

**Museu, Cidade e Identidade na era da Indústria Cultural:
olhares sobre o Museu Rodin e o Museu do Pão**

Daniela José da Silva

Designer Gráfico pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (2006) e acadêmica do oitavo período do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás
E-mail: danijdesigner@gmail.com

Pedro Henrique Máximo Pereira

Acadêmico do oitavo período do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás e do segundo período do curso de Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.
E-mail: pedrohenrique.mx@hotmail.com

Maíra Teixeira Pereira

Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Viçosa (2001), mestre pela Universidade Federal de Viçosa (2003), doutoranda pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília e professora da Universidade Estadual de Goiás.
E-mail: mai_teixeira@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo traz reflexões sobre as transformações ocorridas na sociedade ocidental desde a década de 1960, onde vemos posturas culturais tradicionais sendo abaladas por uma série de manifestações conhecidas como contracultura, que desencadearam uma série de transformações das mais variadas formas, afetando até mesmo as relações entre sociedade e cultura. A Indústria Cultural foi responsável por, gradativamente, essa relação se diluir, tornando-se quase alheias. Tendo como foco os equipamentos culturais – museus, galerias de arte, centros culturais etc.–, a Indústria Cultural se tornou uma aliada da especulação imobiliária ao passo que é ponto de partida para a gentrificação urbana. No Brasil, o questionável é que o país não passou pelas transformações ocorridas a partir da década de 60 efetivamente, porém, a partir da segunda metade da década de

80, absorve a Indústria Cultural. A década de 90 é marcada por reflexões e críticas dos intelectuais sobre esse fenômeno, que parecem repercutir na primeira década do século XXI, e o diálogo entre Identidade, Cultura e Patrimônio, volta a ser estabelecido. Tendo em vista todo esse debate, dois projetos do Brasil Arquitetura, o Museu Rodin e o Museu do Pão estarão sob os olhares das relações de Identidade, Patrimônio e Indústria Cultural.

Abstract

This article contains reflections about the transformations occurred in the occidental society since 1960s, where we see traditional cultural attitudes being shaken by a series of demonstrations known as Counterculture, that unlock a series of transformations the most varied forms, affecting even the relations between Society and Culture. The Cultural Industry was responsible for, gradually, dilute this relations, becoming almost alien. Having as focus cultural equipments – museums, art galleries, cultural centers etc. - the Cultural Industry teamed up with property speculation, being it starting point for urban gentrification. In Brazil, the questionable is that the country has not gone through the transformations from the 60's actually, but since the second half of the 80s, absorbed the Cultural Industry. The decade of 90s is marked by reflections and critics that intellectuals about this phenomenon, which seem to reverberate in the first decade of XXI century, and the dialogue between Identity, Culture and Patrimony, back to be established. In view of this whole debate, two projects by Brasil Arquitetura , the Museu Rodin (Rodin Museum) and the Museu do Pão (Museum of Bread), will be under the looks of the relations of Identity, Patrimony and Cultural Industry.

Introdução

Durante o século XX o mundo e a sociedade ocidental experimentaram mudanças das mais variadas formas. A segunda metade do referido século foi marcada por revoluções culturais as quais transformaram, das mais variadas formas, os costumes e as tradições, tanto em grandes centros quanto em regiões mais interioranas e periféricas. Podemos citar tanto a luta do movimento negro pela conquista de direitos civis quanto os movimentos pelo fim da Guerra do Vietnã nos Estados Unidos. A greve geral francesa – movimento conhecido como Maio de 68 – desencadeou outros processos de transformações culturais como o Feminismo, por exemplo, que ganhou forças, principalmente nos Estados Unidos nos anos 80 e 90.

Os movimentos de contracultura representam alguns dos atores destas mudanças experimentadas no período, fazendo em sua maioria ferrenhas críticas a ordem econômica, política, social vigentes até então. No campo das artes plásticas a *Pop Art* surge como um catalisador destas questões colocadas à prova pelos movimentos da contracultura, sendo em parte responsável, assim como os meios de comunicação, pela massificação das artes e da cultura e na transformação destas em bens com significativo valor de troca desejados por todos. Com o advento da Indústria Cultural a figura do **museu** gradativamente parece se transformar em *Shopping Center*¹, espaço que carrega em si mercadorias de um alto valor de troca para os agentes desta Indústria Cultural, mas que também se comporta como uma mercadoria, manipulada pelos especuladores do espaço urbano.

Os espaços urbanos são afetados no processo de consolidação de uma sociedade consumista. A imagem que a Indústria Cultural vinha dando à obra de arte desde meados do século XX parece ter, de fato, se consolidado depois da *Pop Art* e dos espaços que essas obras supostamente ficariam, os **museus**, que passaram a assumir esse caráter mercadológico. Esse processo, no Brasil não foi tão significativo, ao passo que o país vivia um regime militar autoritarista, que não permitia à sociedade livre possibilidade de expressão e consumo. Isso de fato não

impediu que no final dos anos 80 e nos anos 90, com o sistema global consolidado, o país não fosse contaminado com essa crise cultural que estava afetando os EUA e a Europa há no mínimo vinte anos. Apesar da rápida absorção os intelectuais principalmente do sudeste notaram que essa “doença cultural” começara a afetar-nos. A partir de então, críticas aos arquitetos, à sociedade especulativa e à indústria cultural começaram a ser lançadas, e o que parece, é que a produção no início do século XXI voltou a se atentar para as questões primeiras dos **museus**, e sobre os diálogos que ele estabelece com a Identidade e Memória.

Toda essa discussão, ainda muito atual e necessária sobre cidade, patrimônio, **museu** e indústria cultural, será desenvolvida ao longo desse texto que procurou ainda, exemplificar muitas das questões levantadas na análise de dois projetos do escritório Brasil Arquitetura: o Museu Rodin (2002-2006) e o Museu do Pão (2005-2008). O primeiro, um dos atores do momento de transição entre difusão cultural e valorização local, e o segundo uma solução amadurecida frente aos problemas gerados pela indústria cultural. Mas, ambos espaços da memória, da educação e do convívio diário entre modernidade e tradição, o qual possibilita aos seus usuários uma construção mais completa da história do lugar.

Museus e a Comercialização da Cultura: notas sobre a Indústria Cultural

A Indústria Cultural coloca em xeque a unicidade da obra e banaliza a cultura ao expô-la como um produto comercial. Quando afirmamos isso, caímos em algumas proposições consideráveis: como as manifestações culturais poderão se estender às massas e/ou camadas mais desprovidas da sociedade, sendo que o acesso mínimo que elas têm se dá pela Indústria Cultural? Em um mundo globalizado e capitalista, como lidarmos com o financiamento da produção e preservação da cultura, sem que esta seja mutilada pelo capitalismo? E até que ponto a Indústria Cultural é capaz de interferir na produção das cidades?

Este primeiro questionamento, mesmo com o advento da Indústria Cultural, ainda é um paradigma a ser questionado e quebrado, visto que, no caso dos equipamentos culturais como os **museus**, que em geral se localizam em áreas centrais ou próximos às regiões mais abastadas da cidade (vejamos os casos das

principais cidades do Brasil), o acesso de fato a este conhecimento fica dificultado, além de ter um custo considerável para as camadas mais desprovidas da sociedade. A questão da perpetuação e hereditariedade da Memória e da Identidade, que os **museus** se propõem a cumprir, ficam alheios a sistemas comerciais específicos, visto que a demanda não é muito alta, porém muito rentável.

A segunda proposição entra em choque com a categoria de produção já centenária, que é a Indústria Cultural, que possui sólidas bases capitalistas. Walter Benjamin (1961) afirma que no século XIX existiam duas culturas distintas: a cultura erudita (ou da elite, características dos intelectuais, artistas e classes dominantes da sociedade) e a popular (característica dos trabalhadores urbanos e rurais). A Indústria Cultural foi uma das responsáveis pela homogeneização destas culturas, gerando assim a cultura das massas. É claro que a reprodutibilidade da obra de arte causava, a perda da sua aura, mas em contrapartida, democratizava o acesso à cultura, popularizando sua produção e seu acesso. Otimista com essa dimensão social da Indústria Cultural, Benjamin acreditava que a cultura das massas poderia ser o caminho para a libertação da sociedade moderna das amarras do capital. Posição talvez ingênua, visto que os produtos da Indústria Cultural, e sua disseminação, como já dissemos, foram de bases capitalistas voltadas “para consumo rápido no mercado da moda e nos meios de comunicação de massa, transformando-se em coisa leve, entretenimento e diversão para as horas de lazer”², diversão que Adorno³ caracteriza como desenfreada e como a antítese da arte. Benjamin, sendo otimista com as proposições políticas da Indústria Cultural, contrapõe-se a Adorno que diz:

A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. O assalto ao prazer que ação e apresentação emitem é indefinidamente prorrogado: a promessa na qual na realidade o espetáculo se reduz, malignamente significa que não se chega ao *quid*⁴, que o hóspede há de se contentar com a leitura do menu.⁵

Já a terceira proposição parece estar consolidada nas bases do urbanismo contemporâneo, mas a questão aqui é que não é apenas a Indústria Cultural que assume um papel relevante na requalificação e até na produção de novos espaços citadinos. A configuração espacial urbana e a produção de capital sempre mantiveram uma relação de proximidade considerável⁶, a crítica fica por conta de o espaço urbano ter se tornado, ele mesmo, uma mercadoria e isto se deu com uma participação significativa da Indústria Cultural e dos equipamentos culturais. A requalificação de espaços urbanos que passam a contar com equipamentos culturais, como **museus**, galerias, teatros, centros culturais etc. produz um novo espaço, às vezes em completa dissonância com a memória, a cultura e a identidade não só do espaço em si, mas de seus habitantes, alterando a dinâmica do lugar que passa a atender interesses mercadológicos de uma elite imobiliária preocupada não com a identidade e a memória ali existentes, mas com o valor de troca que ali se pode obter. Assim, temos não só uma segregação de classes quanto o acesso à cultura, mas também quanto aos espaços transformados graças às interferências culturais.

Tanto os **museus** quanto os outros equipamentos culturais que guardariam a memória, de fato a negaram, visto seu novo interesse pela comercialização de produtos que supostamente a representariam. Ficam as questões patrimoniais esquecidas ou deixadas de lado, colocando em descaso paradigmas importantes como os *documentos monumentos*⁷, que parecem nesse período, se resumir somente à imagem. As aparências tomam a frente, mascarando e às vezes até deformando o que tais edifícios possam ser, ou seja, a imagem passa a ser utilizada como *marketing* para a venda de uma idéia de *lócus* rico tanto economicamente quanto culturalmente. Isso compromete a legibilidade desses espaços, ao passo que os resumem em imagens efêmeras muitas vezes mentirosas, e assim difamam todo o potencial de documento monumento que os **museus** possam ter. Sendo assim, de monumento⁸, passam a ser chamados também de documentos⁹, pois marcam uma história em um espaço, e cumprem seu papel de justificar e comprovar a relevância do que chamamos de patrimônio.

Museus: Identidade, Memória e a Indústria Cultural

Não se pode construir história sem documentos que certifiquem os fatos e os comprovem historicamente. Os documentos monumentos constituem a memória materializada de um passado que insiste em existir no tempo. Eles narram as histórias das memórias coletivas e firmam uma identidade, presentificando o Ser em si¹⁰.

O Ser em si é a identidade, a essência. Ele se constitui de um diálogo constante entre seus elementos, que o conformam e o dão características próprias e peculiares. O Ser para si, produto do Ser em si, assume o papel de justificador. Os artefatos produzidos pelos homens ganham esse *status*, ao passo que explicam e justificam a sua existência. Os **museus** são o Ser para si, pois abrigam os artefatos projetados pelo homem, que justificam sua existência.

Na segunda metade do século XX, houve uma migração maciça das obras artísticas do espaço urbano para Centros Culturais e **museus**. Obras estas que passaram a ser expostas como produtos e mercadorias. Isso implicou também nos modos de pensar e se fazer a arte, principalmente na década de 60, onde a Pop Arte se assumiu como um produto elaborado a partir das massas e para as massas. É certo que todo o contexto norte americano justificava tal proposta, ao passo que a vida massiva e alienante determinava certos padrões de comportamento, mas que de fato problematizou ainda mais a relação da obra com a questão da preservação do Documento Monumento, finalidade primeira assumida pelos **museus**.

O Ser para si justifica a existência de um Ser em si e o insere em um local e tempo. **Museus** que visariam preservar a Identidade, a Memória de um povo, a partir dessa inflexão dos anos 60, caem em contradição, pois passam a ter, conter e ser produtos de um *fetich*e social, que nada tem a ver com a preservação e perpetuação da Identidade Memória de uma sociedade. Muito pelo contrário, tais equipamentos geram novas dinâmicas urbanas, dado o processo de gentrificação¹¹ que passa a acontecer com sua inserção. Os objetos que eles abrigam não são obras que exprimem a essência cultural de um determinado povo, de um determinado local e de um determinado tempo. Sendo assim, foram geradas como produtos a serem comercializados e produzidos freneticamente.

Cabe aqui retomarmos novamente as questões levantadas por Walter Benjamin (1961), que identifica a perda da aura, ou seja, a perda do Ser para si da obra de arte. Benjamin reconhece tal mutilação, mas vê uma possibilidade político/democrática e talvez até pedagógica da Indústria Cultural. Mas, as discordâncias entre ele e Adorno parecem agora ter sentido ao passo que ele reconhecia o poder que o capital poderia exercer sobre a cultura e até dominá-la.

Utilizando-se desse caráter mercadológico, os **museus** passaram a ganhar significativa importância no contexto capitalista, e a liderar o *ranking* de equipamentos culturais construídos neste contexto. Equipamentos que assumiram tal papel, pela atratividade que tiveram a partir da década de 60 e pelo seu estrito caráter mercadológico. Diante disso, coloca-se em outra proposição questionável. Estamos falando da relação identidade, patrimônio e **museu**, mas como essa relação acontece, ao passo que certificamos em Benjamin a perda da aura que é exatamente um dos elementos que estamos tentando correlacionar: Identidade? Sem o Ser para si, o Ser em si não pode ser rememorado. Conserva-se o Patrimônio que existe, pois o consideramos documentos monumentos, ou seja, fatos registrados em matéria bruta a fim de perpetuar uma História Memória, que nada mais é do que preservar o Ser para si, pois ele presentifica um Ser em si que existiu, a identidade em pura essência.

Torna-se impossível não citar Marc Augé¹² neste momento, visto sua importância na discussão que se faz presente. Para ele, um espaço pode ser considerado um lugar, quando ele é Referencial, Relacional e Histórico. Entende-se que **museus** são lugares, ao passo que assumem essa tríade. Referenciais, pois eles abrigam o Ser para si, ou seja, eles Têm o Ser para si. As obras estão neles e preenchem os seus vazios, e dado a importância dessas obras para um determinado contexto, eles se vêem como Referenciais. Relacionais porque além de tê-las, eles as Contêm. Tendo-as eles as absorvem como partes de si, de sua estrutura referencial e relacional. Os **museus** então passam a ser Referenciais e Relacionais, pois Tem e Contem as Obras de arte e/ou artefatos e incorporam sua aura como parte de si.

Históricos, pois os objetos que eles abrigam São os autênticos Documentos Monumentos que rememoram uma História, à história e identidade

das sociedades que as fizeram. Sendo detentores deste patrimônio e sendo conhecidos por tal, eles assumem tal caráter e passam a ser históricos, pois são os guardiões dos Documentos que os comprovam. Sendo assim, a questão que abrange todo esse diálogo do Ter, Conter e Ser; Identidade, Memória e Patrimônio, e a Tríade de Augé, dão significado ao lugar. Sendo **museus** espaços que realmente fluem a partir desse complexo diálogo, dão ao espaço a característica do lugar, dos seus habitantes, e estes podem de fato se identificar com um passado que lhes pertencem, pois dele são frutos.

Sob o ponto de vista dos **museus** mercadológicos que por muitas vezes desterritorializam obras de seus contextos originais, incentivam a produção desenfreada de produtos que são feitos sobre as bases do capitalismo, que comprometem as interpretações culturais e uma possível identificação com seu contexto original etc., geram à sociedade conturbações que dificultam o processo de Identificação, Reconhecimento e Rememoração. Além disso, trazem ao *lócus* onde está inserida a gentrificação, que se olhada de uma escala mais abrangente, só resta para seu entorno segregação socioespacial etc. São infinitos os fatores que decretam um empobrecimento cultural, tanto sob o ponto de vista de produção quanto de apropriação destes produtos gerados a partir do capitalismo. Os **museus** que são produzidos também sob essa ótica, podem ser caracterizados como Não-Lugares, sob o ponto de vista de Marc Augé, visto sua completa alienação ao contexto em que se insere, uma vez que se comportam como mercadorias, como lojas de *souvenirs* a serviço da Indústria Cultural e do mercado que produz as cidades – especulação imobiliária -, as transformando em espetáculos, com espaços gentrificados, esses nem sempre acessíveis a todos os cidadãos.

Contrariando essa característica nociva da Indústria Cultural, convém trazer dois dos mais significativos exemplos da produção museológica contemporânea brasileira, e suas respectivas ações em prol do resgate e preservação da Identidade e da história do *lócus*, onde tais projetos se inserem. Museu Rodin em Salvador e o Museu do Pão em Ilópolis são projetos do Brasil Arquitetura, escritório que tem produção museológica intensa, e que se atenta

para as questões de preservação do Patrimônio, tendo este com ponto de partida para a constituição dos Lugares.

Museu Rodin: novos museus e a restauração do patrimônio edificado

A partir da espetacularização da cultura e da comercialização dentro do espaço do **museu**, que passa a assumir então uma postura primeiramente mercadológica, como foi colocado anteriormente, a criação de novos espaços museológicos segue a dinâmica do capital dominante. Já no final do século XX, podemos perceber mudanças, ainda sutis, na concepção de novos **museus**. No Brasil, a década de 90 é marcada por uma série de posturas dos intelectuais, principalmente os da USP, que combateram a espetacularização da cultura, pela banalização dos **museus**. Há uma retomada da busca dos valores primeiros da cultura, e uma tentativa de impedir que a Indústria Cultural continue ditando as regras da produção cultural e transformando ciclicamente as dinâmicas urbanas e sociais, onde estes equipamentos venham a ser inseridos.

O Museu Rodin (2002-2006) em Salvador talvez esteja no limiar destas mudanças, pois sua implantação buscou a utilização de um sítio e um edifício relevante dentro da memória local, preservando e revalorizando culturalmente a edificação existente. Em contrapartida, somente uma questão mercadológica justificaria a implantação de um **museu** dedicado à um escultor francês no Brasil e em Salvador, visto que Rodin em nada se relaciona, pessoal ou artisticamente com a cidade nem com o país. O **museu**, obra dos arquitetos Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, está localizado no Bairro da Graça em um terreno onde já havia um palacete do início do século XX. Construído em 1911 pelo comendador Bernardo Martins Catharino, com desenho do arquiteto italiano Baptista Rossi, o palacete é um típico exemplar do ecletismo, na capital baiana. Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz foram responsáveis pela restauração e adaptação do palacete para a nova função que abrigaria e pela construção de um novo edifício, visto que o primeiro não seria suficiente para abrigar as exigências do programa museológico proposto.



Figura 1 – Implantação do Museu Rodin, onde o palacete e o novo edifício coexistem de forma harmoniosa. Fonte: <http://www.arcoweb.com.br>

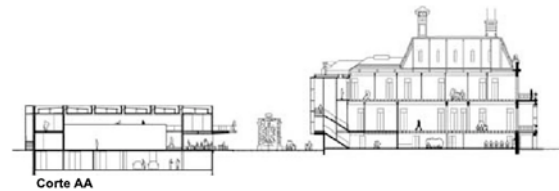


Figura 2 – Corte mostrando a relação entre o gabarito dos dois edifícios. Fonte: <http://www.arcoweb.com.br>

É no diálogo coerente entre os dois edifícios formalmente e historicamente distantes que reside a beleza desta obra arquitetônica. Para complementar os 1,5 mil m² que a casa possui, o novo volume, implantado de forma quase simétrica em relação ao edifício existente (figura 1), conta com a mesma área edificada do primeiro apesar de possuir quase metade da altura deste (figura 2). Cecília Rodrigues dos Santos define o conjunto do **museu** como: “Dois edifícios, dois momentos históricos que conversam num jardim centenário, definem um espaço cultural que se pretende ponto de encontro e área de convívio, um espaço de agregação de valor e de vida.”¹³.

O restauro do palacete teve como principal objetivo a adequação do edifício às novas necessidades previstas no programa - ação educativa e recepção, localizadas no pavimento térreo; áreas de exposição permanente com peças da coleção Rodin, previstas para os dois pavimentos superiores; atividades administrativas e auditório, instalados no sótão e nova circulação vertical que por ser uma intervenção contemporânea no edifício histórico não tenta se esconder, acaba sendo evidenciada num contraste que vai muito além da forma dos dois objetos (figura 3).



Figura 3 – Presença marcada do volume de circulação vertical.

Fonte:

<http://www.brasilarquitectura.com>



Figura 4 – Maquete eletrônica do conjunto edificado.

Fonte: <http://www.brasilarquitectura.com>

O pavilhão, que a primeira vista resume-se a um prisma retangular (figura 4), foi concebido para abrigar exposições temporárias no térreo e primeiro pavimento e possui um subsolo destinado à garagem, apoio, reserva técnica e serviços. Estes dois edifícios são interligados por uma passarela de concreto protendido, sem pilares de apoio, com 3 m de altura que garante continuidade entre os edifícios mostrando o caminho percorrido do antigo para o novo e vice-versa (figura 5).



Figura 5 – Passarela vista a partir da varanda do palacete. Fonte: <http://www.arcoweb.com.br>

Assim, arquitetonicamente, o Museu Rodin pode muito bem assumir sua posição dentro da questão documental e memorial de um tempo e de uma sociedade que se transformou drasticamente nestes mais de 100 anos que separam o palacete eclético do pavilhão contemporâneo. Mas enquanto **museu**

ele ainda pode ser inserido dentro das propostas museológicas influenciadas pela Indústria Cultural, está instalado em uma área gentrificada dentro da malha urbana sotero-politana, por ser um **museu** dedicado a um escultor francês não possui assim, um Ser em si da comunidade local, o que pode tornar este **museu** uma mercadoria que agrega valor de troca ao espaço urbano onde está inserido e uma loja de reproduções impressas nos mais variados suportes de obras de Rodin.

Museu do Pão: uma questão de preservação da identidade

As questões mercadológicas dos **museus**, como ainda observado no Museu Rodin, parecem se diluir no diálogo coerente que se estabeleceu entre o Pavilhão e o Casarão, ou seja, entre o novo e o antigo. Isso se mostra mais evidente em outra obra do Brasil Arquitetura, Museu do Pão (2005-2008), onde esse mesmo diálogo se estabelece, mas com uma diferença primordial. Enquanto o Museu Rodin, retrata uma memória sem história, ou seja, existe em função de uma memória desterritorializada, não a do lugar, o Museu do Pão evidencia e reaviva a cultura e memória local. Diferença esta suficientemente capaz de dar sentido de Lugar à região em que se instala.

O Museu do Pão e a restauração do Moinho Colognese, no Rio Grande do Sul, que foi realizada também pelos arquitetos Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, destaca a memória coletiva dos cidadãos, ao passo que evidencia e firma a tradição italiana, que chega ao estado nos fins do século XIX e início do XX, através da imigração. Localizado no Alto Taquari, na cidade de Ilópolis que fica na região centro-norte do estado, o Museu do Pão, juntamente com o moinho, um de muitos exemplares que foram construídos na região por estes imigrantes, passa a constituir, o Caminho dos Moinhos

O Caminho dos Moinhos é composto por seis moinhos que foram construídos no decorrer da primeira metade do século XX, e que apresentam excelência na execução dos detalhes construtivos. Eles se constituem Patrimônios, porque "... com as histórias e lendas que lhe estão associadas, atinge assim a sua plena integração e possibilita um conhecimento mais profundo do passado dessas comunidades."¹⁴ Os moinhos levam às comunidades

circunvizinhas, lembranças de seus passados, pois rememoram suas infâncias, dado o fato de que os moinhos comunitários podiam ser usados por quem tivesse tal direito, e é notório que estes mesmos tinham significativa importância econômica para a região.

A preservação não somente do patrimônio, mas também das técnicas, são preocupações constantes dos que reconhecem o valor de tal Patrimônio, pois segundo Touguinha¹⁵, o abandono da triticultura, o fim do isolamento dessas comunidades, a prática da agricultura de subsistência e o envelhecimento dos que detêm a técnica da moagem, são os fatores que levaram o enfraquecimento das tradições já centenárias. O Ser em si destas comunidades está nos moinhos, suas técnicas de moagem e nos mitos que os envolvem. Estes são o Ser para si ao passo que justificam e presentificam o Ser em si do passado. Os moinhos são os Documentos Monumentos que marcam a memória coletiva dos moradores do Alto Taquari.

O conjunto constituído pelo Museu do Pão, o Moinho Colognese e a Oficina de Panificação (figura 6) estão implantados, na cidade de Ilópolis, em um terreno retangular, característico da cidade que por sua vez, possui desenho urbano em malha ortogonal. O desenho arquitetônico do Museu e da Oficina se constitui de dois prismas de base retangular locados perpendicularmente entre si, interligados por uma passarela que flutua juntamente com esses prismas elevados por pilares de concreto, elemento que remete as construções tradicionais dessa região e que reforça o diálogo com o Moinho.



Figura 6 - Implantação do Complexo, sendo 1 - O Museu do Pão, 2 - Oficina de Panificação e 3 - Moinho Colognese. Fonte: <http://www.brasilarquitetura.com/>

O Moinho, equipamento importantíssimo para fixação e sobrevivência dos imigrantes italianos nessa região, também foi à âncora dos novos prédios nesse local. O Projeto do complexo Museu do Pão teve como um dos pontos de partida a recuperação do Moinho Colognese, construído 1930. O Restauro aconteceu após a compra do moinho pela Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, que teve a ajuda financeira Nestlé Brasil, IPHAN, Universidade Caxias do Sul e a prefeitura de Ilópolis. A intervenção recuperou as fachadas, o telhado, a estrutura que era original e possibilitou o retorno do moinho a sua antiga função, produção de farinha, e permitiu também, que esse local passe a abrigar um novo uso, uma bodega, que fará parte da sua história recente.

O Museu do Pão, propriamente dito, é um prisma transparente de vidro, encerrado verticalmente por dois planos horizontais de concreto que parecem de fato estar soltos do chão. Essa impressão fica mais acentuada, pelo fato de os pilares de concreto não tocarem o segundo plano (cobertura), mas entaves de madeira cumprem esse papel. Neste **museu**, estão expostos os materiais e as tecnologias que eram utilizados na moagem dos moinhos. A relação simbólica entre o **museu** e os habitantes é uma intenção primeira do projeto. Sendo assim, o vidro que abre o interior **museu** para a cidade, mostra a cidade para esse interior, e o sentimento de posse desses produtos pode ser instigado e reforçado, dado o momento em que há diálogo entre os produtos históricos, e os respectivos herdeiros de tais objetos. A sutil rampa que liga a calçada ao **museu**, cumpre o papel de convidá-los, sem que para isso, palavras sejam ditas.

Já a Oficina de Panificação (Figura 7), que fica locada nos limites do fundo do terreno, é um edifício cerrado pelo concreto, remetendo às casas Italianas que são divididas em duas partes. Esta, a qual o edifício se remete é a cozinha, feita de pedra, objeto rústico e pesado, pois era responsável por abrigar o fogo. Este volume é abraçado pela passarela que o envolve e a liga ao Moinho, que por sua vez foi completamente restaurado. A praça que recebe os dois blocos é leve, e dialoga diretamente com o porão que é aberto no Moinho, que dá essa permeabilidade proposta para as pessoas que ali forem visitar.



Figura 7 - À esquerda, Moinho Colognese, à direita, Oficina de Panificação.
Fonte: <http://www.revistaau.com.br/>

O conjunto de prédios, que constitui o Museu do Pão, não estabelece entre si uma relação de imposição ou submissão, como coloca Maurício Horta¹⁶, mas de diálogo em função da permanência da madeira, que veda totalmente o antigo moinho e que é utilizada nos novos prédios no passadiço; nos “capitéis” dos pilares e nas chapas móveis de araucária, que vedam, parcialmente, o **museu**, promovendo assim uma dialética eterna entre presente e passado.

Conclusão

A Indústria Cultural teve nos **museus** um dos seus mais importantes instrumentos de dominação e disseminação cultural. Este instrumento requalificou e potencializou muitas áreas onde eram implantados, mas também gentrificou muitos espaços destinados ao convívio, de uma grande massa da população, que acabou sendo excluída em função da sua presença, atitude essa que foi fortemente combatida e criticada nos anos 90, inclusive aqui no Brasil. Em função das críticas, novas propostas de **museus** foram apresentadas nos últimos 30 anos, onde o foco não era apenas o objeto de arte a ser exposto, até porque, o que passou a ser apresentado não eram só objetos de arte, mas em alguns casos objetos do cotidiano, que faziam parte do dia-a-dia de uma determinada população, que não foram concebidos como arte, mas possibilitavam um melhor entendimento de uma determinada cultura, em função do o seu *uso* e do seu *fazer*.

Em outros casos foi o patrimônio e a memória que passaram a ser explorados. Muitos prédios antigos foram recuperados para abrigar novos

museus, no intuito de expor, também a história presente no próprio edifício. Porém, muitos só se preocuparam com o conteúdo e como ele seria exposto, esquecendo de ir além das fronteiras físicas que os envolviam e buscar a interação necessária e vital com a região que estava o abrigando. O **museu** não sobrevive sem a cidade, mas para que a cidade e a sociedade dele se apropriem, é necessário que ele seja identificado como parte das mesmas, reforçando a ideia de que os **museus** não podem ser trabalhados como equipamentos introspectivos, que conversam apenas com o seu conteúdo, mas agentes que dialogam com as diversas línguas da cidade.

Os dois casos apresentados retratam muito bem esse momento, em que os museus procuram retomar uma relação mais intensa com a cidade. No primeiro exemplo, o Museu Rodin, em Salvador, esse diálogo é restituído com a reforma do palacete eclético, programa arquitetônico que foi muito comum no bairro Graça, onde está situado, mas que praticamente desapareceram com a especulação imobiliária, e com a construção grandes prédios habitacionais, que passaram a dominar a paisagem. A reforma trouxe consigo a história de momentos que não se vive mais e as lembranças de uma época importante, não só para aquele bairro com para própria cidade, uma história que passa a ser recontada com a presença do **museu**, que tira o palacete do passado, da sua antiga função de habitação e o reinsere na contemporaneidade, onde ele e o novo edifício dividem a função de abrigar obras de arte e de trazer para aquele local uma dignidade que estava sendo perdida. Apesar disso, **museu** que ainda estabelece laços com a indústria cultural, pois somente esse caráter mercadológico, como havíamos dito, justificaria a presença de um **museu** de um escultor francês em Salvador.

Com o Museu do Pão não foi diferente, onde o ponto de partida foi a recuperação da memória não só da cidade de Ilópolis, mas da região do Alto Taquari, expressa nos seus moinhos de madeira, elemento vital dessa população. Após a reforma, o Moinho Colognese retomou as suas antigas atividades, e se tornou o elo fundamental entre os dois novos edifícios, que tem suas atividades relacionadas à sua produção. Em um dos prédios, o museu, é contada a história da produção do pão. De uma forma didática e lúdica é mostrado aos visitantes as

diversas etapas que sucedem esse evento, desde o grão até o seu consumo. A história não é apenas do pão, mas dos habitantes de Ilópolis, que se reconhecem nesse relato e nos instrumentos expostos no **museu**. O ciclo se fecha com a escola de pão, o outro prédio novo do conjunto. Neste, a farinha e os saberes são transformados e devolvidos à sociedade, que se alimenta e se nutre de herança e oportunidade.

Em ambos os casos os arquitetos partiram do passado, para (re)significá-lo no presente. O passado retoma o seu valor, não só pelo que foi um dia, mas pelo que é agora. A memória, a história que estavam se perdendo nesses documentos, abandonados, passam a ser reelaborados com a presença dos novos prédios a eles associados. Esse novo documento que passou a ser escrito, ainda está em construção e revelará ao seu fruidor, no futuro, a importância de se pensar o **museu** como parte de uma história e de uma cultura que instauram uma identidade, e não apenas como uma vitrine.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. 5ª Ed. São Paulo-SP: Paz e Terra, 2009.

ARANTES, Otília. *Lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. Otília. *A Cidade do Pensamento Único*. 5ª Ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas/SP: Ed. Papirus, 1994.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. (Tradução de José Lino Grünnewald do original alemão) 1961. Disponível em: <http://www.naudosinsensatos.com.br/teoria/A%20Obra%20de%20Arte%20na%20Era%20de%20Sua%20Reprodutibilidade%20Técnica%20-%20Relatório.pdf>, Acesso em 24 de Agosto de 2010.

CALDEIRA, Vasco *et al.* *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 13ª Ed. São Paulo-SP: Ática, 2003.

FERRAZ J. G. (org.) *Museu do pão: caminho dos moinhos*. Ilópolis, RS, Associação dos amigos dos moinhos dos moinhos do Vale Taquari, 2008.

HORTA, Maurício. *A celebração da madeira*. Revista AU, edição nº168. São Paulo, SP: Editora PINI, 2008. p.38-47.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

Sites

<http://www.revistaau.com.br/>

<http://www.brasilarquitetura.com/>

<http://www.arcoweb.com.br>

Notas

¹ Segundo Arantes, O. B. F. O Lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Edusp, 2000.

² CHAUI, Marilena. Convite à Filosofia. 13ª Ed. São Paulo-SP: Editora Ática, 2003. p.290.

³ ADORNO, Theodor. Indústria Cultural e Sociedade. 5ª Ed. São Paulo-SP: Editora Paz e Terra, 2009. p.23.

⁴ “*Quid*” quer dizer “quê”.

⁵ ADORNO, Theodor. Indústria Cultural e Sociedade. 5ª Ed. São Paulo-SP: Editora Paz e Terra, 2009. p.21.

⁶ ARANTES, Otília. Uma Estratégia Fatal. In “A Cidade do Pensamento Único”. 5ª Ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2009. p. 26

⁷ *Documento monumento* é qualquer objeto que sejam capazes, ao mesmo tempo, de rememorar uma história constituindo-se elementos justificadores ou provas e constituir-se elemento capaz de condensar complexos símbolos que refletem valores sociais de uma determinada cultura. LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

⁸ Termo que originalmente eram considerados Heranças do passado que tinham o poder de perpetuação.

⁹ Do latim *Documentum* que deriva de *docere* “ensinar”, que ganha significado de ‘prova’.

¹⁰ HEIDEGGER M. *Ser e tempo* I. Petrópolis: Editora Vozes. 1995.

¹¹ Gentrificação – conjunto de transformações e enobrecimento do espaço urbano e sua consequente valorização imobiliária, com retirada de moradores tradicionais, que geralmente pertencem a classes sociais menos favorecidas.

¹² AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas/SP: Ed. Papyrus, 1994.

¹³ CALDEIRA, Vasco; FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo; SANTOS, Cecilia Rodrigues dos – *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.98

¹⁴ TOUGUINHA, M, L. O patrimônio dos moinhos. In, FERRAZ J. G. (org.) *Museu do pão: caminho dos moinhos*. Ilópolis, RS, Associação dos amigos dos moinhos dos moinhos do Vale Taquari, 2008.

¹⁵ TOUGUINHA, M, L. O patrimônio dos moinhos. In, FERRAZ J. G. (org.) *Museu do pão: caminho dos moinhos*. Ilópolis, RS, Associação dos amigos dos moinhos dos moinhos do Vale Taquari, 2008.

¹⁶ HORTA, Maurício. A celebração da madeira. Revista AU, edição nº168. São Paulo, SP: Editora PINI, 2008. p.38-47.