

MUSEUS REAIS E IMAGINÁRIOS: A METAMORFOSE DA ARTE NA OBRA DE ANDRÉ MALRAUX

Christine Ferreira AZZI*

RESUMO: O artigo propõe analisar e discutir as noções de museu imaginário e de metamorfose presentes na obra crítica de André Malraux, buscando problematizar também a interação entre museu real e museu imaginário. Para tanto, o pensamento malruciano é posto em diálogo com o de teóricos como Walter Benjamin e Jacques Rancière, a fim de refletir sobre a relação entre museu, arte e sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: André Malraux. Museu. Museu imaginário. Arte.

Para André Malraux (1996b, p.258), a cultura não é herdada, mas conquistada¹. Escritor, combatente, curador, crítico de arte e ex-Ministro da Cultura da França, Malraux marcou o século XX através da pluralidade de sua reflexão crítica, realizada por meio da escrita, da fala e das ações. Neste artigo, o pensamento malruciano sobre museu e arte é posto em cena a partir do estudo da obra *Le musée imaginaire*, bem como de diversos discursos realizados ao longo de sua trajetória intelectual e política. A problemática sobre o significado dos museus na sociedade é central na obra de Malraux, tanto em seus textos críticos quanto em seus discursos. O tema encerra a essência de seu pensamento sobre arte e cultura, a partir do qual foram desenvolvidos dois conceitos fundamentais para a relevância de sua obra: museu imaginário e metamorfose.

Porém, primeiramente é preciso diferenciar as noções que se referem ao museu real e ao museu imaginário. Ambos se apresentam como espaços de diálogo entre espectador e obra de arte, mas cada um detém especificidades e, ainda que mantenham uma relação estreita e interdependente, podem ser definidos, de

* Pesquisadora. IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. Ouro Preto – MG – Brasil. 35400-000 – christine.azzi@museus.gov.br

¹ “La culture ne s’hérite pas, elle se conquiert”

acordo com o pensamento malruciano, de formas diversas. Para Malraux (2006, p.176), os dois se definem de formas diversas, mas complementares, conforme observa na obra *Le musée imaginaire*: “[...] *le musée était une affirmation, le Musée Imaginaire est une interrogation.*” Em *Le musée imaginaire*, texto originalmente publicado em 1947² e inserido em um dos volumes de *Les voix du silence*, André Malraux (1965) problematiza a função dos museus, na medida em que estes colocaram em cena uma nova relação entre o espectador e a obra de arte. Dessa forma, percebe-se a importância da interação entre museu, cultura e sociedade no que diz respeito a uma reflexão sobre a história da arte ao longo dos tempos, assim como sua influência no indivíduo. Malraux põe em cena a relação entre o museu como espaço institucional e o museu imaginário, tema que permite um diálogo entre diversas esferas do pensamento crítico sobre arte e função social. O museu como espaço de produção de sentidos e de imagens que dialogam com o espectador, interrogando e confrontando o olhar. A questão é saber em que medida essas imagens críticas estão presentes, igualmente, no museu imaginário proposto por Malraux; em que medida se dá o diálogo entre esse imaginário e o indivíduo.

Segundo o escritor, o museu tem importante papel na intermediação entre a obra e o observador, pois permite que haja uma distância necessária para a contemplação e a apreciação do objeto. Em sua reflexão, o museu se apresenta como espaço de percepção de sentidos, provocador de novos olhares, novas leituras, novos gostos, como afirma em *Le musée imaginaire*: “*Le rôle des musées dans notre relation avec les oeuvres d’art est si grand, que nous avons peine à penser qu’il n’en existe pas, qu’il n’en exista jamais [...] [Nous] oublions qu’ils [les musées] ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l’oeuvre d’art.*” (MALRAUX, 1951, p.11). E é a partir da invenção do museu que a história da arte é posta em questão, pois o museu tradicional leva a um rearranjo das obras de arte e da própria história, na medida em que chegarão ao conhecimento dos homens somente as obras “sobreviventes”, bem como as selecionadas, para compor uma coleção, uma exposição, um acervo.

Para Mário Chagas (2009, p.48), no texto “A imaginação museal” ao refletir sobre o que ele chama de “dilatação” dos domínios do campo museal, o conceito de museu imaginário vem, de certa forma, preencher as lacunas não abarcadas pelo museu tradicional; ou, antes, reconhecer a impossibilidade de completude das noções existentes:

² As citações foram retiradas de duas edições de *Le musée imaginaire*, por isso há referências com datas diversas (1951 e 2006).

Nesse quadro de reorganização, reconceituação e dilatação de limites, pode ser entendido o conceito de museu imaginário, desenvolvido por André Malraux [...] Esse conceito tem como ponto de partida a evidência da não completude dos “verdadeiros museus” e o reconhecimento de que a ampliação das possibilidades técnicas de reprodução das obras de arte alterou a relação dos sujeitos sociais com essas mesmas obras.

Posteriormente, Malraux acrescentara o termo “reprodutíveis” para designar a possibilidade de uma re-existência – e, nesse sentido, quase uma resistência também, contra o tempo – de obras de arte permitida pelos meios de reprodução técnica, tema que será tratado logo adiante. Para Malraux, a noção de museu se entrelaça a duas outras ideias: a de confronto e a de beleza. O museu, na concepção malruciana, permite resgatar as obras de arte ali reunidas de seu lugar e de sua função originais, descontextualizando-as e metamorfoseando-as em quadros, pinturas, retratos. Essa descontextualização, que Malraux chama de *délivrance*, afasta a arte do mundo profano e a aproxima de outras obras. É nesse momento que, em *Le musée imaginaire*, Malraux propõe o museu como um espaço de encontro e de confronto entre obras de arte de épocas, estilos e artistas diversos; para ele, o museu “*est une confrontation de métamorphoses*” (MALRAUX, 2006, p.12). Malraux evoca Benjamin e seu célebre ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” ao comentar que o museu retira dos objetos seu valor de culto e o transforma em valor de exposição, levando-a à metamorfose do objeto que passa então a ser parte de um acervo museal. Para o teórico alemão, o valor de culto se opõe ao valor de exposição na medida em que o primeiro demanda a não exponibilidade do objeto, e o segundo surge justamente a partir de sua exponibilidade. Assim, um valor exclui o outro: “O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte [...]. À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.” (BENJAMIN, 1996, p.173). De acordo com Jean-Pierre Zarader (2001, p.45), na obra *Le vocabulaire de Malraux*, a reflexão de Malraux defende a ideia de que o museu funda uma consciência no indivíduo sobre a arte e, dessa forma, permite o que ele chama de “intelectualização da arte”. O processo de intelectualização da arte evidencia também que, através da pluralidade estética exposta no museu, o que está constantemente em jogo é a relação entre a obra e a história da arte. Os objetos do museu são objetos evocadores da história e, nesse sentido, têm papel essencial na mediação entre o indivíduo e sua própria herança histórica e cultural. Em sua reflexão, Malraux observa que a relação do homem com a arte tem se tornado cada vez mais um processo de intelectualização. Ao

aproximar expressões plurais, o espaço museal leva o observador a interrogar as imagens expostas: *“Notre relation avec l’art, depuis plus d’un siècle, n’a cessé de s’intellectualiser. Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu’il rassemble, une interrogation sur ce qui les rassemble.”* (MALRAUX, 2006, p.13). É graças ao que Malraux chama de intelectualização da arte que os museus apenas recentemente chegaram à Ásia, sob a influência dos europeus. Isto se deve, afirma ele, porque para o Oriente, sobretudo para o Extremo-Oriente, contemplação artística e museu eram termos inconciliáveis. A princípio, a ideia é que o confronto entre as obras de arte exposto pelo museu é uma operação intelectual e se opõe ao abandono da contemplação asiática. Além disso, as obras de arte eram uma forma de comunhão com o mundo, mais por seu valor religioso do que por seu valor estético, o que acaba levando a outra problemática, já que objetos de valor de culto podem ser possuídos, ao contrário dos objetos museais.

Assim, o museu propõe um recorte da história da arte da civilização; mas esse recorte ainda é fundamental para conectar o presente à memória da nação, pois é a partir dessa evocação que são criados os vínculos entre os indivíduos, através da comunhão e da fraternidade. Nesse sentido, embora o que seja destacado por Malraux seja a função estética da arte, o museu possibilita ao visitante o acesso ao repertório cultural relativo a uma nação, a uma cultura. Chagas faz uso do termo “imaginação museal”, definindo-o como “[...] a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas [...]” (CHAGAS, 2009, p.58), ideia que vai ao encontro também da noção de partilha do sensível desenvolvida por Jacques Rancière (2005), e que será comentada mais adiante.

Assim, é a partir desse confronto que a dimensão da herança cultural e da tensão entre passado e futuro é colocada ao observador, permitindo a este compreender a arte e a cultura como ferramentas para refletir sobre a definição de seu lugar, como ser humano, no mundo e na sociedade. Ao possibilitar que a arte não tenha nenhuma outra função além de ser arte, ainda que existam lacunas deixadas pelas obras de arte ausentes nesse recorte proposto pelo museu, Malraux defende a ideia de que a grandeza do espaço reside justamente na dicotomia entre presença e ausência, pois esta acaba por evocar todas as obras de arte. Em *Le Musée Imaginaire*, ele afirma: *“Là où l’œuvre d’art n’a plus d’autre fonction que d’être œuvre d’art, à une époque où l’exploration artistique du monde se poursuit, la réunion de tant de chefs-d’œuvre, d’où tant de chefs-d’œuvre sont absents, convoque dans l’esprit tous les chefs-d’œuvre.”* (MALRAUX, 2006, p.13).

Interessante observar que essa relação entre vazio e pleno colocada pelo museu remete profundamente à própria arte oriental, cuja estrutura pictural, em acordo com pressupostos filosóficos, apresenta alternância de planos entre imagem e vazio, a fim de ilustrar o próprio movimento da vida humana, repleto de altos e baixos. A reflexão de Malraux parece mostrar, dessa forma, uma certa influência da cultura oriental, mostrando a relação que pode existir entre pintura e filosofia. Para Malraux, o museu permite justamente que as imagens evocadoras da memória estejam ainda presentes na atualidade, tocando e transformando a história. Para Malraux, trabalhar com o passado é se direcionar para o futuro. A ideia de evocar o passado para estruturar um futuro possível é constante na reflexão de Malraux e surge de diversas formas, como se pode apreender em seu discurso sobre projeto de lei complementar à legislação sobre patrimônio histórico, de 1962:

On pourrait dire: pourquoi tenir tant au passé? Il est instructif de remarquer que personne ne l'a dit ici, comme personne ne l'avait dit au Sénat. Car nous savons mal pourquoi nous tenons à notre passé, mais nous savons bien que nous y tenons et que toutes les nations tiennent aujourd'hui au leur, non pas lorsqu'elles y sont encore enrobées – elles aspirent alors à le détruire – mais lorsqu'elles se réclament passionnément de l'avenir. (MALRAUX, 1996a, p.54).

Ou, ainda, quando Malraux discorre sobre a importância de conservar o patrimônio humano, observando que essa tarefa se insere em dois movimentos: o de difusão de conhecimentos e o de confronto, conforme se pode apreender no discurso *Sur l'héritage culturel*:

Maintenir l'héritage humain est une de nos tâches les plus hautes, et il est clair qu'un tel projet n'y saurait suffire. Mais il est à la fois dans le sens d'une diffusion des connaissances et d'une confrontation. Il est donc le sens de notre activité. Car ce que l'Occident appelle culture, c'est avant tout, depuis près de cinq cent ans, la possibilité de confrontation. (MALRAUX, 1996b, p.140).

Eis então o museu como representante desse espaço de confrontos. Ao apresentar a problemática entre museu e história, cuja mediação se constrói através do objeto museal, Malraux coloca também a importância do museu ao ilustrar a passagem histórica da coleção privada ao museu público. Se antes a posse de obras de arte era algo que dizia respeito essencialmente a colecionadores particulares, o que significa que as obras de arte não atingiam o olhar do grande público, o surgimento de instituições destinadas a guardar um acervo veio transformar esse quadro. Os museus passam então a ilustrar essa passagem do

privado ao público, introduzindo a relação com o espectador em uma dimensão muito mais ampla. E, ao fazer isso, a instituição museal confere à dicotomia entre obra de arte e observador, que surge com o museu moderno, uma dimensão sociológica, e não somente estética, como colocado no discurso de Malraux em defesa do orçamento ministerial, em 1961:

L'art ne sera bientôt plus un problème de luxe. Ce n'est même plus un problème politique. Il ne s'agit plus de faire que ceux qui sont les plus pauvres puissent aussi connaître l'art. L'art est en train de devenir un immense problème sociologique. Le fait mystérieux, c'est que très simplement, il y a cent ans, même pour un très grand artiste, un objet d'art, un tableau riche, c'était quelque chose qu'on possédait. Si on n'était pas assez riche, on allait au Louvre, mais c'était bien dommage car, c'était la collectivité alors qui possédait et c'était tout de même un peu une tare. Mais, à l'heure actuelle, c'est absolument fini. En définitive, la moitié des gens qui aiment la peinture possèdent extrêmement peu de tableaux. Ils vont dans les musées ou, tout bonnement, ils vont voir les vitrines des marchands de tableaux. La possession est donc en train de devenir viagère. Considérez les collections américaines. Il n'y en avait pas une, l'année dernière, qui, après deux générations, n'ait pas été remise à un musée. C'est dire que, à l'heure actuelle, la notion de possession de l'objet d'art est en train de disparaître. (MALRAUX, 1996a, p.45).

Dessa forma, para Malraux a noção de posse de obras de arte está em vias de desaparecimento. Tal ponto de vista hoje se mostra questionável, ao se considerar que, paralelamente ao desenvolvimento de museus e exposições, há uma retomada do movimento de aquisição de obras de arte, seja através de leilões específicos, seja através da aquisição de criações de artistas contemporâneos, cujas obras despertam interesse e se mostram mais acessíveis. Ainda assim, não se percebe, no mercado atual, um decréscimo do número de coleções privadas, embora se possa observar o desenvolvimento de uma situação peculiar: colecionadores privados que buscam instituições museais com o objetivo de nelas guardarem seu acervo, visto que tais lugares oferecem melhores condições de preservação e de conservação. Há, também, os museus que têm início a partir de uma coleção privada, seja através de uma doação, seja através do acervo que, em termos estritos, é o ponto de partida para a criação de uma instituição destinada a guardá-lo e a promovê-lo. Além disso, os museus destinados à criação contemporânea (arte e moda, por exemplo) são constantemente providos por colecionadores e criadores da atualidade que optam por fazer doações de suas próprias peças. Assim, forma-se um conjunto interessante em que as esferas do privado e do público se entrelaçam, sem que, no entanto, haja verdadeiro enfraquecimento de um ou de outro setor.

No momento em que Malraux formulou sua reflexão, há 50 anos, sua intenção era enfatizar a importância da transmissão e da preservação de instrumentos e de ações que permitissem à humanidade se conectar ao próprio passado. O museu representa, com sua pluralidade estética e histórica, um grande lugar de memória, evocando a concepção de Pierre Nora em sua obra *Les lieux de mémoire* (1984). Além disso, é a dimensão de materialidade da arte que é colocada pelo museu moderno, ao possibilitar uma arte disponível à coletividade, ao contrário do que acontecia no passado, quando a arte não representava uma posse individual – arte gótica e românica – ou quando ela possuía um caráter de luxo e exclusividade, no caso das coleções privadas reais. No discurso de defesa do orçamento de 1961, Malraux comenta que o museu evidencia, assim, a necessidade de um rearranjo das formas de difusão e recepção da arte:

Je n'ai pas besoin de vous dire que cela va extrêmement loin parce que l'art gothique ou l'art roman étaient des arts que personne ne possédait. Ce qui est en train de se produire de nouveau, c'est un art qu'on ne possède pas, alors que ce qu'on a appelé « art », pendant tout le temps du luxe, c'était le tableau qu'on mettait à son mur. (MALRAUX, 1996a, p.45).

É por isso que, junto à reflexão de Malraux, encontram-se também colocações sobre questões práticas relacionadas a museus, mostrando, por exemplo, sua preocupação em expor ao público toda a reserva técnica do Louvre, a fim de permitir que todos os franceses tenham acesso à totalidade do conjunto de obras representativas da humanidade conservado pela instituição. Eis, portanto, como função do museu, o compromisso de disponibilizar ao maior número possível de pessoas a totalidade, ou quase, de seu acervo, como se pode observar em sua fala sobre o projeto de lei relativo à restauração dos monumentos históricos:

Nous allons enfin pouvoir exposer la deuxième tranche des réserves du Louvre, ce qui veut dire que dans un an les Français auront enfin vu toutes les réserves du Louvre et ils seront les premiers à les voir. Nous ne les avons jamais vues – il ne s'agit plus, cette fois, de rattraper 240 ans de retard. (MALRAUX, 1996a, p.47).

O Louvre, nesse caso, é colocado como símbolo da grandeza da arte, possível de ser exposta aos olhos do mundo e, ainda, capaz de mostrar uma certa forma de superioridade da pintura em relação ao monumento, já que ela explicita a dimensão misteriosa que a arte carrega em si. Os monumentos, por outro lado, não carregam em si a esfera da subjetividade característica da pintura que, ao contrário do monumento, sugere um mistério, enquanto o monumento pressupõe um elo objetivo com o real, através da história e da memória:

Ce qui est en cause ici, c'est le musée. Par la mise en état du Pavillon de Flore et de cette Cour Carrée où toute la peinture française sera enfin exposée, le Louvre, depuis la sculpture sumérienne jusqu'à la peinture de Cézanne, deviendra enfin le premier musée du monde et le plus éclatant symbole de ce que nous tentons aujourd'hui. Cette maison des millénaires éclaire nos siècles. En elle apparaît clairement l'action mystérieuse de l'art qui n'est que suggérée par nos monuments. (MALRAUX, 1996a, p.50).

Essa dimensão misteriosa da obra dialoga com outra noção presente no discurso malruciano, o desconhecido (*l'inconnu*): “*Nous sommes en face d'un monde inconnu; nous l'affrontons avec conscience.*” (MALRAUX, 1996b, p.158). No discurso em questão, intitulado *L'homme et la culture*, de 1946, Malraux fala sobre o desconhecido como uma espécie de consciência humana do trágico, porque o homem não sabe aonde vai, tampouco conhece as motivações de seu destino; a arte seria portanto a possibilidade de confronto com a morte, com o caráter finito inerente à humanidade. A arte evidencia a dimensão do trágico e ao mesmo tempo do belo que há na civilização, como se pode apreender no discurso de Malraux em defesa dos monumentos egípcios, em 1960: “*Sans doute cette force tient-elle à ce que ce Trésor de l'Art, dont l'humanité prend conscience pour la première fois, nous apporte la plus éclatante victoire des œuvres humaines sur la mort.*” (MALRAUX, 1996b, p.263). Observa-se que a noção do belo em Malraux não tem a ver, necessariamente, com a concepção clássica. Na verdade, Malraux questiona a noção de beleza na história da arte, levando a uma compreensão mais ampla do termo. Para ele, apegar-se ao conceito clássico de beleza é reduzir a obra de arte a fronteiras que não devem se aplicar à arte, sejam elas estéticas ou históricas. Zarader (2001), ao comentar a noção do belo em Malraux, afirma que a redução da arte à beleza contribui para mascarar o enigma presente na criação artística. Além disso, essa recusa de Malraux em dar um lugar de destaque à beleza na história da arte configura uma tentativa de afastá-la de academicismos e do que ele chama, segundo Zarader (2001), de doutrina do gosto. O que é interessante nessa leitura de Malraux acerca do belo é sua consciência de que a concepção do belo está em constante transformação – daí seu caráter reducionista – mas a percepção e o sentimento que essa noção desperta nos homens e nos artistas traz à tona uma mesma intenção, invariável com o tempo ou com doutrinas. Para ele, os homens consideram belo aquilo que lhes permite ultrapassar a si mesmos; ou, ainda, confrontar o enigma colocado pela obra de arte, *l'inconnu*, conforme colocado no discurso *Sur l'héritage culturel*, de 1936:

*Une civilisation est devant le passé comme l'artiste devant les oeuvres d'art qui l'ont précédé. Celui-ci s'accroche à telle ou telle oeuvre parmi les grandes, au musée ou à la bibliothèque, dans la mesure où elle lui permet de réaliser davantage son oeuvre propre. **Les objets que l'on appelle beaux changent, mais les hommes et les artistes appellent toujours beauté ce qui leur permet de s'exprimer davantage, de se dépasser eux-mêmes.** L'homme n'est pas soumis à son héritage, c'est son héritage qui lui est soumis [...] (MALRAUX, 1996b, p.141, grifo do autor).*

Para Solange Thierry (2001, p.26), no texto *Malraux et la modernité: le pouvoir de l'image*, a questão do desconhecido em Malraux se refere também à dimensão do mistério que, ao mesmo tempo, singulariza e conecta entre si as civilizações – e, consequentemente, suas artes: “*Pour Malraux, contrairement aux historiens de l'art, il ne s'agit pas de créer un ordre ou un cloisonnement, mais de découvrir le mystère qui, à la fois, distingue et relie les civilisations entre elles.*”

É importante ressaltar que Malraux não procura discutir o conceito de beleza como modo de percepção na história da arte, conceito que, em sua tradição estética, pode mesmo remeter a Kant e a incontáveis querelas. Ele apenas põe em questão a noção do belo em relação à criação artística e às obras de arte como indício do que teria levado os artistas ao ato de criar e, dessa forma, como fator determinante de aproximação entre as grandes obras da humanidade. Aliás, longe de se propor a desvendá-la, Malraux admite que a experiência da beleza permanece um enigma, sobretudo se considerarmos que, graças a ela, foi possível reunir obras representativas de uma imensa pluralidade estética e histórica, e nisto reside sua “misteriosa presença”. Essa ideia vem à tona ao discursar em defesa dos monumentos egípcios:

Comprenons bien qu'il [le monument] ne nous atteint pas seulement comme un témoignage de l'histoire, ni comme ce que l'on appelait naguère la beauté. La beauté est devenue l'une des énigmes majeures de notre temps, la mystérieuse présence par laquelle les œuvres de l'Égypte unissent aux statues de nos cathédrales ou des temples aztèques, à celles des grottes de l'Inde et de la Chine – aux tableaux de Cézanne et de Van Gogh, des plus grands morts et des plus grands vivants – dans le Trésor de la première civilisation mondiale. (MALRAUX, 1996b, p.263).

Nesse sentido, a beleza, os museus, o patrimônio e as bibliotecas configuram lugares, reais e simbólicos, que permitem o confronto entre as obras de arte e o homem, entre passado e futuro. Da arte egípcia à gótica, de Cézanne a Van Gogh, do clássico ao moderno; a representação dessa diversidade estética é possível graças à noção de belo, construída e reconstruída ao longo dos tempos, porém tendo em si uma materialidade única: a interface de grandes obras de arte,

apresentem elas aspectos semelhantes ou não. Afinal, como considerar, em um museu como o Louvre, o fato de que essa dimensão do belo esteja presente em determinadas obras e ausente de outras? Como determinar, no que se refere ao belo, os limites de uma construção do presente ou da herança de uma tradição? Ao pensar num museu de arte contemporânea, por exemplo, pode-se afirmar que, nele, a estranheza é suscitada a partir de obras que desafiam a tradição. Mas esse confronto se dá com outras obras que não estão presentes materialmente, mas que fazem parte de um repertório considerado tradicional da história da arte, ou a partir de uma noção sobre arte e beleza construída individualmente, cujos parâmetros remetem sobretudo ao clássico? São questões para as quais não proponho respostas, mas que se formulam somente onde está presente a musealidade³, termo que, segundo Mário Chagas (1996, p.28), significa “[...] uma qualidade distintiva dos objetos de museu.” Para investigar o assunto, Malraux mergulha na história da arte e no confronto das expressões artísticas ao longo das épocas. Ele observa que a percepção de uma obra de arte, seja como expressão de criação artística ou ritualística, sempre foi permeada pelos conceitos em vigor em torno das idéias de arte e beleza. Assim, as obras de uma determinada época eram avaliadas em relação às obras de épocas anteriores, com supremacia incontestável dos valores considerados clássicos. Malraux relembra tais fatos para mostrar a importância de os homens terem consciência de que a avaliação de uma imagem sofre influências de seu tempo, de seu contexto. O museu, alerta ele, propõe certa democratização tanto da arte quanto do olhar, tendo em mente, para o observador, que naquele espaço se encontram visões do passado, já consolidadas; do presente; em construção; e do futuro, a serem formadas. E, portanto, quando um visitante vai ao museu, ele carrega em si as leituras do presente e mesmo do passado; e, desconhecendo as do futuro, deve respeitá-las na própria dimensão do desconhecimento, que pode ser tanto positiva quanto negativa. Assim, se não é possível avaliar uma obra positivamente, deve-se considerá-la em suas infinitas possibilidades de grandeza para gerações futuras, como no já citado discurso *Sur l'héritage culturel*:

La transformation de l'héritage culturel européen au XIXe siècle repose sur la découverte de la multiplicité des arts, et la volonté d'attendre d'une oeuvre d'art son caractère positif. Le XVIIIe. siècle occidental dédaignait la sculpture gothique parce qu'il voyait en elle, non sa puissance d'expression, mais l'absence d'une expression classique. [...] Du moins nous

³ O conceito de musealidade, proposto pelo pesquisador tcheco Z.Z. Stransky, apresenta o valor documental do objeto ou o objeto percebido como documento, já que representativo de certos valores sociais (CERÁVOLO, 2004), e é discutido por Mário Chagas (1996) na introdução de sua obra *Musealia*.

savons qu'un art qui ne nous aide pas à vivre aidera peut-être à vivre d'autres hommes, et avons-nous appris à respecter dans les musées la présence endormie de ces passions futures. (MALRAUX, 1996b, p.137).

Dessa forma, o presente é a construção dessa interface, das possibilidades de confronto entre o futuro e o passado. Essa interlocução ocorre tanto nos espaços reais, como museus, galerias, bibliotecas e arquivos, como em espaços simbólicos que introduzem um novo elemento na relação entre obra e espectador; um elemento que, por sinal, serve como mediador, ou mesmo um elo, entre os dois lados: a reprodução. Seja técnica ou manual, a reprodução da obra de arte põe em questão a própria obra, pois, “[...] mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra [...]” (BENJAMIN, 1996, p.167). A noção de museu imaginário, formulada por Malraux em *Le musée imaginaire*, problematiza essa interação, ao reunir em sua essência os termos obra, autenticidade, reprodução, imaginário. Para Malraux, museu imaginário significa o conjunto de obras do que as pessoas podem conhecer mesmo sem ir a um museu, mas através de reproduções e bibliotecas: “*J'appelle Musée imaginaire la totalité de ce que les gens peuvent connaître aujourd'hui même en n'étant pas dans un musée, c'est-à-dire ce qu'ils connaissent par la reproduction, ce qu'ils connaissent par les bibliothèques, etc.*”⁴

A ideia de museu imaginário é apresentada em constante diálogo com o tema da reprodução da obra de arte, fato que revolucionou a história da arte no século XIX e se mostra fundamental na reflexão de Malraux: “*Car un musée imaginaire s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées: répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie.*” (MALRAUX, 2006, p.16). Segundo o autor, toda grande obra de arte dialoga com as obras do passado, o que ele chama de *Diálogo dos grandes mortos*, através do museu imaginário de cada artista; ou seja, as obras conservadas em sua memória e em sua lembrança, tendo ele conhecido-as pessoalmente ou não. Assim, numa reflexão que evoca significativamente a importância da intertextualidade na criação artística, Malraux afirma que em toda obra de arte há uma espécie de confronto com obras anteriores, confronto este realizado pela memória, pelo museu imaginário que nos habita: “[...] nesse Diálogo dos Grandes Mortos que toda nova obra magistral permite criar com a parte do museu configurada a partir da memória, essa parte [...] é constituída do que todas as obras têm em comum.” (MALRAUX, 1951, p.16).

⁴ Entrevista de André Malraux a Franck Elgar, publicado originalmente em *Carrefour*, n.393, 26 de março de 1952 (ANDRE..., 2001).

Em seu discurso na Universidade de São Paulo, o tema da difusão das obras de arte é abordado. A circulação de imagens tem como objetivo possibilitar a imanência de um museu imaginário como consequência do trabalho da memória e dos meios de reprodução da arte. Entende-se por aura da obra de arte aquilo que a torna única e, portanto, autêntica, como afirma Walter Benjamin (1996, p.168):

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era de reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura.

Assim, quando a reprodução a transforma num objeto serial, numa peça para o consumo de massa, a imagem deixa de ser aurática. Para Benjamin, a fotografia faz o valor de culto do objeto recuar, diante do valor da exposição (BENJAMIN, 1996). Por outro lado, a reprodução aproxima o objeto do espectador, assim como de outras obras, remetendo à observação de Benjamin de que “[...] no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.” (BENJAMIN, 1996, p.169). É nesse sentido que segue a reflexão sobre o museu imaginário, remetendo à possibilidade de indivíduos terem acesso a imagens que nunca viram pessoalmente, formando uma espécie de “catálogo particular”. Como afirma Malraux, o museu imaginário é um espaço que nos habita, muito mais do que o habitamos, ao contrário do museu tradicional. Malraux também retoma o tema em seu texto *La tête d’Obsidienne*, no qual ele narra a exposição feita em sua homenagem na Fondation Maeght, em 1973, intitulada justamente *André Malraux et le musée imaginaire*⁵. É interessante observar as considerações feitas pelo escritor acerca do evento, que demonstram a sua própria percepção da ideia de um museu imaginário posto em prático:

Ce Musée Imaginaire n’est que celui d’une vie: j’ai cité ces oeuvres, ou leurs parentes, parce que je les ai rencontrées; un autre voyageur en eût cité d’autres. Et ce n’est que le Musée Imaginaire d’un homme. Mais c’est, pour les quatre cinquièmes, celui de tous les artistes

⁵ Essa exposição deu origem a uma publicação, apresentada também como catálogo do evento: *André Malraux Malraux et le musée imaginaire*. Confira Malraux (1973).

d'aujourd'hui: comme la Bibliothèque de la Pléiade, bien que chaque écrivain, et même chaque lecteur, la complète à sa guise. (MALRAUX, 1973, p.139).

Dessa forma, o museu imaginário, tal como concebido por Malraux, é uma criação individual; não sendo possível apresentar um caráter de coletividade, como o museu real. Afinal, “*Le dernier lieu du Musée Imaginaire est l'esprit des artistes [...]*” (MALRAUX, 1973, p.233)⁶. Conforme colocado pelo escritor, os objetos reunidos na exposição, inclusive as maquetes de projetos levados a cabo por ele durante sua gestão, como a de André Masson para o teto do *Odéon*, e a de Chagall para o *Opéra*, evocam uma única pessoa. Malraux utiliza o termo *voyageur*, e é interessante notar que, ao escolher a palavra viajante, e não qualquer outra, como artista, indivíduo, leitor ou escritor – que ele emprega mais adiante –, ele parece conduzir à ideia de que cada homem, ao formar seu próprio conjunto de obras ideais, se mostra como um viajante, um *flâneur*, alguém que se desloca entre imagens, culturas, territórios, artes várias. Naturalmente o termo pode ser compreendido em sua acepção tradicional, mas ele parece ser bem mais amplo, ao designar o viajante como aquele que se movimenta, mas também como alguém que é sempre estrangeiro, no sentido de estranho, de forasteiro. Assim, o homem está sempre envolto à noção de estranheza de mundo, despertada pela consciência de seu destino trágico, num sentimento que é, muitas vezes, trazido através do conhecimento de um objeto aurático. Afinal, de acordo com Benjamin, a aura “[...] é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 1996, p.170). Observar, contemplar, se encantar com a autenticidade de uma imagem, desde uma paisagem a uma pintura, é uma forma de o homem se colocar como viajante, como estrangeiro do mundo, ainda que faça parte dele.

Porém, é interessante notar também que Malraux utiliza o tom crítico para afirmar que os objetos que fazem parte da exposição, materializados ou evocados, não configuram o que ele pensa como sendo um museu imaginário, já que este não tem existência real e se define, sobretudo, como um lugar mental. Afinal, como já citado, o museu imaginário só existe no espírito dos artistas.

A própria dicotomia individual/coletivo é posta em questão na declaração de Malraux, já que para ele o museu imaginário é uma concepção individual, enquanto uma exposição presume uma coletividade, tanto em relação à

⁶ Importante comentar que Malraux compreende por artistas todos aqueles que possuem uma relação afetiva com a arte, sejam criadores ou não.

sua criação, pois envolve mais de uma pessoa, quanto à sua recepção, pois é destinada ao público; mesmo que, eventualmente, a um público específico. O caso é que o museu imaginário pressupõe uma democracia estética, na medida em que não há fronteiras geográficas ou cronológicas, muito menos estilísticas: pinturas, esculturas, gravuras, maquetes, monumentos, filmes, músicas; o museu imaginário possibilita a aproximação harmoniosa de um conjunto heterogêneo de obras de arte. Como declara Malraux no discursod a Fondation Maeght, “*Ce musée n’est pas une tradition, mais une aventure. Il ne se réclame d’aucune hiérarchie, surtout pas de celle de l’esprit, car il les englobe toutes.*” (MALRAUX, 1973, p.233). Edson Rosa da Silva (2002) comenta justamente a questão, no artigo *O museu imaginário e a difusão da cultura*:

A problemática levantada pelo museu imaginário é exatamente a da abolição da dicotomia e da hierarquia, e a possibilidade do estabelecimento de um diálogo que reúne Oriente e Ocidente, pintura e escultura, filme e pintura, e até mesmo as mais modernas técnicas audiovisuais que permitem a difusão da arte [...]

É nesse sentido que se insere a ideia de um museu do imaginário, que a princípio pode até parecer uma oposição ao museu tradicional, dito real, mas que na verdade o complementa, introduzindo um novo universo estético e, o que é mais inusitado, individual. O caso é que esse lugar mental não propõe que as obras de arte sejam imortais, como é o caso do museu tradicional, no qual os objetos traduzem “*le périssable en éternel*” (MALRAUX, 1996b, p.263), expressão utilizada por Malraux ao se referir aos monumentos egípcios. O que o museu imaginário põe em cena é uma arte sem limites, sem hierarquias e que, nesse sentido, não pertence a um tempo fechado e objetivo. Ele pode sempre ser reinventado, transformado, sofrer interferências, como um espaço virtual no qual leitores acessem sua própria memória e seu inventário estético: por seu caráter intemporal, o museu imaginário, para Malraux (1973, p.231), é o único lugar que não sucumbe à morte:

Mieux que le Louvre, le Musée Imaginaire nous fait pressentir un temps de l’art, déconcertant depuis qu’il ne se confond pas avec l’immortalité. Car beaucoup des oeuvres qu’il rassemble n’ont jamais appartenu seulement au temps fermé, contraignant [...] L’oeuvre d’art, qui appartient à son époque, n’appartient pas qu’à elle. Sont temps, qui est celui de la métamorphose, nous a rendu intelligible la vie de l’oeuvre d’art: c’est lui qui l’a délivrée à la fois du présent, de l’éternité, de l’immortalité. Hors de la religion, le musée est le lieu du seul monde qui échappe à la mort.

Deve-se ressaltar também outro aspecto interessante da noção de museu imaginário: no que diz respeito ao conjunto crítico a partir da qual ela foi construída, ela se mostra completamente coerente com os ideais de Malraux. Ele, que sempre defendeu a democratização da cultura, concebeu um conceito que apresenta a democracia em duas esferas, na medida em que carrega em si os sentidos da não hierarquização das obras de arte; e de um museu acessível a todos, propondo uma reprodução das obras de arte direcionada à difusão da cultura. Eis, portanto, no que tange à reflexão malruciana, uma noção que tem o êxito de reunir os valores, as ideias e os pensamentos de Malraux numa única problemática. Aliás, para Malraux, a possível dicotomia sugerida na relação entre museu real e museu imaginário não se justifica, pois cada um coloca seus próprios questionamentos: “*Le Musée Imaginaire ne multiplie pas les questions que posait le musée, il impose les siennes. Ce qui commence ici presque en secret, malgré les festivités, c’est l’entrée de l’une des grandes aventures humaines, dans l’esprit des hommes.*” (MALRAUX, 1973, p.172). E, como lembra Edson Rosa da Silva (2002) ao se referir à relação entre museu e biblioteca, deve-se pensar sobretudo numa “[...] relação de contigüidade, onde a presença de um, ao invés de substituir ou anular, soma-se à do outro, diz e re-diz o outro. Cita o outro.”

Interessante comentar que Malraux teve algumas exposições realizadas em sua homenagem, numa evocação da ideia de museu imaginário proposta por ele, e criticada ao ser posta numa dimensão do real e não mais do “espírito” dos homens. Além da já mencionada na *Fondation Maeght*, houve, após sua morte, pelo menos duas exposições, uma realizada pelo *Ministère des Affaires Culturelles* (2001/2009) e outra pelo *Musée de La Vie Romantique* (2001), instituição apoiada por Malraux, mas inaugurada somente em 1983. A exposição do ministério ocorrida em 2001, intitulada *Pour un musée imaginaire*⁷, chama a atenção por se apresentar como uma exposição virtual, que apresenta uma sucessão de imagens de obras de arte citadas por Malraux e fragmentos de seus textos, com ideias pertinentes à reflexão sobre arte, museu e cultura. O caráter singular dessa exposição virtual reside justamente no fato de ela ser virtual e, portanto, apresentar uma dimensão atualizada do que é – ou poderia ser – o museu imaginário malruciano no século XXI. A exposição, tal qual se apresenta, já problematiza a relação entre imagem, museu e reprodução. O evento idealizado pelo *Musée de la Vie Romantique* se aproxima da exposição realizada pela *Fondation Maeght*, ao procurar apresentar em suas instalações objetos e obras de arte evocativos da personalidade e das ações de Malraux, dando ênfase ao seu interesse pelas artes,

⁷ A exposição virtual pode ser conferida em *Hommage* (2010).

sobretudo as orientais. Como resultado desta exposição, foi criado um catálogo com reproduções das obras expostas, acompanhadas de textos críticos. Assim, eis o museu imaginário de Malraux em papel, se não consideramos sua definição estrita de “lugar mental”.

Os exemplos acima foram lembrados porque ilustram de maneira expressiva os diversos desdobramentos que o museu pode apresentar, devendo ser atualizado ao ser confrontada com novas realidades, que apenas tornam mais complexa a colocação inicial de um museu mental feito de reproduções. Um museu mental que, atualmente, pode ser representado por um espaço virtual, e que, dessa forma, fica entre o real e o imaginário. Esse museu acaba por apresentar suas próprias questões, através das reproduções, dos hiperlinks e da interatividade/participação democrática suscitada pelo museu imaginário original. No museu imaginário virtual o observador pode escolher as imagens de acordo com um repertório pré-estabelecido, que naturalmente remete ao projeto memorialístico do próprio Malraux. E, ao se conectar ao museu de Malraux, o observador/visitante não é conduzido, mas conduz a si mesmo. Essa nova possibilidade de museu, que envolve tantos e complexos conceitos, parece condensar em sua breve e contida existência perguntas e propostas que nunca serão realizadas ou respondidas. Como numa metanarrativa, ou num palimpsesto, na medida em que a cada camada retirada surge outra com novos significados e novas interrogações.

Assim, se a questão da reprodução é essencial para a concepção de museu imaginário, é preciso observar que ela está diretamente ligada a outro conceito relevante na obra malruciana: a metamorfose. A noção de metamorfose permeia toda sua reflexão estética, apresentando-se como uma espécie de ligação entre todas as outras ideias apresentadas. Para Zarader (2001), se metamorfose é um conceito difícil de definir, ele ainda assim propõe sua concepção do termo: a passagem do espetáculo ao quadro ou à narrativa, a mudança de um campo de referências a outro, configurando o nascimento de uma obra de arte enquanto tal. Assim, uma obra que tenha valor sagrado pode se metamorfosear e se tornar uma obra de arte. De acordo com a leitura que se faz da obra malruciana, é possível delinear a ideia de metamorfose como a capacidade que cada manifestação de arte apresenta de se transformar, criando um novo domínio de referências e, dessa forma, se inserir na história da arte induzindo a uma nova forma de recepção. Para Malraux, é graças à metamorfose que algo pertencente à esfera do negativo pode passar a fazer parte da esfera do positivo. O exemplo sempre citado por ele é o que se refere às invasões assírias: apesar da dimensão terrivelmente violenta com que entraram para a história das civilizações, elas deixaram como legado uma arte

cujos vestígios acabam por prevalecer sobre as cruéis ações cometidas. É nesse sentido que se deve considerar a metamorfose segundo Malraux: a capacidade que cada evento ou obra histórica tem de se reinventar a fim de resgatar, para as percepções futuras, o melhor de si. No discurso de inauguração da Casa de Cultura de Amiens, em 1966, ele afirma:

Pour obtenir que le grand domaine mystérieux de la métamorphose soit donné à tous; je veux dire: lorsque nous prenons les pays les plus atroces, l'horreur assyrienne, et que nous sommes en face de leur art, nous nous apercevons que lorsque les hommes sont morts, il ne reste rien de ce qui a été hideux en eux et qu'il ne reste que ce qu'ils ont eu de grand quand la transmission est faite par l'art. [...] Dans la mémoire des hommes, elle est la plus émouvante figure de fauve, elle est la Lionne blessée. Et si, demain, il ne devait rester que des témoignages d'art sur les fours crématoires, il ne resterait rien des bourreaux, mais il resterait les martyrs. (MALRAUX, 1996b, p.329).

Dessa forma, na memória dos homens reside o que foi convertido, pela arte e pela cultura, em uma obra magistral pertencente à história da humanidade. Para Malraux, o que restou do Império Assírio é, essencialmente, o que engrandece e o que toca o coração dos homens, na forma de sua célebre leoa ferida, e não seus sangrentos embates. É nesse momento justamente que se manifesta a grandeza da arte: transformar carrascos em mártires: “*Là est la grandeur suprême de l'art. Tout ce que nous défendons, ce n'est pas d'avoir des tableaux ou des chansons agréables ou pas agréables, c'est la métamorphose la plus profonde de l'être humain qui finit toujours par faire des martyrs avec des bourreaux.*” (MALRAUX, 1996b, p.330). Trata-se, numa certa medida, de ignorar a negatividade presente na história. Ou, por outro lado, de resgatar uma delicadeza possível do pior lado do ser humano. Mas, graças à metamorfose, a África, por exemplo, pode reivindicar que seu passado faça parte do patrimônio cultural da humanidade, compreendendo que, ao longo do tempo, a dimensão de grandiosidade refletida por suas artes, suas práticas e seus vestígios, se torna maior do que a historicidade desses eventos. Assim, na metamorfose em ação na arte africana, o distanciamento e a estranheza do outro são convertidos em imagens dialéticas do presente, como se pode compreender desta defesa do patrimônio africano que Malraux faz em discurso realizado no Festival Mundial de Artes Negras, em 1966:

Prenez entre vos mains tout ce qui fut l'Afrique. Mais prenez-le en sachant que vous êtes dans la métamorphose. [...] Puissiez-vous ne pas vous tromper sur les esprits anciens. Ils sont vraiment les esprits de l'Afrique. Ils ont beaucoup changé; pourtant ils seront là pour vous quand vous les interrogerez. Il s'agit certainement pour l'Afrique de revendiquer son passé; mais il s'agit davantage d'être assez libre pour concevoir un passé du monde qui lui

*appartient. Les hommes se croient moins forts et moins libres qu'ils ne le sont. Il n'est pas nécessaire que vous **sachiez** comment vous ferez votre musée imaginaire [...] Le mystère de la métamorphose est ici capital.* (MALRAUX, 1996b, p.340).

Os museus são então o espaço no qual essa metamorfose se constrói e reconstrói constantemente, pois ela só é possível diante do confronto com o tempo e a pluralidade cultural. Se, para Malraux, a metamorfose configura a própria vida da obra de arte, isto ocorre a partir da ressurreição constante do objeto no diálogo com obras rivais expostas no mesmo lugar e com olhares anacrônicos dos mais diferentes visitantes, venham eles para contemplar, interrogar, repudiar, admirar ou ignorar. A metamorfose é a tensão possível entre passado e presente; é a dimensão dialética da imagem em busca de sua capacidade máxima. A transmissão da herança cultural carrega em sua essência a esfera da transformação, do caráter de mudança que adquire todo patrimônio ao passar de uma referência a outra, de um domínio a outro, de um tempo/lugar a outro. Ou, mesmo, de uma civilização a outra, na medida em que a arte hoje caminha para a apreensão de uma arte universal, como defendia Malraux.

Jacques Rancière, em *A partilha do sensível: estética e política*, define o conceito que dá nome ao texto. Rancière fala de uma partilha do sensível que permite revelar, simultaneamente, o coletivo e o individual, o comum e o exclusivo:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p.15).

A revolução tecnológica dos meios de comunicação e de informação impõe, inadvertidamente, questionamentos quanto ao potencial de flexibilidade e de adaptação dos museus, a fim de atingir um público jovem interessado e assíduo no conceito de “partilha do sensível” desenvolvido pelo filósofo. Nada caracteriza melhor o termo desenvolvido por Rancière do que a imagem do ciberespaço (através dos jogos interativos, da realidade virtual, da comunicação instantânea, do fluxo de informações, dos museus virtuais totais⁸) e do espaço do museu: um espaço físico, que convida à partilha de seu conhecimento,

⁸ Compreende-se por “museus virtuais totais” aqueles que existem apenas no ciberespaço, sem estrutura física correspondente.

através da participação de seu visitante, incomodado com o papel de receptor/contemplativo, ao qual não está habituado. E, através desse comum partilhado, representado pela memória social posta em cena pelo museu, o visitante pode encontrar seu espaço exclusivo, aquele que diferencia cada um, em sua maneira de apreender e interpretar as histórias e as memórias possíveis de cada objeto. O museu proporciona, então, a possibilidade do diálogo entre o espaço do comum partilhado e o do individual, o coletivo e o exclusivo pontuado por Rancière ao definir seu conceito. O que resulta desse encontro é o que movimenta e estimula, ao mesmo tempo, a individualidade e o sentimento de pertencimento a uma comunidade. O aparente paradoxo nada mais é do que duas partes que, juntas, compõem uma tentativa de unidade e de equilíbrio no ser humano. É a harmonia entre esses dois componentes que estabelece a coesão de uma identidade cultural e social.

Assim, deve-se tentar substituir a experiência negativa de Valéry (20050, relatada no ensaio “O problema dos museus”, pela visão de Malraux, para quem a grandeza da arte e da cultura deve surgir “[...] *de notre discothèque, de notre bibliothèque et de notre Musée Imaginaire.*” (MALRAUX, 1996b, p.288). Ele completa, confrontando conhecimento e cultura, ainda que ambos sejam essenciais na relação entre o homem e o mundo. Ou, talvez se possa dizer que, à luz do pensamento malruciano, a cultura é a metamorfose do conhecimento, na medida em que esta possibilita ao empirismo objetivo do estudo a estupefação e a emoção diante da manifestação da arte:

La connaissance, c'est l'étude de Rembrandt, de Shakespeare ou de Monteverdi; la culture, c'est notre émotion devant la Ronde de Nuit, la représentation de Macbeth ou l'exécution d'Orfeo. La culture de chacun de nous, c'est la mystérieuse présence, dans sa vie, de ce qui devrait appartenir à la mort. (MALRAUX, 1996b, p.288, grifo do autor).

Real museums and imaginary museums: the metamorphosis of art in the work of andré malraux

ABSTRACT: *The article aims to analyze and discuss the concepts of imaginary museum and metamorphosis present in the critical work of André Malraux, seeking also to discuss the interaction between real museum and imaginary museum. For this purpose, the malrucian ideas dialogue with theorists like Walter Benjamin and Jacques Rancière in order to reflect on the relation between museum, art and society.*

KEYWORDS: *André Malraux. Museum. Imaginary museum. Art.*

REFERÊNCIAS

ANDRE Malraux et la modernité: catalogue de l'exposition du Musée de la Vie Romantique, Paris, 20 novembre 2001-24 mars 2002. Commissariat Solange Thierry. Paris: Paris Musées, 2001.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.165-196.

CERÁVOLO, S. M. Delineamentos para uma teoria da museologia. **Anais do museu paulista**, São Paulo, v.12, p.254, 2004.

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

_____. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Ed., 1996.

HOMMAGE à André Malraux. Disponible em: <<http://www.malraux2001.culture.fr/culture/malraux/malraux.htm>>. Accès em: 20 nov. 2010.

MALRAUX, A. **Le musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 2006.

_____. **Discours à l'assemblée nationale française 1945-1976**. Organisé par Philippe Delpuech. Paris: Assemblée Nationale, 1996a.

_____. **La politique, la culture**. Paris: Gallimard, 1996b.

_____. Discurso na Fondation Maeght: inauguração da Exposição André Malraux et le Musée Imaginaire. In: _____. **La Tête d'obsidienne**. Paris: Gallimard, 1973. p.213-242.

_____. **Les voix du silence**. Paris: Gallimard, 1965.

_____. **Le musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 1951.

NORA, P. (Dir.). **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, E. R. da. O museu imaginário e a difusão da cultura. **Semear**, Rio de Janeiro, v.6, p.187-196, 2002. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/6Sem_14.html>. Acesso em: 20 nov. 2010.

THIERRY, S. Malraux et la modernité: le pouvoir de l'image. In: ANDRE Malraux et la modernité: catalogue de l'exposition du Musée de la Vie Romantique, Paris, 20 novembre 2001-24 mars 2002. Commissariat Solange Thierry. Paris: Paris Musées, 2001. p.25-29.

Museus reais e imaginários: a metamorfose da arte na obra de André Malraux

VALÉRY, P. O problema dos museus. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: Museu: antropofagia da memória e do patrimônio. Brasília, n.31, p.32-35, 2005.

ZARADER, J.-P. **Le vocabulaire de Malraux**. Paris: Ellipses, 2001.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

MALRAUX, A. **Discours au Brésil – Palavras no Brasil**. Organização de Edson Rosa da Silva. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

_____. **Discurso Hommage à la Grèce**. 1959. Disponível em: < http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/discours_politique_culture/hommage_grece.asp >. Acesso em: 20 nov. 2010.



