

Pina, na Luz e no Ciberespaço – Temporalidades, memória e ciberética

Pina, en la luz y en el ciberespacio – Temporalidades, memoria y ciberética

Pina, in light and in cyberspace – Temporalities, memory and cyberetics

Elton Rigotto Genari¹

 <https://orcid.org/0000-0002-6263-1962>

Resumo | O texto analisa a experiência da Pinacoteca de SP nos processos de digitalização e extroversão de seu acervo, sobretudo no que tange ao uso de redes sociais. São discutidas as questões em torno das quais esses processos costumam ocorrer, como as motivações, modos e implicações desses usos, em busca de compreender como o uso das tecnologias impacta as formas de expor acervos e de dialogar com o público. Para isso, reflete-se sobre as diferentes temporalidades acionadas nos processos de montagem de exposições, com atenção para as convergências, tensões, entrelaces e rupturas ocasionadas pela crescente conectividade. Entendendo que toda tecnologia possui historicidade, o trabalho parte de uma pergunta-chave: que dinâmicas, transformações e permanências emergem nas formas de atuação e narrativas produzidas por museus ao empregar tecnologias digitais, e de que modo elas operam nos modos de perceber diferentes tempos, em um tempo de aceleração das urgências? Assim, busca-se também contribuir para reflexões sobre temporalidades, centrais em um contexto de crescente condensação espaço-temporal e de esgarçamento de perspectivas tradicionais de futuro.

Palavras-chave | Museus. Memória. Digitalização. Ciberespaço.

Resumen | El texto analiza la experiencia de la Pinacoteca de SP en los procesos de digitalización y extroversión de su colección, especialmente en lo que se refiere al uso de las redes sociales. Se discuten las cuestiones en torno a las cuales tienden a ocurrir estos procesos, como las motivaciones, modos e implicaciones de estos usos, en un intento de comprender cómo el uso de las tecnologías impacta las formas de exhibir las colecciones y de dialogar con el público. Para ello, reflexiona sobre las distintas temporalidades desencadenadas en los procesos de montaje expositivo, con atención a las convergencias, tensiones, entrecruzamientos y rupturas provocadas por la creciente conectividad. Entendiendo que toda tecnología tiene historicidad, el trabajo parte de una pregunta clave: qué dinámicas, transformaciones y permanencias emergen en las formas de acción y narrativas que producen los museos al utilizar las tecnologías digitales, y cómo operan en las formas de percibir los diferentes tiempos, en un tiempo de aceleración de las emergencias? Así, también buscamos contribuir a la reflexión sobre las temporalidades, que son centrales en un contexto de creciente condensación espacio-temporal y de deshilachamiento de las tradicionales perspectivas de futuro.

Palabras clave | Museos. Memoria. Digitalización. Ciberespacio.

¹ Bacharel e licenciado em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas / Universidade Estadual de Campinas (IFCH / Unicamp - 2012), Mestre em Ensino de História (IFCH / Unicamp - 2018), e doutorando em História no IFCH/Unicamp, na área de Visualidades, Políticas de Memória e Questões do Contemporâneo. Possui experiência de pesquisa em Memória, Patrimônio, Direitos Humanos e Cultura Digital. No doutorado, investigo os processos de virtualização de museus e as transformações em instituições de memória frente ao surgimento de um paradigma digital, sobretudo no que tange a redes sociais, memória e temporalidades. Componho a equipe do Laboratório de Arqueologia Pública "Paulo Duarte" (NEPAM / Unicamp) e sou membro do Grupo de Trabalho de Arqueologia Pública sobre o DOI-Codi/SP.

Resumo | The text analyzes the experience of Pinacoteca de SP in the digitization and extroversion processes of its collection, especially with regard to the use of social networks. The issues around which these processes tend to occur are discussed, such as the motivations, modes and implications of these uses, in an attempt to understand how the use of technologies impacts the ways of exhibiting collections and dialoguing with the public. For this, it reflects on the different temporalities triggered in the exhibition assembly processes, with attention to the convergences, tensions, interweavings and ruptures caused by the growing connectivity. Understanding that all technology has historicity, the work starts from a key question: what dynamics, transformations and permanences emerge in the forms of action and narratives produced by museums when using digital technologies, and how they operate in the ways of perceiving different times, in a time of accelerating emergencies? Thus, we also seek to contribute to reflections on temporalities, which are central in a context of increasing space-time condensation and the fraying of traditional perspectives for the future.

Palavras-chave | Museums. Memory. Scanning. Cyberspace.

La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda, y cómo la recuerda para contarla. (Gabriel García Marquez)

O negacionismo é uma forma de tentar dar um sentido ético às violências, um meio de criar uma conciliação emocional consigo e com o mundo (...). O que fica obliterado nesse caminho é que a maior parte das opressões acontecem não em nome do mal e do ódio, mas em nome do amor, do bem, da moral. Combater a força de movimentos negacionistas nos convoca a redirecionarmos nossos esforços não apenas aos discursos e práticas de ódio, mas sobretudo às narrativas de amor, pois é exatamente em nome desse que as violências decorrem [...]. Se temos diversas narrativas de mundo, para além da simplificação verdade ou mentira, que outras perguntas podemos nos fazer? E se em vez do critério da verdade suprema nos inspiramos em pistas como: essa narrativa de mundo promove saúde? Essa cosmogonia inspira coletividade e partilha ou mérito e superioridade? (Geni Núñez)

CIBERESPAÇO, DIGITALIZAÇÃO, PATRIMÔNIO DIGITAL E PATRIMÔNIO DIGITALIZADO

O surgimento e difusão das Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDI-Cs), especialmente do ciberespaço (LÉVY, 1999), levaram a transformações nas dinâmicas de diversos tipos de instituições, incluindo os museus. As possibilidades e desafios abertos por essas tecnologias têm sido matéria de debate crescente nos últimos anos (FIOCRUZ, 2019; PLATONOW, 2018). Experiências com o digital vêm ocorrendo desde o advento da internet e, ao longo do tempo, museus buscaram se apropriar dessas tecnologias de diferentes maneiras (TZORTZI, 2016, p. 69), especialmente a partir do surgimento da web 2.0 (O'REILLY; TIM; SHIRKY; KEEN, 2010, p. 221-255).

De acordo com Pierre Lévy, o ciberespaço ou rede compõe não só "a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informação que ele abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo" (LÉVY, 1999, p. 17). Sua existência não é, portanto, meramente técnica, mas social, sobretudo porque contribui para o desenvolvimento de novos valores, técnicas e modos de pensar e agir – o que o autor define como cibercultura. Essa perspectiva também traz um modo de compreender o "mundo digital" como dotado de um tipo diferente de espacialidade. Assim, enten-

de-se que o conjunto de elementos visuais de sites e plataformas produz diferentes tipos de espaços cibernéticos, pelos quais os sujeitos transitam de diferentes maneiras. A noção de ciberespaço auxilia na compreensão da estrutura digital como parte da realidade concreta, em que dimensões físicas são subvertidas, mas permanecem constituindo diferentes espaços ocupados por diferentes pessoas. No que tange ao escopo do artigo, isso auxilia na compreensão dos ambientes digitais como uma extensão do espaço analógico dos museus, inserida em uma camada nova da existência social. Isso também é importante para olhar com maior cuidado a condição das pessoas no manejo das tecnologias, rompendo com a ideia de mero usuário.

Em grande medida, no entanto, a digitalização em âmbitos museais teve início com discussões sobre estratégias de preservação de acervos, sendo pautada no debate público sobretudo diante de casos de perdas ou de ameaça à integridade desses acervos. No Brasil, talvez o caso mais recente e dramático episódio envolvendo a destruição do patrimônio tenha sido o incêndio que destruiu o Museu Nacional, em 2018 (CUNHA, 2018). Além de instrumentalizado nas disputas políticas recentes, o evento suscitou debates sobre o desmonte de instituições públicas, responsabilização pela tragédia e estratégias para evitar que casos semelhantes ocorressem (ALVEZ, 2022). Em meio a isso, as discussões sobre a digitalização dos acervos como garantia de preservação e acesso ganharam maior visibilidade (FRANÇA, 2019).

Apesar do potencial para garantir a reconstituição de exposições e acervos (JAHN; MARMO, 2016), a mera digitalização não basta para a preservação de patrimônio, e uma série de aspectos técnicos e práticos, cujas particularidades variam a cada caso, tornam sua realização muito mais complexa do que pode parecer a princípio (FERREIRA; RAMOS; ROCHA, 2017, p. 8-9). Parte do problema reside em questões materiais, técnicas e burocráticas: os processos de digitalização são complexos, caros e variados de acordo com o tipo de obra a ser digitalizada, e sua extroversão apresenta ainda outros desafios. Além de questões de ordem burocrática, legislativa e procedimental (FREITAS; KNAUSS, 2009, p. 3-16), a digitalização exige a observância de fatores como: fixação dos limites do objeto; preservação da cadeia de bits, de seu conteúdo, layout e funcionalidades correspondentes; preservação dos metadados que garantam autenticidade, proveniência e integridade dos arquivos, da localização e do referenciamento dos objetos digitais; preservação de seu suporte de hardware e software (JOSÉ, 2015, p. 47-48).

Assim, além dos danos físicos ao hardware – que podem destruir informações ou levar a funcionamento incorreto de softwares – esses materiais estão sujeitos a uma ampla e veloz obsolescência que pode torná-los inacessíveis (OLIVEIRA, 2022). Esse é um dos fatores que levou a UNESCO a indicar que os bens digitais estão sob risco de perda, e a definir que a preservação digital envolve a garantia da acessibilidade contínua a esses materiais (UNESCO, 2009, p. 3 e 5). E, uma vez que é o reconhecimento de um bem do mundo físico que produz uma demanda por sua proteção e difusão enquanto patrimônio (FONSECA, 2003, p. 63-65), a digitalização não é apenas incapaz de substituir os bens culturais em suas manifestações originais, analógicas, como seu sentido depende delas, em grande medida. Embora tais afirmações pareçam óbvias, reafirmá-las é um modo de apontar um problema fundamental: se a digitalização não é sinônimo de preservação, por que digitalizar? As possíveis respostas – e perguntas subsequentes – a essa indagação devem servir de pistas para definir as diretrizes

mais adequadas às intenções e demandas de cada museu. Mas o elemento chave disso é a dimensão política.

O reconhecimento de um bem como parte de um conjunto amplo de práticas e formas de representação e de produção de identidade e memória, ou seja, como patrimônio (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 73-77), está ligado aos projetos de nação em disputa e às tensões sociais que envolvem as políticas patrimoniais em uma determinada sociedade. Patrimônio, cultura e memória são campos de disputa na invenção de alegorias e tradições que legitimam e produzem esses projetos (GONÇALVES, 1996, p. 83-86), compondo uma arena em que interesses de grupos sociais em constante redefinição são negociados, difundidos e confrontados (LEBLON; ISNART; BONDAZ, 2015, p. 90-95; POULOT, 2009, p. 202-205). É nesses campos que os debates em torno das TDICs e sua aplicabilidade nos museus ganham espaço. O patrimônio digitalizado é, portanto, o saldo das tensões e negociações dinâmicas que produzem políticas de patrimônio e memória. A difusão digital pode ser uma ferramenta para reforçar ou subverter regimes de visibilidade e invisibilidade, de lembrança e esquecimento. Dessa maneira, a pergunta inicial pode ser refinada: *para quem e para quais tipos de uso servirá um processo de digitalização? Como ela deve ser feita para trazer os resultados esperados?*

Além desses aspectos, mais familiares e longevos nos debates sobre políticas de preservação, há uma camada adicional de complexidade quando esses bens passam a ocupar lugar no ciberespaço, a exemplo do caso brasileiro. O Artigo 216 da Constituição nacional define como patrimônio “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, 2016, p. 126). Nessa formulação estão, entre outras coisas, os modos de criar, fazer e viver, bem como as criações científicas, artísticas e tecnológicas e as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais. A UNESCO definiu a categoria de Patrimônio Digital como englobando todos os recursos de conhecimento e expressão sociocultural, produzidos digitalmente ou convertidos ao formato digital a partir de recursos analógicos, e que existem através de estruturas tecnológicas específicas e fundamentais para o seu acesso, difusão e manutenção (UNESCO, 2009, p. 1-2). Objetos digitais são componentes de um grande sistema social, cuja observância permite compreender aspectos importantes dos modos de viver e agir no mundo contemporâneo.

Dessa forma, o Patrimônio Digitalizado ocupa um lugar particular nessa dinâmica, não apenas por ser fonte importante para a produção da memória das instituições de salvaguarda, mas também por sua capacidade de lançar luz sobre os entrelaces das dimensões analógica e digital, bem como sobre algumas das transformações que a cibercultura (LÉVY, 1999) traz para a memória e para o patrimônio. Os usos feitos das novas tecnologias transformam a dinâmica interna dos museus e sua relação com seu público. Por isso, é importante investigar de que modo iniciativas museológicas vem empregando e se reorganizando diante do mundo digital, e quais sujeitos participam desses processos. O ciberespaço (LÉVY, 1999; 2011) é um fenômeno e uma dimensão complexa da contemporaneidade, em que diferentes camadas da vida social se entrelaçam e se chocam, e cujas características transbordam a mera função de armazenamento.

O REAL EM DISPUTA: PRESENTISMO HIPERACELERADO, MEMÓRIA E ESQUECIMENTOS

Ao caracterizar os elementos cruciais da operação historiográfica, Michel de Certeau atribuiu à história a responsabilidade pela organização das diferentes temporalidades, delimitando as fronteiras entre passado, presente e futuro através da narrativa (CERTEAU, 1982). Entretanto, a emergência e popularização das TDICs, sobretudo das redes sociais, não apenas explicitou e intensificou a porosidade e irregularidade dessas fronteiras, mas também levou a uma aceleração intensa do tempo moderno que parece dilatar o instante:

Os aplicativos de mensagens, presentes na maioria dos smartphones, assim como os e-mails e as redes sociais, fazem muitos dos seus usuários sentirem que o tempo é curto demais para todas as demandas que lhes são feitas. A sensação de disponibilidade causada pelas mensagens instantâneas confunde os horários de trabalho e descanso, e o bombardeamento de notícias e notificações faz com que sintamos como se uma hora de desconexão já fosse tempo suficiente para nos deixar atrasados e desinformados em relação aos nossos contemporâneos. Da mesma forma, a possibilidade de se comunicar com pessoas em qualquer parte do mundo – desde que ali haja conexão à internet – faz com que as distâncias espaciais não sejam mais um problema, criando novos espaços virtuais de sociabilidade, trabalho e lazer. Como uma pessoa pode estar presente simultaneamente em vários lugares graças ao digital, tornou-se necessário adicionar o adjetivo “real” à definição do tempo: o tempo real é aquele do “aqui e agora” (MARQUES, 2022, p. 181)

Essa aceleração também marca um contexto crescente de crises nacionais e globais cada vez mais interligadas parecem confirmar e também reforçar, no imaginário coletivo, as diversas imagens de um porvir catastrófico. Entre o medo nuclear, a emergência climática, a eclosão de uma pandemia, o retorno de experiências neofascistas e o crescimento dos negacionismos – e seu alarmante papel no agravamento de várias dessas crises – a evidência de futuro foi dissolvida (TURIN, 2022, p. 85-86). O principal saldo desse processo é o aprofundamento de sensações de medo, insegurança, raiva e ressentimento, combustível para boa parte desses problemas. O caldo de ódio e melancolia alimenta boa parte dos fascismos e negacionismos (VIEIRA, 2018).

Esse fenômeno não é responsável apenas por mobilizar afetos para manifestações ultraconservadoras e autoritárias. Essa urgência é agravada pelo ritmo intenso desse tempo acelerado das novas mídias e das dinâmicas por elas impostas, o que Canclini chamou de governamentalidade algorítmica (CANCLINI, 2021, p. 149-150). Sua soma produz uma temporalidade da crise, um “presentismo hiperacelerado” que mina as bases do espaço público (TURIN, 2022, p. 89), contribuindo para seu esvaziamento. Na medida em que esteriliza a capacidade de imaginar outros futuros mais esperançosos e desorganiza as massas e o sentido do que é público (CANCLINI, 2021, p. 149-150), a governamentalidade algorítmica também é desmobilizadora de ações políticas cidadãs. A redução dos sujeitos-cidadãos a consumidores-usuários, ou, para Canclini, sua substituição pelos algoritmos, aprofunda mais a produção de uma subjetividade neoliberal que torna as relações sociais cada vez mais áridas (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 321-376).

Ao mesmo tempo, a própria internet potencializa e também torna mais visíveis tensões sociais históricas, numa dessincronização dos tempos sociais que evidencia a incapacidade

dade das instituições tradicionais de gerir e estabilizar – hierarquizando e sufocando – esses diferentes tempos (TURIN, 2022, p. 88). A memória, a cultura e o patrimônio, no Brasil e no mundo, são importantes arenas dessas disputas e, como uma extensão das ruas, um de seus principais *fronts* é o ciberespaço (GENARI, 2018, p. 49-93). Nisso reside outra razão para o cuidado em não tomar a digitalização de acervos *online* simplesmente como estratégia de salvaguarda ou sinônimo de preservação. O empenho voltado à preservação de bens patrimoniais, junto do imenso crescimento da variedade das modalidades de patrimônios, está ligado aos esforços de expressar e reconhecer identidades contra os riscos de sua “perda”, mas também à necessidade de mediar as contradições contemporâneas – diante de um futuro pálido, busca-se preservar o passado como forma de imobilizar o tempo (GONÇALVES, 2015, p. 218).

Dessa maneira, por um lado, a produção digital pode surgir como sintoma desse presentismo hiperacelerado, na sanha de tudo “preservar”. Por outro lado, ela pode ser mobilizada criticamente, de modo a fornecer outros modos de lidar com o passado. O patrimônio digitalizado pode ser ferramenta para trabalhar com o problema da perda a partir de uma outra perspectiva, algo fundamental, especialmente em face da emergência climática e de diferentes formas de manifestação iconoclastas, sobretudo de caráter fascista. O saque e destruição de símbolos culturais presentes nos prédios dos Três Poderes, em Brasília, ocorridas no dia 8 de janeiro de 2023, trazem tornam esse desconforto inescapável, que remete a eventos semelhantes em diferentes lugares do mundo, e a uma importante reflexão:

(...) em que medida essas práticas, odiosas e merecedoras da condenação internacional, não estariam revelando uma espécie de “lado escuro da lua”, algo presente, sutil ou ostensivamente, em nosso próprio cotidiano e que evitamos reconhecer? Não seriam ódio e destruição partes inerentes aos discursos e políticas de patrimônios e museus? Não seriam os bens classificados nessa categoria e abrigados nessas instituições também resultados de atos de ódio e destruição?

Embora possamos situar esses sentimentos coletivos como dados externos, como algo que nos atinge “de fora”, sua presença persistente no campo dos patrimônios e dos museus nos leva a suspeitar de que esta seja mais uma de nossas cómodas ilusões. Numa paráfrase de Walter Benjamin, (...) talvez não haja processo de patrimonialização (e de musealização) sem alguma forma de descarte e destruição. Caberia ao pesquisador, para entender de modo mais sistemático o campo dos patrimônios e dos museus, dedicar tanta atenção às práticas de preservação quanto ao seu avesso, as práticas de destruição, as quais acompanham as primeiras como uma sombra. (...) Nos processos de produção social das identidades, estas não resultam de um exclusivo trabalho coletivo de construção e preservação, uma vez que as práticas de destruição lhes são igualmente indispensáveis. No plano individual ou coletivo, somos, antes de tudo, o que esquecemos e descartamos. (GONÇALVES, 2015, p. 225).

Portanto, digitalizar está ligado à preservação não pela possibilidade do armazenamento digital, mas sim pela forma como a digitalização está ligada aos regimes de visibilidade atuais, ao que se elege para ser lembrado e difundido através das novas mídias, em contraponto ao que se descarta. Mas esse regime de visibilidade também incide diretamente sobre as instituições, visto que a inserção neles é cada vez mais determinante para uma existência pública, para assegurar reconhecimento, manter relevância e mesmo obter financiamento (ECONOMOU, 2016). O emprego das tecnologias para difundir o material digitali-

zado por museus está ligado ao contexto particular das instituições, suas diretrizes gerais, e também a conjunturas econômicas e políticas contemporâneas mais amplas. Assim, trata-se de refletir sobre políticas de memória e investimentos no presente, bem como de entender as ações adotadas pelos museus como evidências de suas estratégias para lidar com desafios que enfrentam cotidianamente.

Tendo em mente as reflexões anteriores, buscamos observar o museu em relação às concepções que pautam suas construções, aos modos de produzir e manejar seus objetos digitais, a relação que busca estabelecer com a comunidade e, com isso, a traçar hipóteses sobre o tipo de discurso e memória que ele produz através deles, bem como sua capacidade de ampliar a visibilidade de seu acervo, sem perder de vista as ambiguidades e tensões que esse processo envolve. Afinal, “Pode-se estar apenas modificando a natureza da exposição e transformando elementos culturais mais complexos em objetos estereotipados a serviço apenas de práticas de consumo e distração” (SANTOS, 2004, p. 64), especialmente tendo em conta a exclusão digital e a tecnofobia (BROSNAN; J., 2002, p. 68-85; GROSSI; COSTA; SANTOS, 2013). Com isso, é possível compreender parte da história recente da instituição e as dinâmicas que estabelece com o tecido social no qual está inserida.

PINACOTECA DE SÃO PAULO: NA LUZ E NO CIBERESPAÇO

Fundada em 1905, a Pinacoteca é o museu de arte mais antigo do estado de São Paulo, com um acervo de cerca de 10 mil obras, entre esculturas, pinturas, gravuras, fotografias, desenhos e objetos, de artistas nacionais e internacionais, produzidas entre o século XVIII e os dias atuais. Com mais de um século, a Pinacoteca passou por inúmeras transformações ao longo de sua existência, dentre os quais alguns marcos, todos já inseridos no século XXI, merecem destaque.

O primeiro deles é a criação, em 2002, do Núcleo de Ação Educativa (NAE), com o objetivo de atrair públicos mais frequentes e garantir, através de ações educativas, ampla acessibilidade ao museu, que engloba

“(…) não apenas as questões ligadas à promoção de acesso físico, por meio da garantia de circulação e afluxo de público às instituições, mas também – e especialmente – envolvendo questões ligadas a aspectos mais intangíveis do contato com os museus, como aqueles ligados ao acesso cognitivo, ou seja, ao desenvolvimento da compreensão dos discursos expositivos e dos sistemas de produção e fruição; ao que poderíamos chamar de acesso atitudinal, tratando da confiança e prazer pela inserção no espaço do museu, e de acesso afetivo, ou seja, o estímulo à geração autônoma de significação e identificação com os objetos.” (AIDAR; CHIOVATTO, 2011, p. 10)

Um segundo marco importante é quando a Associação Pinacoteca Arte e Cultura (APAC) assume a gestão do museu. Embora a APAC já existisse desde 1992 como uma associação civil sem fins lucrativos voltada a apoiar o funcionamento da Pinacoteca, em 2005 ela se qualifica como Organização Social de Cultura, em consonância com as mudanças promovidas pela Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPM), que adota o modelo de parceria com Organizações Sociais na gestão das instituições sob sua jurisdição. Assim,

em 2006 a APAC passa a gerir a Pinacoteca “para execução da política cultural definida pelo Governo do Estado por meio da Secretaria da Cultura do Estado”²

Já em 2012, foi criado o programa Patronos da Arte Contemporânea, que consiste em um grupo de apoiadores para formar um fundo de aquisição de obras de arte contemporânea brasileira, cujas doações levaram, até 2022, à aquisição de 118 novas obras para a coleção do museu. Através disso, foram adquiridas não apenas as primeiras instalações de maior porte, bem como performances e vídeos, como também obras de artistas mais diversos geograficamente, bem como em termos de representação étnica e de gênero, concorrendo para diminuir uma lacuna importante em um museu que se define como de arte brasileira.³

Essas novas obras também merecem especial atenção, uma vez que os diferentes suportes representaram um desafio ao processo de digitalização do acervo, que atualmente está completo e que passou a ficar disponível *online* em quase sua integridade a partir de fevereiro de 2022, quando, após cinco anos desatualizado, o site da Pinacoteca voltou ao ar em uma versão nova, com ferramentas de navegação e pesquisa. Segundo Gabriela Pessoa de Oliveira, coordenadora do Núcleo de Acervo Museológico, os trabalhos envolveram uma série de desafios, que englobaram os aspectos técnicos mencionados anteriormente. Os esforços começaram na aquisição de meios de digitalização e definição dos métodos mais adequados para cada tipo de obra, de modo a não danificar originais, e exigiram treinamento de profissionais para os procedimentos e sistemas de computadores e servidores capazes de processar, armazenar e disponibilizar adequadamente todos os dados (SILVA; HATTORI; AGARIE JUNIOR; DINIZ et al., 2017, p. 116-120). A preservação digital demandou altos graus de planejamento, tempo e de investimento, e um aspecto fundamental dela foi integrar o armazenamento a um sistema capaz de promover a extroversão dos acervos (OLIVEIRA, 2022). Em muitos casos, a depender da plataforma utilizada, esse movimento envolve muitos entraves e um volume imenso de retrabalho. Além disso, segundo a coordenadora, houve um cuidado especial em relação aos usos das imagens, de modo a garantir o resguardo aos direitos sobre os trabalhos fotográficos e de digitalização. Por essa razão, algumas das obras não possui imagem disponível ao público através do site, mas seus dados catalográficos estão acessíveis. Esses aspectos são exemplos de como toda iniciativa de digitalização deve ter em conta as particularidades da instituição, como o tipo de acervo, materiais que constituem os suportes, o público alvo (GREENHALGH, 2011, p. 161-163) e, é claro, os recursos disponíveis para a digitalização, armazenamento e extroversão desses materiais online.

A estrutura digital da Pina também conta com elementos constitutivos de narrativas transmidiáticas (MATEOS-RUSILLO; GIFREU-CASTELLS, 2017), com ferramentas de visita virtual que envolvem não apenas a exposição permanente, mas também exposições temporárias, emulando uma visita ao seu espaço físico que também serve como registro da própria

2 APAC. Institucional. Disponível em: <https://apacsp.org.br/>. Acesso: 19 dez. 2022.

3 Atualmente, uma das salas da Pina expõe parte dessas obras, sob o título Mapa da Estrada, que conta com um texto da curadora Valéria Piccoli, contextualizando o ambiente e o Programa que viabilizou essas aquisições.

organização do espaço em um determinado momento da história da instituição.⁴ Isso é um fator de destaque, uma vez que 2022 também marcou a renovação da exposição permanente da Pinacoteca, que agora é feita a partir de novas diretrizes. Em vez de a organização das salas ser feita a partir de um critério cronológico e estilístico das obras, elas agora passaram a seguir eixos temáticos. Assim, em uma mesma parede são expostas obras de diferentes períodos, estilos e linguagens, tratando de modos marcadamente distintos uma mesma temática e instigando visitantes a buscar não apenas as semelhanças que as levam a dividir o mesmo espaço, mas as razões para existirem tantas diferenças. Dessa maneira, a exposição permanente passou a entrecruzar as diferentes tempos e temporalidades, que torna mais visíveis clivagens sociais, raciais e de gênero, bem como suas transformações ao longo do tempo. Em vez de dar a impressão de um tempo estático, a exposição orienta o olhar para a inserção dessas obras no tempo, para as dinâmicas e disputas inerentes às transformações históricas.

Esses elementos parecem contribuir para algumas características da abordagem de comunicação do museu. Em seu espaço físico, isso diz respeito à própria forma de organizar as exposições e aos modos como ações educativas, como visitas guiadas, são levadas a cabo. Nelas, tal como nos textos de suporte presentes nas salas, a historicização das obras ou das temáticas que elas envolvem aciona a reflexão sobre papéis sociais, questões de classe e gênero (TALHARI, 2016, p. 76-77). De forma análoga, a comunicação no ambiente digital varia de acordo com o contexto – o que significa, especialmente, a plataforma. Assim, enquanto o site principal funciona como um catálogo de informações, com dados sobre a programação, exposições antigas, caminhos para a documentação que rege a gestão e canais de informação, o catálogo das obras do acervo e comodato ficam em outra seção, cujo design partilha da identidade visual do restante do site, mas com diferenças que demarcam para o visitante que trata-se de uma área diferente do museu. Essas nuances permanecem importantes quando observamos as redes sociais da Pinacoteca, que são ao mesmo tempo distintas e familiares em relação a seus outros espaços online (DIAS; DORETTO, 2021, p. 7-8). O enfoque da instituição, não surpreendentemente, é o Instagram, visto que seu apelo para o visual faz com que, entre as redes sociais mainstream mais tradicionais,⁵ ela seja a mais atraente para trabalhos ligados à produção de imagens.

Uma característica do perfil da Pinacoteca no Instagram é ter passado por diferentes fases. Em partes, isso diz respeito às transformações da própria plataforma que interferem diretamente no tipo de conteúdo produzido. Porém, considerando a ênfase crescente que

4 Também está disponível um tour virtual da antiga exposição do acervo, "Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo", produzido em 2016. Assim, é possível comparar as mudanças na organização do acervo ao longo das salas. Os tours virtuais das diferentes exposições temporárias e do acervo permanente estão disponíveis em: <https://pinacoteca.org.br/conteudos-digitais/tipo/tour-virtual/>. Acesso: 21 dez. 2022.

5 Pode parecer estranho usar esse termo para se referir a algo que surgiu apenas em 2010. Entretanto, esse dado evidencia a importância de historicizar as redes e, para isso, a necessidade de trabalhar com múltiplas temporalidades, uma vez que suas transformações ocorrem em um ritmo profundamente acelerado. A título de exemplo, o Orkut, primeira rede social mais massificada, foi fundado em 24 de janeiro de 2004 e extinto em 30 de setembro de 2014, com pouco mais de dez anos de existência. Atualmente, não é possível acessar as informações dos perfis e grupos – as "Comunidades" do site.

o Instagram vem dando a conteúdos em vídeo, nota-se que o perfil da Pinacoteca continua explorando principalmente as ferramentas fotográficas.

As postagens parecem iniciar⁶ no final de 2012 e início de 2013, convidando o público a participar do Pinagram, concurso para a produção de uma mostra paralela de retratos fotográficos. Após duas dessas postagens, há um hiato de meses até que, em agosto de 2013, elas retornam e passam a ocorrer, em geral, três vezes por semana. De início, eram mais formais, repercutindo notícias, divulgando cursos, exposições temporárias e chamando o público a visitar os diferentes prédios. Semanalmente, uma obra era apresentada de modo simples, apenas com indicação de sua autoria, título data e técnica de produção. Mesmo assim, as diferentes edições do Pinagram, somadas à divulgação de cursos e atividades educativas, mostram como a página já era administrada tendo em vista uma ampliação do contato com o público, não apenas o crescimento da visibilidade do museu. Ao longo dos anos, essa característica ganha mais corpo, como na ampliação dos textos sobre as obras de arte, que passaram a contextualizar sua produção e artistas, e no compartilhamento de fotografias produzidas pelo público.

Isso fica mais marcante a partir de 2016, quando é lançada uma nova identidade visual do museu, destacando os elementos arquitetônicos dos prédios e uma nova forma oficial para se referir ao espaço: Pina.⁷ A partir daí, uma linguagem mais descontraída é adotada, e o conteúdo voltado para redes sociais passa a buscar uma comunicação mais direta com o público, com mais atividades interativas, incluindo mais compartilhamentos de fotografias produzidas pelo público e também ciclos em que pessoas específicas assumiam o controle do perfil do museu por um dia.⁸ Boa parte das postagens também trazia reflexões sobre campos disputados no presente, sobretudo ligadas a questões de gênero e raça. Assim, a página da Pina já era bastante dinâmica e promovia discussões sobre a memória nacional quando, em março de 2020, o museu fechou em decorrência da pandemia de Covid-19.

A partir de março de 2020, e durante todo o período em que o museu ficou fechado em decorrência da pandemia de Covid-19, a frequência de postagens aumentou. Sob a *hashtag* #pinadecasa, variadas abordagens foram feitas ao longo dos meses, buscando estimular interação e engajamento. Esse conteúdo envolveu postagens mais detalhadas sobre obras e artistas do acervo, transmissões ao vivo com participantes especiais, e propostas de interação mais direta como o #pinadesafio, que envolveu releituras de pinturas. As ações contaram também com o #pinadecasaacustico, em que intelectuais, artistas e pessoas ligadas ao mundo da arte escolhiam uma obra de arte do acervo e criavam, cada um, uma *playlist* que dialogasse com essa obra.⁹ Essa fase também é visualmente demarcada por um novo layout

6 Ainda não foi possível verificar se a postagem de 10 de dezembro de 2012 efetivamente inaugurou o uso da rede, ou se conteúdos mais antigos foram removidos em alguma repaginação do perfil.

7 O anúncio, de 25 de janeiro de 2016, está disponível em: <https://www.instagram.com/p/BA9h2MvtEYO/>. Acesso: 20 out. 2022.

8 As ações também envolveram a participação de pessoas mais conhecidas pelo grande público. Infelizmente, a *hashtag* escolhida para destacar as ações foi #takeover, termo genérico que dificulta a filtragem das postagens, sendo necessário navegar pela página manualmente e buscar os conteúdos postados entre 2016 e 2017.

9 Todas as postagens contêm outras *tags*, como #museumathome, #culturasp e #pinacotecasp, que permanecem acessíveis para que o conteúdo seja conferido.

das postagens, em continuidade com a identidade visual, mas destacando certos conteúdos com molduras ou marcas d'água, a depender de sua categoria, demarcando visualmente esse período de fechamento do museu. A mudança nos conteúdos durante o período foi uma forma de adequar as atividades do museu à situação, mas a lógica que regia sua produção permaneceu, em certa medida, a que já havia sido estabelecida. Atualmente, entre os conteúdos mais frequentes estão a divulgação de atividades o registro dos bastidores do museu, como armazenamento e catalogação de obras, a apresentação de partes de exposições temporárias e, especialmente, o registro da presença de visitantes ao longo dos dias. Entre os atuais destaques estão papéis de parede com imagens de obras para serem printadas, informações sobre cursos, visitas e ingressos, bem como instruções para acessar o acervo online.¹⁰

Assim, com a retomada das atividades presenciais, os registros voltaram a ter, em grande medida, o aspecto que vinha sendo construído em 2019, o que denota um caráter de longo prazo nessa estratégia de comunicação. Tendo em conta as preocupações mencionadas em relação à acessibilidade do acervo, essa estratégia dialoga, por um lado, com o interesse do museu e de seus agentes em torná-lo efetivamente acessível, conectado a uma comunidade. Por outro lado, alcançar maiores públicos através da internet é uma das estratégias empregada correntemente por museus para lidar com pressões econômicas, seja atraindo mais visitantes, seja alcançando novos apoiadores (ECONOMOU, 2016). Outro elemento que tensiona a linguagem empregada nas redes é a sua própria arquitetura, voltada à geração de lucros (ALMEIDA, 2022; MOROZOV, 2018, p. 144-162). Assim, as postagens precisam gerar um tipo específico de engajamento, para garantir a visibilidade da página, sob o risco de desaparecerem no oceano informacional, e não alcançarem nem mesmo o público já interessado nesse conteúdo.

CIBERÉTICA: TRAMAR NOVOS REGIMES DE VISIBILIDADE DIANTE DA ACELERAÇÃO DAS URGÊNCIAS

As plataformas são um instrumento, no mínimo, ambíguo para a ampliação da visibilidade de instituições de salvaguarda, deixando-as constantemente tensionadas pelas tendências ditadas pelos algoritmos. Entretanto, esse tensionamento é dinâmico e envolve algumas fissuras que podem ser exploradas estrategicamente. Essa apropriação das redes, embora tardia e com muito menos recursos em relação a movimentos reacionários (FORNASIER; SCHWEDE, 2021; GENARI, 2018; MADEIRA; PEREIRA, 2022; SANTOS, 2014), tem crescido no meio do ativismo e da divulgação científica (LIMEIRA; FARIAS, 2021; MONTEIRO; SOUZA, 2022), que também contribuíram para dar destaque, através das próprias redes, a problemas como o racismo algorítmico (ROCHA, 2021; SILVA, 2020a; b).

Desse modo, a inserção de museus no ciberespaço os lança de modo incontornável em um importante *front* das disputas pelo real (MOROZOV, 2018, p. 168-179). Isso é especial-

10 Um entrave para analisar boa parte desse material é que o conteúdo exposto nos stories é transitório, e cabe aos administradores do perfil a escolha sobre o que ficará permanentemente nos destaques. No caso da Pinacoteca, eles mudaram ao longo do tempo; em outras épocas, havia um destaque com contatos do museu, com informações sobre meios de fazer parte do grupo de Amigos da Pina, e outro com informações sobre o Centro de Documentação, inclusive apontando que os registros feitos para a página eram armazenados no Cedoc.

mente importante para museus com propostas semelhantes à da Pinacoteca, interessados em trabalhar temáticas contemporâneas e a discutir diferentes processos de produção de memória e apagamento. Aí reside o destaque dado à reformulação da exposição permanente do acervo da Pina – e a importância de sua interlocução com seus espaços digitais, sobretudo redes sociais, uma vez que constituem um espaço importante de diálogo com o público. O tipo de montagem estabelecida na exposição da Pina não produz uma dicotomia entre a narrativa “dos vencidos” e a dos “vencedores”. Em vez de uma oposição simples, o que aparece nas salas é uma imagem dialética, nos termos de Benjamin, uma montagem contrapondo elementos contrastantes, que produz uma outra imagem final capaz de abrir espaço para uma diferente experiência histórica (RIBEIRO, 2016, p. 30), em que diferentes tempos e durações pode tornar-se mais visíveis. As contraposições, assim como imagens de corpos e sujeitos historicamente ausentes de espaços de arte, têm o potencial de deslocar os sentidos, desafiando os interlocutores à reflexão e à produção de conhecimento: “diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que esta imagem só se torna pensável numa construção da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Ecoando Ricoeur em suas investigações sobre a natureza da narrativa histórica, Hartog propôs entender a narrativa como metafórica em relação ao passado narrado: simultaneamente análoga ao acontecimento passado ao trazer um ser como desse acontecimento e dependente de seu ter sido efetivo (HARTOG, 1998). Na produção de uma narrativa histórica, deve-se ter cuidado com *o que* e com *como* se narra (HARTOG, 1998, p. 201). Diante do caráter ético dessa demanda, a despeito dos imensos entraves que devemos enfrentar em relação à algoritmização da vida (RUIZ, 2021), compreendemos que um caminho possível para lidar com esses desafios seja a reconstrução de vivências coletivas, tanto no mundo físico, como no mundo digital.

A ocupação e apropriação desses espaços, subvertendo taticamente as lógicas algorítmicas, como aponta Canclini, é uma forma de redistribuir a hegemonia política do mundo e resgatar o exercício da vivência cidadã (CANCLINI, 2021, p. 157). Uma artesanaria de afetos contra a surdez tecnocrática, em que o ofício está acima das ferramentas de trabalho (HUI, 2020, p. 23-46). E com uma postura não ludita, mas hacker, ciberética: um investimento político que atua *através* e *a despeito* das contradições (CANCLINI, 2021, p. 179-196).

As experiências só adquirem sentido através de seu movimento dinâmico entre temporalidades distintas. Seu desaparecimento do aqui-agora é a chave para trazê-las de volta, sob a forma de signo, linguagem – e, nesse retorno, elas são costuradas e posicionadas em relação a outras experiências prévias e a projeções para o futuro (KOSELLECK, 2006). Conjugado às formas de expressão e à recepção de terceiros, o sentido de uma experiência emerge da extrapolação do eu por meio de sua narração, de uma intriga (RICŒUR, 2007). Essas tramas não são apenas enredo, são em rede: costurá-las é trabalho sistemático que garante a formação de um conjunto mais ou menos inteligível. Identificar os processos pelos quais as tramas que nos enredam foram produzidas, desenrolar narrativas a partir de diferentes linguagens e, assim, produzir novos conjuntos de sentidos. Essas são habilidades desenvolvidas entre a técnica e a sensibilidade possibilitadas, entre outros meios, pela reflexão sobre a multiplicidade do tempo, da memória e da história.

A potência da produção historiográfica – no sentido da representação historiadora, como desenvolvida por Paul Ricœur – reside em articular essa multiplicidade não apenas para elaborar narrativas que produzem sentidos, mas também para uma engenharia reversa. Compreender a complexidade dos processos de produção das memórias hegemônicas, de modo que seu enredo seja *des-montado* de modo inteligível, também é uma forma de narrar – a produção do presente, do possível, das lembranças, dos apagamentos. Dessa forma, as presenças e ausências nas narrativas museais, e o modo como são mobilizadas, produzem qual tipo de memória e servem a quais propósitos? Quais histórias podem ser narradas tendo como fio condutor os emaranhados de experiências dos museus? Quais projetos de sociedade, seus conflitos e negociações, podem aparecer?

A produção dessas tramas “ciberéticas” é uma prática engajada, pública, de articular e perturbar (SANTIAGO JÚNIOR, 2019, p. 432-433), com sensibilidade histórica, diferentes memórias e temporalidades para tornar visíveis experiências partilhadas, auxiliando na produção de sentidos que orientem para a negociação afetiva de outros futuros possíveis. Não basta desmanchar as narrativas e identificar nelas os sentidos naturalizados, os atores ocultos, as experiências sufocadas. É necessário também fazer a costura desses retalhos em um outro ritmo, não-maquínico, que permita a emergência de outras temporalidades e sentidos (GATTINARA, 2018).

A partir de uma perspectiva ciberética, a função social de museus – e o trabalho de profissionais da História nesses em outros espaços – pode envolver uma tarefa dupla. De um lado, proporcionar reflexões críticas em relação à produção artística e à construção de discursos através dela. De outro, situar, por meio de diferentes linguagens artísticas e da mediação dos profissionais atuantes na instituição, abrir espaço para novas formas de ver o passado e construir novas tramas que orientem a para a produção de uma vida coletiva nutrida de esperança.

BIBLIOGRAFIA

- AIDAR, G.; CHIOVATTO, M. Interligar o museu e seu entorno: a ação educativa extramuros da Pinacoteca do Estado de São Paulo. **Revista de Ciências da Educação**, n. 25, p. 24, 2011.
- ALMEIDA, L. T. G. L. Vida compartilhada: influenciadores e seu papel na reestruturação do capitalismo informacional. In: MARTÍNEZ, S. B. L.; BAUMGARTEN, M., et al (Ed.). **Cruzando puentes: recientes estudios en ciencia, tecnología y sociedad en América Latina y el Caribe**. Buenos Aires: Silvia Beatriz Lago Martínez, 2022, p. 45-66.
- ALVEZ, M. B. **Patrimônio em chamas: narrativas sobre o incêndio do Museu Nacional no jornal O Globo**. 2022. (Trabalho de Conclusão de Curso) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- BRASIL. **[Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília,
- BROSNAN, J., M. Technophobia: the psychological impact of information technology. New York: Routledge 2002.
- CANCLINI, N. G. Cidadãos substituídos por Algoritmos. São Paulo: Edusp, 2021. **Ciênc. Inf.**, 16, n. 3, p. 9, 2011.
- CUNHA, M. B. D. Um museu em chamas: o caso do Museu Nacional do Rio de Janeiro. **Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação**, 12, n. 1, p. 1-3, 11/19 2018.
- DARDOT, p.; LAVAL, C. **A Nova Razão do Mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (ed.). **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: ICOM, 2013.
- DF: Senado Federal, 2016.
- DIAS, R. D. O.; DORETTO, J. Pinacoteca de São Paulo: um mapeamento da comunicação no museu. **Revista Brasileira de Iniciação Científica**, 8, p. 1-12, 02/26 2021.
- DIDI-HUBERMAN, G. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG 2015.
- ECONOMOU, M. Heritage in the Digital Age. In: LOGAN, W.; CRAITH, M. N., et al (Ed.). **A Companion to Heritage Studies**: Wiley-Blackwell, 2016.
- FERREIRA; RAMOS, R.; ROCHA, L. M. G. M. Museu virtual conversão digital: curadoria digital e navegabilidade das interfaces virtuais. In: XVIII Simpósio Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2017, Marília, p. 8-9.
- FIOCRUZ. Simpósio discute a digitalização de acervos e ampliação de acesso. 12 mar. 2019, 2019. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/simposio-discute-digitalizacao-de-acervos-e-ampliacao-de-acesso>. Acesso em: 20 set. 2022.
- FORNASIER, M. D. E. O.; SCHWEDE, M. A. POPULISMO E FASCISMO DIGITAIS: O RETROCESSO DEMOCRÁTICO NAS COMUNICAÇÕES POLÍTICAS NO SÉCULO XXI. **Constituição, Economia e Desenvolvimento: Revista Eletrônica da Academia Brasileira de Direito Constitucional**, 12, n. 23, p. 89-118, 01/04 2021.
- FRANÇA, B. L. F. D. C. Acervos etnográficos do Museu Nacional : preservação digital como sugestão pós incêndio. **Cadernos de Sociomuseologia**, 58, n. 14, p. 21, 2019.
- GATTINARA, E. C. A Multiplicidade Temporal. In: SALOMON, M. (Ed.). **Heterocronias – estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos**. Goiânia: Edições Ricochete, 2018, p. 39-72.
- GENARI, E. R. **Revisionismo, memória e ensino de história da ditadura civil-militar – por uma prática politizante**. 2018. (Dissertação de Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2018.1063419>. Acesso em: 20 set. 2022.

- GONÇALVES, J. R. S. **A retórica da perda. O discurso do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- GONÇALVES, J. R. S. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos**, 28, n. 55, p. 18, jan.-jun. 2015.
- GREENHALGH, R. D. Digitalização de obras raras: algumas considerações. **Perspect.**
- GROSSI, M. G. R.; COSTA, J. W. D.; SANTOS, A. J. D. A exclusão digital: o reflexo da desigualdade social. **Nuances**, 24, n. 2, p. 18, 2013.
- HARTOG, F. A Arte da Narrativa Histórica. In: BOUTIER, J. e JULIA, D. (Ed.). **Passados Reconstituídos: campos e canteiros da História**. Rio de Janeiro: UFRJ / FGV, 1998.
- HUI, Y. Tecnodiversidade. São Paulo: Ubu 2020.
- INNARELLI, H. C. **Gestão da preservação de documentos arquivísticos digitais: proposta de um modelo conceitual**. 2015. (Doutorado) - ECA, USP, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-27052015-101628/publico/HumbertoCelestInnarelliVC.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- JAHN; MARMO, A. R. **O museu que nunca fecha: a exposição virtual digital como um programa de ação educativa**. 2016. (Tese de Doutorado) -, ECA/USP, São Paulo.
- JOSÉ, Ana Flávia Delfino. A Digitalização Tornando-se Patrimônio Digital. Trabalho de Conclusão de Curso (UFSC), Florianópolis, 2015.
- KOSELLECK, R. Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro Contraponto 2006.
- LEBLON, A.; ISNART, C.; BONDAZ, J. Além do consenso patrimonial - resistências e usos contestadores do patrimônio. In: CÂNDIDO; DUARTE, M. M., et al (Ed.). **Museus e patrimônio: experiências e devires**. Recife: Massangana, 2015.
- LÉVY, p. Cibercultura. São Paulo: Editora 34 1999.
- LÉVY, p. **O que é o Virtual?** São Paulo: Editora 34, 2011.
- LIMEIRA, M. D. C.; FARIAS, A. C. CIBERATIVISMO FEMINISTA NO BRASIL: A TRANSFORMAÇÃO DA ACEITAÇÃO DOS CORPOS FEMININOS DIVERSOS NO INSTAGRAM. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, 7, n. 5, p. 621- 634, 05/31 2021.
- MADEIRA, B.; PEREIRA, C. M. Autoritarismo, desinformação e revanchismo: um retrato do Brasil de Bolsonaro. **RELAÇÕES INTERNACIONAIS**, n. 73, p. 5-10, mar. 2022.
- MARQUES, M. A atualização histórica como ação contra-atualista: museus e monumentos entre a recordação e o esquecimento no Brasil contemporâneo. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, 15, n. 39, p. 179-202, 08/27 2022.
- MATEOS-RUSILLO, S. M.; GIFREU-CASTELLS, A. Museums and online exhibitions: a model for analysing and charting existing types. **Museum Management and Curatorship**, 32, n. 1, p. 40-49, 2017/01/01 2017.
- MONTEIRO, E. U.; SOUZA, B. C. D. Movimentos ambientais em rede. **ECCOM**, 13, n. 25, jan./jun. 2022.
- MOROZOV, E. Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política. São Paulo: Ubu Editora: 192, p. 2018.
- O'REILLY; TIM; SHIRKY, C.; KEEN, A. Part VII – Web 2.0. In: DONELAN; HELEN, et al (Ed.). **Online Communication and Collaboration: a reader**. New York: Routledge/Open University, 2010, p. 221-255.
- OLIVEIRA, G. R., p. D. Extroversão de Acervos Artísticos: processos e desafios na gestão de coleções online. **(comunicação oral)**, 23 nov. 2022.

- PLATONOW, V. Preservação e digitalização de acervos é desafio, dizem especialistas. **Agência Brasil**, 18 nov. 2018. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-11/preservacao-e-digitalizacao-de-acervos-e-desafio-dizem-especialistas>. Acesso em: 20 set. 2022.
- POULOT, D. **Uma história do Patrimônio no Ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- RIBEIRO, D. M. As Imagens Dialéticas de Walter Benjamin na Montagem de Godard. **PARALAXE**, 4, n. 1, p. 22-47, 11/20 2016.
- RICŒUR, p. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROCHA, C. B. L. D. **Body positive & Instagram: Performances online do corpo feminino**. 2021. (Mestrado) - Ciências da Comunicação, Universidade do Porto, Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/137772/2/515220.pdf>. Acesso em: 10 set. 2022.
- RUIZ, C. M. M. B. Algoritmização da vida: a nova governamentalização das condutas **Cadernos IHU ideias**, 19, n. 314, p. 4-19, 2021.
- SANTIAGO JÚNIOR, F. D. C. F. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? **Revista Tempo e Argumento**, 11, n. 28, p. 402 - 444, 10/22 2019.
- SANTOS, M. A. D. Cartografia das Redes da Revolta: fluxos políticos de oposição no Facebook. **Contemporânea**, 2, 12, 2014.
- SANTOS, M. S. D. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 19, n. 55, 2004.
- SILVA, R. F. D.; HATTORI, F.; AGARIE JUNIOR, C. A.; DINIZ, K. C. *et al.* Plataforma Papaya: desafios na implementação de bibliotecas e arquivos digitais. **Bibliocanto**, 3, n. 1, p. 19, 2017.
- SILVA, T (org.). **Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: Olhares afrodiáspóricos**. São Paulo: LiteraRUA, 2020a.
- SILVA, T. VISÃO COMPUTACIONAL E RACISMO ALGORÍTMICO: BRANQUITUDE E OPACIDADE NO APRENDIZADO DE MÁQUINA. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, 12, n. 31, 2020-02-07 2020b.
- TALHARI, J. C. Arte e interação social na Pinacoteca de São Paulo. **PROA: revista de antropologia e arte**, n. 6, p. 74-89, 2016.
- TURIN, R. País do futuro? Conflitos de tempos e historicidade no Brasil contemporâneo. **Estudos Avançados**, 36, n. 105, p. 85-104, 06/03 2022.
- TZORTZI, K., 2016, **From the Real to the Virtual: the Spatiality of the Museum on its Website**.
- UNESCO. Charter on the Preservation of the Digital Heritage. 2009.
- VIEIRA, H. Melancolia e conservadorismo: o brilho do Sol Negro. **Cult**, 18 jan. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/helena-vieira-melancolia-conservadorismo/>. Acesso em: 20 set. 2022.