

## Quantos espaços pode ocupar um museu? A atuação do Museu da Música de Mariana como arquivo, museu e páginas da web

How many spaces can a museum occupy?  
The performance of the Mariana Music Museum as archive,  
museum and web pages

**Mayra de Souza Marques**

Doutoranda em História  
Universidade Federal de Ouro Preto  
mayrasmrqs@gmail.com

**Recebido em:** 11/12/2020

**Aprovado em:** 30/05/2021

**Resumo:** O Museu da Música de Mariana foi fundado nos anos 1970, pelo arcebispo Dom Oscar de Oliveira, na cidade de Mariana, Minas Gerais. Desde seu nascimento, no Arquivo Eclesiástico, até a sua organização em um prédio próprio, com salas de exposição e o uso da *Internet* para preservar e disponibilizar parte do seu acervo, em cada espaço ocupado o Museu se ressignificava. Pensando nos conceitos de “espaço de recordação”, de Aleida Assmann, e na definição de espaço como “lugar praticado” dada por Michel de Certeau, pretendemos demonstrar como o Museu da Música de Mariana pluralizou os seus espaços, de forma a dar continuidade a um projeto de memória cultural da Arquidiocese de Mariana dos anos 1970 aos dias de hoje. Para tal, foram analisadas fontes como o site do Museu e sua página do *Facebook*, além do jornal “O Arquidiocesano”, cujo principal redator era o fundador do Museu da Música.

**Palavras-chave:** memória cultural; museu; patrimônio cultural.

**Resumen/Abstract:** The Mariana Music Museum was founded in the 1970s, by archbishop Dom Oscar de Oliveira, in the city of Mariana, Minas Gerais. From its birth in the Ecclesiastical Archive to its organization in its own building with exhibition rooms and the use of the Internet to preserve and make part of its collection available, in each occupied space the Museum was resignified. Thinking about the concepts of “spaces of remembrance”, by Aleida Assmann, and the definition of space as “practiced place” given by Michel de Certeau, we intend to demonstrate how the Mariana Music Museum pluralized its spaces, in order to continue a cultural memory project of the Archdiocese of Mariana from the 1970s to the present day. To this end, sources such as the Museum's website and its Facebook page were analyzed, in addition to the newspaper “O Arquidiocesano”, whose main editor was the founder of the Museum of Music.

**Palabras clave/Keywords:** cultural memory; museum; cultural heritage.

## Introdução

Quando pensamos em um museu, a primeira imagem que provavelmente nos chega à mente é a de um prédio, no qual há uma certa quantidade de peças que remetem ao nosso passado, seja ele distante ou próximo. Sendo a música algo não palpável, como pode ser ela uma peça de museu? A cada ano que passa, a variedade de mídias nas quais os sons podem ser preservados se multiplica: até o século XIX, as músicas dependiam das notações musicais (partes e partituras) e das performances dos músicos para sobreviverem; depois, quando se tornou possível a sua gravação, os meios se multiplicaram à medida em que a tecnologia ia se desenvolvendo: fonógrafos, discos, cds e os diversos formatos de áudio que hoje se encontram pela Internet. A música exige, então, diversas mídias para sobreviver ao tempo; isto quer dizer que um museu que se destina a preservá-la também precisa lidar com estas diversas mídias, adequando seus espaços e sua atuação para que ela não seja apenas papel, ou instrumentos mudos, mas música, realmente.

O Museu da Música de Mariana, na cidade mineira de Mariana, possui uma trajetória que se iniciou em um arquivo, com uma gaveta cheia de partituras musicais, mas que hoje não apenas possui um prédio próprio, com exposições permanentes e temporárias, mas também atua na Internet, através da digitalização de seu acervo e da comunicação através de redes sociais, como o Facebook . Sendo assim, ocorreu-nos que seria interessante pensar esta instituição de memória, que habita estes três “espaços” – arquivo, museu, Internet – dentro dos conceitos de “espaço de recordação”, de Aleida Assmann (2011), e das observações feitas a respeito do espaço como lugar praticado por Michel de Certeau (1994). Esta atuação em três espaços parece ser não apenas uma forma de aproximar o Museu de seu público, mas também uma necessidade provocada pela característica própria da música, que pode ser transmitida através da escrita, do som gravado e da performance.

Antes de analisarmos o Museu propriamente dito, é preciso esclarecer os conceitos de espaço que nortearão a nossa análise. Os “espaços de recordação”, definidos pela pesquisadora alemã Aleida Assmann, são meios pelos quais as memórias se fazem presentes, como livros, museus, monumentos, entre outros. A autora procura se afastar da concepção de Pierre Nora de que o aumento dos “lugares de memória” seria um indício de que a memória já não existiria mais (NORA, 1993). Assim, ela contrapõe a sua noção de “espaços da recordação” à ideia de Pierre Nora de *lieux de memoire*: para este autor, a transformação do *milieu de memoire* em *lieu de memoire* se deu por causa da modernização e da

historicização, provocando mudanças tão rápidas que fizeram aumentar o número de locais de recordação, que seriam necessários pois o que antes era muito importante e parte da vida da sociedade, hoje já não é mais; para Assmann, esta “objetividade científica” da história denunciada por Nora significaria que só se pode fazer história com aquilo que definitivamente “ficou para trás”, mas isso não pode ser verdade, tendo em vista o crescente interesse de estudiosos e leigos pelo passado, seja através de séries e filmes ou da emergência dos estudos sobre memória cultural. Este interesse só ocorre porque as pessoas ainda atribuem significado aos eventos recordados, recuperando-os de acordo com a sua relação com o presente.

De forma a tentar definir melhor o Museu da Música como espaço de recordação, ou espaços, se considerarmos o meio virtual, cremos ser prolífica a sua associação com a definição de espaço de Michel de Certeau (1994). O autor, ao observar a movimentação que dá vida às cidades, concluiu que o que caracteriza um espaço é a mobilidade que ocorre em um determinado lugar. Um lugar, segundo o autor, é onde há uma coexistência de elementos que não podem ocupar a mesma posição, onde há também estabilidade. Seria o caso, por exemplo, de uma sala onde há diversos objetos dispostos. Para que este lugar se transforme em um espaço, há que se levar em consideração o movimento e o tempo. Se este lugar é identificado em sua temporalidade, se os objetos ali dispostos possuem uma narrativa que explica sua existência neste lugar, se há visitantes que transitam por entre estes objetos, se há uma interação entre os visitantes e entre visitantes e objetos, então este lugar é, também, um espaço, e expande seu significado para o grupo social onde está inserido. O espaço é, então, um “lugar praticado” (CERTEAU, 1994, p. 202).

O Museu da Música de Mariana foi fundado em 1963 pelo então Arcebispo de Mariana Dom Oscar de Oliveira. Esta iniciativa fazia parte de um projeto civilizador da Arquidiocese de Mariana que já precedia Dom Oscar; projeto este que buscava recuperar o patrimônio cultural católico da cidade através da criação de museus como o Museu do Livro, o Museu de Arte Sacra e o Arquivo Eclesiástico. Como bem apontou Scarpati (2014), a justificativa para a criação dos museus da Arquidiocese era embasada, nos dizeres de José Reginaldo Gonçalves (2002), em uma “retórica da perda”: o medo de que o patrimônio histórico e artístico da região se perdesse tanto pela ação do tempo quanto pelas mãos de ladrões. Logo era imprescindível que a Arquidiocese agisse para que a memória cultural marianense por ela defendida, ou seja, a católica, não fosse perdida. Como demonstrado por Marques

(2018), Dom Oscar de Oliveira, arcebispo que fundou o Museu da Música, várias vezes expressiu sua preocupação com a preservação das artes que identificariam Mariana como uma cidade histórica nas páginas do jornal O Arquidiocesano, do qual ele era o principal redator. São várias as referências a Mariana como “Cidade Relíquia”, “Atenas Mineira”, “Roma Mineira”, “mãe da cultura e religiosidade do Povo mineiro”.

As relações que Dom Oscar buscou fazer entre cidades europeias reconhecidas pelo seu patrimônio cultural católico e Mariana parecem se relacionar a um desejo de que a cidade não se transforme através dos tempos. De acordo com Jeudy (2005), o homem moderno teme perder a continuidade que forma a sua identidade, e por isso busca pela patrimonialização das cidades como forma de manter uma relação entre o presente e o passado que, teoricamente, o representa. No entanto, a homogeneização daquilo que é considerado patrimônio faz com que as cidades se assemelhem a museus, onde os objetos ordenados e conservados como parte do passado nem sempre condizem com a vida da cidade. Também Françoise Choay aponta, em relação à conservação de cidades antigas, que a insistência em preservá-las como eram é como um desejo de retirá-las de sua temporalidade:

“Enquanto figura museológica, a cidade antiga, ameaçada de desaparecimento, é concebida como um objeto raro, frágil, precioso para a arte e para a história e que, tal como as obras conservadas nos museus, deve ser colocada fora do circuito da vida. Ao tornar-se histórica, ela perde a sua historicidade” (CHOAY, 2000, p. 166)

Choay se refere às cidades antigas, mas podemos fazer um paralelo em relação às cidades brasileiras consideradas históricas: o Sphan, em sua primeira fase, quando foi dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade (até 1967), possuía uma concepção de patrimônio que priorizava as cidades com arquitetura colonial e as artes católicas, representantes do barroco-rococó. Em Mariana, mais especificamente, havia uma tradição de pensamento que relacionava a cultura local ao catolicismo e à preservação dos prédios e das igrejas que remetiam ao status de Mariana como a primeira vila e primeira capital de Minas Gerais, como é o caso das obras do historiador Salomão de Vasconcellos. De acordo com Vieira, a atuação de Vasconcellos no Sphan entre 1938 e 1945 foi fundamental para a o reconhecimento de diversos bens de cidades mineiras como patrimônio, assim como para o tombamento de Mariana como Monumento Nacional VIEIRA, 2016). Certamente, estas ideias circulavam nos meios em que Dom Oscar frequentava, reforçando a sua percepção da identidade marianense como católica e de raízes europeias.

Sabemos que não apenas os monumentos que remetem a um passado colonial são suficientes para caracterizar uma cidade como “histórica”, pois este não é um título que surge naturalmente com a cidade, mas algo que se reforça através de discursos como o de Dom Oscar. Como nos lembra Certeau, “no discurso, a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas” (CERTEAU, 1994, p.74). A estratégia da Arquidiocese, neste caso, era a de valorizar as memórias marianenses relacionadas à arquitetura, arte e música católicas, com referência europeia. Nota-se um eurocentrismo na visão deste projeto patrimonial da Arquidiocese, como se as memórias marianenses e as memórias europeias fossem compartilhadas. No caso da música, especificamente, as partituras encontradas por Dom Oscar foram, muitas vezes, caracterizadas como “música barroca”, embora nem sempre elas possuíssem as características deste estilo musical. É certo que algumas peças poderiam pertencer a este estilo musical, mas a generalização que era feita algumas vezes mostra a necessidade de se fazer um paralelo entre as artes produzidas em Minas Gerais, inclusive a música, e as artes europeias.

Voltando à questão dos espaços ocupados pelo Museu, o que pretendemos é expor, de forma breve, a trajetória desta instituição, apontando como as mudanças de lugar se deram através da necessidade de ampliar o seu espaço, no sentido de que as práticas musicais e de pesquisa, assim como os diversos meios pelos quais a música é transmitida, fizeram surgir a necessidade de que o Museu tivesse um prédio próprio para abrigar suas exposições, cursos e performances musicais, além de ocupar um espaço virtual, digitalizando seu acervo e entrando em contato com o público através das redes sociais. Assim, propomos que esta instituição museal, e também outras, podem ter um espaço de atuação muito mais amplo do que o seu espaço físico, em especial através de performances e da Internet. No caso específico do Museu da Música, esta ampliação de espaços não é só uma possibilidade, mas uma necessidade, tendo em vista que a música, mesmo como objeto de museu, não pode ser representada apenas por um instrumento ou partitura musical, mas depende também de sua execução, fazendo necessário com que ela se preserve e seja difundida através de diversos meios.

### **Um museu que nasceu como arquivo**

O Museu da Música de Mariana, embora sempre tenha possuído este nome, não era um museu propriamente dito, mas parte do Arquivo Eclesiástico, no qual as partituras foram encontradas por D. Oscar na década de 1960. De acordo com as pesquisas realizadas por Paulo Castagna (2010), estas

partituras seriam provenientes do arquivo da Catedral da Sé, fazendo parte do repertório executado pelos mestres de capela desta catedral, como é o caso das partituras de Castro Lobo, mestre de capela na Catedral da Sé em Mariana no início do século XIX, que fazem parte do acervo do Museu. Inspirado pelas descobertas de Curt Lange, musicólogo teuto-uruguaio que já havia reunido inúmeras partituras de música colonial encontradas em Minas Gerais nas décadas de 1930 e 1940, D. Oscar passou a buscar por mais partituras em suas visitas paroquiais, colecionando acervos de bandas de música e também pessoais, provenientes de doações. No entanto, mesmo que o trabalho de Lange tenha inspirado Dom Oscar, ele preferiu que o trabalho arquivístico fosse feito por músicos e arquivistas de regiões próximas à Mariana, recusando a ajuda deste musicólogo (Cf. MARQUES, 2018). Na década de 1980 o acervo do Museu da Música já possuía documentação proveniente de mais de 30 localidades mineiras que, após o trabalho arquivístico de Maria Ercely Coutinho e Maria da Conceição Rezende, pôde ser aberto oficialmente aos pesquisadores no I Encontro Nacional de Pesquisa em Música. Uma partitura, no entanto, não é a música em si, mas apenas um registro. Desta forma, o Museu da Música de Mariana promoveu a execução de algumas de suas peças pouco depois de sua fundação: em 1977, o Coral Artisticum e Os Cameristas gravaram o Tércio de Lobo de Mesquita, a obra mais antiga do museu; já a Associação de Canto Coral e Camerata Rio de Janeiro gravou a Missa e Credo a Oito Vozes, do padre João de Deus Castro Lobo.

O museu fundado por D. Oscar era constituído principalmente por manuscritos musicais, embora possuísse também alguns instrumentos. No entanto, mesmo fazendo parte do Arquivo Eclesiástico e não possuindo prédio próprio até 2007, ele sempre foi denominado como Museu da Música, e não como arquivo. Provavelmente, porque fazia parte do projeto patrimonial da Arquidiocese, especialmente durante o Arcebispado de D. Oscar de Oliveira, que também levou à criação do Museu de Arte Sacra e do Museu do Livro, mas talvez também devido à forma de acumulação dos documentos. De acordo com Bellotto, a forma ideal de organização dos arquivos seria em fundos, cuja definição vemos a seguir:

Admite-se como fundo o conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por determinada entidade pública ou privada, pessoa ou família, no exercício de suas funções e atividades, guardando entre si relações orgânicas, e que são preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural, não devendo ser mesclados a documentos de outro conjunto, gerado por outra instituição, mesmo que este, pois quaisquer razões, lhe seja afim. (BELLOTTO, 2004, p. 128)

O arquivo do Museu da Música, no entanto, é uma coleção de documentos: desde aqueles recolhidos por D. Oscar, em seus primórdios, até doações que foram feitas nos últimos anos. Sendo assim, o processo de acumulação destes documentos não é orgânico nem gerado por uma mesma instituição. No entanto, as coleções do Museu podem ser organizadas em fundos documentais, como é o caso da Coleção Dom Oscar de Oliveira, que possui os fundos provenientes de diversas localidades mineiras. Assim, pensar este acervo como Museu da Música de Mariana, e não “Arquivo” da Música de Mariana, parece fazer mais sentido, se observamos a abrangência da documentação que esta instituição procura preservar.

Poderíamos pensar, também, que um arquivo é um espaço frequentado por grupos específicos: historiadores, musicólogos, pesquisadores que possuem um determinado tipo de conhecimento que os permita lidar com a documentação. Já um museu é um espaço aberto à sociedade e não necessariamente atrai apenas especialistas de uma determinada área do saber. O arquivo é frequentado por aqueles que já conhecem a existência do seu acervo; já o museu permite que seus visitantes descubram, ao entrar em seus espaços, o que é ali preservado. Se um museu atrai mais público do que um arquivo, provavelmente também atrai mais investimentos e patrocínios. Aleida Assmann faz uma distinção, que aqui pode nos ser útil, entre cânon e arquivo. A palavra cânon remete à santificação e representa tudo o que foi selecionado e classificado como representativo da memória cultural de um grupo, que é preservado e reinterpretado pelas novas gerações, como é o caso de monumentos e museus. As três principais bases deste tipo de memória são a religião, a história e a arte, e ela seria uma espécie de memória cultural ativa. Já o arquivo, ou seja, a memória cultural passiva, não é tão visível e presente no cotidiano das sociedades, mas ainda é acessível e possui uma existência duradoura, como os porões dos museus ou os arquivos históricos. Elementos do cânon podem ser transferidos para o arquivo e vice-versa, e estas duas áreas influenciam-se mutuamente, segundo a dinâmica da memória cultural dos grupos. Desta forma, o arquivo é um representante da memória cultural que não fica tão visível para a sociedade e possui um aspecto passivo, identificando o passado como passado; já o cânon atua ativamente na sociedade, através da “santificação” de elementos representativos da memória cultural daquele grupo, fazendo do passado algo presente (ASSMANN, 2008).

Se o espaço é um lugar praticado, podemos pensar que um museu que, na verdade, é um arquivo, só é praticado por um tipo de público: especialistas em história e música, pesquisadores ou



pessoas interessadas em executar tais peças. No geral, a prática que se faz no espaço de um arquivo é a pesquisa, que muitas vezes pode não despertar o interesse de um público leigo em música. É verdade que, ao executar uma partitura do acervo, os músicos levam a música a um público mais amplo, e assim o acervo do Museu pode ser praticado fora do arquivo, pelos músicos que tocam e pelo público que ouve. Nesta primeira fase, então, as memórias musicais das bandas de música e, especialmente, da música sacra católica preservada pelo arcebispo são transmitidas nos espaços da performance, que poderia ser feita em qualquer outro lugar da cidade além do museu, e da pesquisa de arquivo, difundindo-se através dos trabalhos produzidos.

### **O Museu em sede própria e a resignificação de seu espaço**

A transferência do Museu da Música para um prédio próprio, deixando de ser parte do Arquivo Eclesiástico, se deu em 2007, já durante o arcebispado de D. Geraldo Lyrio Rocha. Foi a partir de então que o Museu da Música passou a ter salas de exposições e de concertos, podendo exibir algumas das partituras do acervo, assim como seus instrumentos musicais, e transformando-se efetivamente em um museu. A instituição deixou de ser dirigida pelo Monsenhor Flávio Rodrigues, diretor do Arquivo Eclesiástico, e passou a ser dirigida pelo Pe. Enzo dos Santos. A cerimônia de inauguração, no dia 16 de julho, aniversário da cidade, contou com a participação de quatro bandas civis de Mariana, outra característica fundamental da vida musical da cidade, que possuía, em 2007, dez corporações musicais (COTTA, 2008). Aberto ao público em novembro de 2007, no ano seguinte o museu já possuía 11 seções documentais, contendo manuscritos de música sacra, arquivos de bandas, partituras impressas, livros e documentos técnicos. O acervo recebeu o Diploma do Registro Regional para América Latina e Caribe pelo programa Memória do Mundo da UNESCO devido ao seu trabalho de preservação dos manuscritos musicais.

Além do acervo documental, o Museu da Música passou a contar com os módulos expositivos, que estão presentes no museu até os dias atuais. Na primeira sala de exposição há o Módulo de Música Popular, com exemplares da Coleção Darcy Lopes e Arquivo Lavínia Cerqueira de Albuquerque, além de instrumentos normalmente usados na execução destes estilos musicais, como a modinha e a valsa, provenientes de doações. A sala seguinte possui a exposição permanente onde se encontram fac-símiles de manuscritos pertencentes ao acervo de música sacra, com fones de ouvido para o visitante que deseje ouvir a peça ali representada. É curioso perceber que os fac-símiles imitam o tamanho original



dos documentos, mas os stands em que se encontram são bastante grandes e sua estética remete à de um manuscrito musical. Esta parece ser uma forma de as partituras, tão pequenas, ocuparem um espaço maior através dos stands, como forma de simbolizar o tamanho de sua importância para o museu e para a pesquisa musicológica. Na exposição permanente há também o Módulo Bandas de Música, onde estão expostos instrumentos antigos de bandas civis, e o Módulo Orquestral, com instrumentos como violas e violinos, remetendo ao acervo documental proveniente destes diferentes estilos de grupos musicais presentes no museu.

No centro da sala onde está localizada a exposição permanente há um stand com uma foto do órgão Arp Schnitger, que se situa na Catedral da Sé. Este órgão foi um presente do então rei de Portugal, D. João V, instalado na catedral em 1753. Após um silêncio de mais de 40 anos, o órgão foi restaurado no arcebispado de D. Oscar e voltou a tocar em 1984. Embora esteja localizado na catedral, este instrumento também faz parte do acervo Museu da Música de Mariana, onde se encontram alguns de seus antigos tubos. Em 2010, alguns tubos que haviam sido retirados do Órgão da Sé foram reutilizados na criação de um órgão de tubos para o Museu da Música de Mariana, que passou a ser usado para dar aulas e em concertos e encontra-se atualmente na igreja de Nossa Senhora do Carmo para sua execução nas missas. A criação de um novo órgão a partir de tubos do órgão setecentista é também uma forma de tentar remeter às missas dos tempos coloniais, nas quais o órgão era um instrumento imprescindível, e inserir os sons deste instrumento no cotidiano religioso da população marianense, não apenas como algo para se ouvir em momentos específicos, como concertos, mas como parte da vivência religiosa.

O Museu da Música de Mariana também possui uma sala para cursos e apresentações musicais, o que ajuda a ressignificar o papel social que a instituição desenvolveu a partir da mudança para o prédio próprio, em 2007. Além de cursos de musicalização como o Kodály, coordenado pelo pianista húngaro residente no Brasil Ian Guest (ministrado entre 2011 e 2012), e do curso de formação de organistas, coordenado pela organista Josinéia Godinho (iniciado em 2015), há também cursos voltados a leigos. No ano de 2008, por exemplo, aconteceu o projeto “Educação Patrimonial no Museu da Música de Mariana – Formação de Multiplicadores”, com o financiamento do Projeto Monumenta, do IPHAN. Neste projeto, 350 pessoas aprenderam sobre história da música e sobre o acervo do

museu, e um número ainda maior assistiu a concertos baseados no repertório do museu, executados no Órgão da Sé e pelo Côro do Seminário, que foi reativado para esta ocasião (IPHAN, 2009).

O projeto Arte Educação Através da Música, financiado pelo BNDES e pela Vale, envolveu diversos corais de Mariana e região. Na primeira etapa, realizada em 2012, maestros e regentes de 10 coros receberam um curso de aperfeiçoamento, com concentração em princípios de regência, técnica vocal, organização de concertos, análise da música colonial, entre outras. Na segunda etapa, em 2013, foram feitos 43 concertos nas cidades participantes (Mariana, Ouro Preto, Itabirito, Santa Bárbara, Congonhas, Conselheiro Lafaiete e Barbacena), contando inclusive com a participação de um coro internacional, o Les Petits Chanteurs de Bordeaux, da França. Desta forma, parte do repertório do Museu da Música pôde ser divulgado para os públicos destas cidades, pessoas que talvez nem mesmo soubessem da existência do Museu, mas que, ao ouvir os concertos, tiveram contato com o acervo.

A transição do Museu da Música de Mariana do Arquivo Eclesiástico para um espaço próprio levou a uma expansão de seu significado. Antes, como arquivo, o acesso era mais restrito, pois seu público era majoritariamente composto por especialistas que desejavam pesquisar no museu. A partir do momento em que se oferece uma exposição na qual o visitante pode não apenas ver como é uma partitura antiga, mas também ouvir sua execução, além de ver os instrumentos, o público do museu se torna mais diversificado. Os módulos expositivos não apenas atraem a atenção dos visitantes leigos, mas também são uma forma de conhecer um pouco do acervo do museu sem as regras impostas àqueles que desejam fazer uma pesquisa utilizando-se dos documentos ali arquivados, ou sem a necessidade de se esperar por um concerto para ouvir algumas das músicas que fazem parte do acervo. Poderíamos pensar até mesmo que as exposições do Museu podem atrair um visitante que, antes de entrar naquele prédio, não sabia minimamente do que aquele espaço se tratava – ao contrário de um arquivo, o qual dificilmente será visitado por alguém que não sabe o que esta instituição guarda.

Além da relação com o público que se transforma com a abertura das exposições, há também uma mudança na postura do museu em relação a este público e à cidade onde está inserido: após a transferência para o Palácio da Olaria, o Museu da Música passa a desenvolver mais projetos sociais, como os cursos de educação patrimonial e musical, atuando de forma direta na vida cultural da cidade através da promoção de cursos e concertos. Não só as pessoas que buscam pelo museu têm acesso à música ali preservada, mas também a população da cidade que não vai ao museu acaba entrando em

contato com o acervo através dos concertos. Nota-se, aí, uma mistura entre uma memória cultural – aquela que depende de instituições duradouras para ser transmitida - e uma memória comunicativa – aquela que é transmitida de pai para filho, mas não dura muitas gerações (ASSMANN, 2008); ou, poderíamos dizer, entre o cânon e o arquivo, que sempre interagem, mas agora o fazem de uma forma mais intensa do que anteriormente.

Diana Taylor faz uma distinção entre o arquivo, composto de materiais supostamente duradouros, e o repertório, composto de práticas e conhecimentos incorporados, considerados efêmeros. Taylor chama a atenção para o fato de que o conhecimento armazenado no arquivo e aquele armazenado no repertório sempre são conjugados na vivência da sociedade a que pertencem. Em uma cerimônia de casamento, por exemplo, a assinatura de uma certidão pelos noivos é tão importante quanto a dimensão performativa de dizer “sim” – uma coisa não acontece sem a outra (TAYLOR, 2013). Da mesma forma, poderíamos pensar que uma instituição de memória que queira lidar com música não pode prescindir nem da parte física, ou seja, o armazenamento das partituras musicais, e nem da parte performativa, a saber, a execução destas peças. É verdade que a música, ao ser gravada, pode passar a fazer parte do arquivo (LPs, fitas, CDs ou arquivos de áudio), mas cada execução é uma execução única, e por isto as músicas das partituras sempre ganharão novos contornos a cada performance.

Desta forma, enquanto outras instituições memorialísticas talvez consigam prescindir da parte performática da memória de uma determinada sociedade em favor de uma memória arquivada em papel ou representada por objetos, embora isto signifique perder parte significativa da identidade daquela sociedade, uma instituição que lide com música simplesmente não pode fazê-lo. A música não é a partitura; ela é representada na partitura, que é um instrumento mnemônico que permitiu que uma melodia do século XVIII pudesse ser reproduzida no século XXI, sem que precisasse ser transmitida oralmente entre as gerações. No entanto, algo se perde; os músicos são outros, com outros conhecimentos e estilos; os instrumentos são outros; o público é outro e, como observa Halbwachs, o meio onde o músico está inserido também transforma sua execução, assim como a percepção de uma determinada música como agradável ou desagradável:

Quando observamos, reconhecemos, apreciamos e admiramos o temperamento ou o talento de um músico, é porque em sua sensibilidade e em sua execução encontramos um dos modelos sempre presentes no pensamento dos que se

interessam pelos sons, e que melhor realiza, mais sensivelmente encarna as tendências do grupo. (HALBWACHS, 2006, p. 214)

Em relação às performances de uma determinada peça musical, também podemos pensar nos termos de Certeau, quando diz que o espaço é um lugar praticado através das táticas, ou seja, operações que ocorrem em um lugar, mas não possuem um lugar próprio, acontecendo apenas no tempo (CERTEAU, 1994). A partitura é um lugar, pois possui uma característica estática: ela é uma tentativa de fixar as notas e outras referências para a execução da música, de modo que a mesma seja reproduzida sempre da mesma forma; no entanto, isto não acontece, pois cada músico e cada período no tempo influenciam na forma como a música é executada e também apreciada. Assim, embora a partitura seja um lugar fixo, a música é um movimento que acontece através das táticas usadas por aqueles que a executam e a transformam em cada execução. Além disso, a própria percepção do público que ouve estas músicas também pode mudar a cada execução. A música se preserva, então, não apenas pelos objetos e documentos contidos no Museu, mas pelas práticas dos sujeitos que a colocam em movimento. “São os gestos, as práticas, as artes de fazer e as narrativas do cotidiano que constituem os verdadeiros arquivos urbanos” (DOSSE, 2013 p.92). Quando o Museu da Música oferece cursos para os regentes de grupos musicais marianenses, por exemplo, é como se uma pequena parte do Museu estivesse presente em outros pontos da cidade quando estes coros fazem suas apresentações.

Vimos, então, que desde a sua fundação na década de 1970 até a sua organização em uma sede própria nos anos 2000 o Museu já trabalhava com uma variedade de espaços de recordação e meios de memória: a princípio, os manuscritos musicais encontrados por D. Oscar, sua execução por grupos de músicos e sua abordagem em trabalhos especializados de historiadores e musicólogos, quando ainda ocupava o arquivo; mais tarde, na nova sede, a exposição da partitura como objeto de museu, assim como de instrumentos antigos, expande a capacidade do manuscrito musical como meio de memória, pois ele não serve apenas para a execução da música, mas também como objeto a ser visto em sua materialidade – papéis antigos, tintas que já não se usam mais. O fac-símile é, por outro lado, uma possibilidade do visitante conhecer uma partitura antiga sem precisar passar pela burocracia da pesquisa em arquivo. A exposição no museu também permite o acesso a outra mídia: o áudio gravado, que pode ser acessado pelo visitante a qualquer momento, não dependendo da programação de concertos para ouvir a música do acervo. Além disso, a atuação da instituição museal como oferecedora de cursos de

musicalização, preparação de maestros e concertos é também uma forma de transmissão de uma memória cultural mineira e católica através de performances dentro de seu espaço.

## **Os espaços virtuais do Museu**

O Museu da Música de Mariana passou a se utilizar da Internet para se relacionar com o público durante os anos 2000. Com o objetivo de democratizar cada vez mais o acesso à informação do museu, em 2014 foi iniciado o serviço de Mediação Digital e Pedagógica aos usuários do Facebook, fornecendo informações diárias aos seus seguidores (CASTAGNA et al., 2014). Neste mesmo ano, iniciou-se a digitalização de uma das 11 coleções do museu, a coleção “Dom Oscar de Oliveira”, que contém composições de músicos principalmente brasileiros, portugueses e italianos, como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, João de Deus de Castro Lobo e José Maurício Nunes Garcia (CASTAGNA, 2014). O Museu conta também com uma página na Wikipedia, e contas no Instagram e no SoundCloud, mas consideraremos para este trabalho apenas o projeto de digitalização da coleção Dom Oscar e a Mediação Digital Pedagógica (MDP) através do Facebook, devido a sua maior repercussão.

O projeto “Digitalização e Disponibilização Online da Coleção Dom Oscar de Oliveira” tinha como objetivo a abertura a público de mais de 40 mil imagens de fac-símiles das partituras que compõem a coleção mais consultada desta instituição. Esta coleção, constituída principalmente de manuscritos de música sacra, embora também possua música profana e alguns impressos, foi muito divulgada durante o trabalho de recebimento e organização destas partituras, entre 1965 e 1984, e também pelo projeto Acervo da Música Brasileira, desenvolvido entre 2001 e 2003. Além de ser muito consultada, a Coleção Dom Oscar de Oliveira também possui uma organização física e um sistema de codificação, reorganizados pelo projeto Acervo da Música Brasileira, que facilitaram o acesso aos documentos. A estimativa do número de imagens provenientes da digitalização da coleção Dom Oscar era de 40 mil (CASTAGNA et al., 2016).

Segundo Castagna (2014), além da disponibilização do acervo para interessados de todo o mundo, a digitalização da coleção D. Oscar visava, também, facilitar o acesso das comunidades das quais vários fundos desta coleção são provenientes. Muitos documentos foram produzidos e/ou doados por corporações musicais dos distritos, que acabaram abrindo mão de parte do seu repertório ao dispor de tais partituras. Através da digitalização, estas comunidades poderiam ter acesso a este

repertório, sem riscos para a conservação dos originais. Assim, as partituras voltariam a ser usadas pelas comunidades das quais elas provinham sem a necessidade de uma “desmusealização”, ou seja, sem a retirada das partituras originais do acervo do museu. Outra vantagem da digitalização seria a possibilidade de se descobrir a autoria das peças nas quais não há uma identificação do compositor. Com a facilidade em acessar os documentos digitais, pesquisadores de vários lugares poderiam comparar as partituras do Museu com outros acervos, a fim de identificar a autoria destas músicas. Além disso, a disponibilização online colaboraria para a difusão da música sacra brasileira nacional e internacionalmente, e os métodos usados pela instituição poderiam servir de exemplo a outros acervos musicais, pois, mesmo seguindo um padrão internacional para a catalogação e a digitalização das partituras, o Museu possui particularidades que exigiram o desenvolvimento de métodos próprios (CASTAGNA et al, 2016).

O Museu da Música iniciou, também em 2014, um trabalho de Mediação Digital e Pedagógica (MDP), com postagens diárias sobre diversos assuntos relacionados ao patrimônio musical brasileiro. Usando textos, imagens e vídeos, a página procura fornecer informações não apenas ao público especializado, mas também a leigos e qualquer pessoa que visite a página e/ou tenha interesse em visitar o Museu. O Facebook já era uma rede social muito usada pela instituição desde 2012, no entanto as postagens não possuíam um conteúdo pedagógico, mas apenas informativo. O objetivo do uso do Facebook, a princípio, parece ter sido a divulgação de eventos culturais realizados na cidade de Mariana ou informações sobre o funcionamento do museu. A partir de 19 de abril de 2014, quando se inicia a MDP, o conteúdo das postagens passa a ser relacionado a datas comemorativas, personagens ilustres, trabalhos realizados no museu e textos informativos sobre música, história em geral e informações sobre tradições católicas, sempre acompanhados de imagens. Com a MDP, as postagens eram diárias; no entanto, a frequência de postagem caiu em meados de 2016. Em 2017 só houveram 4 postagens e em 2018 apenas 3, o que nos leva a crer que a MDP tenha sido encerrada e o Facebook tenha voltado ao seu estado “informativo” e não majoritariamente pedagógico.

Não apenas a mídia usada na MDP tem o objetivo de se aproximar mais do público, mas a linguagem usada pelo museu no Facebook também é adaptada à realidade desta rede social, buscando abordar temas recorrentes no meio especializado de maneira que os leitores leigos também possam entender e sentir prazer na leitura. Os textos vêm sempre acompanhados de imagens e quando o

assunto é alguma peça musical, geralmente há links que redirecionam a arquivos de áudio ou vídeo contendo a peça em questão ou do mesmo estilo. A MDP do Museu da Música também possibilitou que os próprios seguidores da página fornecessem informações para a instituição, corrigindo os textos postados ou acrescentando informações àquelas divulgadas pelo Museu.

O conteúdo das postagens feitas na página do Facebook do Museu da Música é, na maioria das vezes, uma imagem acompanhada de um texto explicativo, mas em algumas delas são postados vídeos, e apenas o Museu é o autor dos textos, não havendo publicações feitas pelos visitantes da página. De acordo com a página do Facebook, o Museu da Música costuma responder às perguntas dos usuários dentro de algumas horas, por meio da caixa de mensagens. A maioria dos comentários feitos pelos seguidores da página tem um tom positivo, fazendo elogios ao Museu, ou corrigindo/adicionando informações sobre o assunto tratado. A escassez de comentários negativos nos leva a duas hipóteses: 1) a possibilidade de os administradores da página apagarem os comentários considerados ofensivos ou demasiado críticos; 2) a identificação de um determinado perfil dos visitantes da página. Embora a primeira hipótese não seja improvável, a segunda parece bastante factível, se pensarmos na noção de habitus em Bourdieu. Para este autor, o habitus seria um capital cultural incorporado, que caracterizaria determinados grupos sociais, definindo mais ou menos um estilo de vida próprio a cada grupo (BOURDIEU, 1983). Deste modo, podemos supor que os comentários dos usuários são não apenas um meio de interagir com o Museu e trocar conhecimento com outros usuários, mas também uma forma de se portarem como pessoas “cultas”, que sabem apreciar imagens, músicas e atividades culturais consideradas pelos seus pares como sendo de bom-gosto, e talvez um comentário negativo pudesse ser interpretado pelos outros usuários como resultado de ignorância ou mau-gosto.

Mas a interação na página do Facebook do Museu não necessariamente tem apenas este teor elitista, de pessoas que talvez desejem ser vistas como “cultas”; a própria MDP faz com que o conteúdo da página possa ser acessado por qualquer pessoa, mesmo por aqueles que não têm o hábito ou a possibilidade de frequentar um museu. Cameron acredita que as réplicas de obras de arte, inclusive as digitais, sejam também um meio de fazer com que um determinado capital cultural chegue a mais pessoas (CAMERON, 2007); no caso da MDP do Museu da Música, o uso do Facebook parece ser uma forma de tornar um capital cultural relativo à música mais acessível. Retomando Bourdieu, o capital cultural é “uma propriedade que se fez parte integrante da ‘pessoa’, um habitus”, que possui



relação com o capital econômico e com o tempo disponível que cada pessoa tem para poder adquiri-lo (BOURDIEU, 1983). Ou seja, visitar museus exige tempo e dinheiro, e conhecimento se adquire ao longo do tempo. Assim, as postagens do Museu sobre compositores, músicos e outras informações sobre história da música permitem a qualquer pessoa que possua acesso à Internet adquirir um capital cultural relativo ao Museu sem sair de casa e sem gastar mais dinheiro por isso.

Apropriando-nos das ideias de Flusser (2011), embora ele estivesse analisando outras mídias anteriores à Internet, poderíamos pensar que as redes sociais têm a potencialidade de serem transformadas em um espaço público, onde a possibilidade de diálogos seria maior do que a cultura ocidental dos discursos. Ou seja, o discurso seria uma informação unidirecional, enquanto o diálogo implica em troca: “o que distingue o discurso do diálogo é sobretudo o clima: o diálogo se dá em clima de responsabilidade. Responsabilidade é abertura para respostas” (FLUSSER, 2011, p. 57). Esta é uma reflexão muito significativa deste autor, que desenvolveu a ideia de *Bodenlosigkeit* – a falta de um “chão”, o não-pertencimento a um país, a um solo específico, característica de muitos sobreviventes das catástrofes do século XX que podemos aplicar, também, ao ambiente da Internet: se no plano físico não é possível manter-se por muito tempo em um determinado local, na Internet é possível acessar ao conteúdo desejado em qualquer tempo, em qualquer lugar.

Vera Dodebei sugere que interpretemos a Internet como um espaço mítico da memória social. De acordo com a autora, a web seria um centro cultural ou centro de memória virtual, no qual cultura, informação e interação se misturam. Como a produção de memórias na rede se aproxima muito da oralidade, devido ao uso de vídeos, áudios e transcrições, seria possível associá-la aos relatos míticos que dependem da oralidade para serem transmitidos geração após geração, e só continuam fazendo sentido para a memória social da qual fazem parte através da atualização destes mitos por meio de necessidades do tempo presente. Assim como a transmissão dos mitos seria um relato contínuo feito de lembranças e esquecimentos, o acúmulo de informações na Internet também se dá através da contínua adição de novos dados e da eliminação de outros (DODEBEI, 2006).

Ainda de acordo com Dodebei, “a condição de estar patrimônio na contemporaneidade é dada, de certo modo, pela tecnologia intelectual da simulação, quer dizer, pela atribuição constante de conteúdos informacionais ao núcleo do objeto simulado no ciberespaço” (DODEBEI, 2006, p. 10). Se pensarmos a MDP do Museu da Música por esta perspectiva, ela serviu, durante o tempo em que

esteve ativa, como um reforço do significado que a música dos séculos XVIII, XIX e XX pode ter para a nossa cultura no presente à medida em que as pessoas recebiam mais informações sobre as partituras disponíveis tanto no Museu, em formato físico, quanto no site da instituição, em formato digital. Assim como os influenciadores digitais precisam produzir conteúdos constantemente para atrair a atenção de seus seguidores, a MDP do Museu da Música pode ser atuado como uma forma de lembrar as pessoas que seguem a página todos os dias do acervo musical presente na cidade de Mariana, além de criar laços de pertencimento entre a comunidade e o Museu.

A forma híbrida do Museu da Música – arquivo, museu, site - foi acentuada com a passagem do acervo para um prédio próprio e a criação das salas de exposição para as partituras e os instrumentos musicais do acervo. A Internet é, então, uma forma de expandir virtualmente o espaço do Museu, tanto para os pesquisadores quanto para os potenciais visitantes. Assim, voltando às definições de Certeau de “espaço” e “lugar”, podemos entender que o lugar-museu é limitado às duas salas de exposição e ao arquivo documental, mas que o espaço-museu é muito mais amplo. Segundo este autor, “o espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática por um sistema de signos – um escrito” (CERTEAU, 1994, p.202). Desta forma, o Facebook é um espaço virtual onde os visitantes da página podem obter informações sobre o acervo do Museu, História da Música e sobre a história da própria instituição, assim como as partituras digitalizadas podem ser acessadas pelos pesquisadores também em um espaço virtual. Por outro lado, o público pode expor sua opinião sobre o Museu através de comentários na página do Facebook. Este espaço virtual é, então, um prolongamento do espaço do Museu, no qual os visitantes e a instituição podem interagir. Isso sem contar o espaço criado pela própria execução da música, que só dura até chegar ao coda, mas que sempre pode ser recriado em certa medida.

### **Considerações finais**

Lugar implica em estabilidade; espaço é mobilidade. Sem mobilidade, os espaços seriam imutáveis. Certeau teria dito, uma vez, que “é a atividade que qualifica o espaço” (DOSSE, 2013, p. 88). Assim, pensando no caso do Museu da Música de Mariana, as atividades de pesquisa e performance musical foram as práticas que levaram à expansão dos espaços do museu. A princípio, o ímpeto de Dom Oscar de Oliveira em preservar o patrimônio histórico e artístico marianense – e católico – fez

com que ele criasse, além de outros projetos patrimoniais não abordados neste trabalho, o Museu da Música, buscando recolher cada vez mais partituras para enriquecer o seu acervo. O trabalho dos arquivistas e pesquisadores contribuiu para que aqueles documentos fossem organizados e preservados, além de possibilitar a sua execução por músicos que dariam vida àquelas notas. A atividade destas pessoas foi o que deu vida ao Museu da Música de Mariana, criando um espaço próprio para esta instituição, mesmo que ainda fazendo parte do Arquivo Eclesiástico.

Mais tarde, com a criação dos módulos expositivos do Museu, já em um prédio próprio, foram não apenas as atividades de pesquisa, mas também aquelas educacionais e de entretenimento, que ressignificaram aquele espaço. Não apenas pesquisadores buscariam o Museu para ter acesso aos seus documentos, através de um conhecimento prévio, mas qualquer curioso que passasse à porta poderia descobrir músicas de outros tempos, caso ali entrasse. Os cursos de musicalização e aprimoramento e os concertos contribuíram para conectar a instituição com a população marianense, através de suas práticas musicais já existentes, como é o caso das bandas de música. Ao digitalizar e disponibilizar parte de seu acervo, além de fazer uso do Facebook para fazer presente no dia-a-dia de seu público informações a respeito da História da Música, das festas religiosas e de diversos assuntos relacionados à instituição, o Museu da Música de Mariana expandiu seu espaço para além dos limites geográficos, aumentando o alcance e a variedade de seu público.

Para pensarmos a mobilidade do Museu ao longo dos anos, podemos recorrer às noções já citadas de arquivo e repertório – a memória institucionalizada e a memória presente nas performances – e de cânon e arquivo – uma memória ativa e outra passiva, como museus e arquivos. Estes conceitos não são opostos, mas complementares; há comunicação entre eles. O acervo de um arquivo, passivo, escondido, pode fazer parte de um acervo de um museu, com o objetivo de ser visto por mais pessoas, e vice-versa. As performances musicais fazem com que o conteúdo das partituras guardadas em um arquivo, a música, façam parte de uma experiência do passado no presente; o ouvinte pode ter um vislumbre de uma cerimônia católica do século XVIII ao ouvir uma Missa, mesmo que com instrumentos contemporâneos e em um contexto diferente – não durante uma cerimônia religiosa, mas em um concerto.

O projeto civilizador da Arquidiocese de Mariana, em especial sob Dom Oscar de Oliveira, se dava através da seleção de determinadas obras artísticas como símbolos da presença do catolicismo na

região; peças que mostram a continuidade de uma identidade católica que já era presente desde a formação de Minas Gerais e se fortaleceu através do desenvolvimento da escultura, da pintura e da música, impulsionada pela opulência econômica. Como toda memória cultural institucionalizada, esta memória selecionada por Dom Oscar exclui as diversas outras memórias que estão presentes nas identidades marianenses, especialmente de outras religiões. No entanto, a presença de música profana proveniente das sociedades musicais da região e de acervos pessoais e, mais tarde, a abertura do Museu para concertos e cursos criou um espaço para que outras culturas musicais além da católica pudessem se manifestar.

A mudança para um prédio próprio configurou a completa transformação do acervo do Museu da Música em um museu propriamente dito, atraindo mais visitantes e permitindo uma maior mobilidade e variedade das práticas em seu espaço. Já a digitalização da coleção Dom Oscar e a Mediação Digital e Pedagógica pelo Facebook expandiu o alcance desta instituição através de um espaço virtual. Todas estas etapas envolveram diferentes meios de memória, favorecendo o intercâmbio entre cânon e arquivo, trazendo à vida cotidiana a música e um conhecimento que talvez ficassem restritos ao ambiente do Museu há algumas décadas. A música possui sua dimensão imaterial, o som, e a material, as partituras e os instrumentos. O Museu possui um espaço físico, o arquivo e as exposições, e um espaço virtual, o site e as redes sociais. O Museu possui ainda aspectos performativos, como é o caso dos cursos de aperfeiçoamento, musicalização e dos concertos. Todas estas características, todos estes espaços ocupados pelo Museu e nos quais ele atua são o que fazem do Museu da Música de Mariana um espaço de recordação, dentro do qual os sujeitos se movem e, ao fazê-lo, movimentam também o Museu.

### Referências bibliográficas:

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Aleida. The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community; In: ASSMANN, Aleida; CONRAD, Sebastian. **Memory in a global age**. Discourses, practices and trajectories. New York: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2010, pp. 97-118.

ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar. **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008, pp. 97-107.

ASSMANN, Jan. Communicative and Cultural Memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar. **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008, pp. 109-118.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes**. Tratamento documental. Segunda edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato. **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983, pp. 82-121.

CAMERON, Fiona. Beyond the Cult of the Replicant: Museums and Historical Digital Objects—Traditional Concerns, New Discourses. In: **Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse**, Cambridge, MIT Press, 2007, pp. 49-75.

CASTAGNA, Paulo. **O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX**. 2000. 375 p. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CASTAGNA, Paulo. Os 40 anos (e vários séculos) do Museu da Música de Mariana. **Glosas**, maio 2003.

CASTAGNA, Paulo. Do arquivo da catedral ao Museu da Música de Mariana. **VIII Encontro de Musicologia Histórica**. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 18-20 de julho de 2008. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. p.72-106.

CASTAGNA, Paulo. O Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG - Brasil) iniciou, em fevereiro de 2014, o projeto de digitalização e disponibilização *online* da Coleção Dom Oscar de Oliveira, com fundos do Conselho Municipal de Patrimônio de Mariana e com previsão de término para o início de 2015. **Caravelas**, ano. 6, n. 3, 25 fev. 2014.

CASTAGNA, Paulo; GOMES, Vítor Sérgio; LIBOREIRO, MORAIS, Gislaine Padula de; José Eduardo; SANTOS, Enzo dos; VIANA, Sidiône Eduardo. Mediação Digital e Pedagógica do Museu

da Música de Mariana. **Informativo do Caravelas**, Lisboa, CESEM, FCSH, UNL, ano 6, n.4, p.4-6, 15 de maio de 2014.

CASTAGNA, Paulo; GOMES, V. S.; Sidione Eduardo Viana; Gislaïne Padula; LIBOREIRO, J. E. ; SANTOS, E. A digitalização da Coleção Dom Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana: desafios entre a teoria e a prática arquivística e musicológica. **Anais [do] X Encontro de Musicologia Histórica [recurso eletrônico]:** teoria e práxis na música: uma antiga dicotomia revisitada / Marcos Holler, Luis Otávio de Sousa Santos, Rodolfo Valverde (Coord.). Juiz de Fora, Ed. UFJF: Pró-Música, 2016.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano – 1: artes do fazer.** Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** Tradução de Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 2000.

COTTA, André Guerra. Projeto “Difusão e Instalação do Acervo do Museu da Música de Mariana”: comunicação parcial de resultados (maio de 2008). **Comunicação apresentada no XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)**, Salvador, 2008.

DODEBEI, Vera. Patrimônio e memória digital. **Morpheus:** revista eletrônica em Ciências Humanas, ano 4, n. 8, 2006. Disponível em: <<http://www4.unirio.br/morpheusonline/numero08-2006/veradodebei.htm>>. Acesso em 12 nov. 2020.

DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. Tradução de Giovanni Ferreira Pitillo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 85-96, jul.-dez. 2013.

FLUSSER, Vilém. **Pós-História:** vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda:** os discursos do patrimônio cultural no Brasil. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

IPHAN. Os sabores de Mariana. Mariana, MG; Brasília, DF: **Iphan / Programa Monumenta**, 2009. 100 p. Disponível em <[portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Sabores\\_da\\_Mariana.pdf](portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Sabores_da_Mariana.pdf)> Acesso em: 03 ago. 2020.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Espelho das Cidades**. Tradução de Diane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

MARQUES, Mayra. **Trajetórias do Museu da Música de Mariana: mutação e pluralização dos meios da memória cultural**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA (site). Disponível em <mmmariana.com.br> Acesso em: 02 de agosto de 2020 às 21:04.

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA (Facebook). Disponível em <www.facebook.com/MuseuDaMusicaDeMariana> Acesso em: 21 jul. 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. In: **Proj. História**, São Paulo, 10 (dez) 1993, p. 13. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>> Acesso em: 21 jul. 2020.

OLIVEIRA, Dom Oscar de. “Mariana e o Turismo”. **Jornal O Arquiocesano**. Mariana, 27 de agosto de 1961. Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana, Coleção O Arquiocesano, livro 1, código 102.

OLIVEIRA, Dom Oscar de e PENALVA, Pe. José de Almeida. **Declaração sobre a pesquisa do acervo de músicas dos séculos XVIII, XIX e XX provenientes de Barão de Cocais realizada por José de Almeida Penalva entre março e agosto de 1972**. Mariana, 10 ago. 1972. Arquivo Eclesiástico Dom Oscar, Epistolário.

SCARPATI, Riler Barbosa. **Para a glória da “Roma Mineira”**: Museu Arquiocesano de Mariana (1926-1964). 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2014.

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

VIEIRA, Pollianna Gerçossimo. **Salomão de Vasconcellos e a consagração da “Atenas Mineira” em Monumento Nacional (1936-1947)**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2016.