tecnológica, agora, passando a introduzir também a lógica do mercado, ou seja, a lógica do jogo de interesses e disputas por capital financeiro e geopolítico. Com as exigências dos movimentos sociais e a investida do mercado, o desconforto com a segurança foi crescendo. Ainda mais, quando no final da década de 1980 e início de 1990, foi criado o serviço da Rede Alcance Mundial (www) que transformou a Internet em um sistema de comunicação de massa.

Como efeito social da proliferação tecnológica, os museus passaram a utilizá-lo como dispositivo de comunicação. Acompanhando as transformações sociais, desde a década de 1990 os museus já apresentavam narrativas, ainda tímidas, na Internet. No entanto, a entrada de museus na *web* ainda repercute muitas críticas, dúvidas, indefinições e conflitos, principalmente no campo tipológico e terminológico. Por isso, observamos modelos virtuais diversos de museus apresentados como: visitas tridimensionais virtuais, setor de informações e/ou publicidade de um museu presencial, reprodutor de exposições digitalizadas, repositórios institucionais ou catálogo de museus. Assim como as designações de museu online, museu eletrônico, museu digital, hipermuseu, cibermuseu, webmuseu e outros.

A museologia costuma usar, com mais frequência, o termo museu virtual, acreditando que real e virtual fazem parte do nosso cotidiano e não devem ser rompidas, assim como, por exemplo, o patrimônio material do imaterial. O museu virtual deve ser visto como um complemento e não como componente desagregado de outras concepções de museus e das relações humanas. A crítica e a complexidade teórica e técnica está no fato de que este termo não diferencia os tipos de museus existentes no ambiente virtual. Assim, é difícil apontar o melhor termo, já que está em fase de construção e discussões. Nesse sentido, o debate em torno do real e virtual foi considerado por estabelecer vínculos entre máquina e ações humanas e não para determinar posicionamentos sobre alguma veracidade terminológica.

Desse modo, o virtual existiria em potência, permeado por problemas que podem se transformar em ações (atualização). Logo, o real seria a materialização do que antes era apenas o possível. Virtual e atual são maneiras (diferentes e coesas) de assimilar a realidade. Por estarem vinculados uns aos outros que as tecnologias virtuais, assim como os museus na Internet, não devem ser tratados como entidades desprovidas de correspondência com a realidade. Assim como nos museus presenciais são afetados pela história dos museus e da museologia.

A museologia que se propõe a estudar e criar museus na Internet deve levar em conta as disputas de poder na Internet; a desobstrução da desarticulação entre realidade e virtualidade; a defasagem, ainda em construção, da problemática terminológica; a complementaridade do virtual e não a extinção do presencial; o valor da educação e da interação para e com a sociedade e a possibilidade de trazer novas narrativas.

Nesse princípio, a teoria museológica busca discutir algumas experiências de museus que surgiram após a década de 1980. Em sua trajetória, os museus são instrumentos de poder e palco de disputas históricas que permanecem e se renovam. Até meados do século XX, os discursos dos museus tinham como característica a representação do Estado e dos homens de Estado. Em seus corredores, um público muito seletivo e instruído que pouco indagava e interagiu com a narrativa. Os museus brasileiros foram criados sob esse princípio, sendo que os protagonistas eram os homens vinculados ao Estado. A memória de indígenas e escravizados que participaram de nossa história foi inferiorizada ou esquecida. Os museólogos e a própria ação de musealizar fazem parte do saber acadêmico valorando os objetos e criando discursos. Com o projeto nacionalista e modernista, iniciado na ditadura do Estado Novo, pouco se mudou em termos de discurso colonizador, já que os objetos que foram escolhidos para representar a nação eram, em sua maioria, bens materiais (móveis e imóveis) ligados a heróis que refletiam o poder, forjando a identidade nacional.

Os museus brasileiros, portanto, foram criados sob a perspectiva do olhar eurocêntrico. Mesmo com a decorrência de mudanças cruciais, principalmente, depois do período da “redemocratização do Brasil”, muitos princípios seguem vigentes nos museus brasileiros, pois a base hierárquica segue sendo renovada. Há momentos que ocorrem pequenas mudanças políticas, mas sua estrutura continua sendo colonial, de manutenção de poder.

Assim, com o novo momento político da década de 2000 no Brasil, várias iniciativas culturais promoveram a inclusão social, o registro de bens imateriais, o valor do diálogo e da participação, o direito à memória, o pensamento decolonizador, a educação e a

incorporação de novos e diferentes grupos sociais. O engajamento social contribuiu para o novo posicionamento dos museus que procuram incluir a comunidade, dialogar com o público, investir em educação e evidenciar atores sociais esquecidos ou apagados da história, assim como a criação de museus pela própria comunidade. Sem os movimentos de resistência que criam estratégias de oposição, as mudanças, mesmo sendo pequenas, não seriam perpetuadas. Assim, junto com a comunidade os museus podem compor o movimento de resistência e de reivindicação por mudanças na estrutura social e política, articulando-se contra o autoritarismo, a discriminação e a exclusão social.

Os movimentos sociais utilizam as TICs em proveito da sociedade, procurando manter as relações de disputas e não deixar que o poder domine a *web*. Assim, no começo do ano 2000, em meio há um favorável contexto político e cultural, o projeto de instauração de um museu digital da memória africana e afro-brasileira foi posto em funcionamento. O projeto nacional foi concebido dentro da academia, especificamente na Universidade Federal da Bahia (UFBA), sendo, em seguida, incorporado a outras redes, como é o caso da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). O motivo do projeto do Museu Afrodigital (2009) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), hoje programa de extensão do Decult, constituído por um grupo organizado por professores ter sido pensado para o Rio de Janeiro é sua história com a população negra, a presença de instituições representativas nacionais e a desvalorização de projetos diversificados ligados a temática afro-brasileira. O Brasil, como um todo, merece projetos que reforcem a diáspora africana brasileira, então, não menos importante é pensar no Rio de Janeiro para esse projeto. Além do site, o museu usa como ferramenta as redes sociais, como o Facebook, para alcançar maior número de pessoas, de divulgação e de comunicação.

A proposta de um museu na Internet tem como cenário a interatividade, o alcance territorial e a liberdade de expressão de grupos sociais. Assim, tem como objetivos principais promover a repatriação, a doação, a etnografia, a generosidade e a solidariedade digital. Além disso, procuram incentivar a participação social; evidenciar o acervo da diáspora africana; democratizar o saber; contribuir com a diversidade cultural; cooperar com a luta ao preconceito; desmistificar discursos estigmatizados reproduzidos em nossa história; incentivar a memória social de minorias étnicas; reunir e divulgar a voz de negros; incentivar a criação de políticas públicas e ações assertivas; abarcar produção cultural, pesquisas, tratamento de acervo e exposições virtuais e discutir sobre o tema da digitalização. Como consequência de seus resultados, produzir eventos diversos e publicar pesquisas e conteúdo digital.

No entanto, vimos que na rede de Museus Afrodigitais a coleta e a seleção de documentos são realizadas por professores e estudantes, afinal é um projeto realizado em uma plataforma virtual acadêmica. Mas, como observado nessa dissertação, apesar das dificuldades, almejam relacionar-se com grupos sociais, pois acreditam ser essencial viabilizar o diálogo com a sociedade. Pensando nessa relação, a universidade ocupa um espaço importante na articulação de projetos sociais extra-acadêmicos, embora o espaço acadêmico ainda se apresente restrito a um grupo social.

Para além do problema de comunicação entre acadêmicos e sociedade, outros problemas são enfrentados devido ao repasse e ao planejamento político financeiro. As constantes manutenções exigidas pela tecnologia digital; a escassez de materiais básicos e complexos para a atuação profissional; o insatisfatório número de pessoal (especialistas, estudantes, etc.) e o número pequeno ou ausente de profissionais especialistas em TI que, além de tudo, saibam dialogar com outros profissionais acrescenta uma defasagem no desenvolvimento educativo, cultural e social de projetos acadêmicos, como é o caso do Museu Afrodigital do Rio de Janeiro (UERJ). Para complicar a gestão de conteúdo digital temos a enorme quantidade de informações, a velocidade de sua dispersão e a possibilidade de produção de conteúdo coletivo e alterável. Quando mal gestadas podem gerar desorganização, conteúdo superficial, manipulação, descontrole e situações complexas, difíceis de serem solucionadas instantaneamente. Portanto, a curadoria digital é de suma importância para a concatenação dos dados, da equipe de profissionais e de seu público. A leitura museológica não admite a superficialidade do tratamento do acervo, seja ele físico ou digital e, por isso, a tríade pesquisa, preservação e comunicação são enfatizadas. Não há fases isoladas, é um processo. Uma pesquisa sem preservação (documentação, conservação, etc.) não terá uma comunicação efetiva (educação, divulgação e diálogo) e vice versa.

É preciso atentar-se que na Internet são criadas novas relações com os museus, principalmente através da comunicação, participação e compartilhamento de informação. Como a informação pode ser manipulada por qualquer pessoa e é fruto do lembrar/esquecer, escolhas são estabelecidas. Tais escolhas são definidas por um curador ou uma equipe curatorial, apresentando diversos tipos de profissionais, ou seja, não é uma atividade específica de um determinado curso. Há uma crítica à forma como a curadoria se apresentou ao longo do tempo e, portanto, mudanças que valorizem a mediação e as ações humanas são requeridas, até mesmo no próprio processo curatorial. Assim, a prática individualista e de perito passa a abarcar as demandas e a participação social de um processo contínuo, dinâmico, interdisciplinar, amplo, cíclico, participativo e diversificado

territorialmente. A ênfase é possibilitar, cada vez mais, projetos de curadoria que se articulem junto com a sociedade e, para tanto, é preciso inseri-las dentro do processo de curadoria através da criação de experiências dialógicas.

A curadoria digital, como um complemento que cria soluções mais específicas ao ambiente virtual, deve também incorporar ações participativas, acessíveis e educativas. Para tanto, ainda é preciso fazer conhecer os resultados de sua prática nas instituições brasileiras que efetuam projetos para sua realidade digital. No caso do processo de curadoria digital de museus virtuais é preciso ficar atento às disposições que intercedam ou incorporem o público, como por exemplo, a inclusão digital, os projetos educativos e os estudos de público. Além do mais, os museus, como palco de disputas políticas e de relacionamento com a conjuntura histórica, social, cultural, econômica e política participam das inquietações sociais. Na Internet é a mesma coisa, nada está apartado da nossa realidade e das intervenções humanas, existe poder, conflitos, manipulação e vigilância, assim como resistência, engajamento social e conhecimento. Nessa balança, a consciência social sobre direitos, a participação popular na gestão pública, a investigação do comportamento e da eficácia das ações públicas, as cobranças ao poder público e o questionamento são medidas importantes.

Portanto, primeiramente a museologia e os museus precisam participar dessa conjuntura, reconhecer as demandas sociais e inseri-las no processo cultural, reconhecendo a nova dinâmica imposta pelas tecnologias digitais. A criação do computador e da Internet introduziram mudanças de pensamento e atitudes e as críticas que insistem em afastá-las são destituídas do desenvolvimento da sociedade. Vivenciamos as tecnologias e, portanto, devemos entendê-las e usá-las em nosso proveito. É necessário ressignificar o sistema virtual e edificar uma arte inclusiva, crítica, participativa e estimuladora de ações humanizantes, culturais, educativas e de transformação social.

Um dos grandes problemas de museus virtuais é o abandono da abordagem educacional, como não há uma mediação presencial, muitos conteúdos que se denominam como educativo está ligado a publicações, cursos e palestras (digitais ou não). O projeto educativo para museus deve buscar ir além de publicações e atividades de formação, principalmente aquelas que estão voltadas somente para um público específico e incluir outras atividades e públicos. Para tanto, é considerável que na equipe tenham profissionais adequados na área de educação, museologia e programação, já que o aporte tecnológico proporciona outras metodologias que estimulem a criatividade, o conhecimento e a fruição. Tudo isso carece de apoio e de trabalho em conjunto.

O tema da ausência de educação digital pode ser discutido na *web* para que as pessoas possam lidar com a tecnologia enquanto máquina e como novo modelo comunicacional. Se existe o controle por parte de poderes hegemônicos, há de se formar uma contra hegemonia que defenda a liberdade de expressão, a diversidade cultural, a democracia e a dignidade humana, além de ensinar aos cidadãos a questionarem as tecnologias, aqui salientando que são dirigidas por seres humanos. Assim, compreenderemos que o controle deve ser nosso e não de certas autoridades com poder decisório.

Quanto mais ferramentas culturais e de resistência, mais obstáculos estaremos criando para que o desenvolvimento de ideologias autoritárias e discriminatórias sejam enfraquecidas. Os museus virtuais podem contribuir com a defesa da cidadania e da construção de identidades de grupos minoritários e vulneráveis. Em razão dessa percepção, alguns museus virtuais foram criados para retificar a ausência de identidades sociais em coleções de museus. Projetos como os Museus Afrodigitais podem ser uma forma de resistência política e cultural na atual conjuntura política. Portanto, a museologia deve incorporar esses novos museus em seus estudos.

Aqui se propôs algumas considerações para o estudo da museologia, para os museus e para o patrimônio cultural brasileiro: a necessidade de construir uma teoria que compreenda o contexto da Internet; dos museus virtuais; de definir terminologias e de compreender o campo dos museus na Internet; de percepção e transformação social; de educação; de novas narrativas e de curadoria como processo.



## REFERÊNCIAS

ALCÁNTARA, Jose Francisco. *La sociedade de control: privacidad, propriedade intelectual y el futuro de la libertad*. Barcelona: Ediciones El Cobre, 2008. 425 p.

ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. Objetos que se oferecem ao olhar. Colecionadores e o “desejo de museu”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: MHN, 2012. p. 183-200.

ARCHIVES & MUSEUM. *International Cultural Heritage Informatics Meetings - ICHIM*. Disponível em: <<http://www.archimuse.com/conferences/ichim.html>>. Acesso em: agosto de 2019.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. José Lino Grünnewald. 1955. Disponível em: <<http://www.pgcult.ufma.br/wp-content/uploads/2017/06/Walter-Benjamin.pdf>>. Acesso em: agosto de 2019.

BOCAYUVA, Pedro Cláudio Cunca. Museologia e o fenômeno urbano: reflexividade e recombinação para pensar o novo ciclo social. In CHAGAS, Mário de Souza; PIRES, Vladimir Sibylla (Orgs.). *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Ibram, 2018. p. 43-68.

BORGES, Jamile. Brasil tende a evocar a dor do negro em vez de lembrar a luta, diz antropóloga. [Entrevista concedida a] Úrsula Passos. Folha de São Paulo, Entrevista da 2ª. 13. maio. 2019 às 2h00. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/05/brasil-tende-a-evocar-a-dor-do-negro-em-vez-de-lembrar-a-luta-diz-antropologa.shtml>>. Acesso em: dezembro de 2019.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Senado, 1988. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_. *Instrução normativa nº 16*, de 24 de março de 2004. Ministério do Desenvolvimento Agrário. Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária. Brasília, 2004. Disponível em: <<http://www.incra.gov.br/institucional/legislacao--/atos-internos/instrucoes/file/169-instrucao-normativa-n-16-24032004>>. Acesso em: dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_. *Lei nº 10.639*. Brasília, DF: Senado, 9 de janeiro de 2003. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm)>. Acesso em: dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_. *Lei nº 12.288*, de julho de 2010. Institui o Estatuto da Igualdade Racial. Brasília, DF: Senado, 2010. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm)>. Acesso em: dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_. *Lei nº 13.146*, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm)>. Acesso em: dezembro de 2019.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 375 p.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de Curadoria: Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: Julião, L.; Bittencourt, J.N. (Org.). *Caderno de Diretrizes Museológicas 2*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008. p.01-11. Disponível em: <[http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2015/07/Unidad1Texto\\_Definicao-de-Curadoria.pdf](http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2015/07/Unidad1Texto_Definicao-de-Curadoria.pdf)>. Acesso em: janeiro de 2019.

CASTELLS, Manuel. A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. In: *A Sociedade em Rede Vol 1*. Trad. Roneide Venancio Majer. Vol. 1, 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 698 p.

\_\_\_\_\_, Manuel. *A Galáxia Internet: Reflexões sobre Internet, Negócios e Sociedade*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 244 p.

\_\_\_\_\_, Manuel. A transformação do mundo na sociedade em rede. In: *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 271 p.

\_\_\_\_\_, Manuel. *Comunicación y Poder*. Alianza Editorial. Madrid, 2009. 678 p.

\_\_\_\_\_, Manuel. A transformação do mundo na sociedade em rede. In: \_\_\_\_\_. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CASTRIOTA, Leonardo Barci; REZENDE, Michela Perigolo. Três Museus, três posturas: diferentes visões acerca da Cultura Afro-Brasileira. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, v. 1, 2010. p. 198–211. Disponível em: <<https://slidex.tips/download/leonardo-barci-castriota-e-michela-perigolo-rezende>>. Acesso em: dezembro de 2019.

CASTRO, Maurício Barros de. Memória do Projeto Kalunga no Museu Afrodigital Rio de Janeiro: reflexões sobre identidades negras e africanas no Brasil. *Revista Diversitas*, v. 1, p. 126-150, 2014. Disponível em: <<http://www.museuafrorio.uerj.br/wp-content/uploads/2018/04/113871-206430-1-SM.pdf>>. Acesso em: setembro de 2019.

CASTRO, Maurício Barros de; GONÇALVES, Maria Alice Rezende. A Feira das Yabás e o Projeto “Museu Afrodigital Rio: memória entre gerações nos quintais do samba da Grande Madureira”. In: *Revista Virtual Outros Tempos: Dossiê: Memória, Desigualdade e Políticas Culturais*, v. 15, n. 25, 2018. Disponível em: <[https://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros\\_tempos\\_uema/article/view/638/pdf](https://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/638/pdf)>. Acesso em: setembro de 2019.

CID, Gabriel da Silva Vidal. Museu Afrodigital Rio de Janeiro - algumas reflexões iniciais. In: FERRETTI, Sergio. *Museus afrodigitais e política patrimonial*. São Luís: EDUFMA, 2012. p. 49-62.

CORRÊA, Elizabeth Saad; BERTOCCHI, Daniela. O algoritmo curador: o papel do comunicador num cenário de curadoria algorítmica de informação. In: Saad, Beth. (Org.). *Curadoria Digital e o Campo da Comunicação*. 1ed. São Paulo: ECA-USP, 2012, v., p. 22-39. Disponível em: <<http://bibliodigital.unijui.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2852/Elizabeth%20Saad%20Corr%C3%AA.pdf?sequence=1>>. Acesso em: janeiro de 2019.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Museus, memórias e culturas afro-brasileiras. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação - SESC*, v. 5, 2017. p. 78-88. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/4e6f109d/d1c0/4350/953c/c36cbae0f9fc.pdf>>. Acesso em: dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Marcelo Nascimento Bernardo da. Teatros de Memórias, Palcos de Esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições museológicas. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 40, 2008. p. 149-171.

CURY, Marília Xavier. Comunicação museológica em museu universitário: pesquisa e aplicação no Museu de Arqueologia e Etnologia-USP. *Revista CPC*, São Paulo, n.3, p. 69-90, nov. 2006/abr. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15598/17172>>. Acesso em: janeiro de 2019.

\_\_\_\_\_, Marília Xavier. Museu, comunicação e exposição: o que há de novo? In: \_\_\_\_\_. *Seminário Interdisciplinar em Museologia – SIM*. Fronteiras regionais e perspectivas nacionais [anais]. Blumenau: Museu Hering: Fundação Hermann Hering, 2014. p. 35-49. Disponível em: <<http://fundacaohermannhering.org.br/img/publication/fronteiras-regionais-e-perspectivas-nacionais-seminario-interdisciplinar-em-museologia.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2019.

\_\_\_\_\_, Marília Xavier. Museu em conexões: reflexões sobre uma proposta de exposição. In: Sistema Estadual de Museus – SISEM SP (Organizador). *Museus: o que são, para que servem?* Brodowski (S.P): ACAM Portinari, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. São Paulo, 2011. (Coleção Museu Aberto). p. 471-484. Disponível em: <<https://www.sisemsp.org.br/publicacoes-do-sisem-sp/>>. Acesso em: janeiro de 2019.

\_\_\_\_\_, Marília Xavier. Museus em transição. *Ci. Inf.*, Brasília, DF, v. 42 n. 3, set./dez., 2013. p. 17-28. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1375/1553>>. Acesso em: janeiro de 2019.

CHAGAS, Mário de Souza. Educação, Museu e Patrimônio: Tensão, Devoração e Adjetivação. *Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN*. Dossiê: Educação Patrimonial. n. 03, jan/fev 2006. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/educacao\\_museu\\_patrimonio\\_tensao.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/educacao_museu_patrimonio_tensao.pdf)>. Acesso em: novembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Mário de Souza. O campo de atuação da Museologia. In: \_\_\_\_\_. *Cadernos de Sociomuseologia: Novos rumos da Museologia*, v. 2, n. 2. Lisboa: Universidade Lusófona

de Humanidades e Tecnologias, 1994. p. 07-30. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/533>>. Acesso em: novembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Mário de Souza. Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, v. 35, 2017. p. 121-137.

\_\_\_\_\_, Mário de Souza. Memória e poder: dois movimentos. In: CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Cadernos de Sociomuseologia: Museus e políticas de memória*, v. 19, n. 19. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2002. p. 43-81. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/533>>. Acesso em: novembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Mário de Souza. Museus, memória e movimentos sociais. In: *Cadernos de Sociomuseologia: Questões interdisciplinares na museologia*, *Revista Lusófona de Museologia*, n. 41. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1994. p. 07-30. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654>>. Acesso em: novembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Mário de Souza. Seminário Regional da Unesco Sobre a Função Educativa dos Museus (1958): sessenta anos depois. In: CHAGAS, Mário de Souza; RODRIGUES, Marcus Vinícius Macri. *A função educacional dos museus: 60 anos do Seminário Regional da Unesco*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2019. p. 10-33.

CHAGAS, Mário de Souza et al. A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos. *Cadernos de Sociomuseologia*, [S.l.], v. 55, n. 11, June 2018. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/6364>>. Acesso em: novembro de 2019.

CHAGAS, Mário de Souza; ASSUNÇÃO, Paula; GLAS, Tamara. Museologia social em movimento. In: *Cadernos do CEOM: Gestão do Patrimônio Cultural*. Ano 27, n. 41, Chapecó: Unochapecó, 2014. p. 429-436. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2618/1517>>. Acesso em: novembro de 2019.

CHAGAS, Mário de Souza; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). In: *Cadernos do CEOM: Gestão do Patrimônio Cultural*. Ano 27, n. 41. Chapecó: Unochapecó, 2014, p. 09-22. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2592/1523>>. Acesso em: novembro de 2019.

CHAGAS, Mário de Souza; PIRES, Vladimir Sibylla. Abertura: Território, museus e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Ibram, 2018. p. 09-24.

CHAGAS, Mário de Souza; PIRES, Vladimir Sibylla. Encerramento: Sociedade, museus e território. In: \_\_\_\_\_. Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade. Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Ibram, 2018. p. 285-299.

DIGITAL CURATION CENTRE – DCC. *Life Cycle Model*. Disponível em: <<http://www.dcc.ac.uk/resources/curation-lifecycle-model>>. Acesso em: março de 2020.

FERRETTI, Sergio. Apresentação. In: *Museus afrodigitais e política patrimonial*. São Luís: EDUFMA, 2012. p. 05-20.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 19. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. O Mal-estar no Patrimônio: Identidade, tempo e destruição. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 28, n. 55, p. 211-228, janeiro-junho 2015. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/55761/54422>>. Acesso em: agosto de 2019.

GOUVEIA, Inês Cordeiro. A concretude do virtual. In: Seminário Internacional do Museu Histórico Nacional, 2007, Rio de Janeiro. *Museu, Ciência e Tecnologia - Livro do Seminário Internacional do MHN*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. p. 92-102.

\_\_\_\_\_, Inês. Museus Hiperconectados? *Revista Museu*, v. 18 de maio, 2018, p. 1. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2018/4745-museus-hiperconectados.html>>. Acesso em: agosto de 2019.

GURAN, Milton. Sobre o longo percurso da matriz africana pelo seu reconhecimento patrimonial como uma condição para a plena cidadania. In: SCHLEE, Andrey Rosenthal (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 35. 35ª ed. Brasília: Iphan, 2017. p. 213-226.

HENRIQUES, Rosali Maria Nunes. A experiência do Museu da Pessoa: a história do cotidiano em bits e bytes. In: XI Encontro Nacional de História Oral, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do XI Encontro Nacional de História Oral*, 2012.

\_\_\_\_\_, Rosali Maria Nunes. *Museus Virtuais e Cibermuseus: a internet e os museus*. Portugal, 2004. Disponível em: <[http://www.museudapessoa.net/public/editor/museus\\_virtuais\\_e\\_cibermuseus\\_-\\_a\\_internet\\_e\\_os\\_museus.pdf](http://www.museudapessoa.net/public/editor/museus_virtuais_e_cibermuseus_-_a_internet_e_os_museus.pdf)>. Acesso em: agosto de 2019.

\_\_\_\_\_, Rosali Maria Nunes. Narrativas, Patrimônio Digital e Preservação da Memória no Facebook. *Revista Observatório*, v. 3, agosto, 2017, p. 123. Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/3600/11272>>. Acesso em: agosto de 2019.

\_\_\_\_\_, Rosali Maria Nunes. Os museus virtuais: conceito e configurações. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 56, 2018, p. 53-70.

\_\_\_\_\_, Rosali Maria Nunes. Os museus e a internet: interação no ciberespaço. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 39, 2007, p. 247-254.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 09-40.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Censo Demográfico 2010. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/panorama>>. Acesso em: setembro de 2019.

\_\_\_\_\_. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2018. Disponível em: <[https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101657\\_informativo.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101657_informativo.pdf)>. Acesso em: setembro de 2019.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA - IPEA. Igualdade Racial - Políticas Sociais: Acompanhamento e análise. Instituto de Pesquisas Econômicas e Aplicadas: Brasília, nº 26, 2019. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=34810](http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=34810)>. Acesso em: setembro de 2019.

\_\_\_\_\_. *Radar IDHM (Apresentação)*. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e Fundação João Pinheiro (FJP). Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/portal/images/apresentacoes/190416\\_apresentacao\\_radar\\_IDHM.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/apresentacoes/190416_apresentacao_radar_IDHM.pdf)>. Acesso em: setembro de 2019.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS - ICOM. Declaração de Caracas (1992). In: PRIMO, Judite. *Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação*. Cadernos de Sociomuseologia, n. 15, ULHT, 1999; Lisboa, Portugal. Trad. Maristela Braga. p. 243-265. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/345>>. Acesso em: novembro de 2019.

\_\_\_\_\_. Declaração de Quebec – Princípios de Base de uma Nova Museologia (1984). n: PRIMO, Judite. *Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação*. Cadernos de Sociomuseologia, n. 15, ULHT, 1999; Lisboa, Portugal. Trad. Mário Moutinho. p. 223-225. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/342>>. Acesso em: novembro de 2019.

\_\_\_\_\_. Mesa-redonda de Santiago do Chile (1972). In: PRIMO, Judite. *Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação*. Cadernos de Sociomuseologia, n. 15, ULHT, 1999; Lisboa, Portugal. Trad. Marcelo M. Araújo e Maria Cristina Bruno. p. 95-104. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/335>>. Acesso em: novembro de 2019.

KOUYATÉ, Toumani. Contra as Armas e pela Palavra. [Entrevista concedida a] Natalício Batistas dos Santos Júnior. *Arte 21*, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Vol. 2, Número 3, julho-dezembro, 2014. p. 98-103. Disponível em:

<<https://www.belasartes.br/downloads/revista-arte-21/3.pdf>>. Acesso em: dezembro de 2019.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: \_\_\_\_\_. História e Memória. Trad. Bernardo Leitão et al. 5ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p.525-541.

LEITE, Pedro Pereira. Museologia e Inovação Social. *Atas do Encontro de Patrimonialização e sustentabilidade do Patrimônio*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL, Lisboa, 2014. Disponível em: <[http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/5841/museologia%20e%20inova%C3%A7%C3%A3o%20social-seminario\\_nova\\_nov14.pdf?sequence=1](http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/5841/museologia%20e%20inova%C3%A7%C3%A3o%20social-seminario_nova_nov14.pdf?sequence=1)>. Acesso em: novembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Pedro Pereira. Museologia social e movimentos sociais no Brasil. *Atas do Encontro de Patrimonialização e sustentabilidade do Patrimônio*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL, Lisboa, 2015. Disponível em: <[http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/5924/artigoETNICEX\\_v2.pdf?sequence=1](http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/5924/artigoETNICEX_v2.pdf?sequence=1)>. Acesso em: novembro de 2019.

LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência: O futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1998. 203 p.

\_\_\_\_\_, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999. 264 p.

\_\_\_\_\_, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996. 160 p.

LIMA, Diana Farjalla Correia de. O que se pode designar como museu virtual segundo os museus que assim se apresentam. In: X ENANCIB, 10., 2009, João Pessoa. *Anais... João Pessoa: ANCIB, 2009*. Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xenancib/paper/viewFile/3312/2438>>. Acesso em: agosto de 2019.

LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: Construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. 336 p.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Webmuseus de arte: aparatos informacionais no ciberespaço. *Revista Ciência da Informação (Online)*, v. 33, p. 97, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v33n2/a10v33n2.pdf>>. Acesso em: agosto de 2019.

MAGALDI, Monique Batista; BRULON, Bruno; SANCHES, Marcela Maria Freire. Cibermuseologia e Museologia Virtual: as diferentes definições de museus eletrônicos e sua relação com o virtual. In: MAGALDI, Monique Batista; BRITTO, Clóvis Carvalho (Org.). *Museus & Museologia: desafios de um campo disciplinar*. 1 ed. Brasília: FCI-UnB, 2018, v. 1, p. 135-156.

MAGALDI, Monique Batista; SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. Museus e Museologia: novas sociedades, novas tecnologias. In: XII ENANCIB, 2011, Brasília: Distrito Federal (23 a 26 de Outubro). *Anais... Brasília: ANCIB, 2011*. p. 2935-2953.

Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/enancibXII/paper/view/944>>. Acesso em: agosto de 2019.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Os Museus na Era Virtual. In: *XVI Seminário Internacional Museus, Ciência e Tecnologia/ MHN – Rio*, 2006. Museus, Ciência e Tecnologia, Rio: MHN, 2007. p. 49-70.

MORAES, Nilson Alves de. Museus e poder: enfrentamentos e incômodos de um pensar e fazer. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus (Org.). *O Caráter Político dos Museus*. Rio de Janeiro: MAST, 2010. MAST Colloquia, v. 12. p. 07-25.

MOTTA, Débora. Samba a Voz do Rio. *Rio Pesquisa*. Rio de Janeiro: FAPERJ, ano IX, n. 37, dezembro de 2016. p. 17-21. Disponível em: <[http://www.faperj.br/downloads/revista/rio\\_pesquisa\\_37\\_2016.pdf](http://www.faperj.br/downloads/revista/rio_pesquisa_37_2016.pdf)>. Acesso em: setembro de 2019.

MUNANGA, Kabengele. A dimensão estética na arte negro-africana tradicional. São Paulo: *MAC Virtual USP*, 2006. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/kabengele/kabengele.asp>>. Acesso em: dezembro de 2019.

MUSEU AFRODIGITAL – ESTAÇÃO PORTUGAL: Memórias e Saberes da Herança Africana. Disponível em: <<https://museudigitalafroportugues.wordpress.com/>>. Acesso em: dezembro de 2019.

MUSEU AFRO-DIGITAL DA MEMÓRIA AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA. Disponível em: <<https://museuafrodigital.ufba.br/>>. Acesso em: dezembro de 2019.

MUSEU AFRODIGITAL GALERIA RIO DE JANEIRO (Youtube). Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/museuafrorio>>. Acesso em: dezembro de 2019.

MUSEU AFRODIGITAL MARANHÃO. Disponível em: <<http://www.museuafro.ufma.br/>>. Acesso em: julho de 2019.

MUSEU AFRODIGITAL MATO GROSSO. Disponível em: <<http://www.museuafrodigitalmt.ufmt.br/>>. Acesso em: julho de 2019.

MUSEU AFRODIGITAL RIO (Facebook). Disponível em: <<https://www.facebook.com/pagemuseuafrodigital.rio/>>. Acesso em: dezembro de 2019.

MUSEU AFRODIGITAL RIO DE JANEIRO. Disponível em: <<http://www.museuafrorio.uerj.br/>>. Acesso em: dezembro de 2019.

MUSEU AFRODIGITAL. Disponível em: <<http://www.museuafrodigital.com.br/paginazero/>>. Acesso em: dezembro de 2019.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS - ONU. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. UNIC/RIO/005. Janeiro 2009. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2018/10/DUDH.pdf>> acessado em: dezembro de 2019.



PIRES, Vladimir Sibylla. Museus em tempos de guerra e museus no pós-Guerra: 1958, 2018, quais os desafios? In: CHAGAS, Mario de Souza; RODRIGUES, Marcus Vinícius Macri. *A função educacional dos museus: 60 anos do Seminário Regional da Unesco*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2019. p. 53-65.

QUEIROZ, Marijara Souza. (Meta)Curadoria em processos de Museologia Social. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, 5(10), 196-212. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17736/16248>> acessado em: janeiro de 2019.

RANGEL, Marcio Ferreira. Políticas públicas e museus no Brasil. In: LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer M.; GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos. (Org.). *O Caráter Político dos Museus*. Rio de Janeiro: MAST, 2010. MAST Colloquia, v. 12. p. 01-135.

REINALDIM, Ivair. Tópicos sobre curadoria. In: *Revista Poiésis*, v. 16, n. 26, 2015. p. 15-28. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22857/13435>> acessado em: janeiro de 2019.

RIBEIRO, Maria das Graças. Universidades, museus e o desafio da educação, valorização e preservação do patrimônio científico-cultural brasileiro. In: Regina Abreu; Mário de Souza Chagas; Myrian Sepúlveda dos Santos. (Org.). *Museus, Coleções e Patrimônios: Narrativas Polifônicas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007, v. 1. p. 20-47.

RODRIGUES, Nandia Leticia Freitas, JORENTE, Maria José Vicentini. Curadoria digital em websites de museus afro brasileiros: para uma interatividade desejável. In: *Conferência sobre Tecnologia, Cultura e Memória - CTCM*, 2015, Recife. Curadoria em rede: estratégias para a gestão, preservação e acesso. Recife: UFPE, 2015. v. 7.

SAFERLAB. *O que é discurso de ódio (2006)*. Disponível em: <<http://saferlab.org.br/o-que-e-discurso-de-odio/index.html>>. Acesso em: outubro de 2019.

SANJAD, Nelson; BRANDÃO, Carlos Alberto F. In: Julião, L.; Bittencourt, J.N. (Org.). *Caderno de Diretrizes Museológicas 2*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008. p. 26-35. Disponível em: <[http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2015/07/Unidad1Texto\\_Definicao-de-Curadoria.pdf](http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2015/07/Unidad1Texto_Definicao-de-Curadoria.pdf)>. Acesso em: janeiro de 2019.

SANSONE, Livio. Challenges to digital patrimonialization. *Vibrant*, vol. 10, n. 1, 2013. p. 343-386. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vb/v10n1/v10n1a15.pdf>>. Acesso em: agosto de 2019.

\_\_\_\_\_, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Edufba; Pallas, 2003. 335 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8750/3/Negritude%20sem%20etnicidade%20Copy.pdf>>. Acesso em: dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Livio. Patrimônio.Org e os dilemas da patrimonialização do intangível: da invisibilidade à hipervisibilidade de alguns aspectos da cultura afro-brasileira. In:

\_\_\_\_\_. *A política do intangível: museus e patrimônios em nova perspectiva* (Org.). Salvador: Edufba, 2012. p. 327-346. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7017/4/a-politica-do-intangivel-repositorio.pdf>>. Acesso em: agosto de 2019.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A Representação da Escravidão. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 40, 2008. p. 173-188.

\_\_\_\_\_, Myrian Sepúlveda dos. Devemos ser todos domadores de mídia. In: CAMARGOS, Bruna; MELO, Janaina; MOTA, Jaqueline; NICHOLS, Natália (Orgs.). *Seminário Internacional Desafios dos Museus no Século XXI [E-book]*. Rio de Janeiro: Edição MAR/Instituto Odeon, 2018. Disponível em: <[https://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/vs6-int-mar\\_seminario\\_1810010.pdf](https://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/vs6-int-mar_seminario_1810010.pdf)>. Acesso em: setembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Myrian Sepúlveda dos. Entre troncos e atabaques; A representação dos negros nos museus brasileiros. In: PEREIRA, Claudio; SANSONE, Lívio. (Org.). *Projeto Unesco no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007, v., p. 321-344. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/16462893-Entre-troncos-e-atabaques-raca-e-memoria-nacional-myrian-sepulveda-dos-santos.html>>. Acesso em: dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Myrian Sepúlveda dos. Museu Afrodigital: desafios na representação do passado. *Revista Z Cultural (UFRJ)*, v. 1, 2015. p. 30-40. Disponível em: <[http://www.animatico.com.br/projetos/zcultural/wp-content/uploads/2015/05/Museu-Afrodigital\\_-desafios-na-representa%C3%A7%C3%A3o-do-passado\\_-\\_Revista-Z-Cultural.pdf](http://www.animatico.com.br/projetos/zcultural/wp-content/uploads/2015/05/Museu-Afrodigital_-desafios-na-representa%C3%A7%C3%A3o-do-passado_-_Revista-Z-Cultural.pdf)>. Acesso em: agosto 2019.

\_\_\_\_\_, Myrian Sepúlveda. Museu Afrodigital: políticas culturais, identidade afro-brasileira e novas tecnologias. In: FERRETTI, Sergio. *Museus afrodigitais e política patrimonial*. São Luís: EDUFMA, 2012.

\_\_\_\_\_, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n.55, 2004. p. 53-72. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a04v1955>>. Acesso em: dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Myrian Sepúlveda dos. Museu digital da memória afro-brasileira: algumas questões. In: *O caráter político dos museus*. Rio de Janeiro: MAST, v. 12, 2010. p. 75-88. Disponível em: <[http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/955/1/mast\\_colloquia\\_12.pdf](http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/955/1/mast_colloquia_12.pdf)>. Acesso em: setembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Myrian Sepúlveda dos. Museus, liberalismo e indústria cultural. *Revista Ciências Sociais*. Unisinos, v. 47, 2011. p. 189-198. Disponível em: <[http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias\\_sociais/article/view/csu.2011.47.3.01/618](http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2011.47.3.01/618)>. Acesso em: novembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Myrian Sepúlveda dos. Por uma sociologia dos museus. *Cadernos do CEOM: Gestão do Patrimônio Cultural*, v. 27, 2015. p. 47-70. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2597/1526>>. Acesso em: Outubro de 2019.

\_\_\_\_\_, Myrian Sepúlveda dos. Representation of black people in Brazilian Museums. *Museum & Society*, Leicester, v. 3, n.1, 2005. p. 51-65. Disponível em: <<https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/view/64/81>>. Acesso em: dezembro de 2019.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos; CHAGAS, Mário de Souza. A Linguagem de poder dos Museus. In: ABREU, Regina Maria Do Rego Monteiro de; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda, v. 1, 2007. p. 12-19.

SARRAF, Viviane Panelli. Reabilitação do museu: políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 24 - 48.

SAYÃO, Luis Fernando. Digitalização de acervos culturais: reuso, curadoria e preservação. In: *Seminário de Serviços de Informação em Museus: informação digital como patrimônio cultural*, n. 4, 2016, São Paulo. Anais... São Paulo: 2016. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/319403030\\_Digitalizacao\\_de\\_acervos\\_culturais\\_reuso\\_curadoria\\_e\\_preservacao](https://www.researchgate.net/publication/319403030_Digitalizacao_de_acervos_culturais_reuso_curadoria_e_preservacao)>. Acesso em: janeiro de 2019.

SAYÃO, Luis Fernando; SALES, Luana Farias. Curadoria digital e dados de pesquisa. In: *Atoz: Novas práticas em informação e conhecimento*, v. 5, 2017. p. 67-71. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/atoz/article/view/49708/30161>>. Acesso em: janeiro de 2019.

\_\_\_\_\_, Luis Fernando; SALES, Luana Farias. Curadoria digital: um novo patamar para a preservação de dados digitais de pesquisa. In: *Informação & Sociedade (UFPB. Online)*, v. 22, 2012. p. 179-191. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EdbertoFerneda/curadoria-digital---sayao.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2019.

\_\_\_\_\_, Luis Fernando; SALES, Luana Farias. Dados abertos de pesquisa: ampliando o conceito de acesso livre. In: *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde (Edição em Português. Online)*, v. 8, 2014. p. 76-92. Disponível em: <<https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/receis/article/view/611/1252>>. Acesso em: janeiro de 2019.

\_\_\_\_\_, Luis Fernando; SALES, Luana Farias. Dados de pesquisa: contribuição para o estabelecimento de um modelo de curadoria digital para o país. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, v. 6, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/pcbib/article/view/18634>>. Acesso em: janeiro de 2019.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. Políticas e diretrizes da museologia e do patrimônio na atualidade. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; GRANATO, Marcus (Org.). *Museu, ciência e tecnologia: livro do seminário internacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. p. 31-48.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; DANTAS, Regina. O Museu do Imperador: quando colecionar é representar a nação. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*. n. 46, 2008. p. 123-164.

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34602>>. Acesso em: dezembro de 2019.

SCHWEIBENZ, Werner. The development of virtual museums. *ICOM News*, 57 (3) p. 3, 2004. Disponível em: <[http://archives.icom.museum/pdf/E\\_news2004/p3\\_2004-3.pdf](http://archives.icom.museum/pdf/E_news2004/p3_2004-3.pdf)>. Acesso em: agosto de 2019.

SERRA, Joaquim Paulo. Paradigmas da comunicação na Internet. In: *Manual de Teoria da Comunicação*. Universidade da Beira Interior. Covilhã/Portugal, Livros Labcom, 2007. Disponível em: <<http://labcom.ubi.pt/livro/51>>. Acesso em: janeiro de 2019.

SIEBRA, Sandra de Albuquerque; BORBA, Vildeane da Rocha; MIRANDA, Márjory Karoline Fernandes de Oliveira. Curadoria Digital: um termo interdisciplinar. In: *Informação & Tecnologia (ITEC)*, Marília/João Pessoa, v.3, n.2, jul./dez.2016. p.21-38. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/itec/article/view/38408/20163>>. Acesso em: janeiro de 2019.

SIMÃO, Maristela. *Museu, Memória e cultura afro-brasileira*. IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus, 1ª ed. Brasília, DF, 2018. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/11/Online-Museu-memoria-culturaafro-v9c.pdf>>. Acesso em: dezembro de 2019.

SIRIGNI, Alessandra; GOUVEIA, Inês. Um clique nos Museus: a relação dos museus com o ciberespaço. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 37, 2005, p. 104-118.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. Comunicação no museu. In: *Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo*. BENCHETRIT, Sarah; ZAMORANO, Rafael Bezerra; MAGALHÃES, Aline Montenegro. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

TSICHRITZIS, Dennis; GIBBS, Simon. Virtual Museums and Virtual Realities. *Proceedings of the INTERNATIONAL CONFERENCE ON HYPERMEDIA AND INTERACTIVITY IN MUSEUMS*, Centre Universitaire D'informatique, 1991. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.480.8944&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: setembro de 2019.

VARINE-BOHAN, Hugues de. A museologia se encontra com o mundo moderno (1984). In: JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos. (Org.). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile*, 1972. Vol. 1. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibramuseos, 2012. p. 142. Disponível em: <[http://www.ibramuseos.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion\\_Mesa\\_Redonda\\_VOL\\_I.pdf](http://www.ibramuseos.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf)>. Acesso em: novembro de 2019.

\_\_\_\_\_, Hugues de. Em torno da mesa-redonda de Santiago: minhas lembranças da aventura de Santiago. In: JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos. (Org.). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile*, 1972. Vol. 1. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibramuseos, 2012. p. 143-144. Disponível em: <[http://www.ibramuseos.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion\\_Mesa\\_Redonda\\_VOL\\_I.pdf](http://www.ibramuseos.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf)>.

content/uploads/2014/09/Publicacion\_Mesa\_Redonda\_VOL\_I.pdf>. Acesso em: novembro de 2019.

WORCMAN, Karen; HENRIQUES, Rosali Maria Nunes. Curadoria Colaborativa: uma experiência digital do Museu da Pessoa. *Revista Observatório*, v. 3, p. 57, 2017. Disponível em:  
<<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/3836/11269>>. Acesso em: agosto de 2019.