



Universidade de Brasília
Faculdade de Ciência da Informação
Curso de Museologia

Karina Lie Sato Inatomi

**Perspectivas de Virtualidade para a
Casa da Memória Viva de Ceilândia**

Brasília, DF
Julho, 2014

KARINA LIE SATO INATOMI

Perspectivas de Virtualidade para a
Casa da Memória Viva de Ceilândia

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Museologia da Faculdade
de Ciência da Informação da
Universidade de Brasília como requisito
parcial para obtenção do grau de
Bacharel em Museologia

Orientadora: Prof.^a Dra. Celina Kuniyoshi

Brasília, DF
Julho, 2014

I35p

Inatomi, Karina Lie Sato

Perspectivas de virtualidade para a Casa da Memória Viva de Ceilândia / Karina Lie Sato Inatomi. -- Brasília, 2014.

69f. : il.

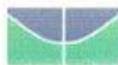
Monografia (Bacharelado em Museologia) - Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2014.

Orientadora: Prof.^a Dra. Celina Kuniyoshi

Bibliografia

1. Museu virtual. 2. Casa da Memória Viva de Ceilândia-DF. I. Inatomi, Karina Lie Sato. II. Universidade de Brasília. Faculdade de Ciência da Informação. Graduação em Museologia. III. Título.

CDU 069



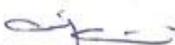
KARINA LIE SATO INATOMI

**Perspectivas de Virtualidade para a
Casa da Memória Viva de Ceilândia**

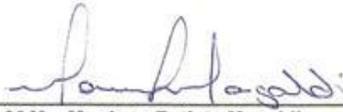
Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da
Universidade de Brasília como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em Museologia.

Banca Examinadora:

Orientadora: _____


Prof.ª Dra. Celina Kuniyoshi
Curso de Museologia / Faculdade de Ciência da Informação – FCI
Universidade de Brasília – UnB

Membro: _____


Prof.ª Ms. Monique Batista Magaldi
Curso de Museologia / Faculdade de Ciência da Informação – FCI
Universidade de Brasília – UnB

Membro: _____


Prof.ª Ms. Deborah Silva Santos
Curso de Museologia / Faculdade de Ciência da Informação – FCI
Universidade de Brasília – UnB

Membro Suplente: _____


Prof.ª Ms. Silmara Küster de Paula Carvalho
Curso de Museologia / Faculdade de Ciência da Informação – FCI
Universidade de Brasília – UnB

Aprovada em: 2 de julho de 2014.

À minha mãe, Sílvia, por acreditar nos meus
sonhos e me ensinar a alcançá-los.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Manoel Jevan e à comunidade da Ceilândia por compartilharem sua *imaginação museal* e manterem viva a memória desta cidade. Ainda temos muito que realizar juntos na Casa da Memória Viva da Ceilândia!

À professora Celina Kuniyoshi, pela orientação, paciência, risadas, e por ouvir meus desabafos e entender minhas angústias. Sem o seu auxílio essa monografia não teria o mesmo resultado.

Às professoras do Curso de Museologia, Silmara Kuster, Monique Magaldi, Deborah Santos, Elizângela Carrijo, Andrea Considera, Ana Lúcia de Abreu Gomes, Marijara Queiroz e Celina Kuniyoshi, por todos os ensinamentos e contribuições para meu crescimento no decorrer da graduação.

À minha irmã, Aline, pela revisão e formatação deste trabalho.

À minha chefe, Heine, por todo carinho e compreensão durante o ano de trabalho no Senado Federal.

Aos amigos Ingridde, Maria, Natasha, Robson e Talita, por terem sido a alegria do meu cotidiano universitário. À Anna Maria e Pedro Guilherme, por se tornarem a minha “família museal”, e terem sido os meus melhores calouros. Em especial, ao amigo e companheiro de todas as horas, Vinicius, meu “orientador” de coração nesta monografia. Os momentos junto de vocês foram essenciais para encarar esses quatro anos de UnB.

À Janaina e Valéria, por me acompanharem desde a pré-escola e ao longo desses anos terem aprendido junto comigo o valor da verdadeira amizade.

Ao meu bem, George, por ser meu abraço reconfortante, me dando energia para não deixar de caminhar.

Aos meus pais, Haroldo e Sílvia, Tia Shi e Batiam Mieke, pelo carinho e dedicação incondicionais. Aos meus irmãos, Akemi, Érica, Aline, Gu e Jorge, pelo carinho, apoio e paciência diários. Obrigada por todo amor, e serem os meus melhores exemplos!

*Ajuntando novas pedras
e construindo novos poemas.
Recria tua vida, sempre, sempre.
Remove pedras e planta roseiras e faz
doces. Recomeça.
Faz de tua vida mesquinha
um poema.
E viverás no coração dos jovens
e na memória das gerações que hão de vir.
Esta fonte é para uso de todos os sedentos.
Toma a tua parte.
Vem a estas páginas
e não entres seu uso
aos que têm sede.*

(Cora Coralina, 1983)

RESUMO

O presente trabalho explora a temática de museu virtual e museu comunitário aplicada à Casa da Memória Viva de Ceilândia (CMVC), recorrendo à revisão bibliográfica, histórica, ao depoimento do fundador da Casa e à metodologia qualitativa para a abordagem de dados, informações e teorias relativos ao tema. Apoiou-se nos conceitos de Pierre Levy e refletiu-se sobre a essência da CMVC, associada ao processo de virtualização e musealização de seu acervo, sob perspectiva inovadora no campo da Museologia, firmando-se nos pioneiros-acervo e seus fazeres sócio, histórico e culturais pelas ruas de Ceilândia. Concluiu-se que todo museu é potencialmente museu virtual e independe da internet e da interface digital, configurando, desse modo, a principal contribuição desta monografia aos estudos na área.

Palavras-chave: Museologia. Museu Comunitário. Museu Virtual. Casa da Memória Viva de Ceilândia. Distrito Federal.

ABSTRACT

This work explored the virtual museum and community museum themes, applied to *Casa da Memória Viva de Ceilândia* (CMVC). It made use of bibliographical and historical reviews, of the CMVC founder's testimonial, and of the qualitative methodology to the approach given to data, information and theories regarding the theme. Building on Pierre Levy's concept about virtual, it reflected on CMVC's essence, associated with the process of virtualization and musealization of its collection, from an innovative perspective in the Museology field, building over the pioneers-collection and their social, historical and cultural works on Ceilândia streets, concluding that every museum is potentially a virtual museum and does not depend on the Internet and on digital interfaces, setting then its main contribution to the studies in the area.

Keywords: Museology. Museum. Community Museum. Virtual Museum. Casa da Memória Viva de Ceilândia. Federal District.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Comparação entre museu tradicional e novo museu.....	21
Quadro 2 - Os museus na Internet.....	53

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Movimentos dos Incansáveis.....	34
Figura 2 - Questionário Comunitário.....	37
Figura 3 - Jevan e cartazes produzidos pela SPPCeI.....	38
Figura 4 - Jevan mostra cartazes e peças do acervo da CMVC.....	38
Figura 5 - Casa de Cora Coralina (cozinha).....	45
Figura 6 - Informação ampliada do acervo exposto.....	45
Figura 7 - Jevan e o pilão.....	61

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
CAPÍTULO I - Museus comunitários e museus virtuais	15
1 Uma breve trajetória do museu	16
1.1 Museu Comunitário: território, patrimônio e população	19
1.1.1 Território: espaço de ação.....	21
1.1.2 Patrimônio hoje.....	23
1.1.3 População: a protagonista do museu.....	23
1.2 Museu virtual: a Internet e a virtualidade nos museus	24
1.2.1 Os museus na Internet.....	25
1.2.2 A virtualidade para Lévy: além da Internet.....	26
1.2.3 O museu virtual: um espaço em transformação.....	28
CAPÍTULO II - A Casa da Memória Viva de Ceilândia: lutas e afirmação cultural	30
2 Da remoção à formação da cidade: a história de Ceilândia	31
2.1 De uma utopia a outra: a remoção para C.E.I.land	31
2.1.1 Os incansáveis moradores da Ceilândia.....	33
2.2 A Casa da Memória Viva de Ceilândia: um museu incansável	35
2.2.1 A formação da CMVC: um exercício para a história de Ceilândia.....	36
2.2.2 O acervo: a parte viva da CMVC.....	39
2.2.3 Os eventos: comunidade em prol da cultura local.....	41
2.2.4 O espaço da CMVC: entre a casa e a cidade.....	43

CAPÍTULO III - Perspectivas de virtualidade para a Casa da Memória Viva de Ceilândia.....	47
3 A virtualidade, os museus e a CMVC.....	48
3.1 A virtualidade nos museus.....	48
3.1.1 <i>Aproximação de conceitos: a virtualidade em museus comunitários.....</i>	50
3.2 A aplicabilidade do conceito de museu virtual à CMVC.....	52
3.2.1 <i>O acervo da CMVC na Internet: a preservação em meio digital.....</i>	52
3.2.2 <i>A virtualidade na musealização dos “pioneiros-acervos” e seus eventos.....</i>	54
3.3 A virtualidade da Casa: a poética da transformação.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
REFERÊNCIAS.....	64
ANEXO A1 - Entrevista com Professor Manoel Jevan.....	70
ANEXO A2 - Carta de cessão de direitos sobre o depoimento oral.....	85

APRESENTAÇÃO

O tema da monografia, a Casa da Memória Viva de Ceilândia (CMVC), surgiu durante a pesquisa para a exposição curricular, *Brasília, mostre a suas caras*, realizada no 1º semestre de 2013, que demandava a busca pelas faces culturais da cidade de Brasília. Por indicação do então colega de curso, Vinicius Carvalho Pereira, que realizava a pesquisa para sua monografia, intitulada *Casa da Memória Viva da Ceilândia: uma análise a luz da Nova Museologia (1997-2010)*, fui conhecer o professor Manoel Jevan, coordenador da CMVC e pesquisador da história da Região Administrativa do Distrito Federal denominada Ceilândia. Essa pesquisa inicial despertou meu interesse e passei a acompanhar as ações promovidas pela CMVC.

Pode-se considerar a CMVC como um museu comunitário, na medida em que tem como agentes culturais a própria comunidade, concentra-se no conhecimento, reconhecimento, valorização e exposição de fazeres culturais dos pioneiros da região administrativa, em sua maioria nordestinos, e no registro da história e cultura de Ceilândia. A coleta de documentos e objetos relativos à região administrativa não foi o foco, mas decorrência das atividades empreendidas pela entidade. A sede informal da CMVC é a residência do professor Jevan, porém, devido a questões pessoais, encontra-se fechada à visitação. Os fazeres culturais acontecem pela cidade por meio de eventos e independe da existência de uma sede física para o museu.

O acervo da CMVC é formado de documentos textuais, iconográficos e tridimensionais. Segundo Jevan, esse conjunto documental só tem valor se integrado ao que considera como *memórias vivas*, ou seja, os pioneiros e figuras representativas da história local. Em outras palavras, temos um acervo usual composto por documentos, fotografias, livros, discos (de vinil e em CD e DVD), fitas cassete e alguns objetos tridimensionais; e um *acervo vivo* que são as pessoas com suas experiências, histórias de vida, conhecimentos diversos que são precisamente o foco da CMVC.

A intenção inicial da monografia era estudar o acervo da CMVC com a finalidade de desenvolver um instrumento de documentação museológica que auxiliasse a organização do acervo. No entanto, essa proposta despertou pouca receptividade no professor Jevan, pois, para ele, esse acervo tem que ser “utilizado,

gasto” e não adianta efetuar um processamento técnico se a CMVC não tem uma sede física, que permita ao público a exploração de seu potencial de conhecimento e deleite histórico-cultural acumulado pelos moradores na CMVC. A perspectiva vislumbrada por Jevan, portanto, é a criação de um espaço virtual, aonde o público terá acesso irrestrito ao acervo do CMVC. Em outras palavras, Jevan pensa em simular um museu no computador, digitalizar o acervo e disponibilizá-lo nesse formato.

Diante dessa perspectiva, passei a questionar se o foco do Trabalho de Conclusão de Curso deveria se manter em documentação de museus, ou convergir para as necessidades da entidade. Derivando da problemática colocada pelo professor Jevan, para o qual o acervo material é somente uma amostra do seu verdadeiro acervo, que são os pioneiros, minha proposta modificou-se ganhando novos contornos. No lugar da discussão sobre “documentação de museus”, decidi focalizar a problemática do “museu virtual”. Em vez de partir do acervo de objetos recolhidos por Jevan, tratarei deles, mas, principalmente, das pessoas (os pioneiros) e de suas memórias e fazeres culturais, convergindo para o propósito do professor Jevan de criar um Museu Virtual, cujo formato torná-lo-á de acesso público.

Redefinido o objeto de estudo da monografia, indago: O que faz a virtualidade de uma coisa? Ou, o que faz a coisa ser considerada virtual? E o museu, o que constitui sua virtualidade ou, o museu pode ser virtual? Será que a Casa da Memória Viva de Ceilândia (CMVC) pode ser considerada museu virtual? Ou pode vir a ser museu virtual? Como? Com que acervo e em que formato?

Para responder essas questões investi numa revisão bibliográfica sobre os termos e conceitos virtual e virtualidade; numa breve revisão histórica sobre museus, especialmente museu comunitário e museu virtual; no levantamento sobre a história de Ceilândia e da Casa da Memória Viva de Ceilândia; entrevistei seu idealizador e fundador, Manoel Jevan; sistematizei e analisei os dados, as informações, os conceitos utilizando metodologia qualitativa pertinente a estudos sobre museus e Museologia e estruturei a monografia em três capítulos a fim de cumprir o objetivo de verificar a aplicabilidade do conceito de Museu Virtual à Casa da Memória Viva de Ceilândia.

As referências basilares para esta monografia são as obras de Pierre Lévy, em especial *O que é virtual*, a dissertação de mestrado de Monique Batista Magaldi,

assim como trabalhos de Tereza Scheiner, Bruno Brulon Soares, Hugues de Varine-Bohan e Mário Chagas.

O capítulo um desenvolve a trajetória da instituição museu, do templo das musas ao uso das novas tecnologias. Traz uma análise dos museus comunitários e um estudo sobre o museu virtual, investigando as diferenças entre os museus criados e manifestados na internet e os de essência virtual segundo preceitos de Pierre Lévy.

O segundo capítulo apresenta a Casa da Memória Viva de Ceilândia, a partir da história da própria região administrativa, compreendendo a CMVC como um *museu incansável*, que remete ao famoso Movimento dos Incansáveis Moradores de Ceilândia. Traça um caminho de lutas e afirmação social e cultural de Ceilândia.

No terceiro capítulo são apresentadas as perspectivas de virtualidade da CMVC, levando em consideração tanto a digitalização e musealização quanto a materialidade e imaterialidade de seu acervo. Examina-se a aplicabilidade dos conceitos apresentados no capítulo um às ações promovidas pela CMVC.

Por fim, apresento as “Considerações Finais”, numa tentativa de concluir as reflexões sobre a virtualidade na Casa da Memória Viva de Ceilândia.

CAPÍTULO I

Museus comunitários e museus virtuais

Houve um tempo em que os museus, dormindo em relicário, sonhavam com peças raras, belas e preciosas. Houve um tempo em que os museus dormindo, assim sonhavam em plena noite de verão, mas "o tempo não para" - insiste o roqueiro. Houve um tempo em que os museus sonhavam em congelar o tempo, cristalizar o passado nas paredes, nas estantes, nas vitrines-cristaleiras, nos painéis e nos tablados, nos arquivos e gavetas, mas "o sonho acabou" - diria o poeta Lennon [...] Não posso jurar de pés juntos que todos os museus acordaram: é fato que muitos continuam dormindo em berço esplêndido, perpetuando e consagrando a ideologia de dominação: mas é fato também que existem aqueles que se encontram no estágio intermediário entre o sono e o despertar, e outros ainda que estão vigilantes, em processo de constante transformação, atentos pra as mudanças políticas, sociais, culturais e económicas. "O tempo não para".

(Mário Chagas, 1994)

1 Uma breve trajetória do museu

O museu é compreendido hoje como

uma instituição sem fins lucrativos, permanente, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, e aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e divertimento, testemunhos materiais do povo e seu meio ambiente. (ICOM, 1986)

A raiz mitológica de museu, no entanto, remete ao templo das nove musas, filhas de Mnemosine, a deusa da memória, e Zeus. Uma delas, Calíope, a musa da poesia-épica, é mãe de Orfeu, que, junto com Eurídice, gera Museu. Para entender a missão de Museu, é preciso lembrar a história de seu pai.

O poeta Orfeu, inconformado com a morte de Eurídice, desce ao inferno para resgatá-la. Com sua lira encantada, alcança permissão dos deuses do inferno, Hades e Prosérpina, para trazer sua amada de novo ao mundo dos vivos, com a condição de só olhá-la depois da travessia do portal do inferno. Orfeu caminha pelas trevas e está chegando à luz quando, para conferir que não fora enganado, olha para trás e vê Eurídice se transformando, conforme aviso de Prosérpina, numa estátua de sal. Desconsolado, Orfeu se entrega à tristeza, não aceita o amor de outras mulheres e termina morto pelas Eríneas, que se vingam do desprezo despedaçando seu corpo e espalhando-o com o sopro, pelo mundo, nas coisas.

E a missão de Museu é reunir o que foi disperso, com a morte trágica de seu pai. Assim,

Museu recompila, reordena, recupera, o espalhamento da poesia nas coisas, isto é, a matriz da ação (poíeo-fazer) em cada coisa ou ainda o que determina o modo de ação de cada coisa no mundo! (GUIMARÃES; BARBANTI, [1991, p. 8], *apud* CURY, 1999, p. 50)

A união das duas histórias faz de Museu um símbolo da organização de objetos, a fim de tirar deles a poesia do mundo, tornando-os registro do fazer humano com poesia divina; e o templo das musas, um local para fruição científica, artística e literária, que utilizava desses registros materiais para reflexões e geração de conhecimento.

No Renascimento, ainda na vertente de organização e sistematização das coisas do mundo, observa-se a tendência ao colecionismo, com a formação de coleções principescas e coleções científicas (advindas principalmente da expansão

marítima). E a coleção, reunidas para fruição e deleite de seus possuidores, de acordo com Pomian, é,

qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeito a uma proteção especial em local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público. (POMIAN, 1984, p. 53)

Ainda nesse período temos os gabinetes de curiosidades, um local que reunia coleções diversas, para fins de conhecimento científico, porém sem nenhuma prática de organização de acervo (GIRAUDY e BOUILHET, 1990, p. 23).

Os museus passam a ser abertos ao público no século XVII, porém para um público limitado, selecionado pelos detentores das coleções, a exemplo do Ashmolean Museum, de Oxford.

A preocupação em abrir os museus ao público em geral surge no século XVIII, com a Revolução Francesa, quando os preceitos de igualdade, fraternidade e liberdade, fazem com que ocorra a promoção do acesso e do usufruto de todos os cidadãos às grandes coleções, estimule o uso do museu como um instrumento de instrução civil e histórica da nação, como foi o caso do Palácio do Louvre que abria suas portas três dias a cada dez, para que em horários determinados, pudesse

propiciar-lhes oportunidades de convívio com as obras de arte das coleções reais e criarem-se academias de arte que servissem ao aprendizado e ao crescimento artístico e dar-lhes noção de sua herança cultural de raiz greco-romana (SUANO, 1986, p. 26).

Sob a influência das ideias iluministas, os museus se espalham e o século XIX, conhecido por alguns autores como “a era dos museus”, foi marcado pela propagação do modelo institucional europeu de museu para outras áreas do mundo, principalmente para as colônias, com valorização dos ideais de nação ou das coleções de história natural.

Nesse cenário o museu cresceu e multiplicou-se. Por um lado, era a instituição ideal para abrigar as coleções necessárias às ciências naturais para suas tarefas classificatórias. Por outro, era também a instituição ideal para espelhar as mudanças em curso da sociedade europeia. (SUANO, 1986, p. 37)

Observa-se o início da separação tipológica dos museus, a partir do tipo de acervo e da forma de organização da instituição.

É nesse período que se fundam os primeiros museus brasileiros, o Museu Real (Rio de Janeiro, 1818), Museu Paraense Emilio Goeldi (Belém, 1866) e Museu

Paulista (São Paulo, 1891), que, segundo Lilian Schwarcz (2010, p. 123) apoiam-se em coleções de história natural.

Em 1922, é fundado no Rio de Janeiro, o Museu Histórico Nacional (MHN), visto como um marco na história dos museus no Brasil, pois, segundo Chagas (2009, p. 91), foi a instituição que passou a se preocupar com a história da nação. Com narrativa hoje considerada romantizada, conseguiu implantar no país um museu retratando sua própria história. O MHN tem um papel importante na história da Museologia no Brasil, por criar em 1932 o primeiro Curso de Museus, e sediá-lo até 1979. É a origem do curso de graduação em Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

A partir desses apontamentos, podemos observar que o museu, como instituição, passou por momentos de transição: templo das musas, dos gabinetes de curiosidades, das coleções principescas aos museus nacionais. De início abrigavam coleções para deleite e fruição particulares e depois passaram a instituições abertas ao público, visando a instrução social. Porém o que se nota durante as fases citadas é seu caráter elitista e de valorização de personalidades, como exemplificado por Julião, ao abordar o MHN:

Seguindo as diretrizes do MHN, os museus surgidos das décadas de trinta e quarenta traziam as marcas de uma museologia comprometida com a ideia de uma memória nacional como fator de integração e coesão social, incompatível, portanto, com conflitos, as contradições e as diferenças. A coleta do acervo privilegiava os segmentos da elite, e as exposições adotavam o tratamento factual da história, o culto à personalidade, veiculando conteúdos dogmáticos em detrimento de uma reflexão crítica (JULIÃO, 2002, p. 23).

Com a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), que discutiu as novas ideias no campo da Museologia, é que o caráter participativo e democrático dos museus passa para o primeiro plano de preocupações dessas instituições (NASCIMENTO JÚNIOR e CHAGAS, 2007, p. 39), ensejando a expansão do campo de estudo da Museologia com o surgimento de um movimento por uma Nova Museologia, baseada na função social do museu. Com a Declaração de Santiago do Chile, o museu passa a se definir como

uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura e

provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais (BRASIL, 2012, p. 100).

A Mesa Redonda de Santiago do Chile foi essencial para a construção da Nova Museologia, juntamente com outros encontros e debates como a IX Conferência Geral do ICOM, intitulada “O museu a serviço do homem: presente e futuro” (Paris, 1971), o Ateliê Internacional Ecomuseus – Nova Museologia, sediado em Quebec (1984), que subsidia a Declaração de Quebec do mesmo ano, assim como a criação do Movimento Internacional da Nova Museologia – MINOM – e o Seminário “A Missão do Museu na América Latina hoje: novos desafios”, realizado em Caracas (1992).

Esses encontros dão oportunidade ao aparecimento de novas tipologias de museus – ecomuseu, museu de território, museu comunitário, museu de vizinhança e museu integral –, que trazem um novo significado ao espaço e atores sociais das instituições. Varine (2012, p.183) propõe como características desses tipos de museu a participação da população de modo integral, com uso e preservação de um patrimônio global de uma comunidade e um território sem a necessidade de uma estrutura física para existir; o desenvolvimento se dá a partir da vontade e do trabalho das comunidades.

Essas concepções abrem perspectivas para a temática abordada neste Trabalho de Conclusão de Curso – a questão do espaço de um museu e a preservação de um patrimônio em sua totalidade – e estimula uma reflexão sobre museus virtuais, que concentram, na atualidade, discussões no campo da Museologia.

1.1 *Museu Comunitário: território, patrimônio e população*

Sob a ótica da Nova Museologia, que modifica o cenário museológico a partir dos anos 1970 com a Mesa Redonda de Santiago do Chile, a instituição museu passa a ser reconhecida também por sua função social. A preocupação com a preservação da memória da comunidade e de suas formas de ação são os elementos centrais dessa nova forma de pensamento.

Surgem novos museus, apoiados nos preceitos da Nova Museologia, como os ecomuseus, museus de vizinhança, museus de território e museus comunitários.

Esses novos formatos de museus apoiam-se na tríade proposta por Hugues de Varine *patrimônio, território e população*.

Os ecomuseus se pautam pela valorização do meio ambiente, remetem a sua raiz etimológica *ethos*, que significa morada (SOARES e SCHEINER, 2009, p. 18). Segundo Varine (2012, p.183), os ecomuseus levam em consideração o patrimônio global, não se limitando a um prédio ou a uma estrutura física para se manter, mas ao território todo e faz da comunidade aquela que dita as ações do museu.

A conceituação de ecomuseu abre margem as outras formas de manifestação da instituição museu, quanto a sua função social. Os museus de vizinhança, por exemplo, apoiam-se nas mesmas premissas, a fim de ampliar as formas como a comunidade se enxerga e se identifica, a partir de seu desenvolvimento e mudanças, tendo como objetivo

a construção e análise da história das comunidades, contribuindo para a identificação da sua identidade, colaborando para que os cidadãos se orgulhem da sua identidade cultural, utilizando as técnicas museológicas para solucionar problemas sociais e urbanos (SANTOS, 2002, p.100).

Os museus de território rompem com noções de território como um espaço político-geográfico, mas agrega a noção de habitado, dando à comunidade o papel de administradora e modificadora desse meio. Tem como principal objetivo a valorização do espaço, a partir de escolhas sociais (VARINE, 2012, p. 244). Dentro dessa noção de museu de território e dos preceitos da Nova Museologia inserem-se os museus comunitários, que se aborda na sequência.

O museu comunitário é criado pela própria comunidade, mas não é necessariamente institucionalizado, de acordo com alguns estudiosos. Para Désvalles, é “o museu no qual a comunidade não é apenas tema ou público, mas é também ator” (DÉSVALLES, 1986, *apud* SOARES e SCHEINER, 2009, p. 6). É um espaço não institucionalizado, criado pela própria comunidade. Segundo Varine (2012, p. 192), “o museu aqui é mais uma mentalidade, uma maneira de tratar os problemas locais de maneira cultural, do que uma colocação institucional desses problemas”. Para Soares e Scheiner (2009, p. 8), existe um *link* interdisciplinar entre a sociologia e a museologia para a definição do museu comunitário.

Esses museus se apoiam em comunidades que pretendem afirmar sua história a partir de sua própria narrativa:

O museu comunitário é a expressão de uma comunidade humana, a qual se caracteriza pelo compartilhamento de um território, de uma cultura viva, de modos de vida e de atividades comuns [...] não pode e nem deve ser fechada, senão o museu não terá sentido para o desenvolvimento [...] ele é enfim, um instrumento dinâmico de desenvolvimento dessa comunidade. (VARINE, 2012, p. 188)

O museu comunitário como expressão da comunidade relaciona-se com a imaginação museal contemporânea, abordada por Chagas, pois busca não a valorização de grandes personalidades, mas narrativas que valorizem o patrimônio comum:

Salta aos olhos a grande proliferação de museus de variados tipos e a constituição de uma imaginação museal inovadora: aquela que se alimenta de práticas culturais desalinhadas com a ideia de acumulação patrimonial e que ao invés de orientar-se para as grandes narrativas, desejosas de grandes sínteses, volta-se para as “narrativas modestas” e valoriza a relação entre os seres e entre os seres e as coisas. Narrativas modestas, mas com a pujança discursiva e capacidade de promover outras possibilidades de identificação. (CHAGAS, 2003, p. 272)

Os museus comunitários, portanto, amparam-se em três noções essenciais para compreensão de sua dinâmica cultural e seguem preceitos distintos dos propostos pelas instituições tradicionais, como evidenciado por Hugues de Varine-Bohan no quadro abaixo:

Quadro 1 – Comparação entre museu tradicional e novo museu.

MUSEU	{	Museu tradicional = edifício + coleção + público
		Novo museu = território + patrimônio + população ¹

Fonte: Ondas do pensamento museológico brasileiro. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 20, n. 20, p. 54, 2003.

1.1.1 Território: espaço de ação

A partir da afirmação de Bachelard, de que “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção da casa” (BACHELARD, 1993, p. 25), Soares e Scheiner passam a explorar a noção de casa na conceituação de museus comunitários. Para eles, o museu é um local para ser habitado, vivido:

Como casa, como instância onde mora o humano, o Museu, da mesma forma que uma concha, que cresce na exata proporção em que cresce o

¹Hugues de Varine utiliza o termo “população” para caracterizar uma população local, uma comunidade, portanto usaremos o termo população associado à noção de comunidade.

corpo que a habita, se torna ele mesmo um pouco humano, de modo que é aquele que ali dentro vive que dá ao segundo a medida de seu existir. (SOARES e SCHEINER, 2009, p. 1).

De modo filosófico, Soares e Scheiner remontam a raiz etimológica da palavra ecomuseu,

A essência de todos os museus está naquele *oikos* proposto pela ecomuseologia, que congrega, na filosofia da casa, a noção de uma morada humana. Nossa própria alma é morada, e o museu nos ensina a morarmos em nós mesmos. E assim as imagens da casa caminham nos dois sentidos: 'estão em nós tanto quanto estamos nelas' (BACHELARD, 1993). O museu comunitário provou-se aqui, independe de modelos prontos, não exclui a possibilidade de acontecer a partir de qualquer tipologia de museu concebida no seio de uma comunidade e que se volte às suas vivências. (SOARES e SCHEINER, 2009, p. 18).

A reflexão que esses autores trazem é a que o espaço do museu é um espaço que necessita do homem para que tenha vida e para que se desenvolva. Varine trata o território de um museu comunitário como um espaço de vivência comum, que pode ser a praça de uma cidade ou um ambiente de trabalho, desde que ali seja polo de ação comunitária, podendo existir até mesmo em um ambiente virtual, pois não se trata de um território político-geográfico (VARINE, 2012, p. 189).

Chagas dá o exemplo do Museu Etnológico de Monte Redondo, onde,

o Museu é a Taberna do Rui quando lá nos reunimos para a tomada de decisões, e também a casa do Joaquim Figueirinha, em Genebra, quando lá estamos trabalhando (CHAGAS, 2000, p. 6).

Nesse museu, o território é voltado à noção de preservação de uma memória comum e de um espaço compartilhado, onde as práticas do museu se estendem pela cidade, não mantendo um local físico para acontecer. Esse exemplo segue a filosofia de casa, apresentada por Soares e Scheiner e têm como território o local que possui vida. Ele é desterritorializado, pois se desprende de um prédio e está presente onde a comunidade quer se manifestar.

A noção de espaço e a de casa, apresentada por Bachelard, por conseguinte, traz a compreensão de que para os museus comunitários, o território é um local de afirmação social, de moradia e vivência, é um espaço de ação e não um templo de sacralização.

1.1.2 Patrimônio hoje

O patrimônio, segundo preceitos da Nova Museologia, passa por um momento de transformação: não se apoia apenas no objeto material, mas passa a abordá-lo de maneira integral, compreendendo a sua essência imaterial:

Para se entender o patrimônio hoje é preciso admitir que a matéria o permeia. Mas se sua própria essência é intangível – afetiva e emocional –, não há, ao mesmo tempo, como crer num patrimônio que cabe nas mãos. A abordagem comunitária traz à luz a concepção antropológica de que a matéria só existe por meio de seus usos; o próprio museu é aquele que é feito por seus usuários, seguindo os ritmos e as medidas que eles lhe atribuem. O patrimônio, por isso, extrapola o próprio corpo e os sentidos, está além de nossa percepção do real, e se faz integral ao conjugar em si matéria e não-matéria; o ser e o nada; visível e invisível; passado, presente e futuro; natureza, cultura e sociedade... Este é o patrimônio que em toda parte se vê, e constrói no real os museus que podemos ver e sentir. Percebe-se, finalmente, que o intangível está contido nas coisas, porque o intangível está em nós. (SOARES e SCHEINER, 2009, p. 16)

O patrimônio comunitário está além dos registros materiais recolhidos por especialistas. Ele é um recorte do olhar da comunidade sobre seus próprios registros: a comunidade escolhe o que deve preservar e de que modo isso deve ser feito. Os registros do patrimônio comunitário estão ali não apenas para serem preservados e conservados em vitrines, mas para serem vivenciados, “é o capital cultural coletivo da comunidade, ele é vivo, evolutivo, em permanente criação” (VARINE, 2006, p. 3).

É uma construção coletiva, feita a partir de visões sobre o cotidiano vivenciado, é um processo que se transforma junto com a comunidade, pois é a forma de percepção que a mesma tem sobre ele, dentro de seu contexto social, que lhe dá o *status* de patrimônio. Preservado pelas comunidades, deve representar a sua dinâmica cultural, ou seja, os museus comunitários não se apoiam em grandes coleções, mas formam o retrato das pessoas que ali vivem.

1.1.3 População: a protagonista do museu

Nos museus comunitários, a sociedade participa do museu, não apenas como público, mas como ator (DÈSVALLES *apud* SOARES e SCHEINER, 2009, p. 6).

Desta forma percebemos a comunidade – população – como o elemento central das relações nos museus comunitários: é ela a detentora da narrativa do museu, criadora e participante do discurso expositivo e das atividades ali desenvolvidas. É o que ocorre no Ecomuseu da Comunidade Urbana de Le Creusot-Montceau:

O resultado desta ideia foi o projeto de um museu igualitário, em que toda a comunidade constituía um museu “vivo” onde não existem visitantes, mas sim habitantes. A essência do museu não reside na exposição, mas na participação. O ponto central deste novo projeto não está no objeto, mas no indivíduo [...] Ao evidenciar o “local” como uma dimensão da comunicação, a sedução do ecomuseu repousa na atração dos encontros que ele permite. Ele convida toda a população a se juntar em sua causa, ou em causa dela mesma. (SOARES e SCHEINER, 2009, p. 7)

Esse exemplo demonstra que a população é o elemento articulador do patrimônio e do território, acima explicitados, e que é a partir dela que se desenvolvem as ações dos museus comunitários. Os membros das comunidades são “autores-atores-espectadores” do seu próprio museu (VARINE, 2006, p. 8).

1.2 *Museu virtual: a internet e a virtualidade nos museus*

A noção de museus virtuais nasce nos anos 1990, com a popularização do uso da internet. Os primeiros museus virtuais constituíam-se de *websites* de instituições físicas, ou seja, museus existentes em várias partes do mundo (o visitante pode visitá-lo a qualquer momento, em pessoa), passaram a oferecer visitas ao museu nas páginas da internet (visitas virtuais). Essa oferta dos museus na internet trouxe a problemática da substituição dos museus físicos pelos museus em meio digital (CARVALHO, 2005, p. 79-80).

Esse questionamento abrange o surgimento de um novo formato de museu e as denominações como *webmuseu*, museu digital, hipermuseu, museu *online*, museu eletrônico, cibermuseu (SCHWEIBENZ, 2004, p. 3). É necessário compreender cada uma dessas denominações para diferenciá-las e entender a essência do museu virtual.

1.2.1 Os museus na internet

O museu é reconhecido como um espaço de comunicação e informação, e interagindo com o homem pode ser local de geração de conhecimento (CARVALHO, 2005, p. 16). A partir dos anos 1990, com a disponibilização da internet em massa, o museu toma uma nova forma, mediado por um novo equipamento:

Analisando a configuração da Internet, esta pode ser entendida, na teoria da comunicação, diferentemente de uma comunicação estruturada em emissor e receptor. Na Internet, o emissor e o receptor se misturam, sem que possamos identificar quem fala e de onde fala. Objeto e sujeito se fundem através de um suporte tecnológico: o computador. (MAGALDI, 2010, p. 39).

Para McLuhan, o computador é tido como um meio de extensão do homem, uma ferramenta, que se torna prolongamento do corpo humano, “prolongamento de qualquer um de nossos sentidos [que] altera nossa forma de pensar e agir – o modo de perceber o mundo” (MCLUHAN, 1969, p. 69), que influencia na vida cotidiana, modificando-a. Logo, o computador passa a ser uma ferramenta que modifica os modos de agir do homem, alterando sua forma de interação com o mundo.

Essas novas formas de manifestação ligadas ao ciberespaço – “espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (LÉVY, 2000, p. 92) – são o que Lévy chama de cibercultura.

A cibercultura modifica a forma de ver o museu e suas obras, pois com o uso do computador, a Internet possibilitou aos museus interagirem de forma globalizada, alterando a noção de tempo e de espaço (HENRIQUES, 2004, p. 2). A tecnologia da *World Wide Web (WWW)* fez com que suas coleções fossem disponibilizadas e acessadas a qualquer hora e local do mundo, por meio do *webmuseu*, museu digital, hipermuseu, museu *online*, museu eletrônico, cibermuseu.

Para Loureiro, os *webmuseus*

são sítios construídos e mantidos exclusivamente na Web, destinados a reunir virtualmente e a expor obras-de-arte geradas originalmente por processos de síntese, ou, por meio de cópias digitais, que existem (ou existiram) no espaço físico. As características da Internet lhes conferem configuração hipertextual, propiciando a conectividade e ampliando as possibilidades de interação com a obra, cuja abertura é evidenciada e/ou potencializada, além de condições peculiares de acesso, eliminando empecilhos espaciais e temporais e impondo, por outro lado, restrições de ordem cognitiva e tecnológica, assim como barreiras linguísticas. Diferem dos museus físicos, ainda, por seu caráter provisório e não necessariamente institucional, bem como pela imaterialidade inerente à imagem digital. (LOUREIRO, 2004, p. 104)

Os museus digitais, assim como os webmuseus, podem ser considerados instituições que existem fisicamente, porém mantém uma interface na *web* (OLIVEIRA, 2007, p. 159), ou seja, os museus digitais possuem um suporte físico digitalizado. Os cibermuseus, os museus digitais e os webmuseus, “ênfatizam o espaço desterritorializado das redes, aplicando-se, entretanto, indistintamente, aos museus construídos na Web e aos sítios mantidos por museus físicos” (LOUREIRO, 2004, p. 105).

Como museus que se constituem na *web*, ainda existem os *hipermuseus*, museus online e os museus eletrônicos. Os hipermuseus são “museus acessíveis em um visor, com possibilidades de conexão, links, com grande interatividade” (MAGALDI, 2010, p. 102). Os museus online baseiam-se em um sistema de conexão para o acesso de dados contidos no ciberespaço (MAGALDI, 2010, p. 103). Por fim, os museus eletrônicos são o que “poderia ser compreendido como abrangendo todos os museus que existem por meio de aparelhos eletrônicos, ou tudo o que possui um sistema baseado nas experiências com eletricidade” (MAGALDI, 2010, p. 102).

1.2.2 A virtualidade para Lévy: além da internet

Os “museus virtuais”, por exemplo, não são muitas vezes senão maus catálogos na Internet, enquanto o que se “conserva” é a própria noção de museu enquanto “valor” que é posta em causa pelo desenvolvimento de um ciberespaço onde tudo circula com fluidez crescente e onde as distinções entre original e cópia já não têm evidentemente razão de ser.

(LÉVY, 2000, p. 202).

A crítica de Lévy – considerar museus virtuais apenas cópias dos museus físicos – aponta para a criação de um repositório digital das coleções materiais e não

para a exploração do material interativo que a internet propicia (HENRIQUES, 2004, p. 9). Na obra *O que é virtual?*, Lévy traz uma crítica também ao uso do termo *virtual*, observando que transcende os limites das redes de computadores. Propõe uma perspectiva mais filosófica, sociológica e sociopolítica, para entender as influências sofridas pela sociedade com a inserção do uso da internet e a denominação de virtualização a ele associado.

Lévy compreende virtual, como algo em potência, remetendo à raiz etimológica do termo latino *virtus*, que significa força, potência. O virtual, filosoficamente, se opõe ao atual, pois, “a atualização ia de um problema a uma solução. A virtualização passa de uma solução dada a um (outro) problema” (LÉVY, 1996, p. 18).

Outro aspecto do virtual refere-se à desterritorialização, influenciando as noções de espaço e tempo:

Submete a narrativa clássica a uma prova rude: unidade de tempo sem unidade de lugar (graças às interações em tempo real por redes eletrônicas, às transmissões ao vivo, aos sistemas de tele presença), continuidade de ação apesar de uma duração descontínua (como na comunicação por secretária eletrônica ou por correio eletrônico). A sincronização substitui a unidade de lugar, e a interconexão, a unidade de tempo. (LÉVY, 1996, p. 21)

O virtual está ausente do aqui e agora, define-se como uma “não presença”, mesmo que, por vezes, necessite de meios físicos (como o computador) para se atualizar, são desatrelados, em essência, de uma realidade espaço-temporal. Para entender o que é virtual, pode-se recorrer à explicação dada para o que é informação e conhecimento. Ambos são elementos que não podem ser considerados materiais, mas virtuais, por seu caráter desterritorializado. São considerados um processo ou um acontecimento, pois são livres de um suporte para viajarem, necessitam apenas de um suporte para se atualizarem, onde essa atualização é a solução do problema presente no virtual. Por conseguinte, o virtual está no processo, é algo que pode *vir-a-ser*.

1.2.3 O museu virtual: um espaço em transformação

Após compreender o *virtual* para Lévy, torna-se mais fácil a apreensão dos conceitos de museu virtual. Segundo esse autor, usualmente o que se chama de museus virtuais são meras cópias dos museus físicos, não se enquadrando no que considera *virtual* (LÉVY, 2000, p. 202). Os museus na internet – *webmuseu*, museu digital, hipermuseu, museu *online*, museu eletrônico, cibermuseu – são considerados apenas digitalizações do museu físico; mesmo os que se compõem de acervos feitos exclusivamente em suporte digital, podem não ser considerados museus virtuais, mas, apenas museus que codificam obras, transformando “átomos em bits”, conforme Negroponte (1995, p. 19).

O que torna o museu essencialmente virtual é

A entrada de subjetividade humana no circuito, quando num mesmo movimento surgem a indeterminação do sentido e a propensão do texto a significar, tensão que uma atualização, ou seja, uma interpretação, resolverá na leitura. Uma vez distinguidos esses dois planos, o do par potencial-real e do par virtual-atual, convém imediatamente sublinhar seu envolvimento recíproco: a digitalização e as novas formas de apresentação do texto só nos interessam porque dão acesso a outras maneiras de ler e entender (LÉVY, 1996, p. 40).

A diferenciação dos museus meramente na internet e dos museus virtuais, está na entrada da subjetividade humana no circuito. Essa subjetividade é vista como uma virtualização, pois promove um problema, a ser indagado e solucionado. Os museus na internet estão apenas no campo do “digital”, pois, segundo Magaldi, se baseia em dispositivos computacionais, onde a informação se encontra em um sistema fechado. A interação com o homem pode torná-lo virtual, na medida em que traz uma problematização. Assim, o digital pode ser entendido como um suporte para a virtualização (MAGALDI, 2010, p. 8).

O museu virtual, portanto, “ao se constituir como uma gama de soluções possíveis para a questão do museu inclui naturalmente o cibermuseu, mas, nessa perspectiva, não se reduz a ele” (DESVALLÉS e MAIRESSE, 2013, p. 67). Segundo a publicação do ICOM, *Conceitos-chave de Museologia*, o museu virtual é algo que transcende as paredes do museu físico e as redes digitais, pois trata de um conjunto de soluções aplicadas às problemáticas dadas pelos museus, como um processo interpretativo da narrativa museal.

Os dois exemplos de museu virtual que Magaldi traz em seu trabalho explicitam bem o que foi definido como museu virtual: o Museu da Pessoa, que é um museu que se compõe apenas na internet, mantido por relatos postados sobre a história de vida de qualquer pessoa do mundo que decide compartilhá-la na página do museu na *web*, e o Museu Temporário da Mudança Permanente, que possui um site na internet, porém se constitui fora dela, nas ruas da cidade americana de Salt Lake; o museu se compõe a partir de sua interação com a cidade e a forma de vê-la (MAGALDI, 2010, p. 11). Assim,

entendemos por museus virtuais aqueles museus que se apresentam em meio digital ou físico. Contudo, museu virtual seria uma manifestação em constante transformação (complexa), por estar em campo problemático; podendo ser desterritorializada. Seu acervo pode ser criado totalmente em meio digital, ou existir em meio físico; podendo ser até mesmo imaterial (MAGALDI, 2010, p. 134).

O museu virtual é algo dinâmico, que não se enquadra em noções de espaço e tempo, pois é uma manifestação que toma diversas formas e está em toda parte, pois depende da sociedade e de sua cultura – a partir de suas representações e sentidos –, para produção de sua potência.

Essa forma de compreensão do conceito de museu virtual se abre para as reflexões propostas por esta monografia. A aproximação dos conceitos apresentados nesse primeiro capítulo será essencial para a análise do estudo de caso escolhido: a Casa da Memória Viva de Ceilândia (CMVC).

CAPÍTULO II
A Casa da Memória Viva da Ceilândia:
lutas e afirmação cultural

*Ceilândia...lândia dos filhos das
aves de arribação
Que construíram Brasília, o orgulho
deste torrão
Torrão que também é deles, mas que
nem sabem quem são
Pois que, empenhados nas obras
com toda dedicação
Nem em sonhos construíram sua
própria habitação
Por isso em cada caixote tinha
um barraco-embrião
Dia e noite, noite e dia, soca paçoca pilão!
(Poeta Muralhá²).*

² Primeiro poema de Ceilândia, escrito pelo Poeta Muralha, no ano de 1971, e declamado em entrevista pelo professor Manoel Jevan para este Trabalho de Conclusão de Curso (VER: Anexo 1).

2 Da remoção à formação da cidade: a história de Ceilândia

A história de Ceilândia mistura-se com a história de Brasília. Oficialmente, Ceilândia é a IX Região Administrativa do Distrito Federal, sendo uma das regiões mais populosas do Distrito Federal, com mais de 400 mil habitantes, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2013). Porém a história de Ceilândia afirma-se muito antes de atingir esse alto índice populacional. Ela está ligada ao período anterior à inauguração de Brasília.

2.1 De uma utopia a outra: a remoção para C.E.I.land

Em meados dos anos 1950, com a construção da Nova Capital do Brasil, houve um processo de imigração para o Planalto Central, em busca de novas oportunidades de trabalho. Saindo dos estados do Nordeste, de Minas Gerais e Goiás, principalmente, passaram a chegar várias famílias para trabalhar na construção de Brasília (PEREIRA, 2013, p. 46).

Instaladas nas vilas operárias, território hoje compreendido pelo Núcleo Bandeirante e suas proximidades, as famílias que construíram o centro de Brasília, após a inauguração da Capital, em 21 de abril de 1960, tiveram que buscar outras oportunidades para se firmarem na cidade que ajudaram a levantar. O que ocorreu, porém, é que as vilas operárias não faziam parte do projeto elaborado por Lúcio Costa. Consideradas favelas,

vinham contrariar o projeto urbanístico, quebrar a harmonia da cidade, prejudicar a sua beleza arquitetônica e representar uma ameaça à saúde da população do Plano Piloto. Impunha-se, portanto, promover o 'saneamento estético da cidade' (AMMANN, 1987, p. 21).

Prevendo-se que parte dos imigrantes não deixaria Brasília pós-inaugurada, foram criadas cidades-satélites, ainda no período de sua construção, como foi o caso de Planaltina e Brazlândia, que pertenciam a Goiás, e a construção entre 1958 e 1960 de Taguatinga, Sobradinho e Gama. Porém, o número de pessoas que permaneceram na cidade ultrapassou o que havia sido planejado para essas cidades-satélites (RESENDE, 1985, p. 15).

Chegaram a ter quase 100 mil habitantes, em 1970, e o governo de Hélio Prates da Silveira começou o processo de remoção dos moradores das vilas, doravante consideradas invasões (VASCONCELOS, 1988, p. 53). Uma das justificativas para a remoção é que as vilas se localizavam na região do anel sanitário de Brasília, local impróprio para moradia (GUIDI, 2013, p. 37). Desse modo, as Vilas Tenório, IAPI, Bernardo Sayão e Morro do Querosene, entre outras, sofrem transferência de moradores em 1971, por meio da Campanha de Erradicação das Invasões (C.E.I.). Incentivada pela primeira-dama, Vera Prates da Silveira, junto a outras “senhoras da alta sociedade”, a C.E.I. visava convencer as famílias a serem removidas, em troca de um lote próprio, em uma cidade com infraestrutura sanitária e social (AMMANN, 1987, p. 23).

A C.E.I. começa as remoções em 27 de março de 1971, para uma área ao norte da cidade-satélite de Taguatinga. Adicionado do sufixo *lândia* (do americano *land*), que designa cidade, a Ceilândia passa a existir. Para o professor Manoel Jevan, grande estudioso de Ceilândia, o próprio nome da cidade já revela muito de sua história: história de remoção e afirmação social. Ele nos conta em entrevista realizada no dia 9 de maio de 2014, sobre o período de remoção, em que as pessoas saíam das vilas operárias carregando telhas e pedaços de madeiras para construir seus “barracos” na nova cidade (JEVAN, depoimento oral, 2014, ANEXO 1). É a mesma situação descrita por Ammann:

embora o plano de assentamento estivesse previamente traçado, no ato da transferência existiam apenas as demarcações de 25x10 metros, cabendo aos moradores desmatar a área e reconstruir seus barracos com o material trazido das invasões (1987, p. 25).

Dessa forma foi se formando Ceilândia: da promessa de uma cidade com infraestrutura para receber os construtores de Brasília, tornou-se um espaço com um grande amontoado de pessoas sem condições adequadas para viver: sem transporte, educação, redes sanitárias e de saúde, distante do centro de Brasília, onde se concentravam os empregos (GUIDI, 2013, p. 11).

Apesar da escassez de recursos e todos os problemas de infraestrutura citados, mais de 80 mil pessoas removidas das vilas operárias, começaram a se assentar, dando origem a uma nova cidade-satélite (GUIDI, 2013, p. 45). Com projeto urbanístico planejado por Ney Gabriel Souza, a cidade-satélite foi chamada pela imprensa, de modo pejorativo, de “barril de pólvora”, pois a configuração das

quadras formava um desenho de barril, e a questão da pólvora era advinda da falta de segurança e de infraestrutura que a cidade passava (LIMA e JEVAN, 2007, p. 14). Começam a se formar as quadras do Setor “O”, “P” Sul e “P” Norte, nos anos 1970. Na década seguinte, surgiram as quadras da Expansão do Setor “O”, Setor Privê e QNQ (PEREIRA, 2013, p. 54).

Junto ao crescimento das quadras existe uma longa história de lutas por mais um direito: o de garantir o lote prometido e a preços condizentes com sua situação socioeconômica, conforme acordado durante o período da remoção. De uma utopia a outra, assim se marcou o início da história da Ceilândia.

2.1.1 Os incansáveis moradores da Ceilândia

*Agora eu quero falar
O que vem apavorando
Todo este pessoal
Que aqui está morando
É o preço que a TERRACAP
Pelos lotes vem cobrando”*

(Joaquim Bezerra Nóbrega, 2014)

A partir desses versos de Joaquim Nóbrega Bezerra³, temos um resumo do que aconteceu no período de 1979 a 1988, marcando um dos movimentos sociais mais notórios da cidade: Os incansáveis moradores de Ceilândia.

Segundo a Resolução nº 71/75, de 1971, o valor dos lotes de Ceilândia seria de Cr\$ 600,00 a Cr\$ 3.500,00, o valor do lote mais barato deveria equivaler a um pouco mais de dois salários mínimos (na época, um salário mínimo era de Cr\$ 225,60, e as famílias tinham renda mínima de zero a três salários). Porém, no ano de 1979, a TERRACAP, descumpra o determinado por esta Resolução, e com o aumento do salário mínimo (para Cr\$ 2.268,00), passa a cobrar dezessete vezes o

³ Joaquim Nóbrega Bezerra é autor do livro “TERRACAP contra a Ceilândia”, que teve sua segunda edição lançada na II Bienal do Livro e da Leitura de Brasília, em 2014, de onde foram retirados os versos de abertura do item desta monografia.

valor determinado, em um total de Cr\$ 38.000,00, o lote mais barato (GUIDI, 2013, p. 61).

Descontentes com esses novos preços dos lotes, pois na época da remoção foram prometidos lotes a preços acessíveis, em troca da saída das vilas operárias, como uma medida política e social do governo de Hélio Prates para resolver o problema das invasões, formou-se o movimento denominado *Os Incansáveis Moradores da Ceilândia*, que tinham como indagação:

Por que vamos pagar esse preço se a gente veio pra cá tudo na mesma época e sofreu as mesmas privações? E ainda: como fica a nossa situação de povo trabalhador que construiu a capital do nosso país? (GUIDI, 2013, p. 63).

Inconformados, buscaram apoio da Ordem dos Advogados do Brasil, seção do Distrito Federal (OAB-DF) e fizeram abaixo-assinado reunindo mais de três mil assinaturas em prol da causa. Com movimentos de luta, manifestações na rua e apoiados judicialmente conseguiram derrubar a TERRACAP em 1988, mantendo o pagamento do estipulado na Resolução 71/75 (PEREIRA, 2013, p. 53).

Figura 1 - Movimentos dos Incansáveis



Fonte: Arquivo Público Comunitário

Apesar de alguns moradores, sem condições de pagar o preço estabelecido pela TERRACAP, terem desistido de seus lotes e partido para outras invasões (principalmente para a região do Parque da Barragem, nas proximidades de Águas

Lindas de Goiás), outros permaneceram e demonstram o porquê foram chamados de Incansáveis: “somente no âmbito do Distrito Federal eles já construíram duas cidades – Brasília (Plano Piloto) e Ceilândia – e estão sempre sendo expulsos, empurrados para mais distante” (AMMANN, 1987, p. 31).

São os pioneiros de Brasília, aqueles que expulsos do centro foram para a periferia e a transformaram em uma cidade-satélite, que estavam novamente sendo expulsos, após construí-la e torná-la apta à moradia, que valorizam a terra e dignificam a região, conforme fala de um dos pioneiros: “Quando nós viemos para cá, isso não valia o preço de um lote [...] Agora valorizou porque nós estamos aqui. A comunidade fez isso valer alguma coisa” (AMMANN, 1987, p. 81). E a valorização decorre não apenas dos aspectos relativos à moradia, mas está ligada a toda a história de luta, de afirmação, de adaptação social e cultural que esses incansáveis viveram na sua faina diária de construir cidades.

São histórias como a da Associação dos Incansáveis Moradores de Ceilândia, que faz Ceilândia ser o que é hoje. São os relatos desses incansáveis construtores de Brasília, construtores de uma história, que devem ser preservados. E é a partir dessa visão, de preservar e de afirmar a luta e a história da cidade-satélite e, principalmente de seus moradores, que nasce a Casa da Memória Viva de Ceilândia.

2.2 A Casa da Memória Viva de Ceilândia: um museu incansável

Segundo o site ‘O Clube do Som⁴’, a Casa da Memória Viva de Ceilândia (CMVC) é considerada um museu do Distrito Federal, recebendo a seguinte definição no Guia de Museus Brasileiros: “um espaço residencial improvisado de museu comunitário” (IBRAM, 2011, p. 509).

Considerada um museu comunitário, a CMVC deve ter suas atividades realizadas e voltadas para a comunidade da Ceilândia, e visa problemáticas locais de escolha da própria comunidade. Partindo deste princípio, serão observadas e

⁴ O Clube do Som é uma entidade de direito privado, criada para fomentar, promover e executar junto aos seus associados, com parcerias ou não, atividades socioculturais e econômicas, de cunho artístico, na área de música e outras, de Artistas Independentes de Ceilândia e demais regiões do distrito Federal. Informações colhidas em: <<http://www.oclubedosom.com.br/index.html>>.

analisadas as atividades promovidas pela CMVC relativas ao patrimônio que se propõe preservar.

2.2.1 A formação da CMVC: um exercício para a história de Ceilândia

Para falar da Casa da Memória Viva de Ceilândia, precisamos conhecer Manoel Jevan, professor de História da Secretaria de Educação do Distrito Federal, coordenador da CMVC e agitador cultural de Ceilândia. As informações abaixo foram obtidas em entrevista com o professor, que se encontra em anexo nesta monografia.

O professor Manoel Jevan Gomes de Olinda é filho de cearenses, cujo pai, em 1959, fugindo da seca e em busca de melhores condições para sua família, veio trabalhar na construção de Brasília. Nos anos 1970, trouxe a família para viver consigo em Brasília. Nesse momento, já havia conseguido uma casa em Ceilândia, onde contava as histórias vividas no período da construção da Nova Capital e nos anos posteriores. Percebia-se uma grande mágoa em relação ao rumo que as coisas tomaram após a inauguração da cidade, quando todos aqueles que a haviam construído, foram removidos das vilas operárias do Núcleo Bandeirantes e proximidades e transferidos para Ceilândia⁵.

Sua escolha profissional está ligada à história de sua família. Ao passar no vestibular do UniCeub, em 1989, Jevan passa a se dedicar ao trabalho de história cultural, com o uso da metodologia de história oral. Tinha em vista a preservação do que ele chama de *memória viva*, ou seja, da memória das pessoas que viveram histórias semelhantes à de seu pai construindo Brasília, principalmente daquelas que vieram do Nordeste.

Em 1993, quando começou a lecionar, já tinha em mente um trabalho a fazer: como um exercício em sala de aula, ele deu a cada aluno um questionário, intitulado “Questionário Comunitário”, com onze questões a serem aplicadas aos pais ou avôs dos alunos, que poderiam ter histórias como a de seu pai. Dessa forma, poderia reunir relatos de pessoas que contassem a história da comunidade e de Ceilândia. Os resultados foram ótimos e Jevan escolheu onze familiares de alunos que responderam aos questionários, que chamou de onze pioneiros, aos quais pediu que

⁵ VER: tópico 2.1.1 “De uma utopia a outra: a remoção da C.E.I. (land)”.

fossem à escola dar uma palestra. Assim, originou-se a Sociedade de Pesquisadores e Pioneiros de Ceilândia (SPPCeI), que a cada ano recolhem fichas e histórias sobre Ceilândia, ajudando a construir uma narrativa local.

Figura 2 - Questionário Comunitário.

SPPCeI
SOCIEDADE DE PIONEIROS & PESQUISADORES DA C.E.I. LÂNDIA
FICHA DE PESQUISAÇÃO

I - DADOS PESSOAIS

Nome: _____
 Endereço: _____
 Contatos: _____
 Profissão ou Ofício: _____
 Outras informações pessoais: _____

II - DADOS HISTÓRICOS

Em que ano você (o senhor ou senhora) chegou aqui (Brasília ou Ceilândia):

De onde você saiu e por que motivo veio morar aqui:

Qual a história que você tem mais lembrança daquela época:

III - DADOS REFERENCIAIS

Nome do(a) pesquisador(a): _____
 Professor(a) e Escola Orientadora: _____
 Contatos: _____

Nota: Documentos da época e demais informações complementares, anexar no verso.

Casa da Memória Una
BRASILIA

Fonte: Arquivo Público Comunitário.

Além das fichas preenchidas, era pedido um anexo, que poderia ser uma fotografia, um objeto ou qualquer coisa que fosse um registro material da história contada. Esse material foi guardado em um arquivo pessoal do professor e, a partir de 1996, passa a ser chamado de Arquivo Público Comunitário, em oposição ao Arquivo Público do Distrito Federal que, para o professor, cobrava valores altos, era muito distante das cidades-satélites e por vezes não continham histórias como as recolhidas pela SPPCeI (PEREIRA, 2013, p. 60).

Ambas as iniciativas, levaram à criação de painéis em cartolina feita pelos pesquisadores da SPPCeI, onde cada painel tinha como figura central um pioneiro e à sua volta, uma parte da história de Ceilândia. A Academia Taguatinguense de

Letras (ATL) sabendo da história do Arquivo Público Comunitário, propõe que Jevan e a SPPCeI fizessem desses painéis um livro, que lhes custaria R\$ 3.500,00. O professor Jevan passou a pensar na ideia e decidiu que, ao invés de investir esse dinheiro para publicar um livro, ele tornaria sua casa um livro aberto, onde colocaria expostos os painéis e outros objetos recolhidos.

Figura 3 - Jevan e cartazes produzidos pela SPPCeI.



Fonte: Foto de Vinicius Carvalho Pereira.

Figura 4 - Jevan mostra cartazes e peças do acervo da CMVC



Fonte: Foto de Vinicius Carvalho Pereira.

Essa iniciativa de Jevan leva ao surgimento da Casa da Memória Viva de Ceilândia, em 1997. Em sua casa eram expostos os objetos recolhidos pela SPPCeI, distribuídos pelos cômodos da casa, onde cada cômodo representava o capítulo de um livro: a garagem era o Foyer Mestre Vladimir de Carvalho; o corredor, o Beco da Cultura Nativa Niéde Guidon; a cozinha abrigava a Cooperativa do Artesanato do Candango Originário (C.A.C.O); a sala era a menor galeria do mundo, a Galeria dos Candangos de Breguedo e por fim o quarto, ou a BiblioCeI Poeta Muralha. Havia também no quintal o Auditório do Rádio, possuindo apenas quarenta e cinco cadeiras, como um crítica a uma sala de aula. A CMVC não funcionou apenas na casa do professor Jevan, teve também como sede a Casa do Cantador, o Centro Cultural de Ceilândia e o Campus da Universidade de Brasília em Ceilândia (FCE), onde não permaneceu por muito tempo devido a questões políticas.

A CMVC era aberta em datas comemorativas, ou com marcação prévia de visita de pesquisadores ou grupos (principalmente escolares). Toda vez que a Casa era aberta em alguma data comemorativa, além da exposição era promovida alguma ação cultural, como shows com sanfoneiros ou um sarau de poesia local. Para Jevan, a exposição não fala por si só, era necessária sempre a presença de pessoas representativas da história e cultura de Ceilândia.

2.2.2 O acervo: a parte viva da CMVC

“Pioneiros são preciosidades, as peças são antiguidades”.

(Manoel Jevan, 2013)

A frase acima remete ao que Jevan considera como o verdadeiro acervo da CMVC: os pioneiros. Para ele, sem os pioneiros nenhum objeto que recolheu durante as pesquisas da SPPCeI tem valor, pois “primeiro vem sempre o acervo imaterial, que são esses candangos incansáveis e em seguida, não necessariamente, uma peça material” (JEVAN, depoimento oral, 2014, ANEXO 1). O que a CMVC tem de acervo material, como o pilão, a escultura da caixa d’água ou pedaço de madeira, só se compõem em discurso quando unidos com os depoimentos de cada um dos pioneiros que disponibilizaram essas peças. Os

depoimentos dos pioneiros iluminam e dão valor à peça, criam seu contexto. Sozinhos (depoimentos e fichas recolhidas pela SPPCeI), representam o maior registro da CMVC, podendo ser considerados o real acervo da Casa.

O principal registro que se tem, salienta Jevan, são as cento e sete fichas recolhidas pela SPPCeI, onde existem os dados significativos do que ele considera *memória viva*, ou seja, dados de “uma pessoa portadora de uma memória coletiva” (JEVAN, depoimento oral, 2014, ANEXO 1).

Como memória coletiva, consideramos,

O processo social de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo, comunidade ou sociedade. Este passado vivido é distinto da história, a qual se refere mais a fatos e eventos registrados, como dados e feitos, independentemente destes terem sido sentidos e experimentados por alguém. (HALBWACHS, 1991, p. 2).

A distinção entre memória coletiva e memória histórica observada por Halbwachs, baseia-se no fato de que a memória histórica vincula-se a fatos e eventos registrados e independe do aspecto sensível ou de vivência a eles relacionados; ao contrário, a memória coletiva depende do grupo e da memória individual das pessoas nele envolvidas, é o passado vivido, experimentado pelo grupo ou por indivíduos (HALBWACHS, 1991, p. 9). A definição pode ser empregada ao que Jevan trata como *memória viva*, justificando a recolha de memórias individuais de cada pioneiro por serem representativas de experiências vividas de modo semelhante e comunitariamente, e, também por remarem contra a corrente da história oficial de Brasília.

A fala dos pioneiros ao narrarem sua história compõe a essência do acervo da CMVC fazendo com que sejam considerados como patrimônio vivo de Ceilândia, pois a representam histórica, social e culturalmente. Este entendimento se filia ao artigo 216, da Constituição Federal de 1988, que determina:

Os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à nação, à memória dos diversos grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:
I. as formas de expressão;
II. os modos de criar, fazer e viver;
III. as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
IV. documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
V. os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 2013, p. 46)

Durante anos, a política de tombamento do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (atual IPHAN) privilegiou a preservação de bens de natureza material, especialmente os bens edificados. Com a Constituição Federal de 1988, o patrimônio cultural passou a abranger bens de natureza imaterial, compreendendo portanto, formas de manifestação cultural voltada aos saberes e fazeres populares, conduzindo a política de preservação para muito *além da pedra e da cal* (FONSECA, 2009, p. 63).

Apesar do foco desta monografia não se centrar no patrimônio cultural, a apresentação destas reflexões nos leva a pensar nas novas categorias de patrimônio que os museus devem englobar. A questão do patrimônio intangível ou imaterial é uma nova missão para as instituições museológicas, a fim de que sua comunicação seja legível para o público, seja a partir de um objeto ou formas de expressão, de fazeres e saberes que compõem seu acervo. Como o da CMVC, que tem 90% dos seus trabalhos baseados em eventos culturais lastreados em raízes histórico-culturais de Ceilândia enquanto cidade-satélite originada da remoção dos construtores do Plano Piloto de Brasília. São apresentações de repentistas, trios de sanfona ou grupos de forró, ainda apresentações como shows de rap, que demonstram uma ressignificação da tradição dos pioneiros⁶.

São essas manifestações dos pioneiros que mantém a CMVC aberta até hoje. A preservação dessas *memórias vivas*, principalmente sob forma de eventos, torna o trabalho da Casa vivo, mantendo sua função primeira, que é a de fazer *jus* à história de vida de cada um desses incansáveis moradores de Ceilândia e para criar uma consciência coletiva sobre sua história.

2.2.3 Os eventos: comunidade em prol da cultura local

Dos eventos produzidos pela Casa de Memória Viva de Ceilândia, podemos destacar três: a Aula Inaugural, a Festa dos Estados Nordestinos e a Orquestra Sanfônica Candanga.

⁶Jevan diz que a maior parte dos *rappers* de Ceilândia são netos de repentistas, porém transformaram a forma de fazer repente dos avôs, colocando um toque do estilo americano para criar sua música, como forma, principalmente, de crítica social.

A Aula Inaugural é a primeira reunião da SPPCeI, onde são entregues os *Questionários Comunitários* e são feitas palestras sobre a história da Ceilândia, com os pioneiros. Esse é o momento inicial da pesquisa, onde os estudantes tornam-se pesquisadores e passam a realizar a pesquisa, buscando novas histórias e registros sobre a história da cidade. A primeira aula foi realizada em 27 de junho de 1993, na Escola Classe 46, dia em que Jevan deu sua primeira aula como professor da Secretaria de Educação e dia que ele considera como a *data oficial* de criação da SPPCeI.

Em 2003, foi organizada a Orquestra Sanfônica Candanga. A cada 13 de dezembro, reuniam-se treze trios de forró, para que na Casa do Cantador, tocassem ao mesmo tempo *Asa Branca*, em homenagem ao aniversário de Luiz Gonzaga e por ser considerada o Hino Nacional dos nordestinos. Esse evento marca também o fim de mais um ano de pesquisa da SPPCeI. Esse evento foi realizado até o ano de 2010.

A Festa dos Estados Nordestinos, ou Forró Comunitário, era uma festa que acontecia na frente da sede da CMVC, realizada em nove noites; a cada noite se homenageava um estado do Nordeste. As pessoas que se apresentavam e faziam o evento, com comidas típicas e tudo mais, eram pessoas que vivem em Ceilândia, vindas de cada um dos estados. Essa festa comemorava a raiz de cada uma das pessoas, lembrando suas terras natais. Foi idealizada em oposição à Festa dos Estados, realizada no Plano Piloto, onde não havia a valorização da cultura popular. A mesma festa deu origem ao conhecido “São João do Cerrado”, festa junina realizada atualmente pelo Governo do Distrito Federal (GDF).

Havia outras realizações como a Cei City Tour, que acontecia em parceria com o supermercado SuperCeI, que cedia o seu trenzinho para que Jevan rodasse a cidade com um grupo de estudantes, passando por pontos turísticos como a Casa do Cantador, terminando na sede da CMVC, sempre com a presença de um pioneiro que contava suas histórias e respondia às curiosidades dos alunos. Outra realização é a Academia Ceilandense de Letras e Artes Populares (ACLAP) criada com o objetivo de reunir produções locais, sendo dividida em três categorias: de escritores, repentistas e poetas. Havia também eventos esporádicos como mostras de filmes – por exemplo, a exibição do filme “Conterrâneos velhos de guerra”, de Vladimir de Carvalho, parceiro da CMVC –, e um Tributo a Renato Russo, com apresentação de trabalhos realizados sobre o cantor pelos pesquisadores da SPPCeI, e show com a

banda cover da Legião Urbana, Instinto Capital, que é de Ceilândia (PEREIRA, 2013, p. 71-71).

Com esses eventos junto à exposição feita na casa do professor Jevan, percebe-se a comunidade sempre atuante visando a valorização e preservação da cultura local. Algumas ações foram paradas no ano de 2010, principalmente em decorrência da mudança do professor Jevan de casa, como será explicitado a seguir.

2.2.4 O espaço da CMVC: entre a casa e a cidade

Ao indagar Jevan sobre as perspectivas de preservação do acervo, tanto material quanto imaterial, ele problematizou questões relacionadas principalmente ao espaço físico da CMVC. Como visto anteriormente os trabalhos da CMVC iniciaram-se em 1993, na primeira Aula Inaugural realizada na Escola Classe 46 de Ceilândia. Esse trabalho deu origem à SPPCeI e ao Arquivo Público Comunitário. Os objetos e as fichas de entrevistas dos pioneiros são guardados na casa do professor Jevan.

Desde 1997, quando resolveu tornar sua casa um museu, o professor Jevan deseja que a CMVC se instale na Casa do Cantador, por ser uma obra de Oscar Niemeyer, ter representatividade arquitetônica e turística para a região administrativa e por considerar que ali é um local ideal para abrigar um museu, incentivando a criação de um polo cultural em Ceilândia. Em 1998, 2003 e 2008 esse desejo se realizou, porém, por problemas principalmente políticos – mudança do governador do Governo do Distrito Federal (GDF) e conseqüentemente do Administrador Regional de Ceilândia –, a CMVC não pôde continuar na Casa do Cantador (PEREIRA, 2013, p. 68).

Além da Casa do Cantador, a CMVC teve outras sedes: no Centro Cultural de Ceilândia (um edifício anexo à Biblioteca da Região Administrativa) e no Campus da Universidade de Brasília em Ceilândia (FCE). Por motivos políticos não alcançou permanência em ambos os lugares.

Independente do fato de se instalar em sedes provisórias – a casa de Jevan, a Casa do Cantador, o Centro Cultural de Ceilândia e a FCE –, as atividades promovidas pela CMVC nunca pararam. Eventos, palestras e encontros de pioneiros

continuaram a acontecer, fossem no espaço que estava sediando a Casa ou em pontos de encontro, como faz a ACLAP até hoje, em bares e nas casas dos participantes da Academia. Por conseguinte, o que observamos é que a CMVC nunca precisou de um espaço próprio para realizar suas atividades e sua exposição, pois como essa se constitui de cartazes, pode ser montada em qualquer lugar. A única exigência é um local para guarda de seu acervo (normalmente a casa do professor Jevan).

Na realidade, a comunidade tornou a cidade o grande palco de suas ações, cumprindo o que Varine propôs como a tríade dos *ecomuseus*: território, patrimônio e população em prol da cultura local (VARINE *apud* CÂNDIDO, 2003, p. 49).

Com seus trabalhos centrados nos eventos que se espalhavam pela cidade, o professor Jevan pensou apenas em uma forma de tornar público o acervo material guardado em sua casa. Desde o ano de 2010, Jevan abre a sua casa aos sábados para visitas previamente marcadas, pois desde que se mudou e assumiu um novo casamento, busca preservar mais sua privacidade, dedicando apenas dois cômodos de sua nova casa à exposição do acervo da CMVC.

Preocupado com a disponibilização do acervo da CMVC ao público e com as restrições de espaço advindas de sua atual situação pessoal, Jevan tem buscado novas soluções ao problema. Conheceu o Projeto Era Virtual Museums⁷, que visa transformar os museus físicos em museus digitais, possibilitando, a partir do uso da internet, a visita aos museus em 360 graus, além de tornar o acervo disponível para pesquisas e ações educativas:

estratégia baseia-se em dois pilares: modernizar a linguagem com intuito de potencializar a comunicação com crianças e jovens e democratizar o acesso utilizando-se da Internet e da distribuição gratuita de DVD-ROMs. No processo do real para o virtual sempre quisemos e buscamos um modelo de visitação em que o internauta pudesse “entrar” no espaço a ser experienciado, além de brincar e jogar (BRASIL, 2011, p. 8).

⁷O Projeto Era Virtual Museums é apresentado da seguinte maneira: “visando a ampla divulgação e promoção dos museus brasileiros e de seus acervos iniciamos em 2008 o desenvolvimento de projetos de visitação virtual a diversas instituições culturais. Estes projetos foram e continuam sendo resultado da percepção de que nesta nova era da tecnologia das informações é essencial inovar, rever e reconstruir o modo de promover a cultura”. VER: COELHO, Rodrigo; SANDIM, Carla (Coord.). Era Virtual Museums.

Disponível em:

<http://www.eravirtual.org/pt/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=19>.

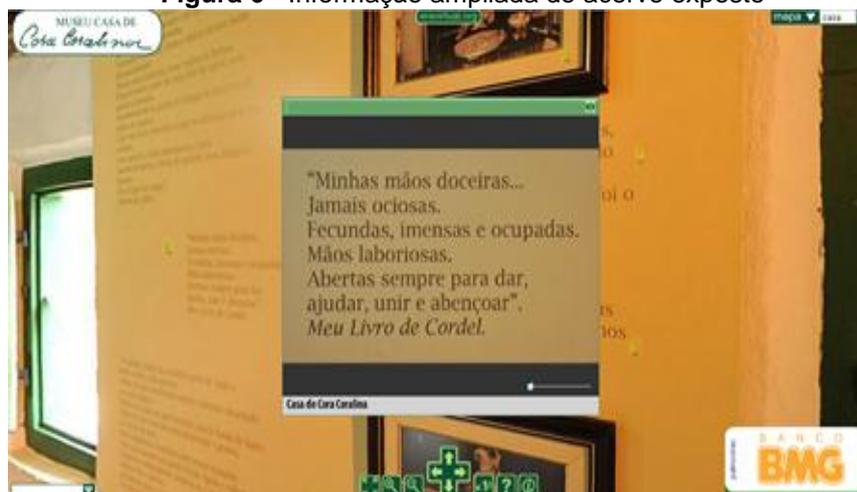
Para facilitar o acesso ao acervo e manter a exposição no formato de sua antiga casa, como um livro aberto, Jevan, pensa tornar a CMVC um espaço virtual, que traria novas possibilidades de uso do acervo, permitindo acesso de forma integral e uso constante para diversos fins. O espaço idealizado por Jevan é um simulacro de uma Casa, onde o visitante pode circular, como o museu virtual feito para a Casa de Cora Coralina pela Era Virtual Museus, no qual cada um dos cômodos disponibiliza o acervo de modo digital.

Figura 5 - Casa de Cora Coralina (cozinha)



Fonte: Site do Projeto Era Virtual Museus - Casa de Cora Coralina⁸

Figura 6 - Informação ampliada do acervo exposto



Fonte: Site do Projeto Era Virtual Museus - Casa de Cora Coralina

⁸Site do Projeto Era Virtual Museus - Casa de Cora Coralina: <http://www.eravirtual.org/cora_br/>.

O espaço virtual também seria para que todos conhecessem a história de Ceilândia e de seus moradores, por meio da sua preservação em meio digital:

A compreensão que temos de preservação é a *publicização*, nós não queremos preservar, nós queremos gastar, queremos que todos usem, a nossa preservação é fazer com que todos saibam, conheçam ou pelo menos divulguem aquele valor que as pessoas, as histórias e os objetos têm (JEVAN, depoimento oral, 2014, ANEXO 1).

Essa perspectiva de virtualização da CMVC amplia as possibilidades de uso do acervo reunido até hoje, assim como a divulgação e a criação de mais um espaço para as manifestações socioculturais de Ceilândia.

Tudo que a CMVC passou no tocante ao espaço físico, demonstra que ela é um museu incansável, como seu acervo principal, os pioneiros, pois luta por um espaço para acontecer e contra problemas políticos que nunca conseguiu superar, a fim de possuir um local público para se afirmar. Não quer mais uma sede provisória, a casa de Jevan, quer tornar-se virtual e assim estar presente em todas as casas intensificando a participação de todos.

CAPÍTULO III

Perspectivas de virtualidade para a **Casa de Memória Viva de Ceilândia**

*Vive a casa em sua realidade e sua
virtualidade, através dos pensamentos e dos
sonhos.*

(Gaston Bachelard, 1993)

3 A virtualidade, os museus e a Casa da Memória Viva de Ceilândia

O presente capítulo retomará os conceitos de virtual de Lévy e os de museu virtual, a fim de verificar as perspectivas de aplicação à CMVC.

A CMVC é um museu comunitário, que tem como cerne de suas atividades, eventos culturais que valorizam os pioneiros e suas histórias, fomentando a preservação da história de Ceilândia. Frente aos problemas relacionados ao espaço físico para guarda do acervo e para sua exposição, pensou-se em transformá-lo em um museu virtual. Na visão da coordenação da CMVC, o museu virtual é um espaço constituído na internet, que mantém semelhança com o espaço físico (apresentação sob formato de livro, como disposto na casa de Jevan), comunicando seu acervo no formato digital.

Uma coisa virtual não é apenas a que se manifesta na internet. É um processo complexo, que exige da subjetividade humana muito mais do que do computador e da rede invisível que transpõe as noções de espaço e tempo. Dentro desses parâmetros sobre o que é virtual é que será analisada a aplicabilidade do conceito de virtual e de museu virtual à Casa da Memória Viva de Ceilândia.

3.1 A virtualidade nos museus

O *virtual*, apresentado por Lévy (1996, p. 40) e sua aproximação da instituição museu⁹, expressam-se com a entrada da subjetividade humana no sistema, promovendo uma série de respostas ao problematizado por uma exposição, por exemplo. A virtualização é tida como a problematização de algo, o que pode *vir-a-ser*. Esse processo de *vir-a-ser* é o que compõe o museu virtual, pois muito além de acontecimentos na *web*, o virtual liga-se à problematização das pessoas sobre o que lhe é apresentado, e as tensões e atualizações que sofre constantemente,

por um lado, a entidade carrega e produz suas virtualidades: um acontecimento, por exemplo, reorganiza uma problemática anterior e é suscetível de receber interpretações variadas. Por outro lado, o virtual constitui a entidade: as virtualidades inerentes a um ser, sua problemática, o nó de tensões, de coerções e de projetos que o anima,

⁹VER: capítulo 1; seção 1.3.3 O museu virtual: um espaço em transformação.

as questões que o movem, são uma parte essencial de sua determinação (LÉVY, 1996, p. 16).

O que faz com que as comunidades se movimentem em prol da preservação da memória local (caso de Ceilândia), é o que pode *vir-a-ser* a sociedade, dentro de suas ações. É o processo de virtualização que todos passam, que os movem. Assim o virtual está presente em todos os museus, seja na forma como uma exposição pode vir a ser interpretada, ou como a história de um local pode, potencialmente, torna-se consensual.

Os museus denominados virtuais e disponíveis na internet têm esse processo de virtualização intensificado, pois, “a memória coletiva posta em alto no ciberespaço é dinâmica, emergente, cooperativa, retrabalhada em tempo real por interpretações” (LÉVY, 1996, p. 115-116).

Le Goff, ao tratar dos *desenvolvimentos contemporâneos da memória*, observa que, apesar das máquinas poderem processar com facilidade qualquer tipo de informação e guardá-las mantendo a estabilidade que o cérebro humano não possui,

a memória eletrônica só age sob a ordem e segundo o programa do homem, [...] a memória humana conserva um grande setor não “informatizável” e [...] como todas as outras formas de memórias automáticas aparecidas na história, a memória eletrônica não passa de um auxiliar, um servidor da memória e do espírito humano (LE GOFF, 2013, p.429).

Dessa forma, podemos compreender que todo museu tem sua vertente virtual, física ou digitalmente, necessita da interação com o público, e os trabalhos internos com o acervo/patrimônio necessitam de constantes virtualizações para significar. O museu se compõe

não como o templo das musas, um espaço de Memória, a sala do tesouro, não um todo instituído – espaço ou território patrimonializado – mas um evento, um acontecimento, uma eclosão da mente ou dos sentidos (SCHEINER *apud* MAGALDI, 2010, p. 5).

O que faz um museu ser virtual, portanto, é o processo de constante transformação, tendo como base tanto o meio físico ou digital. É o museu como fenômeno, que se manifesta através das experiências e interpretações de cada um

sobre o que lhes é apresentado, seguindo a linha de pensamento de Stránský, abordada por Soares:

Segundo o pensamento de Stránský, o objeto desta ciência [a Museologia] não podia ser mais o museu como ele vinha sendo entendido até aquele momento, mas a “musealidade”, que seria o produto de uma relação específica do humano com a realidade, de natureza imaterial, contida apenas nesta relação; *específica*, pois ela depende de uma ideia de museu até então inédita. Não é que a Museologia, para ele, não pudesse se fixar nos museus, mas não pode ter como foco suas coleções apenas. [...] o que o autor pretendia dizer com o conceito de “musealidade” era que o objeto de tal ciência não dizia respeito a uma forma específica de tipificação humana no real – o museu devotado às coleções e limitado à sua materialidade. Ele se referia à maneira mesmo pelo qual o humano vê no mundo as múltiplas possibilidades para a constituição daquilo que se chama de Museu e de musealização, com base em experiências humanas particulares (SOARES, 2009, p. 38).

Desta forma, observa-se que o virtual está presente no museu desde seus primeiros tempos, pois sempre há propensão da instituição em significar, em *vir-a-ser*. O virtual no museu é muito anterior à invenção da internet, que serve de instrumento para tornar a informação passível de virtualizações.

3.1.1 Aproximação de conceitos: a virtualidade em museus comunitários

Esclarecida a presença do virtual nos museus, analisaremos a virtualidade em museus comunitários, especificamente na Casa da Memória Viva de Ceilândia.

Magaldi (2010, p. 11), em sua dissertação de mestrado, traz dois exemplos de museu virtual: o Museu da Pessoa e o Museu Temporário da Mudança Permanente (MTMP). O Museu da Pessoa é considerado um museu virtual, por ter sua sede e seu acervo composto apenas em meio digital, e seu acervo sofrer constantes transformações, pois qualquer pessoa que o visitar, pode adicionar sua história, alterando a composição do acervo do museu. O MTMP, é considerado museu virtual por seu caráter desterritorializado (não possui uma sede física), mas se apresenta em constante mudança nas ruas de Salt Lake City.

Ambos são museus virtuais, pois se mantêm dentro dos mesmos preceitos: são desterritorializados, estão em constante transformação e essa é agenciada pela *comunidade e grupos sociais* (MAGALDI e SCHEINER, 2010, p. 20-21).

Por esses exemplos podemos perceber que os museus virtuais têm a comunidade como agenciador das transformações e podem ser aproximados do que Désvalles considera museu comunitário: “o museu no qual a comunidade não é apenas tema ou público, mas é também ator” (DÈSVALLES *apud* SOARES e SCHEINER, 2009, p. 6).

O museu comunitário é também virtual, pois,

São olhares específicos e complexos sobre o mundo, são formas particulares de se lançar ao cosmos sem deixar de habitar a casa terrestre. A noção de um patrimônio comunitário somada ao surgimento do pensamento de que comunidades se fazem museus preservando e valorizando a memória nas relações cotidianas, além de redefinir a percepção que se tinha do patrimônio e do museu (SOARES e SCHEINER, 2009, p. 16).

A forma como a comunidade interpreta, vê os seus problemas e transforma seu cotidiano em patrimônio a ser discutido em um museu, são constantes virtualizações sobre a sua realidade. O museu está ali para mobilizar a comunidade em prol do desenvolvimento local, a partir do patrimônio que pode contribuir para a construção e preservação da identidade dos cidadãos. À medida que as ações propostas vão se concretizando, o museu pode desaparecer ou transformar-se em outro tipo de museu, como um museu de território (VARINE, 2012, p. 195).

Essa transformação ou a mudança de ações do museu comunitário, podem ser entendidas como virtualizações. É o que a comunidade mostra em potência, onde os “ecomuseus são como *espelhos*, nos quais as populações locais se veem para descobrir sua própria imagem, a partir da qual buscam uma explicação para o território ao qual estão ligadas” (SOARES e SCHEINER, 2009, p. 18).

A virtualidade está presente nos museus comunitários, pois têm como objetivo a expressão comunitária e individual, em forma de críticas e proposições. Assim, o museu é “mais uma mentalidade, uma forma de tratar os problemas locais de maneira cultural” (VARINE, 2012, p. 192), e isso o mantém.

3.2 A aplicabilidade do conceito de museu virtual à CMVC

Os estudos da Museologia abordam o museu virtual de duas maneiras: o museu que se manifesta na internet, com a sua coleção constituída em meio digital ou digitalizações de coleções físicas e por outro lado,

O museu virtual [que] seria uma manifestação em constante transformação (complexa), por estar em campo problemático; podendo ser desterritorializada. Seu acervo pode ser criado totalmente em meio digital, ou existir em meio físico; podendo ser até mesmo imaterial (MAGALDI, 2010, p. 134).

Vamos examinar a aplicabilidade dessas duas perspectivas de museu virtual à CMVC. Na compreensão do professor Jevan, o museu virtual é aquele constituído na internet, que tem como base o acervo físico digitalizado. Porém, tomando por base as ações e eventos promovidos pela Casa, percebemos que a CMVC pode se inserir na outra definição de museu virtual, associado a um processo de constantes transformações.

A aproximação da CMVC ao conceito de museu virtual, por conseguinte, pode se dar de duas formas: 1) por meio do acervo digitalizado na internet e 2) por intermédio dos “pioneiros-acervos” e seus eventos e fazeres culturais pelos espaços da cidade.

3.2.1 O acervo da CMVC na internet: a preservação em meio digital

Ao considerar o museu virtual como aquele presente na internet, sendo constituído integralmente em meio digital ou configurado a partir de digitalizações dos acervos físicos, temos na realidade o que estudiosos da área consideram como museus digitais, museus online, cibermuseu, entre outros (CARVALHO, 2005, p. 80). São definições abordadas no primeiro capítulo desta monografia e apresentadas por autores como Loureiro (2004), Oliveira (2007) e Magaldi (2010). Para facilitar a análise, as resumimos no quadro abaixo:

Quadro 2 - Os museus na internet.

Nome	Definição
WEBMUSEU	Sites construídos e mantidos na web, que contêm cópias digitais de objetos que existem (ou existiram) no mundo físico
MUSEU DIGITAL	Instituições que existem em meio físico e possuem uma interface na <i>web</i> .
CIBERMUSEU	Podem ser tanto os webmuseus, quanto os museus digitais, sendo instituição ligada à desterritorialização da <i>web</i> .
HIPERMUSEU	Museu acessível por um visor, que permite grande interatividade <i>web</i> , com conexões a links diversos.
MUSEU ONLINE	Baseado em um sistema de conexão para o acesso de dados contidos no ciberespaço.
MUSEU ELETRÔNICO	Museus existentes por meio de aparelhos eletrônicos, ou tudo o que possui um sistema baseado nas experiências com eletricidade.
MUSEU VIRTUAL	É uma manifestação de museu em constante transformação, podendo se constituir tanto em meio físico quanto digital.

Fonte: autoria própria.

Os museus virtuais na internet, como são as designações apresentadas acima, são museus compostos de modo digital. Salvo a designação de museu virtual, eles manifestam-se após a codificação em um sistema binário, introduzido pela computação gráfica, que reduz os átomos a *bits*, ou seja, após passarem por um processo de “digitalizar diferentes tipos de informação, como áudio e vídeo, reduzindo-os a uns e zeros” (NEGROPONTE, 1995, p.19). Segundo Moraes,

A proposta de um *museu virtual* tem como base a cultura da digitalização que torna a informação virtual. Não se pode confundir *realidade virtual*, como pesquisa de possibilidades de simulação, que ainda estão em fase embrionária, com o virtual de que somos participantes. O que se chama

hoje *virtual* é, na verdade, o *mundo digital*, a multimídia do computador, isto é, tudo aquilo que é gerado ou intermediado pela numeração da informação via computador (MORAES, 2012, p. 309).

Lévy (1996, p. 40) define digital como algo pré-definido, fechado, não complexo. O museu na internet utiliza suportes digitais para se manifestar, pois transforma referências físicas em hipertextos. Essa transformação, compreendida como digitalização é apenas um suporte para a informação, que por sua vez é virtual.

Esse conceito de museu virtual, resultaria de um processo de digitalização do acervo físico e criação de um espaço na *web*. Configura um museu com suporte digital, inserindo-se em qualquer das definições apresentadas no Quadro 2. A virtualidade, segundo Lévy, se presentificaria a partir dos acessos e manifestações do público visitante do espaço *web*.

Voltando à CMVC, recordamos que Jevan vê o museu como uma instituição de elite e tece-lhe críticas por não representar o povo. Cita como exemplo o Museu Vivo da Memória Candanga, localizado em área carente de transportes públicos, dificultando o acesso da população ao museu e a suas coleções. Quando pensa numa proposta para a CMVC, a democratização do acesso à informação reunida pela SPPCeI é um quesito fundamental.

O museu virtual alocado na internet, portanto, é visto por Jevan, por sua desterritorialização, como um meio de democratizar, agilizar e facultar o acesso ao acervo da CMVC de qualquer local, a qualquer momento e por qualquer interessado. Constituiria uma saída para o problema recorrente de ausência de sede própria e devolveria privacidade e intimidade familiar à casa do professor Jevan.

Esse processo de digitalização da CMVC é uma nova perspectiva para as ações da Casa. Ajudaria a transpor as quatro paredes da casa de Jevan, o território político-geográfico de Ceilândia e permitiria à CMVC estar presente em todos os lugares com acesso à internet.

3.2.2 A virtualidade na musealização dos “pioneiros-acervos” e seus eventos

O que atesta a presença da virtualidade em um museu é seu processo constante de *vir-a-ser*. São as significações e ressignificações que a instituição cria

(ou permite que sejam criadas pelos visitantes), a partir de suas ações, sejam internas ou externas à instituição, que se voltam para o público. Esse processo pode ser compreendido como

Musealização que na verticalidade da comunicação museal é “o conjunto de procedimentos que viabiliza a comunicação de objetos interpretados (resultado de pesquisa), para olhares interpretantes (público), no âmbito das instituições museológicas...” (BRUNO, 1991, p. 17, *apud* CURY, 1999, p. 54).

E também como

[uma] exposição enquanto **processo** de musealização [que] deve ser construída a partir de experimentações museográficas, sistematicamente avaliadas e o resultado aplicado em outros processos de musealização, aqui entendidos como processo de comunicação museal (CURY, 1999, p. 54).

A musealização, no contexto da comunicação museal, representa um processo de significações construídas pelo museu e pelo público, a partir do trabalho de comunicação do patrimônio preservado pelo museu. Dessa forma, compõe-se de experimentações do museu ao comunicar seu acervo (lembrando de sua materialidade e imaterialidade) e de experiências do público com as formas do museu se manifestar – Bruno e Cury abordam experiências relacionadas à comunicação museal, à exposição e museografia.

Analisando o museu como *fenômeno*, e conseqüentemente abarcando a presença da virtualidade no processo que o configura, nota-se que o museu se manifesta também através de práticas cotidianas, como nos ecomuseus, que se constituem não somente com as coisas mostradas, mas com o que experimentamos (SOARES, 2009, p. 38). No entender de Stránsky, o museu é aquele que tem como referências o que vivemos.

A CMVC pode ser considerada um exemplo de *museu fenômeno*, pois se constitui na fala das pessoas que contam as histórias vividas no processo de construção de Brasília e de Ceilândia, nos fazeres culturais que a cada ano renovam as raízes fincadas em diversas regiões brasileiras, ao mesmo tempo que atualizam os laços com Ceilândia (musicais e literários, em especial), nas lutas por seus direitos como pioneiros construtores da Capital e por reivindicações que foram se avolumando ao longo do tempo em que vivem e moram nessa antiga região de assentamento dos “expulsos das vilas operárias localizadas no Núcleo Bandeirante e proximidades”. A CMVC caracteriza-se como um museu que se manifesta além

das paredes de sua sede improvisada, a casa de Jevan, apresentando-se na casa de pioneiros, nas ruas da cidade, nos eventos que promove, nas lutas pelos direitos dos moradores de Ceilândia. Aproxima-se do que Scheiner denomina de museu como fenômeno:

“[...] e, portanto coisa dinâmica, independente de um local e de um tempo específico, podendo estar simultaneamente em muitos lugares, sob as mais diversas formas e manifestações”. O museu “toma a forma possível em cada sociedade, sob influência de seus valores e representações”, sendo a sua potência recriada “continuamente, em intensidade, produzindo sentidos (SCHEINER, 2004, *apud* MAGALDI, 2010, p. 161).

De acordo com as abordagens apresentadas acima, a CMVC pode ser compreendida como um museu virtual, mesmo sem a interface na *web*. Ela mantém eventos e a memória coletiva da cidade sempre em voga, é um museu que traz em potência os anelos da comunidade e musealiza o que considera seu patrimônio, não apenas o que está materializado nos documentos, registros de história, fotografias, livros, discos, CDs, DVDs, pintura etc., mas, principalmente, seus “pioneiros-acervos”, que são os que falam, cantam, escrevem, pintam, poetizam... e transformam a realidade à sua volta.

Ao analisarmos esse acervo da CMVC, ressaltamos sua peculiaridade. E é essa característica inusitada que a transforma em um museu em processo constante de transformações e sempre voltado aos interesses da comunidade. É o que lhe oferece condições de se inserir no conceito de museu virtual:

Potência absoluta, o Museu é o que pode ser; está em todas as partes e tomará a forma que lhe for possível, no tempo desejado, para re-presentar, comunicar, criar e fazer sentido das coisas, sobre as coisas (e apesar das coisas), ainda que para isso seja necessário simular e seduzir (SCHEINER *apud* MAGALDI, 2010, p. 5).

3.3 A virtualidade da Casa: a poética da transformação

Ao pensarmos o museu como virtual resgatamos dois campos de interpretação, o museu na internet e o museu virtual. Compreendemos também o museu como um *fenômeno*, que se manifesta a partir das vivências daqueles que fazem a instituição.

A Casa da Memória Viva de Ceilândia como museu virtual na internet permite a comunicação de seu acervo; o acesso tanto a partir da digitalização do acervo como da filmagem das atuais instalações como um “livro aberto” que pode ser adentrado, consultado, lido; o uso da internet; a democratização da informação. Vista dessa maneira, a CMVC torna-se, usando as palavras de Lévy,

Potencial e não virtual, pois a entalhe digital e o programa de leitura predeterminam um conjunto de possíveis que, mesmo podendo ser imenso, ainda é numericamente finito e logicamente fechado. Aliás, não é tanto a quantidade que distingue o possível do virtual, o essencial está em outro lugar: considerando-se apenas o suporte mecânico (hardware e software), a informática não oferece senão uma combinatória, ainda que infinita, e jamais um campo problemático. O armazenamento em memória digital é uma potencialização, a exibição da realização (LÉVY, 1996, p. 39).

Essa informação é virtualizada quando passa a significar para o público, tornando essencialmente um local que promove ações de interação com o patrimônio preservado, não se bastando como um repositório digital (HENRIQUES, 2004, p. 13).

Ocorre o mesmo processo quando há um acervo, uma comunidade, quando não se limitam a territórios políticos-geográficos, quando apenas acontecem e se virtualizam num instante, em um processo contínuo de transformação. Neste caso, o museu se liga à característica do virtual enquanto desterritorialização. É o uso da informação que não necessita de um suporte físico para se manifestar, ela está em todos os lugares, e “quando utilizo a informação, ou seja, quando a interpreto, ligo-a a outras informações para fazer sentido ou, quando me sirvo dela para tomar uma decisão, atualizo-a. Efetuo portanto um ato criativo, produtivo (LÉVY, 1996, p. 58). É o processo do *vir-a-ser*.

Nesta perspectiva, a CMVC tem o conceito de museu virtual aplicado a suas ações atuais e às que pretende realizar. É não perder a *essência da noção de casa*, segundo Gaston Bachelard:

Ao lembrar que “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”. Sem a casa o ser humano seria um ser disperso; ela o mantém através “das tempestades do céu e das tempestades da vida”. Ela é o princípio de tudo, é onde o mundo inicia, e constitui para o indivíduo o primeiro contato com o real (BACHELARD, 1993, *apud* SOARES e SCHEINER, 2010, p. 2).

O museu traz essa *essência* de local habitado, vivido, onde cada uma das pessoas que se envolvem nesse processo, são *entidades virtualizadas* (LÉVY, 1996, p. 16). A comunidade dá à CMVC essa *noção de casa* (BACHELARD, 1993, p. 25), pois,

A abordagem comunitária traz à luz a concepção antropológica de que a matéria só existe por meio de seus usos; o próprio museu é aquele que é feito por seus usuários, seguindo os ritmos e as medidas que eles lhe atribuem. O patrimônio, por isso, extrapola o próprio corpo e os sentidos, está além de nossa percepção do real, e se faz integral ao conjugar em si matéria e não-matéria; o ser e o nada; visível e invisível; passado, presente e futuro; natureza, cultura e sociedade... Este é o patrimônio que em toda parte se vê, e constrói no real os museus que podemos ver e sentir. Percebe-se, finalmente, que o intangível está contido nas coisas, porque o intangível está em nós (SOARES e SCHEINER, 2010, p. 16).

A CMVC, focalizando a relação das pessoas com a memória coletiva por meio da *memória viva* – os “pioneiros-acervos” que presentificam suas vivências a cada momento de reunião – faz com que o museu seja um processo de construção conjunto, com a finalidade de valorizar seu patrimônio a partir da visão sobre si mesmo e o outro. Faz de Ceilândia a CMVC (como uma *casa* no sentido dado por Bachelard), tornando-a um museu virtual, por meio do encontro de ideias, histórias e sonhos de cada um dos membros da comunidade e através das transformações em suas perspectivas para o espaço que habitam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para compreender o que seja o museu virtual é preciso, antes de tudo, entender o campo complexo com que se relaciona. Dentro das análises realizadas nesta monografia, optou-se em compreendê-lo de dois modos: a interface digital, relacionada à *internet*, e a manifestação do fenômeno museu em tal meio; e de modo filosófico, segundo demonstração de Pierre Lévy do que considera virtual. Esses conceitos foram analisados e aplicados à Casa da Memória Viva de Ceilândia.

As perspectivas de virtualidade para a CMVC se encontram em dois pontos: na digitalização do seu acervo e na sua valorização, utilizando-se tanto a cidade, quanto a internet para se manifestar. Quanto a seu acervo deve-se pensar sempre em dois tipos: os documentos (textuais e tridimensionais) e os “pioneiros-acervos”, as pessoas consideradas por Jevan, *memórias vivas*, que são o cerne de todas as atividades propostas pela CMVC.

Para Jevan, a CMVC perdeu muito com a falta de uma sede, que lhe permitiria ser um polo de irradiação das ações promovidas pela cidade. Para solucionar esse problema, pensou na criação de um ambiente virtual, que simulasse a Casa, e contivesse todo o acervo digitalizado e todas as informações sobre o museu. Esse espaço seria similar ao proposto pelo Era Virtual – Museus – o projeto digitalizaria o acervo e criaria o ambiente do museu (a partir de filmagens em 360 graus do local), como se fosse um livro aberto – e proporcionaria

A compreensão que temos de preservação [que] é a *publicização*, nós não queremos preservar, nós queremos gastar, queremos que todos usem, a nossa preservação é fazer com que todos saibam, conheçam ou pelo menos divulguem aquele valor que as pessoas, as histórias e os objetos têm (JEVAN, depoimento oral, ANEXO 1, 2014).

Dessa forma, a CMVC se insere na perspectiva de museu virtual examinada ao longo desta monografia, pois o espaço deve promover ações que permitam a entrada da subjetividade humana no sistema, inter-relacionando o computador com as pessoas (LÉVY, 1996, p. 40). A virtualidade só está presente levando-se em consideração a interação da comunidade com o meio digital, promovendo interpretações e ações a partir desse novo suporte, pois “para ser um museu virtual não basta ter as reproduções das obras, devidamente catalogadas, e apresentá-las

ao público, mas fazer atividades onde o público possa interagir com estas referências patrimoniais” (HENRIQUES, 2004, p. 13).

Essa perspectiva de virtualidade para a CMVC é um projeto futuro e necessitará de estudos para desenvolvimento de *sites* e formas de manutenção na *web* (alimentação do sistema, suporte técnico, provedor, subsídios financeiros etc.), assim como reuniões com Jevan e a comunidade de Ceilândia, para que o museu, que é considerado comunitário, passe a desenvolver suas ações também na internet, pois segundo Varine (2012, p. 189), os museus comunitários não se limitam a um território político-geográfico, ele pode também manifestar-se na internet, desde que o grupo envolvido no processo esteja a par dessas ações. Logo, o virtual, desterritorializado, que Lévy propõe, estaria no museu virtual com sua interface digital não necessitando de um meio físico, de uma sede, uma casa material para manifestar-se. A CMVC entraria na perspectiva da

dimensão espacial que na tipologia arquitetônica é o referencial de uma mudança que supera o extramuros e passa a descartar a palavra “fronteira” (o muro). É a desterritorialização acompanhada pelo ecomuseu, pelos museus comunitários, o *museum bus*, e que recai na sua projeção digital, agora sem muros ou fronteiras, totalmente universal. (OLIVEIRA, 2007, p. 161).

Outra perspectiva de virtualidade, presente na CMVC, está na musealização de seus “pioneiros-acervos” com seus eventos e fazeres culturais pelos espaços urbanos de Ceilândia. Jevan considera que os trabalhos da CMVC só se justificam pela valorização dos seus pioneiros e das histórias que trazem consigo, configurando o que ele chama de *memória viva*, ou seja, pessoas portadoras de uma memória coletiva. Logo, o acervo da CMVC não se limita aos objetos reunidos durante as pesquisas da SPPCe, mas às histórias presentes em cada um desses objetos, que remetem a algum pioneiro ou vários e sua forma de ver a história de Ceilândia. Como a história do pilão exposto na Casa:

Se você pegar o pilão ele não é nada, mas aí quando a gente associa a primeira poesia da cidade, a *Ceiland*, do Poeta Muralha, que foi feita ao mesmo tempo da mudança, e esse poema fala assim:

Ceilândia...lândia dos filhos das aves de arribação
 Que construíram Brasília, o orgulho deste torrão
 Torrão que também é deles, mas que nem sabem quem são
 Pois que, empenhados nas obras com toda dedicação
 Nem em sonhos construíram sua própria habitação
 Por isso em cada caixote tinha um barraco-embrião
 Dia e noite, noite e dia, soca paçoca pilão!
 O pilão só tem um significado quando a pessoa conhece a poesia dele
 (JEVAN, depoimento oral, ANEXO 1, 2014).

Figura 7 - Jevan e o pilão



Fonte: Foto de Vinicius Carvalho Pereira

Assim, a CMVC é considerada um museu virtual, pois suas ações estão em constante transformação e elas envolvem um sistema complexo de interpretações. As ações não se limitam a um território fechado, pois se manifesta em todos os lugares da cidade, dentro da casa de cada um dos pioneiros, está viva na memória e nas histórias contadas, seja através da fala, da música, da arte. Os eventos desenvolvidos servem para que o patrimônio que a CMVC preserva seja mostrado e apreendido por todos que participam. Essa apreensão vem em forma de *virtualizações* sobre o que se vê; é a gama de interpretações sobre o que se mostra – a promoção da musealização, compreendida no âmbito da comunicação museal por Cury (1999, p. 54) – e tem como base a informação,

porque a informação é virtual. Conforme já sublinhamos amplamente, um dos principais caracteres distintivos da virtualidade é seu desprendimento de um aqui e agora particular, e por isso posso dar um bem virtual, por essência desterritorializado, sem perdê-lo [...] quando utilizo a informação, ou seja, quando a interpreto, ligo-a a outras informações para fazer sentido ou, quando me sirvo dela para tomar uma decisão, atualizo-a. Efetuo, portanto um ato criativo, produtivo. O conhecimento, por sua vez, é o fruto de uma aprendizagem, ou seja, o resultado de uma virtualização da experiência imediata. Em sentido inverso, este conhecimento pode ser aplicado, ou melhor, ser atualizado em situações diferentes daquelas da aprendizagem inicial. Toda aplicação efetiva de saber é uma resolução inventiva de um problema, uma pequena criação (LÉVY, 1996, p.59).

As perspectivas de virtualidade aplicadas à CMVC fazem com que a Casa se inclua no conceito de museu virtual aqui utilizado:

Entendemos por museus virtuais aqueles museus que se apresentam em meio digital ou físico. Contudo, museu virtual seria uma manifestação em constante transformação (complexa), por estar em campo problemático; podendo ser desterritorializada. Seu acervo pode ser criado totalmente em meio digital, ou existir em meio físico; podendo ser até mesmo imaterial (MAGALDI, 2010, p. 134)

A Casa da Memória Viva da Ceilândia se manifesta. Ela se mostra e afirma seu propósito valorizando seu acervo: as pessoas e seus fazeres. Está na esfera do acontecimento, do processo, onde as ações transformam-se e se ressignificam. Dessa forma, envolve um campo problemático, onde tanto o público quanto os agentes de suas ações estão em constante atualização, pois à medida que o patrimônio é preservado, interpretado e exposto ele se virtualiza: o *vir-a-ser* é e está no processo desencadeado em cada ação, existe em potencialidade enquanto problemática ainda não solucionada, mas em vias de se atualizar; quando atualizado, novamente disponibiliza outro *vir-a-ser*. E a CMVC busca esse processo contínuo no meio digital, pois

o suporte digital [permite] novos tipos de leituras (e de escritas) coletivas. Um *continuum* variado se estende assim entre a leitura individual de um texto preciso e a navegação em vastas redes digitais no interior das quais um grande número de pessoas anota, aumenta, conecta textos uns aos outros por meio de ligações hipertextuais (LÉVY, 1996, p. 43).

E em meio físico, nas virtualizações sobre o presente, sobre o agora. O caráter de desterritorialização do virtual está nisso, atualiza-se o agora com referências do que já foi, ele é atemporal, não necessita de relógio e calendário para acontecer, ele precisa do acontecimento, do fato e da interpretação humana. Na CMVC, os constantes eventos, como a valorização da história local, a partir das *memórias vivas*, intensificam o processo de virtualização. Faz com que ele esteja presente em cada casa de Ceilândia, em cada esquina, faz com que seja realmente um museu incansável, pois o processo constante de atualizações é uma relação do que cada um problematiza sobre a cidade e demonstra como quer que a mesma seja reconhecida.

Não se faz história sem virtualizar, não há museus que não sejam virtuais. A aplicação do que é virtual para Lévy nas instituições museais, está presente muito

antes dos anos 1990, quando com a internet, os museus passaram a ter uma interface digital. Remete ao templo das musas e à compreensão das partes espedaçadas de Orfeu que seu filho Museu aceita como missão recompilar, reordenar, recuperar: o espalhamento da poesia nas coisas, o poíéo-fazer em cada coisa, os determinantes dos modos de ação de cada coisa no mundo.

REFERÊNCIAS

AMMANN, Safira Bezerra. **Os incansáveis: movimento popular de Brasília**. Brasília: Cortez Editora, 1987.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **Informação e documentação – citações em documentos – apresentação**: NBR 10520. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **Informação e documentação – numeração progressiva das seções de um documento escrito – apresentação**: NBR 6024. Rio de Janeiro, 2003.

_____. **Informação e documentação – referências – elaboração**: NBR 6023. Rio de Janeiro, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 13 maio 2014.

_____. **Legislação sobre museus**. Brasília: Edições Câmara, 2012. 157 p. (Série Legislação; n. 79).

_____. Ministério da Cultura. **Era virtual: visitas virtuais a museus brasileiros: 2010-2011**. [s.n.], 2011.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Gestão de museus: diagnóstico museológico e planejamento**. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

_____. Ondas do pensamento museológico brasileiro. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 20, n. 20, p. 1-216, 2003.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. **As transformações da relação museu e público: a influência das tecnologias da informação e comunicação no desenvolvimento de um público virtual**. 2005. 288 p. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, Brasília, 2009.

_____. Memória e poder: contribuição para a teoria e prática nos ecomuseus. **Boletim Ecos**, ago. 2000. Disponível em <<http://www.quarteirao.com.br/pdf/mchagas.pdf>>. Acesso em 13 maio 2014.

_____. O verão, o museu e o rock. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v.02, n.02, p. 73-75,1994.

CLUBE DO SOM, O. Entidade de direito privado criada para fomentar, promover e executar junto aos seus associados, com parcerias ou não, atividades socioculturais e econômicas, de cunho artístico, na área de música e outras, de Artistas Independentes de Ceilândia e demais regiões do distrito Federal. Disponível em: <<http://www.oclubedosom.com.br/index.html>>. Acesso em: 3 maio 2014.

COELHO, Rodrigo; SANDIM, Carla (Coord.). **Era Virtual Museus**. Disponível em: <<http://www.eravirtual.org/pt/>>. Acesso em: 30 maio 2014.

CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: **ENCUENTRO REGIONAL DO ICOFOM-LAM**, 8., 1999. Venezuela. **Anais...Venezuela**, 1999. p. 50-51.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários: Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. 100 p.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p.59-79.

GIRAUDY, D.; BOUILHET, H. **O museu e a vida**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GUIDI, Milza. **Os incansáveis moradores da Ceilândia: história de lutas**. Brasília: Edição do Autor, 2013.

HALBWACHS, Maurice. Fragmentos da la memoria colectiva. Seleção e tradução: Miguel Angel Aguilar D. (texto em espanhol). **Revista de Cultura Psicológica**, ano 1, n. 1, México, 1991. Disponível em: <<http://oraloteca.unimagdalena.edu.co/wp-content/uploads/2013/01/Fragmentos-De-La-Memoria-Colectiva-MauriceHalbwachs.pdf>>. Acesso em 23 maio 2014.

HENRIQUES, Rosali. **Museus virtuais e cibermuseus: a Internet e os museus**. 2004. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/biblioteca/pdfs/museusvirtuais_rosali.pdf>. Acesso em: 23 de abr. 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Demográfico 2000 e 2010**. Companhia de Planejamento do Distrito Federal (CODEPLAN). Disponível em: < <http://www.codeplan.df.gov.br/areas-tematicas/informacoes-estatisticas.html>>. Acesso em: 10 maio 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília, 2011.

JEVAN, Manoel (Org). **Coletânea Candanga**: Academia Ceilandense de Letras & Artes Populares. Brasília: Arte Letras, 2008.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Cultura. Departamento de Museus e Centros Culturais. **Caderno de Diretrizes Museológicas**, 2006. p. 17-30.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7. ed. Campinas: Editora da UNICAMP. 2013.

LERSCH, Teresa Morales; OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena. The community museum: a space for the exercise of communal power. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v.38, n.38, p.135-152, 2010.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. 208p.

_____. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2000. 264p.

_____. **O que é virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996. 160p.

LIMA, Emanuel; JEVAN, Manoel. **A Ceilândia hoje - DF**. Brasília: Pop Art Gráfica, 2007.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. L. Webmuseus de arte: aparatos informacionais no ciberespaço. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 33, n. 2, dez. 2004. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/view/93/83>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

MAGALDI, Monique Batista. **Navegando no museu virtual**: um olhar sobre formas criativas de manifestação do fenômeno museu. 2010. 209 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Museu de Astronomia e Ciências Afins, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.unirio.br/cch/ppg-pmus/dissertacoes/dissertacao_monique_magaldi.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2014.

MAGALDI, Monique Batista; SCHEINER, Tereza Cristina. Reflexões sobre o museu virtual. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 11., 2010. Rio de Janeiro. Comunicação oral. **Anais...** Rio de Janeiro: Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

MORAES, Mauricio. Perspectivas do museu em direção a uma cultura virtual. In: **MÉTIS**: história e cultura. v. 11. n. 22, p.303-312. 2012.

NASCIMENTO JÚNIOR, José do; CHAGAS, Mário de Souza (Org). Panorama dos museus no Brasil. In: **Ibermuseus 1**: panoramas museológicos da Ibero-América. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2010.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995. 231p.

OLIVEIRA, José Cláudio A. Cibermemória: lugares, objetos, museus e história na era da mobilidade. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ABCIBER, 3., 2009. São Paulo, 2009. **Anais...** São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.abciber.com.br/simposio2009/trabalhos/anais/pdf/artigos/6_mobilidades/eixo6_art10.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2014.

_____. O museu digital: uma metáfora do concreto ao digital. **Revista Comunicação e Sociedade**, Portugal, v. 12, 2007. Disponível em:

<<http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/comsoc/article/view/1101>>. Acesso em 23 abr. 2014.

PEREIRA Vinicius, Carvalho. **A Casa da Memória Viva da Ceilândia: 1997-2010: uma análise á luz da Nova Museologia.** 2013. 151 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) – Faculdade de Ciências da Informação, Universidade de Brasília, 2013.

POMIAN, Krzysztof. Coleções. In: ROMANO, Ruggiero; GIL, Fernando. **Enciclopedia Einaudi.** Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, v. 1, p. 56-86, 1984.

SCHWARCZ, Lilian. A era dos museus de etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna.** Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 113-136.

SCHWEIBENZ, Werner. The development of virtual museums. **ICOM News,** Alemanha, n. 3, p. 3, 2004. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-3/ENG/p3_2004-3.pdf>. Acesso em: 14 maio 2014.

SOARES, B. C. Brulon; SCHEINER, T. C. M. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios comuns: um ensaio sobre a casa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 10., 2009, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa, 2009.

SOARES, Bruno Brulon. Caminhos da Museologia: transformações de uma ciência dos museus. In: **Senatus.** Brasília, v.7, n.2, p.32-41, dez. 2009. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/183232/000876474.pdf?sequence=6>>. Acesso em: 20 maio. 2014.

SUANO, Marlene. **O que é museu?.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

VARINE, Hugues de. A respeito da mesa-redonda de Santiago. In: ARAUJO, M. M.; BRUNO, M. C. O. (Org.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos.** Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995, p. 17-19.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento** Porto Alegre: Mesianiz local., 2012.

VARINE, Hugues de. **O museu comunitário é herético?**. 2006. Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC). Coletânea de artigos. Disponível em: < <http://www.abremc.com.br/pdf/11.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2014.

VASCONCELOS, Adirson. **As cidades satélites de Brasília**. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1988. 370 p.

ANEXO 1 - Entrevista com Professor Manoel Jevan

Dados da entrevista:

Nome do entrevistado: Manoel Jevan Gomes de Olinda

Cargo: Coordenador cultural da Casa da Memória Viva da Ceilândia

Data da entrevista: 09/05/2014

Entrevistadora: Karina Lie Sato Inatomi

Dispositivo técnico: Aplicativo de gravação de voz do aparelho celular de modelo Samsung S4 Mini, pertencente a entrevistadora.

Transcrição: Vinicius Carvalho Pereira

Observação: a transcrição do depoimento foi feita de modo a preservar a oralidade do entrevistado, não passando por qualquer edição de cunho ortográfico. O texto é trazido na íntegra.

Karina: Hoje é dia 9 de maio de 2014 e essa é uma entrevista com o Professor Manoel Jevan, para o meu trabalho de conclusão do curso de Museologia da UnB. Professor você pode se apresentar.

Jevan: Meu nome é Manoel Jevan Gomes de Olinda, sou filho de lavradores do sertão do Ceará, de um local chamado São Gonçalo dos Inhamuns. Minha mãe foi professora primária e meu pai foi vaqueiro, e nos anos 50, coincidiu com um período de seca no Nordeste e ele foi um dos primeiros irmãos da família Gomes a vender o cavalo, os arreios, e vir tentar a sorte em Brasília, isso em 1959. Eu nasci no dia 26 de outubro de 1963 e fui alimentado na minha formação pelas histórias que ele contava. Ele fez quatorze viagens para Brasília, sete de ida e sete de volta. Essas histórias que ele foi contando foram me alimentando e quando foi mais ou menos em 1979 ele trouxe toda a família, somos quatro irmãos, mas uma irmã, a Paulinha, que nasceu aqui em Ceilândia. Meu pai tinha sido pioneiro da criação de Ceilândia, em 1971, já tinha ganhado casa e aquela coisa toda. Depois nos anos 80, eu estava terminando o antigo segundo grau, que hoje é ensino médio, eu fui alimentado por uma visão dele de mágoa, ele começou a ter uma visão muito crítica sobre o que tinha acontecido com as pessoas que trabalhavam com ele, que tinham sido trazidos para a Ceilândia e afastados daquele sonho. No início eu lembro que ele chegava lá no Ceará, em 1971 ou 72, ele falava do JK como se fosse um deus e com o tempo eu vi que ele foi mudando o discurso, mas ele não falava mal do JK, ele falava do “povo da Brasília”. Ele falava que a Brasília de lá é só dos políticos e a Brasília de cá

é do povo. À medida que eu ia entrando em uma fase de conscientização da juventude, ele me falava muito da palavra candango e a gente sempre manteve o hábito de viajar para a terra natal, e lá também eu escutava a palavra candango e eu fui associando isso e mágoa do meu pai, e isso foi me levando para a História, quando eu sai do segundo grau já sabia que ia fazer História. Ai quando foi em 89, dos quatro irmãos eu fui o primeiro a passar em um vestibular, no UNICEUB, ai eu tive contato com a poesia do Bertold Brecht, “Perguntas de um trabalhador que lê”, e eu vi os olhos brilhando do meu pai. Parece que ele me via como uma esperança de fazer o que ele não conseguiu fazer e ele era muito apegado a mim. Quando eu cheguei em casa e disse que tinha passado no vestibular ele só faltou chorar, o resto ele fez tudo. Ficou gritando pra toda família, pra toda rua e aquela coisa toda. E juntando tudo eu fiz uma adaptação do poema e fiz “Perguntas de um candango que lê”, que eu sempre dediquei para o meu pai. Toda a minha consciência de história eu devo a vivencia que o meu pai teve. Depois eu vou falar pra você todo esse conceito de memória viva. Essas pessoas que viveram assim coletivamente são um livro aberto, uma sabedoria imensa. Quando eu entre na faculdade, os quatro anos que eu fiquei, eu já sabia qual era a minha monografia, sobre os candangos. Ao mesmo tempo que eu já sabia desde o primeiro semestre, fiquei só esperando a hora de falarem sobre monografia, sair daquelas introduções, mas eu já sabia o que queria. Ai eu aproveitei isso, já tinha todo o referencial teórico, leituras sobre o Câmara Cascudo, as pessoas que já tinham escrito alguma coisa sobre a palavra candango, ai eu já fui adiantando, já fiz a opção pela história oral. Fui comprando livros, lendo, indo em palestras e quando foi em 93, quando eu terminei, comecei a dar aula e já tinha um questionário completo de como aplicar, e já pra rua, pra campo mesmo pra fazer história. Quando eu terminei não tinha concurso pra história, pra museu, não tinha campo, ai o jeito foi se apegar ao que tinha, a Secretaria de Educação. Fizemos um grupo chamado G8, oito pessoas que tinham afinidade, dividíamos o lanche, os nossos trabalhos e a gente tirava um dia da semana, desde o início do curso, para estudar para os concursos. Os oito que fizeram passaram, a nossa turma eram de quarenta e tantos e terminaram umas dezesseis, mas os oito foram empurrando um ao outro, a nossa meta era de ninguém ficar pelo caminho. Ai eu cai na fundação pra dar aula, a última coisa que eu pensava era em ser professor. Eu tive uma experiência de ser professor no segundo grau que era como alfabetizador de adultos, mas era mais pela questão da

militância política, do método Paulo Freire, das minhas professoras que eu admirava muito que elas participavam da Associação União e Luta do P-sul, e queriam que a gente fosse lá para sermos alfabetizadores. Foi onde eu descobri essa questão de valorizar os pioneiros, trabalhar com as pessoas que tinham histórias. Fechando a apresentação, todas essas pessoas que foram conversando comigo eu fui adquirindo consciência e afunilando para o meu trabalho de historiador. Eu falo que sou historiador, mas eu na verdade tenho apenas licenciatura para ensinar História, inclusive teve uma época que me falaram assim: “Você fala que é historiador, qual é o seu trabalho de historiador?”, eu respondia “o meu trabalho de historiador é como trabalho que eu faço na SPPCeI, é de um historiador independente, por conta própria”.

Karina: O senhor poderia me falar um pouco sobre a origem da CMVC? Como que começou, eu percebi que foi motivado por esse trabalho de militância antes mesmo do senhor entrar na faculdade, você poderia explicar de onde veio a concepção de criar uma casa que preservasse a memória da cidade?

Jevan: Foi tudo na sequência, eu entrei em sala de aula no dia 27 de junho de 1993, foi o primeiro dia que eu entrei como professor e nesse dia mesmo eu fui na direção explicar que tinha um trabalho para fazer e queria ver se poderiam me dar autorização para colocar a mãe e o pai no lugar de cada aluno, na cadeirinha deles lá, e disseram que eu podia. Ai eu chamei as famílias e apresentei essa ficha que eu chamo de “Questionário Comunitário”, ai depois colocamos o nome de SPPCeI, Sociedade dos Pioneiros e Pesquisadores de Ceilândia. Eu disse a eles que tinha onze perguntas para os filhos de vocês e eu queria preparar vocês primeiro, antes de passar para eles, eu quero falar pra eles que história tem a ver com investigação, com pesquisa e para eles fazerem essa pesquisa com vocês sobre o que existe aqui na comunidade, que diz respeito à história de Brasília, porque o meu pai foi um pioneiro de Brasília e ai contei a história do meu pai, e eles disseram que iam me apoiar. Ai distribui as fichas, preparei os alunos, e isso ai foi a origem, em 1993. Por isso eu digo que a data oficial da SPPCeI é 27 de junho de 1993. Esse primeiro dia de aula eu chamo de aula inaugural. Depois que eu passei pro dia 27 de março, dia do aniversário de Ceilândia. No trabalho do Vinicius, ele configurou esse trabalho como a origem do acervo. Eu sempre distribuo as fichas, e depois seleciono apenas

onze, uma forma simbólica que vem dos titulares de um time de futebol. Naquela primeira ocasião desses onze eu visitei seis pessoas e as chamei para fazerem uma palestra dentro de sala de aula, ai disse aos alunos “agora vem a parte mais difícil, vocês vão ouvir a história das pessoas que nós vamos chamar de memória viva, dos pioneiros que fizeram a nossa história, e depois vocês vão ter que fazer ou um desenho, ou uma dança, um versinho, uma música, um teatrinho, baseado na história deles”, o que eu chamo de produção cultural, que é a parte mais avançada da SPPCEi, transformar o acervo em produção cultural. Ai eles fizeram peças, cordéis, que é justamente o final do ano, que o Raul Seixas diz assim “tudo acaba onde começou”, começamos com a aula inaugural, buscando localizar esses pioneiros e termina com a “serenata de natal dos pioneiros”, que é uma homenagem a eles, porque todo esse trabalho visa a valorização dos pioneiros, então escolhemos o dia 13 de dezembro, dia nacional do forró, que foi o dia de nascimento de Luiz Gonzaga, então sempre ligamos os pioneiros, pelas histórias que eles contavam, com o Nordeste, e eu também queria homenagear o meu pai, que também se chamava Luiz. Eu fiz esse primeiro evento na Escola Classe 46 do P-Sul e fui muito mal recebido e interpretado, a diretora na época era muito autoritária, tratou muito mal as pessoas, ai eu percebi que esse trabalho que eu ia fazer como historiador não ia dar muito certo em sala de aula, eu poderia iniciar lá, mas não poderia fazer tudo em sala de aula. Ai eu pensei, e se eu tivesse um local para fazer tudo isso. No ano seguinte eu fui chamado para assumir o cargo do concurso, tive uma série de dificuldades com a direção, com o governo Roriz, ai dei sorte que em 95 começou o governo democrático popular, ai fizemos um trabalho chamado “Não jogue a história do P-Sul no lixo” em uma outra escola, eu fui concursado no Centro de Ensino Médio 10, e tem a ver com o Museu da Sucata, pois o pessoal associava o P-Sul com a usina de lixo, tinha um mal cheiro terrível lá, ai o pessoal fala “o P-Sul é um lixo” e eu dizia não é, tem muitas pessoas boas aqui, vamos localizar pessoas com a mesma ficha da SPPCEi. Ai consegui um patrocínio do Supermercado Supercei, para sortear uma cesta básica para a pessoa que trouxesse as histórias dos pioneiros mais interessantes, para mostrar que o P-Sul tinha valor, que não era um lixo por causa da usina. Foi a primeira vez que eu dei entrevistas, surgiram jornais da cidade mesmo, o povo lá do Plano nem sabia da minha existência. Ai o pessoal do Cristovam ficou sabendo e me chamaram para ser Coordenador de História, na Regional. Alguns professores ficaram com ciúmes, dizendo que eu tinha

acabado de chegar e já ia ser o coordenador, em 1996. Ai o Orlando Alencar, que era o diretor, disse “Jevan, você vai ter uma missão, esse trabalho que você fazia em sala de aula você vai fazer em todas as escolas, pensa ai em um nome pra esse projeto”, ai pensamos no Arquivo Público Comunitário, pois tínhamos uma briga muito grande com o pessoal do arquivo que quando ai gente lá e pedia material sobre a Ceilândia eles negavam a ceder. Eles sentiam que nós estávamos tirando protagonismo deles, eles não gostavam que uma pessoa da comunidade fosse lá, eles queriam vir aqui. A nossa forma de confrontar eles foi dar esse nome, como uma crítica. O arquivo deles era privado e o nosso seria comunitário. Ai surgiu um professor de Taguatinga chamado Ronaldo Mousinho, da Academia Taguatinguense de Letras, que ficou sabendo da nossa história e foi la propor dizendo “você já tem muitas pesquisas?” e nós falamos “já temos”, ele perguntou “como vocês guardam?”, e nós respondemos “em painéis, selecionamos os pioneiros e depois colocamos fotos, matérias, o que tiver relacionado a eles”, ai ele pediu para ver os painéis e disse “isso ai dá pra fazer um livro”, então pedi o orçamento. Ai ele disse que ficaria R\$ 3500,00, então pensei em pegar esse dinheiro e fazer exposições, ai juntou isso e o fato de não estar em sala de aula, mas sempre achei distante a ideia de museu, um arquivo você guarda um documento e já é um arquivo, cataloga e já é um arquivo, tendo uma gavetinha você faz um arquivo, já um museu eu achava que era uma coisa da burguesia, uma coisa inacessível, e que não combinava com a Ceilândia, eu pensava que teria que ser uma coisa mais popular. Ai juntando tudo isso tinha uma questão particular, eu tinha acabado de sair do meu segundo casamento, eu estava sozinho e tinha uma vontade danada de encher a minha casa de gente, ai resolvi em toda data histórica abrir a minha casa com essas histórias que temos colecionadas para mostrar. Eu sempre tive uma ligação com a cultura teve uma época, antes de me tornar professor eu fazia parte de uma banda de rock, eu era contra baixista de um grupo chamado “Anjos do Rock”, uma homenagem ao Led Zeppelin, nós não sabíamos falar inglês nem tocar nada, a gente só sabia três notas o ré, o lá e mi, ai gente pegava as músicas do Led Zeppelin tentava fazer as nossas músicas. Ai eu sempre trabalhava com os artistas, então toda vez que fazia uma exposição eu chamava um artista para poder não ficar só na questão de contar história e ter também uma questão de produção cultural. Então de 97 a 2007 nós fazíamos isso, e em 2007 eu entre nesse casamento que eu estou agora, meu terceiro casamento, ai de 2007 até 2010 eu fui levando na marra, com a minha

família dentro de casa e tudo, mas em 2010 passamos a receber mais os pesquisadores. Mas lá era literalmente a casa da mãe Joana, teve por exemplo um administrador que chegou lá em um domingo e disse “professor, eu não aguento mais tanta gente, tanto bajulador atrás de mim, eu queria ver se você me empresta a sua casa pra eu poder deitar ai na rede, porque isso aqui é um paraíso”, ai ele ia lá e dormia lá, era desse jeito. Então eu queria transformar a casa em um livro aberto, tanto é que a casa tinha cinco cômodos porque o livro que seria publicado teria cinco capítulos, então tinha o Foyer Mestre Vladimir Carvalho, tinha o Beco da Cultura Nativa Niéde Guidon, A Cozinha C.A.C.O Cooperativa do Artesanato do Candango Originário, tinha a menor galeria do mundo A Galeria dos Candangos de Breguêdo e a BiblioCeí Poeta Muralha e no quintal também tinha o Auditório do Rádio, em homenagem ao Seu Zé do Quebra Queixo, que fez um trabalho de utilidade pública com um mega fone, anunciando as crianças que ela achava e que estavam perdidas. Esse espaço era também uma crítica a escola, então colocamos quarenta e cinco lugares, pois achávamos um absurdo uma classe com quarenta e cinco alunos.

Karina: Então eram desenvolvidas várias atividades e eventos dentro da CMVC, a partir do trabalho da SPPCeí, o senhor poderia o que eram essas atividades e eventos voltados para área de produção cultural?

Jevan: Basicamente nós começamos com três eventos, nós queríamos mesmo realizar um evento durante as festas juninas, que era chamado Forró Comunitário, porque a gente descobriu pelos trabalhos da SPPCeí que a Ceilândia tinha muitos grupos de forró e que o primeiro aniversário de Ceilândia foi feito em 1972 durante uma festa comunitária a contra gosto do governo, o governo queria que fosse no dia 27 de março, só que durante o mês de março naquela época, no início de Ceilândia, existiam duas estações: a estação da poeira e a estação da lama. Na época do dia 27 de março a Ceilândia era chamada de “Ceilama”, tinha muita lama e nada de asfalto, e dessa forma o governo não conseguia fazer nenhuma festa de aniversário. Ai o povo se organizou em 72 quando a cidade completou o primeiro ano e num local chamado Praça dos Eucaliptos, na Ceilândia Norte, durante sete dias fizeram uma festa junina chamada Forró Comunitário, em homenagem ao primeiro aniversário de Ceilândia, ai em 75 a Maria de Lurdes Abadia, que era chefe do

serviço social, umas das responsáveis pela “remoção”, eu odeio essa palavra remoção, como se removesse lixo, fez a transferência das famílias pra cá, ficou responsável pela festa, passou para o governo a organização e ficou até 85 com a data informal do aniversário da Ceilândia. Eu até brinco que a Ceilândia é a única cidade candanga que tem dois aniversários, o oficial em 27 de março e o popular em junho. Então o nosso primeiro evento era fazer em frente a minha casa a “Festa dos Estados Nordestinos”, porque na época já não existia mais o Forró Comunitário, existia um mega evento do governo chamado Forrolândia. E existia no Plano a Festa dos Estados, que também estava em decadência, quando a gente chegava lá só tinha propaganda da Coca Cola, da Brahma, tinha mais nada de cultura popular, mas pelo menos era uma festa histórica. Tudo o eu nós fazemos aqui em Ceilândia tem ligação com o que acontece em Brasília, ou apoiando ou criticando. No caso nós achávamos que a Festa dos Estados era correta, mas não sendo realizada nos Centro de Convenções, pra inglês ver, com Coca Cola e essas coisas todas, pois a ideia original da Festa dos Estados era fazer uma confraternização daqueles que construíram Brasília com os seus conterrâneos de cada estado, aproveitando a festa junina, que não é só nordestina, é do Brasil todo. Aliás eu acho que a festa junina é mais popular do que o carnaval, acho que no dia que cortarem o dinheiro do governo eu quero ver levar o carnaval pro Amazonas ou para qualquer lugar, e festa junina o povo faz de qualquer maneira, fizeram aqui passando frio, sem apoio do governo, com forró e tudo mais. Então a nosso primeira festa foi essa, fizemos nove noites, uma para cada estado nordestino, da Bahia até o Maranhão, mas a gente não trazia ninguém desses estados, eram as pessoas que já estavam aqui que tocavam. Fizemos essa festa de 97 até 2003. Em 2003 nós criamos outro projeto chamado “Orquestra Sanfônica Candanga”, quando fomos identificando trios de forró de cada estado aqui em Ceilândia. Resolvemos reunir treze trios de forró, num total de trinta e nove músicos pra tocar ao mesmo tempo a Asa Branca, que é o segundo Hino Nacional dos nordestinos. Essa comemoração era feita no dia 13 de dezembro. Então basicamente eram essas datas a Festa Junina, que acontece em torno do dia 24 de junho, a Festa dos Estados Nordestinos; a Aula Inaugural na semana que a gente abre a sala de aula para visitas de pessoas que contem a história de Ceilândia e o dia 13 de dezembro, que é a Serenata de Natal dos pioneiros. Nesse dia 13 de dezembro a gente levava as pessoas pra Casa do Cantador, pra mostrar que a Casa do Cantador tinha sido feita pelo maio arquiteto do Brasil, o Oscar Niemeyer,

que tinha projetado os prédios do Plano Piloto e que tinha se baseado na música do Gonzagão, por isso ela tem a forma de duas asas, em referência a Asa Branca. Muitas vezes não conseguimos realizar lá porque fomos expulsos de lá, mas sempre que a gente pode fizemos lá. Isso até 2010, desde 2010 a gente vem fazendo tudo isso muito precariamente, o que ainda acontece como sempre é a Aula Inaugural.

Karina: Então dentro dessa perspectiva de formação a partir da SPPCeI e desses eventos que foram organizados desde 1997, o que se tem de acervo?

Jevan: Tem muita coisa, eu começo pelo acervo imaterial que são muitas histórias, que temos catalogadas são cento e sete fichas, selecionadas da SPPCeI que são significativas que chamamos de memória viva, como a senhora Brasília Maria da Costa Góes, ela foi descoberta na Escola Classe 60, que fica na Expansão do Setor “O”, que era uma das comunidades mais violentas e lá nos localizamos essa pessoa que foi a primeira a nascer no DF após a inauguração de Brasília, no dia 21 de abril de 1960. Ela chegou a ser batizada na Igrejinha com a presença do Presidente JK. Então são cento e sete fichas e algumas delas foram transformadas em painéis, e essas histórias para mim são o acervo mais valioso que nós temos. O acervo material a gente foi constituindo para poder valorizar esses pioneiros, por exemplo tem o Seu Chicão, que foi um nordestino que chegou aqui em 1958, antes mesmo do meu pai, e ele sempre gostou de futebol. Ai foi trabalhar em uma empreiteira chamada Civilsan, e essa empreiteira incentivou ele a montar um time e ele era goleiro desse time. Ai depois ele foi demitido, ele morava na Vila Amauri, que mais tarde foi encoberta pelas águas do Lago Paranoá, depois da inauguração de Brasília ele pegou os restos de tábuas e fez um barraco perto do hospital, lá perto do IAPI. IAPI era um desses fundo de pensão que vieram do Rio de Janeiro para financiar as construções dos blocos, era chamado Instituto de Aposentadoria e Pensão ao Industriais, era o fundo de pensão dos engenheiros, dos altos funcionários da NOVACAP. E lá ele montou o Dom Bosco Esporte Clube, com as cores preto e branco, porque ele era torcedor do Botafogo e de um time do Ceará. Ele morava perto de um matadouro, ai o símbolo do Dom Bosco era um gavião, tipo os urubus que comiam as carniças e essas coisas todas. Junto com os moradores das vilas operárias ele foi transferido para a Ceilândia, em 1971. Aqui em Ceilândia, em 1979, ele criou o time da cidade o Ceilândia Esporte Clube, que foi campeão candango em

2010. Hoje ele ainda é o roupeiro, motorista, massagista, tudo lá do time. Os jogadores todos adoram ele, é o patrimônio vivo do Ceilândia. Ele tinha uma esposa chamada Tia Ceixa, uma líder comunitária, e ela lavava a roupa dos jogadores, fazia os uniformes, nos anos 70 eles foram notícia aqui em Ceilândia, e ele nunca largou a paixão dele pelo futebol. O que nós temos dele é uma bola de capotão, uma bola que ele disse que veio lá do Dom Bosco, uma bola toda suja. Uma vez fomos fazer uma exposição e ela estava até fedendo. Outro exemplo é o pilão, se você pegar o pilão ele não é nada, mas aí quando a gente associa a primeira poesia da cidade, a Ceiland, do Poeta Muralha, que foi feita ao mesmo tempo da mudança, ele significa, pois, o Muralha ficava no bar escrevendo esse poema e fala assim:

*Ceilândia...lândia dos filhos das aves de arribação
Que construíram Brasília, o orgulho deste torrão
Torrão que também é deles, mas que nem sabem quem são
Pois que, empenhados nas obras com toda dedicação
Nem em sonhos construíram sua própria habitação
Por isso em cada caixote tinha um barraco-embrião
Dia e noite, noite e dia, soca paçoca pilão!*

O pilão só tem um significado quando a pessoa conhece a poesia dele. Esse negócio de pilão era só para demonstrar a escravidão, que aconteceu no Egito, na construção da Muralha da China, aqui em Brasília também aconteceu, os candangos foram escravizados, quando um parva de trabalhar o outro começava, era como se fosse o pilão, dia e noite, noite e dia soca a paçoca pilão, não podia parar. Tem também uma vitrola que ganhamos do Ariosto Lopes, o primeiro músico de Ceilândia, ele ganhou um concurso chamado “uma canção para Ceilândia”, em 1976 e foi o primeiro artista a gravar um LP sobre a cidade. Só a vitrola não conta nada, o que conta é a quando a gente começa a tocar o disco dele. Temos imagens, quadros, fotos, elas sozinhas não contam muito. A própria bandeira é um acervo. Ela tem a mesma configuração da bandeira da Ceilândia, que tem a constelação do Cruzeiro do Sul e Caixa d’água, mas nós adotamos outras cores, o verde e acrescentamos dentro da Caixa d’água um casal de pioneiros, os candangos incansáveis, e a costureira é a Dona Nair Rosa. A Dona Nair Rosa era analfabeta e participou de uma publicação chamada “Coletânea Candanga”. Ela participava de um programa que a gente fazia no CEPAFRE que se chamava “Sopa de Letrinhas”,

ela levava uma panela com as sílabas cortadas e ela ia formando as palavras. Ela pegava por exemplo ca-fé, e a gente perguntava se ela sabia escrever a palavra café, ela respondia que não, daí a gente perguntava se ela sabia o que era café e ela falava “é claro que eu sei, sei até fazer”, aí a gente pedia pra ela contar uma história do café e aí gravava ela falando. Aí depois eu fazia o ditado e ela ia escrevendo. Depois falamos do livro e pedimos para ela escrever uma carta para a mãe dela, como se tivesse falando com a mãe dela, e ela foi falando e eu e a minha esposa fomos escrevendo, e treinamos ditado até que ela conseguiu escrever, aí publicamos no livro. Foi ela quem fez a bandeira da Ceilândia, porque a gente queria colocar que Ceilândia fazia parte de Brasília, por isso fizemos em verde e branco e que mais importante do que Brasília e Ceilândia seria homenagear os construtores da cidade, os candangos e os incansáveis. Essa bandeira era hasteada dentro de uma lixeira, a primeira lixeira patriótica do mundo e fizemos uma praça com o nome dela, a Praça Nair Rosa, lá em frente a CMVC, nós hasteávamos a bandeira em todas as datas em que a CMVC era aberta. Esses trabalhos deram tanta repercussão, que surgiu o quadro dos Candangos de Breguêdo, que eu acho um acervo importantíssimo, não em termos de Museologia, mas em termos de Artes Plásticas mesmo, surgiu o Professor Vladimir Carvalho que visita constantemente Ceilândia, sempre que vêm ele me procura, me liga ou vai lá em casa, ele diz assim “Manoel eu estou aqui na Feira Central” ou “Manoel eu estou aqui no Chapéu de Couro, pode vir almoçar aqui comigo agora”, as vezes eu peço um colega pra me cobrir pra poder ir lá e não fazer feio com ele. Ele fala assim “cheguei na Casa do Cantador cadê você?” eu dizia “me expulsaram daí”, ele “pode vir aqui!”, aí eu vou lá. Nós nunca tivemos um prédio próprio para guardar esses acervos materiais. Tem uma outra senhora com uma história muito interessante, ela hoje mora no Parque da Barragem, quando descobrimos ela foi em 98 ou 99, ela morava na 03 da Ceilândia Norte, e a casa dela era toda de madeira, tu roído mesmo, eu perguntei a ela “porque essa madeira tá tão gasta?” e ela falou “olha, se eu lhe contar a história dessa madeira você não vai acreditar, eu morava na Construtora Planalto, e o meu esposo morreu em um acidente e falaram que eu tinha que me mudar e fui para a Vila Amauri e levei umas tábuas pra lá e fazer o meu barraquinho. Depois falaram que eu tinha que me mudar de novo e me levaram pro IAPI e depois me trouxeram aqui para a Ceilândia”. Quando ela falou isso eu fiquei encantado, e eu levei uma tábua pensando “essa tábua foi usada na construção do Congresso Nacional”, mas

a gente fala Obra 28, pois tinha vinte e oito andares. Então são essas histórias, se pegarmos essa madeira sem a história dessa senhora ela não é nada. Em termos de Museologia os objetos que temos, ou seja o nosso acervo material, ele isolado não vale nada, com exceção do quadro do Brêguedo, que foi uma obra prima que surgiu dentro desses eventos da CMVC. Acho que esse quadro dele vale muito em termos de arte plástica. O nosso acervo mesmo são essas histórias dos candangos incansáveis. Até esse nome nós fomos construindo historicamente, de início nós falávamos só pioneiros, depois até mudamos esse nome pioneiros, depois de uma entrevista do Renato Russo que ele disse que se sentia Neo Candango, porque nasceu no Rio de Janeiro, mas não escreveu uma vírgula sobre lá, onde ele desenvolveu consciência e todas as músicas do Legião Urbana são sobre Brasília, e eu gostei disso ai, então pioneiros pra gente não é só aquele que constrói prédio é aquele que produz identidade cultural. Tem a história do DJ Jamaika, que foi pioneiro do Rap candango, que inaugurou um local aqui chamado de Quarentão, com objeto lá, na verdade um filme que se chama Rap o canta da Ceilândia, original e assinado por ele. Então primeiro vem sempre o acervo imaterial, que são esses candangos incansáveis e em seguida, não necessariamente, uma peça material.

Karina: Então são esses pioneiros que o senhor considera como memória viva?

Jevan: Sim.

Karina: Então me explique um pouco melhor o que é memória viva?

Jevan: São duas coisas, eu tive contato com uma professora da UnB, a Maria Luiza Angelim e ela e o Professor Vladimir Carvalho são as pessoas da UnB que me deram a consciência da memória candanga, tudo o que eu sei sobre a memória candanga na época em que eu estava na faculdade, eu aprendi com esses dois. A Maria Luiza Angelim, apesar de ser da Faculdade de Educação, ela sempre esteve presente em Ceilândia, inclusive quando eu era estudante do Centrão do P-Sul, quando eu participava da Associação de União e Luta dos Moradores do P-Sul ela já estava lá. Ela era estudante que nem você e estava se formando na época da reabertura política, em 1983, por ai, ela veio para a Ceilândia, na Escola Normal, ela o Professor Erasto e a Professora Laura Coutinho, para fazer um projeto de

alfabetização de adultos. Elas iam nas escolas de ensino médio para poder buscar estudantes que fossem multiplicadores, que ela chama de observadores. Eu achei interessante, me apaixonei pelo método Paulo Freire, cada turma tinha um coordenador, que era alfabetizador e dois observadores, então a cada semestre que formava de 12 a 22 pessoas, tinha dois observadores. Então aquela pessoa para receber o salário mínimo tinha que descobrir vinte e duas pessoas ainda não alfabetizadas e dois estudantes observadores. Esses observadores, que nem eu fui por seis meses, é que faziam o acompanhamento individualizado, pegava na mão dos velhinhos, treinando a caligrafia, na segunda, quarta e sexta a noite. Ai eu tive contato com e foi da boca dela que eu tive contato pela primeira vez com essa palavra “memória viva”. Ela falava “memória viva é uma história militante, é aquilo que você traz do passado para o presente e que faz sentido, que faz as pessoas se conscientizarem, você vai pegar uma pessoa que morreu, mas que a memória dela ainda é muito importante para a nossa luta. O Paulo Freire não morreu, mas ele foi importante e nós não podemos deixar morrer a bandeira dele, então nós vamos trazer para o presente, isso é memória viva. Aquela memória que não servir para o presente é “memória morta”. Mas quando eu criei a Casa, eu pensava na memória viva como sendo o meu pai, porque tudo o que acontecia no presente, ele associava com uma coisa que ele viveu, ai eu passei a criar um próprio significado, memória viva é uma pessoa portadora de memória coletiva, como por exemplo o seu Ermínio, que participou do Movimento dos Incansáveis Moradores da Ceilândia, um dos mais importantes da história popular de Brasília, foi tão importante que elegeu até um Senador, o Eurico Camargo, e que começou pela luta pela moradia e que se expandiu tanto que hoje incansável é como se fosse um adjetivo da Ceilândia. O seu Ermínio foi entrevistado pelo mestre Vladimir Carvalho, no filme *Conterrâneos Velhos de Guerra*, e ele perguntou: “seu Ermínio, foi o senhor que deu essa ideia?”, e o seu Ermínio respondeu: “é fui eu que ‘ideiei’ esse nome incansáveis”, e o mestre perguntou “mas porque esse nome incansáveis” e ele disse “incansáveis são expedicionários de guerra, que entra em uma missão para vencer ou morrer”. Quando eu ouvi essas palavras eu fiquei arrepiado, e pensei “esse seu Ermínio é uma memória viva”. Ele foi a primeira pessoa que eu chamei de memória viva e até o ano de 2003, quando ele era vivo, ele foi o meu maior companheiro de ir nas escolas, esse projeto do Arquivo Público Comunitário, que levava todas essas histórias candangas para as escolas, ele sempre ia comigo. Ele falava assim “ eu

gosto muito de você, se não fosse você aqui eu estaria mofando, estaria enferrujando e você está sempre lembrando de mim”, e eu falava assim “esse projeto é para valorizar pessoas que nem o senhor”. Pra mim, ele foi o maior contador de histórias do mundo, ele era como se fosse o meu pai incansável, e eu fui me apaixonando por esse movimento, e eu achava que estar junto dele era estar junto da história que eles fizeram. Então memória viva pra gente é isso, uma pessoa portadora de uma memória coletiva.

Karina: Como o senhor pensa a preservação dessa memória viva, a preservação desse acervo imaterial e material que você tem e visto também esses problemas com espaço físico e a questão da sua casa estar fechada, quais são as suas perspectivas de preservação pensando esses pontos?

Jevan: Antes de falar das perspectivas eu gostaria de falar dos desafios que a gente já passou depois de 99. Depois que mudamos o nome de Arquivo Público Comunitário para Casa da Memória Viva, em 2003, de 2010 a 2011, tivemos a experiência de levar o acervo para a Casa do Cantador, onde forneceram uma salinha pra gente, mas o que realmente queríamos era realizar eventos lá, a salinha foi bom também, fizemos uma exposição dessas histórias e desses acervos associados e depois fomos retirados de lá. Os nossos trabalhos de associar a história dos pioneiros com a cultura local sempre se identificaram com a Casa do Cantador, por isso mudamos o nome de Arquivo Público Comunitário para Casa da Memória Viva da Ceilândia, em 2003. Lá na Casa do Cantador tem um problema de monocultura, tem dois grupos de repentistas, o de esquerda e o de direita. O grupo de direita é filiado ao Sarney, até trouxeram ele na inauguração em 1986, até o Oscar Niemeyer, então esse é um grupo muito poderoso, eles têm mecanismos muito poderosos na política do Distrito Federal. O outro grupo também é ligado à pessoas muito poderosas da política também, mas ambos os grupos acham que a Casa só serve para o repente. Teve um congresso nacional de capoeira aqui em Brasília, e esse grupo pediu para poder ficar lá, porque no andar de cima tem sete aposentos, e eles não cederam, acharam que era uma ameaça a capoeira ficar lá durante uma semana. Depois veio uma proposta de irmos para o Centro Cultural de Ceilândia, um espaço anexo a Biblioteca Pública, aí quando mudou o administrador da cidade, os administradores sempre mudam, descobri que os distritais é quem

mandam nos órgãos públicos de Ceilândia e de todas as satélites. Ai cada crise que tem, cada discurso que fazem contra o governador eles tiram poder dos distritais. Em 2006, nós criamos a ACLAP, Academia Ceilandense de Letras e Artes Populares, a partir da BiblioCeí, nós tínhamos uns vinte e sete livros que falavam sobre a Ceilândia, ai começamos a promover encontros desses escritores e na última sexta-feira de cada mês nós fazíamos um sarau na Biblioteca Pública, ai fizemos a ACLAP, e da ACLAP que surgiu esse livro chamado Coletânea Candanga e também parte do acervo literário da CMVC. Nós reunimos trinta e cinco escritores de Ceilândia, que iam contribuir com a sua biografia e uma poesia e trinta e cinco convidados de Brasília. Cada convidado pagou R\$ 100,00, pois o milheiro do livro ia custar R\$ 3500,00, esse foi o consórcio literário e ai fizemos esse livro em 2008, foi esse período que ficamos na Biblioteca Pública, quando mudou o administrador. Em 2011, na Semana Universitária da UnB, um grupo de alunos do curso de Saúde Coletiva, que tinha um pessoal que já tinha tido aula comigo, já tinham passado pela SPPCeí, eles indicaram o meu trabalho para visitarem o acervo e produziram sete banners. No dia eles me colocaram com os sete banners, pra cada banner tinha um objeto e um pioneiro, o Ariosto Lopes ficou perto do banner da MPC, Música Popular Candanga. Eles me prometeram que no novo prédio eu ia ter um espaço. Esses materiais ficaram em exposição durante o ano de 2011 lá no Centrão da Guararoba, onde ficava o campus, mas na hora de mudar para o novo prédio, a direção disse que gostou muito do trabalho, que dava apoio total para utilizarmos o espaço para palestras, mas que não teríamos um espaço para ser a sede da CMVC, pois lá é uma faculdade de saúde, que a demanda era muito grande e que ainda faltava muito espaço. Então eu entendi que era pra me retirar, peguei as coisas e voltei. Então passamos em três lugares, na Biblioteca Pública, na Casa do Cantador e no Campus da UnB em Ceilândia. Então desde 2010, eu comecei a apostar nessa questão da virtualidade. Quando passamos nesses três lugares eu acreditei que a CMVC pudesse se tornar uma instituição da cidade, mas o nosso forte é realizar eventos para a valorização dos pioneiros e com os pesquisadores. Sobre a questão da preservação, a algum tempo eu vi um site o Nova Era Digital, e eu vi a Casa de Cora Coralina, e eu comecei a pensar que como nós não tínhamos mais condições de receber muitas pessoas, eu queira uma forma de preservar a ideia da CMVC como foi feito com a Casa de Cora Coralina, no nosso caso com os cinco espaços e mostrar tudo o que foi produzido e terem acesso ao nosso acervo, os filmes,

produções literárias, músicas, fotografias, todas essas coisas. Ter os espaços, como a BiblioCeí, mostrar todas as obras que nós temos digitalizadas. A compreensão que nós temos de preservação é a publicização, nós não queremos preservar, nós queremos gastar, queremos que todos usem, a nossa preservação é fazer que todos saibam, conheçam, ou pelo menos divulguem aquele valor que as pessoas, as histórias e os objetos têm. Nós queremos popularizar, talvez porque eu seja da História e não da Museologia, o nosso sentido de preservação é quando todo mundo fica sabendo é que se preserva. Enquanto estiver guardado, consagrado, para nós isso é um desperdício, um afastamento.

Karina: Muito obrigada professor.

**ANEXO 2 - Carta de cessão de direitos sobre o depoimento oral
(Perofessor Manoel Jevan Gomes de Olinda)**

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, eu, Manoel Jevan Gomes de Olinda,
nacionalidade, Brasileiro, estado civil, Casado, carteira de
identidade de nº 702891, órgão emissor SSP/DF, domiciliado e
residente na cidade de Cuilândia, endereço
RNN 40 Conj. J Casa 03, declaro ceder a Karina Lie Sato
Inatomi (entrevistadora), Brasileira, carteira de identidade nº 2.905.747, órgão
emissor SSP/DF, sem quaisquer restrições patrimoniais e financeiras, a plena
propriedade e os direitos autorais do depoimento, dado de maneira oral, gravada em
dispositivo de captação de áudio. Concedo a autorização e publicação do
mencionado depoimento, para fins científicos e acadêmicos, no todo ou em partes,
editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins
idênticos.

Brasília, 09 de Maio de 2014.


Assinatura do Entrevistado (a)
