

A tríade da curadoria de conteúdos em museus online: documentação-pesquisa-comunicação

The triad of curating content in online museums: documentation-research-communication

Rubens Ramos Ferreira **

Resumo: De natureza qualitativa, exploratória e revisão bibliográfica, a produção deste artigo fundamenta-se no âmbito de uma reflexão inicial acerca dos processos museológicos, em específico o da Curadoria, explorada a partir da perspectiva da tríadedocumentação-pesquisa-comunicação no âmbito dos Museus Online. Para tanto, são explorados os sentidos atribuídos para o termo Curadoria e seus processos inerentes, enfatizando desde sua definição etimológica à Curadoria de Conteúdo online. Assim, foi possível aferir que a curadoria no âmbito dos Museus Online configura-se como fluxo contínuo de procedimentos técnico-conceituais que objetivam garantir a pesquisa, contextualização e organização da informação digital, visando novas perspectivas de agregação de valor, reinterpretação e reuso colaborativo para a produção de novas fontes de informação e conhecimento.

Palavras-chave: curadoria; museus online; documentação; comunicação museológica.

Abstract: Of a qualitative, exploratory nature and bibliographic review, the production of this article is based on an initial reflection on the museological processes, specifically the Curatorship, explored from the perspective of the documentation-research-communication triad within the scope of Online Museums. In order to do so, the meanings attributed to the term Curation and its inherent processes are explored, emphasizing from its etymological definition to Online Content Curation. Thus, it was possible to verify that the curatorship in the scope of the Online Museums is configured as a continuous flow of technical-conceptual procedures that aim to guarantee the research, contextualization and organization of digital information, aiming at new perspectives of adding value, reinterpretation and collaborative reuse for the production of new sources of information and knowledge.

Key-words: curation; online museums; documentation; museological communication.

Introdução

Na atualidade, o termo curadoria tem sido empregado nos mais variados contextos, seja para fazer referência a um aplicativo de músicaque faz uma *playlist* específica, diariamente, para os seus usuários, chefs de cozinha citados como curadores, curadoria de vinhos, festivais de músicae possíveis curadores humanos para moderar conteúdos no YouTube.

Se nos voltarmos para suas especificidades etimológicas, ainda que de forma pontual, o *Novo Dicionário Crítico e Etimológico da Língua Portuguesa* (CONSTÂNCIO, 1868, p.337) nos direciona ao termo *Curatela*, isto é, o ato de incumbência do tratamento legal dos bens patrimoniais ou negócios daqueles que se encontram incapacitados. Tal ação jurídica remete ao contexto patrimonial do

** Doutor e Mestre em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). Integra o quadro de docentes da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), como Professor Substituto, na Área de Conhecimento Arte e Patrimônio do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL). rubensferreira@gmail.com

ordenamento jurídico romano de 111 a.C – que criou as bases para a moderna lei de falência – a *Curatela* era desempenhada pela figura do *Curator Bonorum*¹, responsável, dentre outros processos, pelo *bonorumvenditio*², ou seja, pela “alienação forçada da totalidade do patrimônio”, sempre em defesa do interesse público e auxílio à justiça (GROFF, 2010, p.7). Já no período medieval, a atividade da Curadoria passa a ser atrelada a um aspecto metafísico da vida humana, a figura dos *Curatus*; o padre que cuidava das almas de uma paróquia. Na modernidade, temos a figura do *ConservateurduMusée*, o que hoje poderíamos assemelhar ao que compete ao profissional museólogo³. Por fim, de acordo com o crítico, curador e artista OluOguibe (2004, p.7) nas décadas seguintes do século XX foi possível perceber a gradual perda de influência que os acadêmicos e críticos sofreram frente às decisões sobre o destino da carreira dos artistas, quando o curador passou a, cada vez mais, “definir a natureza e a direção do gosto na arte contemporânea”, a ponto de que no século XXI, esse profissional “passa então a representar a figura mais temida e talvez a mais odiada da arte contemporânea”. Um outro fato que merece destaque era que, em geral, o cenário de curadoria e organização de exposições de arte no período entre 1960 e 1980 era predominantemente masculino.

De natureza qualitativa, exploratória e revisão bibliográfica, a produção deste artigo propõe uma reflexão crítica sobre o Estado da Arte da Curadoria, percorre desde sua definição etimológica à Curadoria de Conteúdo *online*, enfatizando a tríade documentação-pesquisa-comunicação no âmbito dos Museus *Online*.

1. A tríade da curadoria de conteúdo em museus online

O crítico, curador e artista OluOguibe (2004, p.8) nos apresenta três configurações de curadores de arte na contemporaneidade. O primeiro e mais tradicional seria o burocrata; profissional fiel à sua instituição empregadora e à arte. Esse tipo de curador sempre vai ao encontro do interesse do museu, galeria ou coleção ao qual está vinculado, buscando a aquisição das melhores obras e a montagem de exposições *blockbuster*, com o intuito de atrair o maior número de público. Por outro lado, como amante das artes, sempre faz com que a instituição apoie determinados artistas frente a outros, “possibilitando que tais trabalhos e tais artistas se tornem mais visíveis, mais próximos da legitimação e mesmo de sua canonização”. Como exemplo de um curador burocrático no Brasil, podemos apontar a

¹*curator bonorum*: termo em latim que equivaleria a “cuidador de bens” (GROFF, 2010).

²*bonorumvenditio*: termo em latim que equivaleria a “venda dos bens” (GROFF, 2010).

³ Profissão regulamentada pela Lei 7.287 de 18 de dezembro de 1984.

atuação do cineasta e curador André Luiz Pompeia Sturm, popularmente conhecido como André Sturm, na gestão do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP). Entre 2011 e 2016, Sturm comandou o MIS como Diretor Executivo, sendo responsável pelo aumento do público em quase 70% em sua gestão, com megaexposições como Georges Méliès, um mágico do cinema (2012), Ai Weiwei - *Interlacing* (2013), Stanley Kubrick (2013), David Bowie (2014) e Castelo Rá-Tim-Bum (2014), todas com montagem inéditas no Brasil e recordes de público.

O segundo tipo de curador seria o *connaisseur*, ou o curador especialista, que vinculado ou não a uma determinada instituição mantém “atração por uma forma particular ou trabalho, ou grupo de artista é tão irracional quanto fielmente constante” (OGUIBE, 2004, p.9). Todavia, sua dedicação não está apenas na obra em si, mas estritamente numa necessidade de publicidade e projeção de uma determinadatemática a qualquer custo, possuindo uma “obrigação e responsabilidade eternas de trazer esclarecimentos aos outros”. Ainda no contexto brasileiro, podemos destacar a atuação fervorosa da curadoria do artista Emanuel Araújo que ao longo de duas décadas, realizou diversas pesquisas, formando um acervo de mais de 5 mil obras, montando exposições sobre o universo cultural africano e afro-brasileiro, dentre os quais destacam-se duas mega-exposições: Negro de Corpo e Alma, apresentada durante a "Mostra do Redescobrimento", em 2000, e *Brazil: Bodyand Soul*, no Museu Guggenheim de Nova Iorque, em 2001. Todo esse processo resultou na criação, em 2004, do Museu Afro Brasil, do qual foi curador.

Por fim, a terceira e última configuração de curador é o de Corretor Cultural, ou agenciador cultural intermediador que, de modo geral, busca trazer visibilidade a determinadas produções artísticas:

Tem um olho aguçado para as obras de arte viáveis, um instinto para artistas agradáveis, um impulso natural acerca dos caminhos do gosto ou demandas populares e uma mente empresarial rápida, capaz de inserir tais trabalhos nas correntes de reconhecimento e demanda. O curador corretor cultural, portanto, tem o instinto do galerista, a mobilidade e flexibilidade do empresário e a ousadia do agente publicitário corporativo [...] (OGUIBE, 2004, p.12).

Essa configuração de curador emerge como uma figura poderosa, central, pois ele é a porta de entrada para o Campo. Isso fica evidente na “figura de Obrist declarando pois eu sou o caminho, a verdade e a vida, e nenhum artista participará de mostra em museu, bienal ou trienal se não por meu intermédio” (OGUIBE, 2004, p.12). Como um dos maiores expoentes dessa categoria de curador corretor cultural temos o suíço Hans Ulrich Obrist, que teve como sua primeira exposição uma pequena

montagem em sua própria cozinha, em Zurique, aos 23 anos. Assim, apenas dois anos depois se tornou o curador do *Musée de' Art Moderne de la Ville de Paris*, como o chefe de curadoria migratória. Dentre sua produção editorial, destaca-se a série *Interview Project*; entrevistas, baseadas na metodologia da história oral, com artistas, historiadores da arte e curadores de diferentes origens nacionais, estratégia curatorial ou teórica, instituições e espaços culturais, com o propósito de constituir acervo documental sobre o campo da arte do século XX. Após serem gravadas, são posteriormente transcritas, organizadas e editadas, para então serem divulgadas no formato de livros. Dentre seus principais livros destaca-se a obra “Uma breve história da curadoria” (2010), que traz a transcrição da entrevista com onze curadores de arte moderna e contemporânea, como: PontusHultén, nascido em Estocolmo; Suécia, foi um dos diretores do Centro Georges Pompidou, em Paris, França; JohanesCladders, alemão, foi diretor do Museu Municipal Abteiberg em Mönchengladbach; Jean Leering, holandês, falecido em 2005, um dos realizadores da Documenta 4, em Kassel; Harald Szeemann, suíço, morreu em 2005, curador que atuou no Kunsthau de Zurique e no ateliê-arquivo “The Factory” de Tegna, Suíça; Franz Meyer, nascido em Zurique em 1919, na mesma cidade faleceu em 2007, foi diretor da Kunsthalle, em Berna, e diretor do Museu de Artes da Basileia; Werner Hofmann, foi diretor do Museu do Século XX; Walter Hopps, curador independente californiano, EUA, falecido em 2005; Seth Siegelaub, original de Nova York, vive atualmente em Amsterdã, negociante de arte, editor e organizador independente de exposições; Walter Zanini, paulistano, foi diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, fez a curadoria da 16ª e 17ª Bienal de São Paulo.

A partir dos dados levantados, elencamos as principais definições e contextualizações apresentadas em síntese no quadro a seguir, (Quadro 1), reunindo as quatro funções básicas desempenhadas pelo curador profissional⁴, desde o *Conservateur de Musée*, que a partir do século XVIII tinha entre suas principais funções cuidar das coleções dos museus, ao *Ausstellungsmacher* aclamado na segunda metade do século XX, numa construção midiática, como uma figura inatingível e relacionada apenas à montagem de exposições.

⁴ Cabe aqui destacar que para esta análise foi considerado como curador profissional aqueles vinculados profissionalmente às instituições de arte, tais como museus, galerias e universidades.

Quatro 1 - Funções do Curador Profissional

Profissional Curador		
A partir	Perfil	Atribuição do Curador
Séc. XVIII	<i>Conservateur</i> - Conservador	A partir do momento em que as artes passam a ser percebidas como um conjunto de artefatos que, coletivamente, passou a ser vista como parte do patrimônio de uma nação. Logo, salvaguardar esse patrimônio nos museus, respeitando sua classificação cronológica e manutenção física.
Séc. XIX	Colecionador	Após o período de reconhecimento de determinados artefatos como patrimônio, tinha-se como meta a ampliação de registros que contassem a história da nação. Logo, a seleção de novas obras. Com isso, um profissional deveria ficar a cargo dos acréscimos das coleções dos museus.
Séc. XX	<i>Connaisseur</i> - Especialista	Tendo as obras reunidas, caberia ao profissional responsável pela coleção realizar pesquisas acadêmicas nas obras adquiridas pelo museu, contribuindo, assim, com a história da arte. Poderíamos enquadrar tal maneira disciplinar moderna numa tríade documentação-pesquisa-comunicação em museus.
Séc. XX	<i>Ausstellungsmacher</i> - Organizador de exposições	Por fim, existe o neologismo criado por Harald Szeemann no final da década de 1960, com o intuito de se afastar do papel tradicional de cuidador: o organizador de exposições. No senso comum contemporâneo, essa é a atividade que em grande parte passou a definir a prática da curadoria em arte.

Fonte: OGUIBE, 2004. Adaptação dos autores, 2022.

O crítico e curador suíço Hans-Ulrich Obrist (2014, 37) acredita que nas duas últimas décadas do século XXI tenha surgido uma tendência a ideia de curadoria como uma característica da vida moderna; “atualmente há uma ressonância entre a ideia de curadoria e a ideia do eu criativo, flutuando livremente pelo mundo, fazendo escolhas estéticas de onde ir e o que comer, vestir e fazer”. Percebemos que tal tendência – quando atrelada ao contexto digital – teve sua potência atualizada a partir da *web 2.0*, frente a sua configuração colaborativa e dinâmica social no chamado *software* social; tipo de programa que produz ambientes de socialização pela internet, ele está por trás da colaboração *online*, a exemplo dos blogs, wikis, microblogs e aplicativos de compartilhamento de mensagens e arquivos. É desse contexto que começa a ser proliferado – ainda que imprecisamente – o termo Curadoria de Conteúdos.

De maneira geral, podemos apreender a Curadoria de Conteúdos como um

processo que consiste em coletar, filtrar, classificar e relacionar dados a partir de determinado objeto/informação, em três etapas: 1) pesquisa: identificar e acompanhar as melhores fontes e geradores 2) contextualização: dar sentido ao conteúdo de acordo com o perfil da empresa e os interesses do público-alvo; adaptar a linguagem; mesclar conteúdos e oferecer novos pontos de vista. Hoje, fala-se em curadoria informacional ou curador(ia) de conteúdos, voltada ao atendimento personalizado e ao universo digital, cuja matéria-prima é a informação, sendo o Curador de Conteúdo aquele que em sua prática produz coleta, divulga, analisa e monitora uma vasta quantidade de informação, presente sobretudo na internet, definindo nesta dinâmica possibilidades que podem ser realmente relevante aos usuários/leitores.

Esse mesmo processo dialoga com a Comunicação Digital em Museus, que aqui entendemos como a ponta do *iceberg* da musealização do Patrimônio Digital, uma vez que esta seria “a parte visual desse processo, que se manifesta para o público” e, por conseguinte, “a forma como os museus se apresentam para a sociedade e afirma a sua missão institucional” (CURY, 2006, p.35). Nos Museus *online*, a interface visualizada pelo usuário seria uma das formas que essa instituição se mostra na *web*, do mesmo modo das ferramentas de comunicação, como suas redes e mídias e redes sociais no contexto pandêmico de 2020, nosso foco de pesquisa.

No que concerne à Curadoria de Conteúdo, a forma como esse processo se apresenta à sociedade é através das suas interfaces online, seja em exposições ou outros tipos de conteúdo multimídias (memeficação⁵, *lives*, podcasts, vídeos de eventos promovidos pela instituição, ações de educação patrimonial, vídeos dos bastidores da instituição, entre outros). Os conteúdos são infinitos, só depende se a equipe de comunicação e a cultura institucional estão de acordo em acompanhar as principais tendência socioculturais discutidas pela Cibermuseologia e apresentadas nos diversos *trendreports* (relatórios de tendências) lançados anualmente por diversas agências de pesquisa, dentre elas: Box1824, para a qual os hábitos destas pessoas podem determinar o que será consumido por todas as faixas de idade em escala global; monitoramento de redes sociais de *trendcreators* (criadores de tendências/inovadores) e *trendsetters* (formadores de opinião) criteriosamente selecionados e acompanhado das publicações e dos grupos de pesquisa das melhores universidades (Ipsos), entre outros métodos qualitativos.

Dando continuidade à nossa reflexão, creditamos a expansão da Web 2.0, em específico as redes sociais, com os seus conceitos, conflitos, linguagens e

⁵ Produção de memes.

ferramentas próprias, a exemplo do YouTube, do Facebook e, posteriormente, do Instagram, a divulgação da expressão Humanidades Digitais. As ferramentas da *Web* social, bem como outras, podem ajudar a transformar as nossas disciplinas e a nossa forma de trabalhar, sendo a facilidade em criar redes, em partilhar resultados, em encetar trabalhos colaborativos e interdisciplinares perspectivas a valorizar. Essa viragem e o impacto que terá nas Humanidades é tão mais importante quanto maior for o impacto das tecnologias digitais no quotidiano dos indivíduos e na moldagem do seu modo de aceder e participar na cultura e na circulação da informação em geral. Isto quer dizer também que as mudanças poderão ser mais evidentes para uma geração de futuros investigadores que já nasceram na era do digital e da Internet, do que para aquela geração que cresceu profissionalmente à sombra de outros paradigmas. Para estes será sempre mais difícil abraçar o sentimento de comunidade que, como se verá em seguida, dá corpo a muito do discurso de afirmação das Humanidades Digitais.

Cabe aqui pontuarmos o que entendemos por Digital, isto é, “todo e qualquer objeto de informação que possa ser retratado através de uma sequência de dígitos binários”, tais como imagens, fotografias, textos, áudios, vídeos, *websites* e aplicações de computador (FERREIRA; SARAIVA; RODRIGUES, 2012, p.9), sendo sua fisicalidade estabelecida pelos suportes de armazenamento de *bits* e *bytes* (SAYÃO, 2010, p.7). Tal configuração compreende tanto os formatos acessados de modo *online*, isto é, através da Internet, como *offline*. Com efeito, ainda que em um primeiro momento o termo permanência se apresente como um corpo estranho no domínio digital, quando inserido na dinâmica da hipertextualidade do *World Wide Web* e, por conseguinte, da infraestrutura operacional da internet, a noção de permanência de determinadas tipologias de Patrimônio Digital atrelam-se às oscilações da infraestrutura operacional, tanto física como de dados e o seu corpo técnico especializado, que asseguram as conexões da internet vias seus diversos protocolos. Já nas interfaces físicas institucionalizadas dos Museus *online*, o conceito de permanência se sustenta na ação contínua do processo de Musealização e nos instrumentos legais que asseguram a institucionalização dos Museus como instituições permanentes, “sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.65.). Quando aplicada a sua interface virtual, a noção de permanência sujeita-se às oscilações operacionais.

Um dos termos em voga, que alia os dígitos binários aos processos curatoriais, curiosamente, tem sua designação próxima ao campo da Ciência da Informação (CI)

do que das Artes. Ainda que cunhado em pleno ano 2001, quando a Net Art⁶ já se definia como uma produção promissora para o campo, o termo curadoria digital surgiu no âmbito de um seminário intitulado *Digital curation: digital archives, libraries, and E-Science Seminar* organizado pelo *Digital PreservationCoalition* e pelo *British National Space Centre*. O evento foi realizado na cidade de Londres, em 19 de outubro de 2001, e reuniu convite diversos de especialistas em curadoria de dados e preservação digital, obtendo grande repercussão entre os pares, como arquivistas, bibliotecários e gestores de dados e *e-science* (SABHARWAL,2015).

De maneira elucidativa, o termo curadoria digital envolve uma dinâmica conectada pela manutenção, preservação e agregação de valor como princípios para que determinado corpo de informações digitais seja considerado confiável ao longo de seu ciclo de vida, o que requer uma gestão ativa desses dados, desde a sua criação até o seu reuso. É no âmbito da Curadoria de Conteúdo e da *Art Net* que, se inserem a Curadoria Digital e suas estratégias de preservação e reuso.

O conceito de curadoria digital ainda é tido como um “termo guarda-chuva que está em franco desenvolvimento”, que abarca “definições correlatas voltadas à seleção, enriquecimento, tratamento e preservação da informação para o acesso e uso futuro, seja ela de natureza científica, administrativa ou pessoal” (IBICT, 2020, *online*⁷), conforme podemos observar na figura seguinte (Figura 1):

No âmbito da Cibernuseologia⁸, a curadoria digital congrega os processos teórico-metodológicos que sustentam a musealização do patrimônio digital e, por

⁶ De acordo com Giselle Beiguelman (2013), a *Net Art* foi projetada para se alimentar de dados gerados em tempo real, na internet. Teve seu apogeu entre o final da década de 1990 e início dos anos 2000, no circuito das bienais, como a de São Paulo (2002) e a Documenta X, realizada em 1997 em Kassel. Contudo, sua configuração técnico-conceitual não permitia sua apresentação sem conexão, ou seja, de modo offline. Isso fez com que se mostrasse como um problema no espaço expositivo, por não se enquadrar nas até então tradições expográficas. No aspecto da preservação, sofreu com o processo de obsolescência de *hardwares*, *softwares* e o desaparecimento dos sites e servidores que as abrigavam. Contudo, surpreendentemente, nos últimos anos a *Net Art* vem ressurgindo no mercado da arte, impulsionadas pelas criptomoedas mercado da arte, ou basicamente todos os criptoativos, em específico os NFTs são basicamente tokens que representam algo único. Entretanto, as obras de artes não precisam mais serem estáticas e, em vez disso, podem se adaptar e evoluir conforme um artista desenvolve seu trabalho ao longo do tempo. Por exemplo, essa obra responde aos ritmos da volatilidade da bitcoin, irá emitir 210 NFTs individuais em dias significativos de movimentação. Digamos que a bitcoin atinja US \$20 mil — um novo NFT será emitido e vendido baseado no aspecto da obra naquele dia. Quem comprar esse NFT terá a capacidade de pedir por uma versão única, codificada, atualizada e, também, impressa desta obra.

⁷ Disponível em: <http://wiki.ibict.br/index.php/Discuss%C3%A3o:Preserva%C3%A7%C3%A3o_Digi-tal#E-Science>. Acesso em: 09 jan. 2022.

⁸ Situada entre as tecnologias de informação e comunicação (TICs), a Cibernuseologia se manifesta em ações de comunicação em museus já na década de 1990, conforme veremos mais adiante. Mas seu corpus teórico se intensifica a partir da virada do Século XXI, ramificando suas pesquisas com os avanços propostos pela *Web 2.0*, as humanidades digitais, as redes sociais online e as novas propostas de configuração dos processos museológicos no Ciberespaço, mediados pela infraestrutura da internet e seus protocolos de acesso e troca de dados.

consequente, os procedimentos técnico-operacionais que configuram as estratégias de Preservação Digital. De maneira explicativa, empregamos o termo Musealização a partir da perspectiva teórico-metodológica compartilhada por Desvallées e Mairesse (2013, p.56-57), enquanto “operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou museália”. Esse processo é o que possibilita sua permanência dentro de um contexto museológico, ao atribuir o seu “*status* de documento”.



Figura 1 - O modelo de curadoria definido pelo *Digital Curator Center* (DCC).
Fonte: Centro de Informações Nucleares – CIN, 2017, *online*⁹.

Nesse sentido, acreditamos que a curadoria digital dá continuidade à definição

⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/cnen.cin/photos/a.517510825003906/1382860141802299>>. Acesso em: 21 set. 2021.

de curadoria, bem como a atualiza, uma vez que o termo “evoluiu da curadoria de museus e do mundo da arte, da curadoria de dados e da preservação digital – esta desenvolvida para que a informação digital estivesse disponível na rede mundial de computadores” (IBICT, 2020, *online*¹⁰). Nesse contexto, também é possível identificar um refrescamento da noção de Preservação, que passa a ser percebida enquanto processo colaborativo e de difusão, conforme assertivamente foi pontuado por Lima (2012, p. 386):

[...] o conceito preservar, inicialmente ligado ao elemento material tradicional, os objetos e outros itens musealizados, permite alcançar aplicação no contexto informacional. Portanto, além da interpretação clássica, aplica-se a preservação das informações geradas a partir dos objetos com finalidade.

Frente a tais apontamentos, percebemos ainda uma aproximação conceitual entre os termos preservação digital, curadoria de dados e a curadoria digital. Contudo, conforme pontuado anteriormente, diferente da curadoria digital e da preservação digital, a curadoria de dados inclina-se para necessidades imediatistas de informação sem tanta preocupação com a manutenção dos dados a longo prazo. Tal cuidado só será mesmo tomado quando esta curadoria estiver aliada às ações da curadoria digital.

2. Documentação-pesquisa-comunicação

Compartilhamos do entendimento que a curadoria – como procedimento facilitador de descoberta, acesso, difusão e arquivamento de informações – tem sido feito por bibliotecários ou arquivistas há mais de cem anos. Tal afirmativa, obrigatoriamente, nos remete à noção de documento traçada por Paul Otlet e Henri La Fontaine, entre o final do século XIX e início do XX. Isso, porque, é a partir desse entendimento que objetos nos museus também passam a ser compreendidos enquanto documentos, isto é, indícios representativos da ação humana e dignos de serem salvaguardados (SMIT, 2008, p.12) que, em 1969, Zbyněk Zbyslav Stránský definiu como Musealidade.

Considerando tal perspectiva que Marília Xavier Cury (2009, p.32) define a Curadoria ou o processo curatorial como “uma das formas de se entender o trabalho do museu, agora a partir da cadeia operatória em torno do objeto”.

¹⁰ Disponível em: <http://wiki.ibict.br/index.php/Discuss%C3%A3o:Preserva%C3%A7%C3%A3o_Dig-ital#E-Science>. Acesso em: 09 jan. 2022.

Em síntese, esse processo é constituído pelas ações integradas (realizadas por distintos profissionais) por que passam os objetos em um museu, denominados objetos museológicos ou museália, conforme definido por Stránský em 1969. As ações do processo curatorial são: Formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica), comunicação (exposição e educação). Apesar de ser cadeia operatória, não deve ser entendido como sequência linear, o que o caracterizaria como estrutura estática, mecânica e artificial. Ao contrário, uma visão cíclica seria a melhor representação do processo, visto a interdependência de todos os fatores entre si e a sinergia que os agrega e que agrega valor dinâmico à curadoria. Se um museu deve ser dinâmico, igualmente deve ser o processo curatorial. O processo curatorial organiza o cotidiano em torno do objeto museológico, mas traz à luz do processo um outro elemento constitutivo do que entendemos ser o museu: o público. O público é o receptor dos museus e do patrimônio cultural musealizado e traz consigo, como sujeito ativo, uma participação no processo curatorial (CURY, 2006, p.274).

No nosso compreender, Menezes (Ibdem), assim como Cury (Ibdem), são assertivos ao delinear o processo curatorial nos museus como uma atividade cíclica, não linear. Como forma de contribuição para a reflexão aqui abordada, compartilhamos da perspectiva curatorial como uma tríade em constante processo de retroalimentação, constituída pela Documentação, Pesquisa e Comunicação, conforme figura ilustrativa compartilhada a seguir (Figura 2):

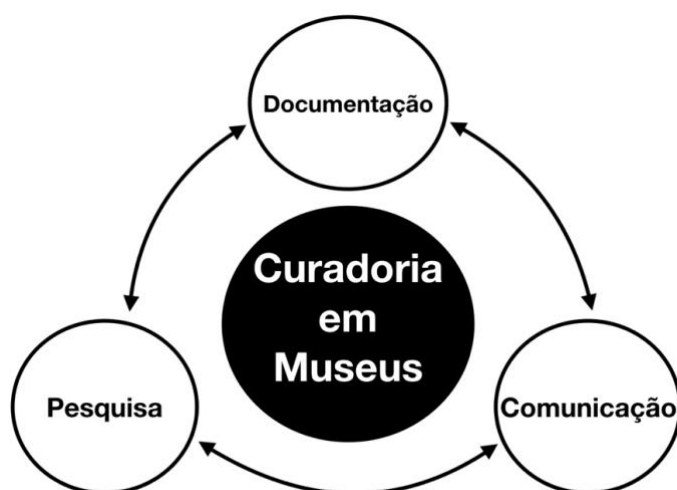


Figura 2 - Representação do Processo de Retroalimentação da Tríade Curatorial nos Museus.
Fonte: Autores, 2019.

Fundamentado na tríade documentação - pesquisa - comunicação, como uma atividade cíclica, não linear, o processo curatorial nos museus perpassa pela curadoria de objetos, mas também de não-objetos, de conceitos, de organização da informação e do conhecimento. Partimos de tal abordagem a partir da perspectiva apresentada

por Marília Xavier Cury (2009, p.32), que define a Curadoria ou o processo curatorial como “uma das formas de se entender o trabalho do museu, agora a partir da cadeia operatória em torno do objeto”.

2.1- Documentação e pesquisa em museus online

No tocante a distinção terminológica entre os termos Documentação em Museus e Documentação Museológica, visando apresentar reflexões a partir das contribuições de Bourdieu “para a compreensão de um campo erudito – de caráter científico” e contribuições sobre Linguagem de Especialidade, as autoras Luciana Menezes de Carvalho e Tereza Scheiner (2014, p. 4574) discorrem sobre os conceitos de documentação, documentação em museus e documentação museológica, partindo da perspectiva da Museologia enquanto campo do conhecimento, afirmando que:

Em um período de consolidação da Ciência da Informação e de formação da Museologia como campo do conhecimento (segunda metade do século XX), começou a delinear-se uma documentação específica para os museus. Segundo Ferrez (1994, p.65), em decorrência do papel primordial que a documentação exerce (ou deveria exercer) nos museus, sua importância tem sido amplamente reconhecida, de forma gradual, em paralelo com a própria consolidação da Museologia (CARVALHO; SCHEINER, 2014, p. 4582).

E complementa:

Assim, na perspectiva que inclui o objeto no campo de estudo que o reivindica, quem ainda insistir no uso do termo documentação museológica poderia recorrer à expressão documentação em Museologia para se referir a essa especialidade oriunda da documentação aplicada aos museus. Porém documentação sobre Museologia seria claramente as fontes que são reconhecidas para o estudo desse campo do conhecimento em formação (CARVALHO; SCHEINER, 2014, p. 4588).

Por fim:

É importante frisar, como considerações finais desses breves apontamentos, mais que reivindicar um espaço no campo ao delinear um termo/conceito específico, esse movimento consolida o próprio campo quando essa Linguagem de Especialidade passa a ser usada ou, no mínimo, conhecida e considerada pelos seus pares. Mas a consolidação de um termo ou conceito é algo que dispense certo tempo que poucos estão dispostos a tolerar. No caso aqui apresentado, a confusão terminológica documentação museológica e documentação em museus se dá pela fusão que muitos fazem de Museologia e museu, confusão essa que pode ser encontrada em

grande parte dos textos que definem Museologia (CARVALHO; SCHEINER, 2014, p. 4588).

Considerando o exposto, para efeito deste artigo, compartilhamos do entendimento de Lima ao adotar uma perspectiva de normalização terminológica, o termo Documentação em Museu delimita nossos apontamentos sobre as “especialidades oriundas da documentação aplicada aos museus” (LIMA, 2008, p.8).

Para autores como Suely Moraes Cerávolo e Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo (2007, p. 241), a prática de documentação em museus é antiga, mas, no entanto, é recente como metodologia. As autoras destacam as iniciativas europeias, como a do *L’Office International des Musées* (OIM), que, de maneira geral, tinham um cunho mais de registro de propriedade e instrumento de segurança para o intercâmbio de obras de arte.

A partir do início do século XX, na Europa, especialmente entre 1927 e 1945, organismos de porte internacional como o *L’Office International des Musées* (OIM) procuraram dar a essa documentação uma afeição mais especializada, ainda que num primeiro momento de forma indireta, pois nesse período privilegiavam-se mais os registros de posse e propriedade das chamadas obras de arte, como garantia e salvaguarda contra roubos. Mas, por causa da necessidade de descrever e intercambiar tais obras, ainda nessa época, surgem as primeiras propostas de normalização para os registros voltados principalmente para catálogos iconográficos (CERÁVOLO; TÁLAMO, 2007, p. 241).

Segundo Cerávolo e Tálamo (2000, p. 242), é somente a partir da segunda metade do século XX que podemos identificar iniciativas voltadas para a sistematização da documentação de acervos, então compreendida como “uma atividade especializada com procedimento e objetivos particulares [...]”.

Dentre as iniciativas que favoreceram a sistematização da documentação em museus, as autoras ressaltam a criação do *International Committee for Documentation* (CIDOC, 2014) no ano de 1950. Segundo Cerávolo e Tálamo (2007, p. 3), o CIDOC, com o apoio de Yvonne Oddon, assumiu a missão de “tratar de padronizações e da compatibilidade num plano internacional, entre registros de museus, recomendando o uso de etiquetas-padrão para a identificação do objeto, fichas catalográficas e inventários [...]”. Nesse contexto, as autoras destacam as contribuições de George Henri Rivière nos cursos ministrados em Paris, na década de 1970.

Segundo a autora Helena Dodd Ferrez (1994), a documentação de acervos museológicos pode ser compreendida como:

[...] o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento.

Em linhas gerais, a Documentação em Museus, em específico a documentação de acervos museológicos, compreende a sistematização do tratamento documental da museália, ou seja, o Objeto de Museu. A documentação tem por princípios básicos a identificação, quantificação e disseminação de informações a respeito de acervos sob tutela das instituições museológicas.

De acordo com Heloísa Barbuy (2008, p.36-37), a documentação em museus tem uma forte relação com a pesquisa, uma vez que constitui “uma base ampla de informações, que alimente pesquisas e ações de curadoria, tanto da própria instituição como externas, e se alimente, por sua vez, das pesquisas realizadas sobre o acervo institucional ou em torno dele”.

De acordo com Vinos Sofka, traduzido por Tereza Scheiner (2009, p. 84), a “pesquisa científica nos museus é uma das tarefas primordiais, uma necessidade óbvia”. Se partimos da perspectiva reflexiva abordada por Cerávolo e Tálamo (2000, p.242), em consonância com o museu-laboratório de George Henri Rivière, Sofka (SCHEINER, 2009, p.80-81) se mostra assertivo ao defender o papel da pesquisa no museu e sobre o museu:

Sem pesquisa [...] a função de coleta, registro e preservação seria incompleta e frequentemente impossível. Nemhaveria qualquer conhecimento a ser difundido para o público. Na melhor das hipóteses, o museu seria uma coleção de objetos – talvez registrados, conservados e restaurados – mas não mais do que isso. Uma fonte ou reserva de conhecimento, mas sem utilização. Isto é algo que não desejamos hoje, algo que de forma alguma corresponde à idéia moderna de museu. Desejamos saber que objetos coletamos e porquê. Desejamos saber em que medida nossos objetos relacionam-se entre si e, mais que tudo, com o mundo à nossa volta – natureza e humanidade. E desejamos difundir o conhecimento que adquirimos examinando os nossos objetos. Desta forma, estaremos aptos a colocar os resultados de nossas pesquisas à disposição da comunidade (SCHEINER, 2009, p.80-81).

É por meio da pesquisa que o museu amplia seu repertório original, revisita conceitos e interpretações, contribui com novas fontes e gera conteúdos a públicos e finalidades diversas. Ou seja, é na centralidade da pesquisa que o conjunto de práticas museológicas articulam os acervos, os usuários e seus espaços de atuação, sejam eles físicos ou digitais. No decorrer dos próximos capítulos será possível

observarmos que foi na junção com a Documentação e a Comunicação que o repertório de técnicas, metodologias e conceitos para realização de projetos de pesquisa, incluindo práticas a partir de ferramentas digitais e *online* – que vêm sendo cada vez mais utilizadas no contexto da crise causada pela pandemia do coronavírus.

Assim, é necessário o aprimoramento de técnicas e meios para a documentação. Com o avanço das redes tecnológicas e redes de internet, foi-se pensado uma maneira de contribuir tanto para a pesquisa quanto para a documentação de assuntos, e surgiu em 2004 o termo Folksonomia, criado e pensado pelo arquiteto de informações americano Thomas Vander Wal.

A Folksonomia também é vista como uma inovação que explora as potencialidades das redes sociais, tanto na sua organização quanto no seu compartilhamento de recursos da informação. É a chamada indexação social, onde os próprios usuários conseguem criar etiquetas que facilitem a recuperação da informação de determinados assuntos de interesse, já que este é o ato voluntário do usuário virtual indexar uma tag a uma determinada informação do seu interesse a fim de tornar acessível a sua recuperação.

Relacionado com o conceito de *social bookmarking* está o conceito de tagueamento social. Esta funcionalidade permite atribuir *tags*, interpretáveis como palavras-chave ou termos associados com determinada informação ou a diversos recursos online. Diferentes plataformas como o Flickr ou o Youtube, permitem a classificação dos seus conteúdos através de *tag*s os mesmos são frequentemente utilizados como forma de facilitar, promover ou mesmo destacar conteúdos em resultados de pesquisa. No âmbito da pesquisa-documentação-comunicação, este tipo de funcionalidade torna-se fundamental no contexto da Cibermuseologia já que através do tagueamento social os utilizadores criam associações entre objetos museológicos concebendo visões e perspectivas pessoais que facilitam o acesso à informação posteriormente, já que a catalogação e regras de classificação museológica se mostram, em muitas ocasiões, demasiado específicas e de difícil percepção. O tagueamento social facilita o acesso à informação e a recuperação dela em momentos posteriores tornando as coleções acessíveis e criando uma relação próxima com o utilizador, visto que normalmente as coleções estão realmente disponíveis, mas são de difícil acesso, a sua descrição existe, mas não é compreendida pelo público em geral.

Por acesso, entende-se o ato público de acessar/visualizar itens do acervo físico e/ou digital, com a finalidade de pesquisa. Nessa perspectiva de acesso, o

Museu desempenha um papel passivo, uma vez que a busca parte do pesquisador/usuário e não da instituição. Por sua vez, a noção de disseminação está relacionada à forma ativa que a instituição trabalha sua comunicação museológica, seja dentro dos limites físicos e institucionais do Museu ou em ações extramuros e em interfaces virtuais. Contudo, tanto no acesso como na disseminação, é de responsabilidade do Museu assegurar ao pesquisador/usuário instrumentos de pesquisa eficientes para a recuperação da informação, em consonância com o sistema de documentação e política de preservação adotada, seja através de sua interface física ou virtual.

A utilização destas ferramentas ainda é perspectivada com alguma relutância por parte dos profissionais da museologia conservadores já que a função de inventariação, classificação, catalogação e descrição dos objetos museológicos é tida como da responsabilidade dos especialistas da área e, por ser informação especializada, consideram que esta deve ser tratada por agentes na área com autoridade para produzir esta informação. No entanto, ao promover o amplo acesso à coleção museológica e aos seus objetos, impulsionando a proximidade entre o museu e a comunidade, funcionalidades como o tagueamento social poderão ser fundamentais para que tanto as equipes ligadas a museus, como os públicos que por eles se interessa, consigam conceber novas leituras e reflexões sobre as coleções apresentadas. Estas perspectivas poderão, em alguns casos, dar origem à atribuição sistemática de palavras-chave por uma parte da comunidade resultando no que poderá ser designada como uma folksonomia, isto é, um conjunto de termos e conceitos construídos de forma colaborativa, usados de forma simples e flexível por uma comunidade de interesse.

Tomemos como exemplo a interface online de duas instituições: o *Victoria and Albert* e o *Brooklyn Museum*. O primeiro, além de utilizar as *tags* em seu acervo disponível *online* para uma recuperação rápida, permite que o usuário entre em contato com o museu caso possa contribuir de alguma forma, enquanto o segundo incentiva a criação de tags.

Uma ação curatorial, que envolveu as tags, e que merece destaque foi a da exposição “#Hashtags das Artes”, apresentada em setembro de 2019, na interface física do Museu Nacional de Belas Artes. A exposição contou com 40 obras do século XIX em que sua curadoria e tratou de inseri-las em um movimento contrário, isto é, trazer elementos do Ciberespaço para o espaço físico. Isso ocorreu ao inserir tags logo abaixo das molduras, como “#sextou, #empoderamentofeminino, #reidocamarote,

entre outras. A ideia era dar alusão de que as pinturas poderiam ser fotografadas e publicadas como um conteúdo de uma mídia digital, a exemplo do que ocorre no Instagram. Contudo, o foco principal no emprego dessa ferramenta digital no ambiente físico foi o de atrair o público mais jovem para dentro do museu. A instituição obteve o resultado esperado: o aumento de cerca de 60% de público durante o período da exposição.

Diante do exposto, cabe destacar que compartilhamos do entendimento de que a documentação deve traçar e explicar as biografias culturais dos objetos, analisando-os desde seu contexto original de produção até as diversas apropriações sociais e superposições de sentido que referenciam sua trajetória histórica (KOPYTOFF, 1986).

É a partir da perspectiva bibliográfica cíclica dos objetos e da tríade: documentação, pesquisa e comunicação que pensamos os processos curatoriais nos museus.

2.2 - Comunicação em museus online

Na esfera digital, o Patrimônio ganha destaque no documento patrimonial da Carta para a Preservação do Patrimônio Digital (UNESCO, 2003, *online*¹¹), que abarca a atribuição de valor patrimonial a bens culturais representados por linguagens binárias, inseridos em um dinâmico processo de atualização, tanto pelo constante reconhecimento do seu valor sociocultural, como pela recorrente produção de *softwares*, *hardwares* e outros aparatos que alimentam a competitividade e a expansão do mercado de inovações tecnológicas.

Já se faz notório que o tratamento dos processos museológicos de cada categoria de Patrimônio Digital demanda por especificidades. Todavia, a partir da perspectiva da Organização do Conhecimento, devemos levar em consideração as fundamentações teórico-metodológicas da Organização e Representação da Informação, como alicerces para a atualização sistemática da qual a Documentação do Patrimônio Digital requer, frente a potencialidade dos elementos da Indexação Social e do seu Reuso.

Ampliando nossa discussão sobre a Cibermuseologia e os acervos elencados na categoria Virtual; o Patrimônio Digital configura-se como uma categoria vigente que

¹¹ Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>>. Acesso em: 26 Mar. 2022.

congrega tanto os qualitativos técnico-conceituais do Patrimônio Audiovisual¹² (UNESCO, 1980, *online*¹³), como das dinâmicas socioculturais inerentes ao Patrimônio Imaterial¹⁴ (IPHAN, 2003, *online*¹⁵). Para efeito de análise, consideramos a definição de Patrimônio Digital aquela chancelada na Carta para a Preservação do Patrimônio Digital (UNESCO, 2003, *online*¹⁶), como sendo recursos do conhecimento e da expressão humana, congregando os recursos culturais, educacionais, científicos e administrativos, bem como os técnicos, jurídicos, médicos e outros tipos de informações criadas digitalmente, ou convertidas em formato digital a partir de recursos analógicos existentes, resultante de um extenso período¹⁷ de consolidação operacional de recursos informacionais obtidos a partir de formatos convertidos de sua forma analógica original para formatos digitais (documentos digitalizados) ou produzidos em ambiência digital (documentos nato digitais), tais como textos, bases de dados, imagens fixas e em movimento, áudio, gráficos, aplicativos e páginas *web*, dentre outros. Com efeito, o referido Documento Patrimonial destaca a constituição dessa categoria patrimonial como “efêmera”, frente às incertezas em torno de sua preservação e permanência.

Já a perspectiva teórico-metodológica de preservação do Patrimônio Digital distingue-se de outras categoriais patrimoniais: se no âmbito do patrimônio arquitetônico a ideia de permanência é “parte constituinte da noção de Preservação” física (LIMA, 2012, p.32), a preservação do Patrimônio Digital abarca o desafio de lidar com a fragilidade estrutural intrínseca das representações digitais e a iminente ameaça de obsolescência tecnológica. Com efeito, entendemos que o objeto digital se

¹² O Patrimônio Audiovisual foi definido naquele contexto como imagens em movimento registradas em suportes físicos analógicos, como películas de filmes cinematográficos e fitas de vídeo de produções televisivas.

¹³ Disponível em: <<http://portal.unesco.org>>. Acesso em: 09 Jan. 2022.

¹⁴ A Constituição Federal de 1988, nos artigos 215 e 216, estabeleceu que o patrimônio cultural brasileiro é composto de bens de natureza material e imaterial, incluídos aí os modos de criar, fazer e viver dos grupos formadores da sociedade brasileira. Já o Decreto nº 3551, de 04 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, define o Patrimônio Imaterial como: bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas e nos lugares, tais como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas. Destaca-se que a referida definição está em consonância com a Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em 1 de março de 2006.

¹⁵ Disponível em: <<http://portal.unesco.org>>. Acesso em: 09 Jan. 2022.

¹⁶ Disponível em: <<http://portal.unesco.org>>. Acesso em: 09 Jan. 2020.

¹⁷ O primeiro se institui no campo teórico, entre as décadas de 1940 e 1960, com as formulações de Vannevar Bush sobre uma arquitetura de informação não linear e as proposições hipertextuais de Theodore Nelson. O Segundo, no campo prático, entre a década de 1960 e 1980, no aperfeiçoamento dos computadores e na descentralização e a desmilitarização do tráfego de dados, favorecendo, assim, a constituição da atual infraestrutura operacional da internet e dos protocolos de transferência. E, por fim, o terceiro, na expansão comercial da internet, que impulsionou a popularização da Internet fora dos meios acadêmicos.

configura em três elementos estruturais: Informação (suporte e códigos binários), *Software* (lógico) e *Hardware* (físico), a depender da perspectiva teórico-metodológica a ser adotada, "não só o suporte deverá ser o motivo de cuidados e estratégias de preservação, mas também os dispositivos tecnológicos que lhe são atrelados" (BUARQUE, 2008). Em tese, assim como Patrimônio Imaterial, a falta aparente de um corpo material que registre e represente a transitoriedade dessa categoria patrimonial não elimina a materialidade do imaterial, nem a imaterialidade do material, uma vez que preservar uma construção religiosa sem a liturgia, uma língua sem o falante, é observar uma única face ou natureza do objeto.

No que se refere a qualidade temporal do Patrimônio Digital apontada na Carta para a Preservação do Patrimônio Digital (UNESCO, 2003, *online*¹⁸), esta, estaria relacionada a instantaneidade do *Ephémeros*, enquanto aquilo que dura apenas um dia, a exemplo da flor que "fenece no próprio dia em que se abre" (ROCHA, 2012, p.89). Entretanto, considerando as atuais estratégias que buscam o acesso continuado à informação digital, tem-se o conceito de Transitoriedade como o mais adequado a essa categoria patrimonial, uma vez que se constitui como movimento circular "entre o passado e o presente", tendo seu processo transitório "ancora no presente", evidenciando "o lugar no tempo em que estamos olhando – o hoje – e os lugares com que estamos dialogando o ontem e o amanhã" (ROCHA, 2012, p.90).

O conceito de Musealização explorado fundamenta-se no âmbito teórico do Conselho Internacional de Museus (ICOM), em específico na definição compartilhada por André Desvallées e François Mairesse (2013, p.56-57), como sendo: a "operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou museália", possibilitando sua permanência dentro de um contexto museológico, ao atribuir o seu "status de documento". Todavia, na dinâmica sistêmica da Musealização do Patrimônio Digital, defende-se que esta trata menos da evidência da perda e mais de um refrescamento teórico-metodológico que congrega o conceito de Curadoria Digital o processo de suspensão do Patrimônio Digital e não da sua extração do seu "contexto de origem para ser estudado como documento representativo da realidade que o constitui" (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.56-57).

Frente ao exposto, podemos aferir que a curadoria no âmbito dos Museus *Online* configura-se como fluxo contínuo de procedimentos técnico-conceituais que objetivam garantir a pesquisa, contextualização e organização da informação digital,

¹⁸ Disponível em: <<http://portal.unesco.org>>. Acesso em: 09 Jan. 2022.

visando novas perspectivas que agreguem valor, reinterpretem e possibilitem em uma linguagem virtual, reprocessamento colaborativo, contribuindo com a produção de novas fontes de informação e conhecimento, especificamente na sua Curadoria de Conteúdo, conforme abordaremos mais adiante. Por hora, frente ao protagonismo da Comunicação dos Museus Online em relação a outras categorias conceituais de Museu, por sustentar uma dinâmica sistêmica de retroalimentação curatorial entre sua interface física e *online*, nos itens a seguir vamos explorar as principais estratégias de Comunicação Digital em Museus.

Museus são ambientes institucionais que possuem como características essenciais diversificadas ferramentas de contato com a sociedade. Ferramentas que os tornam constantemente condicionados à produção e difusão de conteúdo, aos chamamentos, debates e questionamentos. A comunicação torna-se a possibilidade efetiva de os museus realizarem as pontes necessárias ao conhecimento e reconhecimento de públicos e problemáticas dispostas na realidade.

O processo mais complexo encontrado a partir dessas instituições, a musealização, concentra fases de desenvolvimento das ferramentas que viabilizam facetas variadas de comunicação entre os museus e a sociedade. De acordo com CURY (2006), tais ferramentas compreendem as etapas de aquisição, pesquisa, conservação e documentação, capazes de consolidarem narrativas voltadas para a produção científica, produção técnica expositiva, produção cultural-educativa, de divulgação institucional, entre outras.

Tais narrativas, que revelam o que apontamos como facetas variadas de comunicação nos museus, representam elementos do que Cury (2006) também considera pelo termo comunicação museológica. Esse tipo específico de comunicação é capaz de apresentar a complexidade da própria constituição diversificada de profissionais incorporados aos museus, que podem, em cada faceta comunicacional, apresentar os resultados do conjunto multidisciplinar que muitos buscam atribuir a essas instituições.

As questões que envolvem o desenvolvimento pleno da comunicação museológica nos termos acima, como sabemos, envolvem a ausência de incentivos na formação de equipes com foco na complexidade do conhecimento multidisciplinar, de produção de meios didáticos para a compreensão de públicos variados sobre os processos técnicos que envolvem as etapas da musealização, de planejamento de eventos, publicações e exposições com a efetiva integração de interesses e potencial participativo dos públicos, compreendendo sua divisão mais genérica entre passivo,

ativo mentalmente e criativo (CURY, 2010, p. 475). Mais ainda, para além das ausências no sentido da gestão institucional, a própria inclusão de medidas de reforço tecnológico ofereceu desafios à comunicação dos museus com o público.

Outra questão envolve as dinâmicas internas dos museus, a incorporação de tecnologias digitais viabilizou a atualização dos espaços expositivos de modo mais proeminente. No sentido de entender o papel das coleções diante dessas novas linguagens e mesmo buscando a retomada mais expressiva da relação entre emissor e receptor no âmbito dos museus, muitas reparações, ocorridas ao longo da segunda metade do século XX, desdobraram-se em respostas a partir do exercício da curadoria que:

[...] se renova, constrói novas premissas, sentidos e ressignificações, estrutura narrativas e retóricas, enunciações, representações, interpretações atualizadas e formas abertas e criativas de apropriação pelo público das mensagens museológicas. A Comunicação já nos ensinou que a teia de ações curatoriais em um museu não se dissocia das formas de veiculação de mensagens pela instituição (não somente no museu) e da recepção, aqui entendida como um processo que antecede e sucede a experiência museal (CURY, 2014, p.12).

Compartilhamos do entendimento de Viana e Scheiner (2019,p.1) quando afirmam que “os museus instituídos a incorporar essas novas linguagens como dispositivos cotidianos de comunicação” – a exemplo do Instagram, “uma rede social *online* de compartilhamento, que permite aos seus usuários tirar fotos e vídeos” que permite compartilhar esses conteúdos produzidos, tanto pelos usuários como pela própria instituição em “uma variedade de serviços de redes sociais, como, por exemplo, Facebook, Twitter, Tumblr e Flickr” –, evidenciam que, no âmbito da produção e curadoria de conteúdo, caminham para uma comunicação digital que abarque o que a Cibermuseologia já propunha na década de 1990, conforme o questionamento a seguir:

Sem livro de visita ou de sugestões, sem placas de identificação, sem guarda-volumes, sem comunicados: não toque; não fotografe com flash; não consumir alimentos; proibido animais domésticos; não correr. Sem acervo físico, logo sem os procedimentos técnicos de conservação, pesquisa, documentação, acondicionamento e guarda, entretanto com mais de 1 milhão de registros, num “acervo” imagético digital transitando semanalmente dentro do cubo. Testemunhos legítimos da vida de cada indivíduo que por ali passou. O Instagram seria apenas uma ferramenta, dos milhares existentes e outras que virão, capazes de registrar, armazenar, relacionar e disponibilizar para pesquisa, consulta e deleite de todos? (VIANA; SCHEINER; 2019, p.1).

Fatores como o acesso constante, independente de horários ou distâncias geográficas, a democratização do acesso à rede e à informação, os custos reduzidos de publicação, a interoperabilidade entre plataformas e ideias diferentes e o universo de potenciais utilizadores acessíveis, sustentam, em grande parte, a crença de que estes meios representam uma ótima oportunidade para potenciar a comunicação a vários níveis através das mídias sociais.

Compartilhamos da reflexão de Cury (2020, p.13) que o museu em transição precisa dos públicos, mas não só isso:

[...] um público reconceituado, sujeito ativo, elaborador de interpretações e construtor de significados, disseminador e propagador de mensagens museológicas em seus contextos de vida, indo além do espaço físico do museu. Na comunicação, os papéis de emissão e recepção se invertem constantemente, pois a enunciação é dos agentes do processo (CURY, 2017b). Se a curadoria é enunciação, o público é curador. Curadoria, ora processo curatorial, é aqui tratada como todas as ações em torno do objeto museológico que envolve a formação de coleções, pesquisa, salvaguarda e comunicação. Isso significa que todos os que participam do processo são curadores, inclusive o público, melhor, os públicos, pois não falamos de um grupo homogêneo, mas da diversidade e das diferenças (CURY, 2020, p.13).

Em ressonância com a reflexão fomentada por Cury (2020, p.13), o pesquisador Mendes (2015, p. 58) propõe, primeiramente, que os profissionais de museu passem a empregar o termo Usuários de Museus ao invés de Visitantes ou Público¹⁹. O autor acredita que a reformulação do termo está intimamente relacionada com a mudança gradativa desse perfil, uma vez que “costumavam apenas frequentar (ir e olhar), agora, querem participar (comentar, contribuir, criar)”; nesse sentido, a postura contemplativa dá lugar à uma atuação ativa, com um perfil de colaborador e produtor de conteúdos, e intensificada nos anseios pessoais de compartilhar suas experiências em mídias digitais e em tempo real.

Seguindo entre as diversas possibilidades de tipologias de curadoria, temos o processo de curadoria de conteúdo, enquanto processo de pesquisa, contextualização e organização de informações dentro de uma atmosfera específica, isto é, na *web*, tem

¹⁹ De acordo com Desvallées e Mairesse (2013, p. 87), “a palavra ‘público’ designa o conjunto de usuários do museu (o *público* dos museus), mas também, por extrapolação a partir do seu público, o conjunto da população à qual cada estabelecimento se dirige”. Considerando que a palavra “público” mantém uma proximidade com a ideia de expectador, isto é, pessoas que apenas visitavam as exposições e/ou eventos realizados nos museus, mas sempre com uma postura passiva. Em nosso estudo – em concordância com a interferência que as novas tecnologias sociais da internet e pela rede exercem na percepção das pessoas sobre elas mesmas e suas relações com o mundo e, por conseguinte, os museus – optamos por utilizar o termo usuário com o intuito de evidenciar esse novo perfil de consumidores de museus, que buscam compartilhar experiências e atuar, de maneira participativa, nos processos museológicos, a exemplo das práticas de revisão terminológicas impulsionadas pela folksonomia e, por conseguinte, pela indexação social.

sua origem remetida ao curador RohitBhargava que em 2010 já preconizava a necessidade de curadores para criar níveis de eficiência e assertividade na navegação – entre e nos – *sites*.

Enquanto usuário, como escolher a informação numa enxurrada diária de notícias, imagens, textos, músicas, *podcasts*, *lives*, vídeos? Já a criação desses materiais exige determinadas competências, tanto na produção de conteúdo como na difusão dessa informação. É nesse sentido que a informação institucionalizada produzida pelos arquivos, as bibliotecas e os museus, objeto de trabalho dos profissionais da informação e da Ciência da Informação, ganha força no seu processo curatorial. Destaca-se sob esse contexto, o que entendemos como uma das interfaces da Curadoria de Conteúdos.

Remetendo as metáforas empregadas na representação da configuração do Ciberespaço, o filósofo Mario Sergio Cortella (2016, *online*²⁰) “alguns navegam na internet. Boa parte naufraga”. Isso porque, para navegar, é necessário ter clareza no seu plano de navegação, no seu movimento. Vivemos em um tsunami informacional com coisas que não, necessariamente, são importantes para nós. Aqui o termo importância é empregado considerando sua etimologia, isto é, portar para dentro. Nesse processo de apropriação da informação e geração de conhecimento, o referido autor destaca que o curador na era da informação precisa estar acima da informatofobia, isto é, da recusa ao mundo digital, e da informatolatria, a adoração ao mundo digital, uma vez que a tarefa de um curador não é a de ser um zelador, que fecha, que não deixa ninguém entrar. Ao contrário, fazer curadoria é o processo de colocar à disposição para produzir reflexão. O curador tem que dar lugar à dúvida, ainda que partindo de certezas provisórias, isto é, hipóteses.

Sendo a informação acumulativa e o conhecimento um processo seletivo, é necessário ter critérios para essa seleção; “o que importa é saber o que importa!” (DIMENSTEIN; CORTELLA, 2015, p.101). O curador na era da informação deve atuar não só na disponibilização da informação, mas também no auxílio na construção de critérios de seleção. Todavia, devemos lembrar que toda seleção é um corte, uma escolha, uma edição sem neutralidade. A ideia de seleção está, intrinsecamente, relacionada ao termo crítica que tem no grego *criterion* a essência do trabalho da agricultura, no critério de seleção dos vegetais (DIMENSTEIN; CORTELLA, 2015, p.44).

²⁰ Disponível em: <<http://www.pensarcontemporaneo.com/conteudo-e-conhecimento-por-mario-sergio-cortella/>>. Acesso em: 1 Jan. 2022.

Nesse aspecto, ainda cabe mencionar a questão da credibilidade da informação, como fonte de pesquisa, e a facilidade de manipulação da mesma. Diferente de uma informação registrada em formato impresso, como em um livro em que o próprio tempo se encarregava da veracidade das informações ali apresentadas – seja pela revisão das ideias ou o surgimento de novas propostas que colocassem em dúvida o que tinha sido publicado –, a velocidade de atualização das plataformas digitais, bem como o compartilhamento e possibilidade de rápida edição de conteúdos – seja na manipulação de imagens e textos através de aplicativos e *softwares* de fácil uso – favorece a disseminação de falsas informações, atualmente denominadas como *fakenews*.

Justamente aí está o fundamento da era da curadoria. Não significa que seja apenas para o jornalismo, mas para a comunicação. Por que *curadoria*? As pessoas vão buscar se informar com pessoas de credibilidade. Pode ser um colunista, mas também um blogueiro que dá aulas em Harvard ou na USP. [...]. Agora já não conseguimos imaginar um mundo sem os curadores do conhecimento – presenciais ou virtuais (DIMENSTEIN; CORTELLA, 2015, p.20-21).

Nesse processo de reciprocidade, “em que todos são ao mesmo tempo consumidores e produtores de informação” (DIMENSTEIN; CORTELLA, 2015, p.20), o bom curador não seria aquele que já sabe, o já mencionado *connaissanceur*-especialista, mas o que está aberto ao conhecimento e disposto a compreender os contextos sociais que emergem na *web*. Como resultado desse movimento, em que o indivíduo já sabe o que é necessário saber sobre determinado tema, o usuário escolhe o curador/curadoria pela relevância daquilo que é importante para ele e para a sua comunidade, isto é, para a unidade de indivíduos que compartilham algo em comum. “Essa ideia que está na história da humanidade, da importância dos curadores, trazemos para o mundo virtual num outro eixo. Só que agora, o curador se faz presente o tempo todo, em horário integral” (DIMENSTEIN; CORTELLA, 2015, p.28).

André Lemos (2009, p. 141) nos faz recordar que a passagem para *web 2.0* ocorreu gradualmente. Houve o surgimento de uma ferramenta para o usuário criar o seu diário pessoal. Mas, já no contexto de 2010, consistia na função de “uma ferramenta ampla de produção da informação. Então nós já temos essas ferramentas nas mãos, o que precisa é um tempo para que possamos nos acostumar a ser produtores de informação”.

Em 2008, uma série de fenômenos atraiu a atenção de pessoas em todo o mundo. O primeiro, aconteceu nos Estados Unidos. Utilizando vídeos, blogs e sites de redes sociais, pela primeira vez, o mundo acompanhou de perto a campanha

presidencial entre os candidatos Barack Obama e John McCain e os efeitos da internet nela. Através do Twitter, por exemplo, era possível acompanhar o que os usuários comentavam da campanha. O vídeo mashup “Yes, we can” (lançado em fevereiro) criado por William do *Black Eyed Peas*, híbrido de um discurso proferido pelo então candidato Barack Obama durante as primárias de New Hampshire, acompanhado por uma canção e diversas personalidades, rapidamente tornou-se um *hit* no YouTube. Ao mesmo tempo, durante essa campanha, protagonizou-se um dos maiores índices de comparecimento de todos os tempos nas eleições americanas.

A seguir, compartilhamos dois eventos de extrema relevância para a gradual migração do Twitter como um *microblogue* para uma das mais importantes plataformas de posicionamento social. Ambas as falas são de Lemos (2009, p.141-142)

O segundo fenômeno aconteceu no Brasil. Em novembro de 2008, uma série de chuvas frequentes gerou uma das maiores catástrofes naturais da história do estado de Santa Catarina. Em alguns dias, o estado viu-se diante do caos: rios transbordaram e inundaram grandes áreas, isolando cidades inteiras; deslizamentos soterraram estradas, casas e pessoas. Durante esses eventos, uma série de blogs, ferramentas de mensagens como o Twitter, mensageiros instantâneos e outros recursos foram utilizados para informar o resto do país a respeito dos acontecimentos. Essas ferramentas mobilizaram pessoas, agregaram informações, criaram campanhas e protagonizaram a linha de frente do apoio que Santa Catarina recebeu. O que esses dois fenômenos, tão diferentes, têm em comum (LEMOS, 2009, p.141).

Ambos os fenômenos, naquele contexto, representavam aquilo que estava mudando profundamente as formas de organização, identidade, conversação e mobilização social: o advento da Comunicação Mediada pelas Redes Sociais. Essa comunicação, mais do que permitir aos indivíduos comunicar-se, amplificou a capacidade de conexão, permitindo que redes fossem criadas e expressas nesses espaços: as redes sociais mediadas pelo computador. É interessante pontuar que nesse ponto a autora é firme em afirmar a existência de redes sociais muito antes da expansão da internet, diferente daquilo que ela chama de Comunidades Virtuais, que só existem no formato *online*.

Em 2010 os autores Josh Bernoff e Ted Schadler entram em detalhes sobre a participação online dos consumidores em seu livro em coautoria, “*Empowered*” (2010). Um capítulo de seu livro destaca a pesquisa da *Forrester* sobre níveis sobrepostos de participação dos consumidores em tecnologia social, os *Prosumers*, também conhecida como *The Social Technographics Ladder*.

O conceito de *Prosumer* foi criado em 1980 pelo futurista americano Alvin Toffler (1980). Um *prosumer* é uma pessoa que consome e produz qualquer produto. No caso do digital, aquele que consome e produz Conteúdo. O termo é derivado de *prosumption*; um conceito da era pontocom, que significa produção pelos consumidores. Esses termos foram amplamente usados por diversos escritores de tecnologia da época. Desta maneira, todos produzem e consomem conteúdo nos ambientes digitais. O conteúdo é mediado pelo design, que proporciona a Experiência do Usuário (UX, sigla para *User Experience*), o texto, que é a expressão lógica, e pela tecnologia, que proporciona a efetividade no acesso e uso.

De acordo com Luz (2020, p.14), dentre os fatores que influenciam a forma como os usuários produzem e consomem conteúdo nos ambientes digitais está relacionado o fator do estímulo produzido por fatores intrínsecos (como altruísmo, curiosidade ou prazer em compartilhar) e extrínsecos (se há recompensas, gera algum poder, senso de pertencimento). Do mesmo modo, a participação em redes é potencializada por fatores situacionais, como o tempo em que o usuário permanece conectado à internet e o acesso a interfaces intuitivas, ou melhor, com uma Inteligência Artificial (AI) sustentável. Para tanto, faz-se necessário um planejamento estratégico.

No contexto de legitimação institucional dos Museus Online, o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM (IBRAM, 2011, p.20) os definem como:

[...] instituições sem fins lucrativos que conserva, investiga, comunica e interpreta bens culturais que não são de natureza física. Isto significa dizer que todo o acervo do museu virtual é composto por *bytes*, ou seja, potencializado pela tecnologia. Por conseguinte, sua comunicação com o público é realizada somente em espaços de interação cibernéticos (IBRAM, 2011, p.20).

A definição apresentada pelo IBRAM confere o caráter institucional aos Museus Online, legitimando-os nas instâncias legais, [no Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013, que regulamenta a Lei 11.904/2009], denominada Estatuto de Museus, e a Lei 11.906/2009, de criação do Instituto Brasileiro de Museus. Ao mesmo tempo que as normas previstas no decreto conferem aos Museus Online o acesso aos meios de financiamento público federal, determina a incorporação de Regimento Interno, Política de Acervo, Plano Museológico e, conseqüentemente, os procedimentos técnicos pertinentes ao processo de musealização – o que inclui um plano estratégico de comunicação voltado aos seus processos museológicos.

Considerações finais

No paradigma comunicacional, o Museu só vai continuar a existir enquanto for relevante para as sociedades. No atual contexto dos nativos digitais, que desafia as instituições museológicas a se reorganizarem a novas perspectivas de Processos Museológicos, a produção teórica do campo da Museologia necessita entendê-las enquanto imigrantes digitais, cujo anseio envolve sua adaptação a esse novo ambiente que procuram integrar, adequando-se às comunidades nativas digitais, moldando a sua linguagem documental-pesquisa-comunicacional, tal como acontece no fenômeno da imigração e, que aqui entendemos como inerente à tríade da Curadoria no âmbito dos Museus Online.

Sabemos que, independentemente de uma coleção ser física ou digital, um curador deve avaliar seu valor e pertinência para a comunidade de usuários ativos e em potencial, determinando relevância para a preservação, comprovar a autenticidade do documento, indexar seu conteúdo, providenciar armazenamento e preservar a longo prazo, além de fornecer vias de acesso e reuso desses dados. Nesse sentido, a curadoria de conteúdo compartilhada nos Museus *Online* configura-se como fluxo contínuo de procedimentos técnico-conceituais que objetivam garantir a pesquisa, contextualização e organização da informação digital, bem como sua permanência, acesso e autenticidade, visando novas perspectivas de agregação de valor, reinterpretação e reuso pela participação ativa e colaborativa para a produção de novas fontes de informação e conhecimento. Configuração esta que evidencia seu protagonismo frente às outras categorias conceituais de Museu, por sustentar uma dinâmica sistêmica de retroalimentação entre sua interface física e virtual.

Os desafios são muitos e difíceis escolhas; do uso das tecnologias ao mundo digital, os museus enfrentam a necessidade de gerar políticas, estratégias e estruturas para o universo digital capazes de possibilitar encontros e estabelecer diálogos com a sociedade. As tecnologias a serviço do patrimônio digital disponibilizam uma quantidade significativa de recursos para fins documentais, de pesquisa e comunicação, subsidiando ações educativas e de entretenimento. Contudo, a falta de profissionais na área da cultura digital de museus e o escasso processo de tratamento do digital acabam por desperdiçar a oportunidade de uso das tecnologias em benefício dos museus, das coleções e, acima de tudo, dos visitantes. De fato, existe uma grande quantidade de objetos e coleções ainda ocultos, sem registros, pesquisas ou informação, agravada pela ausência de uma política de normalização de conteúdos capaz de assegurar a relevância e pertinência na recuperação da informação. Os

aspectos relativos à constituição e dinamização do patrimônio digital nos Museus Online despertam a atenção para as especificidades do conjunto de processos que sustentam os acervos constituídos por linguagens digitais. Dos sistemas de informação envolvidos com a web semântica e as bases de dados relacionais às tecnologias pautadas nos sistemas operativos e nas linguagens de programação, todos estes subsidiam o uso na comunicação de novas tecnologias como a realidade virtual, a inteligência artificial e os jogos, estes cada vez mais presentes nas exposições. Do mesmo modo, abarca outras questões decorrentes desta temática que surge igualmente com força, no que tange os processos de documentação, pesquisa e comunicação, isto é, dos processos museológicos realizados no âmbito do Ciberespaço.

Agradecimento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências

- BARBUY, Heloísa. Documentação museológica e pesquisa em museus. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia N.M. *Documentação em Museus*. Rio de Janeiro: MAST, p.33-44, 2008.
- BERNOFF, Josh; SCHADLER, Ted. *Empowered*. *Harvard Business Review*, v. 88, n. 7/8, p.94-101, 2010.
- CARVALHO, Luciana Menezes de; SCHEINER, Tereza. Reflexões sobre museologia: documentação em museus ou museológica? In: XV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 15., 2014, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, ANCIB, 2014. p.4573-4590. Disponível em: <<http://www.unifalmg.edu.br/museumpunifal/sites/default/files/museumpunifal/eventos/VI-semana-nacional-de-museus/Cursointroducaomuseus/ENANCIB/202014/20CARVALHO/20E/20SCHEINER.pdf>>. Acesso em: 09 abr. 2022.
- CERÁVOLO, Suely M.; TÁLAMO, M. F. G. Tratamento e organização de informações documentárias em museus. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v.10, p. 241-253, 2000.
- CERÁVOLO, Suely M.; TÁLAMO, M. F. G. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 8., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, ANCIB, 2007. p.1-10. Disponível em: <<http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT2--012.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2022.
- CIDOC-ICOM. Declaração de princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos de museus: categorias de informação do Comitê Internacional de Documentação. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo;

Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

CONSTÂNCIO, Francisco Solano. *Novo dicionáriocrítico e etimológico da língua portuguesa*. AF Carneiro, 1868.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2006

CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. In: GRANATO, Marcus; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer M.; SANTOS, Claudia Penha (Orgs.). *Museu e Museologia: interfaces e perspectivas*. Rio de Janeiro: MastColloquia, n.11, 2009. p. 25-42.

CURY, Marília Xavier. Novas perspectivas para a comunicação museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus. In: I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, I., 2010, Porto. *Actas...* Porto: Universidade do Porto, 2010, p. 269-279.

CURY, Marília Xavier. Museologia e conhecimento, conhecimento museológico– Uma perspectiva dentre muitas. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 3, n. 5, p. 55, 2014.

CURY, Marília Xavier. Metamuseologia? reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 9, p. 129-146, 2020.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 240p.

DIMENSTEIN, Gilberto; CORTELLA, Mario Sergio. *A Era da curadoria: o que importa é saber o que importa!* Campinas: Papirus Editora, 2016.

FERREIRA, Miguel; SARAIVA, R.; RODRIGUES, E. *Estado da Arte em Preservação Digital*. Portugal: Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal, 2012. 60p.

FERREZ, Helena D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: IPHAN. *Estudos Museológicos*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. p.65-74 (Cadernos de Ensaios 2). Também sem formatação original - Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/38689114/Documentacao-Museologica-Helena-Dodd-Ferrez>>. Acesso em: 25 jun. 2022.

GROFF, Fábio de Carvalho. Contribuição ao Estudo da Curadoria de Bens na Execução: O Curator Bonorum da Bonorum Venditio. *Dissertação* (Mestrado), Universidade de São Paulo: São Paulo, 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em Números*. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

KOPYTOFF, Igor. The Cultural Biography of things: com-moditization as a process. In: *The Social Life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986

LEMOES, André. O que é a Cultura Digital, ou Cibercultura. In: *Cultura Digital. br*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p.134-149.

LIMA, Diana Farjalla; ARRÍBADA, Bernardo de Barros. Museologia e Linguagem de Especialidade-Discutindo Documentação, Catalogação, Inventário, Indexação. In: Workshop ICOFOM LAM, 2008, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, PPG-PMUS UNIRIO/MAST, 2008.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia-Museu e patrimônio, patrimonialização e musealização: ambiência de comunhão. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. Hum.*, v.7, n.1, p.31-50, Abr 2012.

LUZ, Charley dos Santos. *Arquitetura da Informação: do conteúdo à experiência do usuário*. São Paulo: Feed Consultoria, 2020.

MENDES, Luis Marcelo. *Reprograme: tecnologia, marca e cultura numa nova era de museus*. Rio de Janeiro: Livros de Criação /Ímã Editorial 2015. 224p.

OBRIST, Hans Ulrich; RAZÃO, Asad. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. 216p.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. *Revista Concinnitas*, v.1, n. 6, p.6-18, 2004. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewfile/44475/30248>>. Acesso em: 20 jul 2022.

ROCHA, Luisa Maria Gomes de Mattos. *Musealizar o Transitório: o adensamento das relações entre tempos e espaços*. 2012. Relatório de Pós-Doutorado. Pós-Doutorado em Ciência da Informação – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2012.

SABHARWAL, Arjun. *Digital curation in the digital humanities: Preserving and promoting archival and special collections*. Oxford (UK): Chandos Publishing; 2015

SAYÃO, Luis Fernando. Uma outra face dos metadados: informações para a gestão da preservação digital. *Encontros Bibli*, v.15, n.30, p.1-31, 2010.

SCHEINER, Teresa Cristina M. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: Simpósio Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe. ICOFOM LAM, Coro, Venezuela, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM. nov/dez 2009. p.133-164.

SMIT, Johanna W. A documentação e suas diversas abordagens. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de N. M. (Org.). MAST Colloquia, v.10. *Documentação em Museus*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2008. p.11-23.

TOFFLER, Alvin. *A terceira onda*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

VIANA, K. M., SCHEINER, Tereza C. Museu e Indivíduo Globalizado no Instagram: Ressignificações, Subjetividades, e Compartilhamentos Virtuais. ENANCIB 2019 - XX ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. Florianópolis, 2019.

Data de recebimento: 04.07.2022

Data de aceite: 13.02.2023