

A REFLEXÃO DA LITERATURA

EDSON ROSA DA SILVA



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

- 7 O sentido e o enigma

PARTE I - MALRAUX E A ARTE

- 11 Walter Benjamin no limiar do pensamento estético de André Malraux
25 O Museu Imaginário e a difusão da cultura
35 Malraux e Picasso além das formas
45 Da representação do horror ao vazio da representação
55 André Malraux e o Cinema
75 Da ilusão à alusão: o olhar do pintor e do escritor sobre a realidade
85 A fotografia na reflexão de André Malraux

PARTE II - TEORIAS DA NARRAÇÃO

- 91 A circulação dos textos
99 A citação: o lugar da passagem (repensando com Walter Benjamin)
109 Flaubert realista?
117 Da impossibilidade de contar e de cantar:
um olhar benjaminiano sobre a literatura
129 Inventário e Imaginação: escrever / escavar o(s) espaço(s) etc.
139 Quando a aranha perde o fio da meada
153 As Flores do Mal inspirando outras cidades

Ao CNPq,
que há mais de 35 anos apoia a minha pesquisa acadêmica.

Este livro é para a minha Clarinha.
Sua vida e seu sorriso me alimentam a alma.
Este livro é também
para Adriana e Guilherme,
para Teresa e Daniela,
para Júlia e Caê,
para Regina e Pedro,
e para todos os amigos,
pela união na fé e na esperança,
e pelo abraço efusivo da vitória.



O SENTIDO E O ENIGMA

Muito tempo depois, outros animais virão de novo prender-se aos fios, especulando, para deles sair, sobre o primeiro sentido do tecido, ou seja, de uma armadilha textual cuja economia pode sempre ser abandonada a si mesma. É o que chamamos de escritura. (Derrida, 1972: 327)

Toda análise de texto assenta-se sobre a expectativa de um sentido, sobre uma hermenêutica que nos leva a vagar pela construção dos sentidos daquilo que lemos e queremos entender. E como descobrir, no leque infindável de possibilidades que se nos apresentam, aquela que melhor nos convém ou que melhor dialoga com o contexto sociocultural em que o texto se instala? Contexto que se adapta às práticas do tempo da escrita ou às práticas do tempo da leitura, mais distantes ou mais próximas de nós, com certeza, práticas, porém responsáveis, em cada caso, por sua visão social, econômica, religiosa, ética, cultural, enfim...

Assim, penso que deveria discutir sobre a possibilidade ou a ausência de possibilidade de se ler ou reler autores, já de há muito consagrados, no meu tempo de leitor/escritor. Ler Flaubert ainda é possível hoje? E Proust, é compreensível? Ou Baudelaire, como perscrutá-lo? Creio que estou buscando me interrogar sobre a viabilidade de abordar um texto pautado unicamente pelo campo de visão de um outro tempo mais acessível – tempo do leitor ou dos leitores. Mas já antevejo a resposta, prevendo a impossibilidade de tal intento – seu fracasso, portanto – , pois precisamos sempre de mecanismos de abordagem que nos permitam também a inserção num outro contexto que não é mais o nosso.

Dessa forma, parece-me que o ato de leitura não é inocente, não nos permite ocultar a nós mesmos a peleja dos sentidos, desejados ou não, emergidos certamente *malgré nous*, aos quais, porém, não podemos definitivamente escapar. Foram provocados, buscados, forjados pelas diversas leituras e, por isso mesmo, constituem uma nova realidade onde o já dito tem de se reinventar, tem de se redizer. Seria tal postura, por isso mesmo, uma técnica de leitura, de multiplicação de sentidos, de formas de refazer ou redizer um texto? Técnica a que todos teriam

acesso por um trabalho de especialista, descobrindo aqui e acolá detalhes antes não perceptíveis para alguns e agora aclarados pelo tempo novo? Seria uma mera questão técnica que nos levaria a todos às mesmas conclusões? Parece-me que não é bem isso: simplista demais! Seria, se assim fosse, quem sabe, ignorar que a chave de um enigma não é comum a todos, pelo menos a mesma chave não o é...

Tento elaborar, dessa forma, algo que ainda não é tão claro para mim, ou seja, os processos da busca labiríntica que cada texto impõe em seu desdobramento, e aos quais só se chega pelo acesso interior de uma compreensão já almejada, já suspeitada, já quase tocada, mas nunca inteiramente atingida. Caminho de busca que se instala no processo da vivência que, na esteira benjaminiana, a *Erlebnis*, poderíamos caracterizar como uma experiência individual do mundo moderno que determinaria a diversidade das leituras, portanto das próprias experiências, contribuindo, dessa forma, para a dificuldade de decifrar o enigma. A *Erfahrung*, a compreensão plena, estaria vinculada à ideia de uma experiência contínua que se insere numa história coletiva, a tradição, e que se transforma em função das experiências individuais. Mas isto não seria mais possível no mundo do agora, onde o enigma ou o sentido primeiro não mais existem, transformados que foram em sensação, que se vive de forma única e solitária, cada leitor com sua própria experiência, sua própria compreensão e seus próprios enigmas. A esta remeteria justamente o conceito de *Erlebnis*, uma vez que a experiência plena não seria mais compatível com a experiência do choque no mundo moderno.

Voltando ao texto de Derrida, que aqui pus em epígrafe, cada leitura refaz o percurso daquela aranha que volta à teia e retoma os fios que não são seus, e os torna a tecer, para que se tornem novamente seus. Só assim compreendo a escritura e a releitura de textos – tão inacabados e indefiníveis, como toda teia em processo.

Foi pensando nisso que tentei recuperar artigos e conferências que produzi durante longos anos de vida acadêmica na Universidade Federal do Rio de Janeiro e como pesquisador do CNPq. Não sabia bem como reuni-los: em função do tempo? Em função do tema? Pela preferência pessoal pelo autor? Pelo caráter inovador das fontes literárias? Optei por ir relendo e selecionando aos poucos aqueles que mais me agradavam, e acabei descobrindo que todos eles apontavam sempre um mesmo caminho: um caminho de busca, sem certezas, mas ansiosos por descobertas. Novas? Para mim com certeza, pois foi nes-

se processo de fio puxa fio que a teia reflexiva se foi paulatinamente montando.

Só tinha uma certeza: queria privilegiar os escritores que me nortearam a imaginação e o sentimento, que se fizeram sempre presentes e que, por afinidade, me conduziram a caminhos semelhantes e paralelos.

Por isso, dediquei a primeira parte à obra de André Malraux, cujas ideias me apontaram direções que, se não as segui voluntariamente, se fizeram sempre presentes e sedutoras. Nesse emaranhado de textos, a escolha era difícil, e foi assim que preferi não escolher, deixando que viessem, que se ajeitassem e se refletissem uns nos outros. Não sei como explicar. O fato é que não há nessa escolha nenhum critério cronológico.

Começo com um texto intitulado “Walter Benjamin no limiar do pensamento de André Malraux”, para deixar evidente que o fato de me ter dedicado às relações entre André Malraux e Walter Benjamin abriu um cenário novo na minha vida acadêmica. Durante anos a fio estudei as relações presentes no pensamento dos dois escritores, tendo salientado as marcas que, por exemplo, o texto de Walter Benjamin sobre a obra de arte no tempo da técnica (mas não só) exerceu sobre o pensamento do escritor francês. Toda a primeira parte dessas minhas reflexões da literatura gira em torno de André Malraux, cuja obra marcou todas as etapas de minha vida acadêmica: mestrado, doutorado, pós-doutorado, concurso para Professor Titular, ligação com grupo de pesquisadores da Sorbonne, além de inúmeras participações em colóquios e publicações nacionais e internacionais. É justamente desses eventos e publicações esparsas que retirei os artigos que seguem: “O Museu Imaginário e a difusão da cultura”, “Malraux e Picasso além das formas”, cuja síntese seria na verdade a independência do objeto artístico diante das imposições do tempo e do poder, do pensamento religioso e dos preceitos da arte, e da modernidade da forma e da linguagem.

No texto a seguir, retomo um tema similar por outro viés: os romances voltados para a guerra da China discutem questões correntes e irrefutáveis da luta pela liberdade política e pela grandeza da condição humana. Diante do corpo de um combatente vilmente torturado, Malraux, marcado pelas imagens da obra de Goya, reflete sobre a degradação do corpo humano causada por questões polêmicas como o

direito à violência por razões meramente ideológicas e políticas. Nesse contexto sacrificial emergem, quase sempre, as relações com o sagrado.

Nos três artigos seguintes, concentro a minha atenção nas relações de André Malraux com outras artes, considerando as possibilidades de reprodução do real: pela arte em geral, pelo cinema e pela fotografia. Na verdade, os textos e a arte estão sempre em circulação. E é justamente nesse movimento contínuo no espaço e no tempo que as obras se encontram, se refletem e reproduzem. Malraux discorre sobre a arte do cinema e da invenção da realidade: no Intemporal, terceiro volume da *Metamorfose dos deuses*, chega mesmo a aludir ao audiovisual, sugerindo novas possibilidades de filmagem e abordagem da obra de arte. No texto sobre a fotografia, onde faz várias alusões ao escritor alemão, é nítida a influência das ideias benjaminianas sobre seu pensamento, dando forma e alento ao seu Museu Imaginário: museu da imaginação, claro, mas sobretudo museu de imagens.

Na segunda parte deste livro de ensaios, reúno diferentes escritores que acompanharam e alimentaram minhas reflexões sobre o diálogo dos textos apesar, muitas vezes, de sua distância no espaço e no tempo. Com ou sem relação com a mesma temática, diria que eles acabam, antes de mais nada, por sucumbir à fatalidade da própria escritura: seu caráter nunca terminado, sempre provocador, em busca da solução sempre adiada do enigma, do sentido não mais possível, mas prenhe de futuras gestações. Por isso me deixo levar pela circulação dos textos, pelo trabalho estrutural das citações que, como aranha, vão deslizando e secretando sentidos, traçando e trançando fios semânticos, caminhos, imagens e ideias. Por isso, ponho-me a inquirir a tradição. Por que Flaubert é realista, apesar de sua farta imaginação? Por que, com base no texto do “Contador” de Walter Benjamin, afirmo que a poesia de Baudelaire não pode mais contar e cantar e por isso tem que ser nova e revoltada, tem que apoiar-se no bem e no mal, não mais romântica nos moldes lamartinianos, mas moderna, refazendo e redizendo de outra forma a face de um mundo industrializado e reurbanizado?

Apoio-me ainda em escritores mais modernos que discutem coisas banais da vida, que fazem uma filosofia do cotidiano, do lugar, do tempo, que se interrogam sobre coisas, ousaria dizer, tão pouco literárias, mas cheias de segredos insondáveis. E, para terminar com Baudelaire, ainda ousa dizer que justamente nesse mundo tão simples, com coisas tão banais, sem a aura da “grande” literatura, ainda é possível descobrir poesia, e que no mundo rígido, dominado por saberes impositivos e por verdades autocráticas, ainda é possível ver e sentir as flores do mal.

WALTER BENJAMIN NO LIMIAR DO PENSAMENTO ESTÉTICO DE ANDRÉ MALRAUX

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas [...].

Walter Benjamin (1985, p. 173)

Se as estátuas pudessem reencontrar sua alma original, os museus invocariam a maior prece que a terra jamais conheceu; se nós experimentássemos os sentimentos dos primeiros espectadores de um Duplo egípcio, de um crucifixo românico, não poderíamos deixar essas obras no Louvre. Sabemos que todas as artes do sagrado, todas as artes da fé, são dominadas pela metamorfose, que, para o cristão Cézanne, um crucifixo românico é uma escultura e não o Cristo, a Virgem de Cimabue é um quadro e não a Virgem; que as estátuas dos faraós não são Duplos para ninguém.

André Malraux (1965, p. 196)¹

No primeiro capítulo do livro *A literatura e o leitor*, organizado por Luiz Costa Lima (1979, p. 54), Hans Robert Jauss afirma: “Benjamin definiu a experiência estética a partir do conceito de aura, e, com a análise das consequências de sua desritualização, na época atual, antecipou as teses do *Museu Imaginário* de Malraux [...]”. E, na nota 13, referente a esta afirmação, acrescenta: “Em *Les Voix du silence* [As vozes do silêncio], Paris, 1951, não se encontra nenhuma referência ao que é tomado de Benjamin.” O que Jauss não disse, ou não sabia, é que André Malraux, que havia recebido de Walter Benjamin o texto sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, traduzido para o francês por Pierre Klossowski,² já o citara no discurso proferido

¹ Utilizarei doravante a sigla MI, seguida da página correspondente. Todas as traduções dos textos de Malraux são de minha responsabilidade.

² No inventário sumário das publicações sobre arte da Bibliothèque André Malraux, editado pelo Centro Georges Pompidou (que guarda em seu acervo os volumes doados pela família do escritor), Paris, 1986, consta a referência ao texto de Walter

em Londres e intitulado “Sur l’héritage culturel” [Sobre a herança cultural], a 21 de junho de 1936, nos seguintes termos:

A herança cultural das artes plásticas está imperiosamente ligada à sua faculdade de reprodução. Devo salientar, como fez W. Benjamin, a transformação da natureza da emoção artística quando vai da contemplação do objeto único ao abandono distraído ou violento diante de um espetáculo infinitamente renovável? (MALRAUX, 1996, p. 298)

Mas não só: Malraux também o felicitara por ocasião de um breve encontro em Paris, prometendo citá-lo no livro que estava então escrevendo e que só viria a ser publicado em 1946³. No último tomo de *La Métamorphose des dieux* [A *Metamorfose dos deuses*], intitulado *L’Intemporel* [O Intemporal], ainda viria a nomeá-lo mais uma vez. Referindo-se ao cinema, Malraux afirma que Walter Benjamin perturbou os cineastas ao escrever: “Le cinéma est le premier art de reproduction qui ne possède pas d’original” [O cinema é a primeira arte de reprodução que não possui original] (MALRAUX: 1976, p. 386). Se o escritor francês se interessa imediatamente pelas reflexões de Walter Benjamin é porque as questões suscitadas por Benjamin vinham ao encontro da ideia que ele mesmo tinha da relação entre as artes, o que deveria mais tarde concretizar-se no conceito de museu imaginário. O princípio da “confrontação de metamorfoses” já estava no espírito do jovem crítico desde 1922 quando da publicação do texto sobre Galanis:

Se a pintura exposta hoje por Galanis devesse ser aproximada de qualquer outra, é da dos Primitivos Italianos do primeiro Renascimento. Não que ela proceda de um mesmo ideal artístico; mas graças à sua capacidade de fazer um artista moderno sentir emoções da mesma ordem que aquelas que um Giotto despertaria nele. (MALRAUX: 2004, p. 1170)

Malraux já falava da confrontação das artes, que os processos tecnológicos da fotografia e do cinema viriam a permitir com muito mais

Benjamin, “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”, então publicado na revista *Zeitschrift für Sozialforschung* n. 1, em 1936, com dedicatória para Malraux.

³ Trata-se do livro *Esquisse d’une psychologie du cinéma* [Esboço de uma psicologia do cinema]. Paris, Gallimard, 1946, onde se lê: “Ver a esse respeito o notável trabalho do Sr. Walter Benjamin”, quando se refere à importância dos meios de reprodução mecânica do séc. XX. Esta edição não é paginada. O referido livro é retomado na edição dos *Écrits sur l’art*, I [Escritos sobre a arte, I]. In: —. *Œuvres Complètes*, t. IV. Paris: Gallimard, 2004, p. 10.

facilidade. Não se trata aqui de defender a paternidade da ideia. Muitos abordaram a questão diante da evolução da imprensa e da fotografia. Lembremos só a título de exemplo, Paul Valéry no seu famoso texto “La conquête de l’ubiquité” [A conquista da ubiquidade], publicado em 1928 (VALÉRY: 1960, p. 1283-1287) onde ele diz precisamente, ao falar das inovações tecnológicas: “É preciso esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, ajam assim sobre a própria invenção, cheguem talvez a modificar maravilhosamente a própria noção de arte”. O fato é que o texto de Walter Benjamin causou rebuliço no meio intelectual e sua discussão perdura até hoje. O meu objetivo aqui é tão simplesmente apresentar, para aqueles que ainda não a conhecem, a nítida relação existente entre as ideias de Walter Benjamin e as de André Malraux, pois o escritor francês reagiu imediatamente ao ler o texto que o escritor alemão escrevera.

As duas epígrafes que abrem este artigo anunciam de imediato a intenção deste texto: aproximar o pensamento de André Malraux da reflexão teórica de Walter Benjamin. Se a reprodução das obras é responsável pelo declínio da aura e por uma certa mudança no papel da arte, não mais única e sagrada, porém múltipla e profana, é também responsável por uma certa metamorfose das obras e pela forma como as recebemos. Essas questões, complexas demais, talvez, para as dimensões de um artigo, podem ajudar-nos a compreender a importância do conceito de aura no pensamento de Walter Benjamin e a compreender, por outro lado, a utilização que dele faz Malraux em sua reflexão filosófica sobre a arte. A questão essencial parece-me ser: quais as conseqüências do declínio da aura para a obra de arte? É só a isso que me proponho responder.

A análise que nos permitiu estabelecer uma confrontação entre as idéias dos dois escritores está centrada na fase em que Benjamin se dedica ao estudo da função social da arte, quando analisa o declínio da aura no universo estético. Nesta intervenção, vou procurar destacar a *Pequena história de fotografia* (1931) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936)⁴.

⁴ Consultem-se igualmente os numerosos fragmentos e citações do “Colecionador” e da “Fotografia” nas *Passagens*, tradução brasileira, publicada pelas Editoras UFMG / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo em 2006. Trata-se de um grande conjunto de notas, escritas de 1928 a 1940, reunidas e classificadas pelo autor em 36 dossiês de dimensões variadas, projeto também chamado de *Passagens* (que não se deve confundir com três textos também conhecidos pelo nome de *Passagens de Paris* ou

Tentarei, primeiramente, dar uma visão de conjunto da obra de Walter Benjamin, ou melhor, abordá-la a partir de certos núcleos que nos permitem resumi-la, levando em conta o risco de simplificá-la ou de sistematizá-la. A reflexão estética de Walter Benjamin, que rejeita toda ideia de totalização e de sistema, poderia, entretanto, ser apresentada em seus três diferentes momentos (ROCHLITZ, 1992) ou, em outros termos, estudada em função de seus “três motivos essenciais” (TACKELS, 1992, p. 13)⁵: o primeiro momento (1914-1924), dominado inteiramente por uma visão “teológica”, ocupa-se da concepção essencialista – mística e metafísica da linguagem, segundo a qual “a verdadeira linguagem só se comunica com Deus ou exprime a essência do homem pelo exercício autêntico da faculdade de nomear” (ROCHLITZ: 1992, p. 135), e que atribui à arte a função messiânica de restaurar a linguagem dos nomes, degradada pela Queda original⁶; o segundo (1925-1935) é propriamente o do engajamento político, o período materialista ou revolucionário, durante o qual o escritor acredita na função social da arte e em sua ação sobre o receptor⁷; o terceiro momento (1936-1940) se caracteriza sobretudo, em suas *Teses sobre o conceito da história* (1940), por uma crítica da história e uma análise das implicações políticas do papel do historiador. Para restabelecer as significações ocultas ou esquecidas da história, é preciso “salvar um

Passagens, respectivamente, série de notas, fragmentos de um projeto de artigos e fragmentos de um projeto de ensaio, que datam de 1927 à 1930).

⁵ Respondendo à sua própria pergunta sobre sua fidelidade a Benjamin no projeto de uma introdução à sua obra, Bruno Tackels escreve: “A dificuldade dessa pergunta pode-se ler da seguinte forma: será que podemos dar aqui uma visão geral deste pensamento sem reduzi-lo assim àquilo que não cessa de recusar: a totalização e o esgotamento no e pelo sistema? Ou ainda: como articular a explosão proliferante desse pensamento, discernir nele uma constelação, uma forma organizada, sem dissolver imediatamente essa multiplicidade em uma ideia que absorve e apaga o plural infinito do mundo?” Ibidem, p. 10.

⁶ “No primeiro Benjamin, a teologia buscava não deixar subsistir nada de profano. A obra sobre o drama barroco leva ao extremo essa sacralização de um mundo profano integralmente alegorizado.” (ROCHLITZ: 1992, p. 134).

⁷ “Seu destinatário não é mais Deus, mas o público profano dos que são capazes de contribuir para a transformação do mundo. A busca da salvação, ao invés de passar pela tradução da linguagem poética em uma linguagem mais pura, passa pela ação revolucionária e pela reconciliação entre técnica e natureza. O valor cultural ou a aura da linguagem sem destinatário dá lugar ao valor de exposição de uma linguagem que busca despertar e motivar.” (ROCHLITZ: 1992, p. 134).

passado ameaçado, [...] fazer ouvir as vozes abafadas da história [dos oprimidos] sem as quais não poderia haver uma humanidade reconciliada” (ROCHLITZ: 1992, p. 134).

Como a transformação da função da arte se opera no mundo moderno? Walter Benjamin aponta quatro níveis distintos de transformação das obras: a) o de sua função; b) o de seu modo de existência; c) o da recepção e, finalmente, d) o de sua inserção na história, o que corresponderia à perda da aura em relação à concepção artística da tradição. É a presença dessas ideias na reflexão estética de André Malraux que gostaríamos de salientar neste texto.

DA FUNÇÃO RITUAL À FUNÇÃO DE EXPOSIÇÃO

É evidente que a palavra de ordem do *Museu Imaginário* de André Malraux é *metamorfose*: a obra de arte submete-se às influências do espaço e do tempo, espaço-tempo físico e cultural no qual ela se insere. Basta ler a introdução do *Museu Imaginário* para nos darmos conta de que Malraux tem sempre presentes em seu espírito dois momentos diferentes da obra de arte, e de que a tensão entre o passado e o presente é o que anima sua reflexão: “Um crucifixo românico não era uma escultura, a *Madona* de Cimabue antes não era um quadro, nem mesmo a *Atena* de Fídias não era no início uma estátua” (MI, 11). Ocupando-se do papel dos museus “em nossa relação com as obras de arte”, mostra sua importância na transformação dessas relações, na medida em que “contribuíram para libertar de sua função as obras de arte que reuniam.” O objeto do culto torna-se escultura, a Virgem transforma-se em quadro e a deusa grega metamorfoseia-se em estátua. O crucifixo não é mais a imagem do Cristo, a Madona não é mais a imagem da Virgem e Atena não é mais a imagem da deusa grega da guerra. São obras de arte que não suscitam mais a devoção religiosa, porém a contemplação profana: “Até o século XIX, todas as obras de arte foram a imagem de alguma coisa que existia ou não existia, antes de serem obras de arte” (MI, 12).

Ao analisar essa concepção, aparentemente tão simples, da mudança da função dos objetos sagrados, Benjamin examina a passagem do *valor ritual* ao *valor de exposição*. Eles não se acham mais inseridos num contexto ritual e mágico, no qual o Belo é dotado de um valor religioso, mas transformados em objetos de arte que, expostos ao olhar e colocados ao alcance de todos, se metamorfoseiam e adquirem uma função social. Não são mais objetos escondidos em um círculo fecha-

do, ao qual somente os eleitos teriam acesso, porém obras expostas ao olhar coletivo.

E o museu suprime de quase todos os retratos (mesmo que fossem de um sonho) quase todos os modelos, enquanto retira ao mesmo tempo a função das obras de arte: não mais conhece nem Palas Atena, nem santo, nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse: mas imagens diferentes das próprias coisas, que tiram dessa diferença específica sua razão de ser. O museu é uma confrontação de metamorfoses. (MI, 12)

A ideia desse deslocamento do recinto fechado para o recinto aberto não está ausente do texto sobre *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Eis o que diz Walter Benjamin: “A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior do que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo. A exponibilidade de um quadro é maior do que a de um mosaico ou de um afresco, que o precederam.” (OA, 173).

O deslocamento das obras – a passagem da função ritual à função de exposição, quando da criação do museu – não se faz, portanto, sem perda, ou seja, sem o declínio da aura. Como diz Walter Benjamin,

[a] produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos. (OA, 173)

Essa função nova é a função que André Malraux atribui ao museu. Não mais a função antiga, sagrada, mas uma outra, *nova*, uma função social, capaz de reunir as obras por suas qualidades comuns, capaz de introduzi-las em um mundo novo, e de tirar daí lições adaptadas à sociedade moderna:

Ali onde a obra de arte não tem outra função senão ser obra de arte, em uma época em que a exploração artística do mundo continua, a reunião de tantas obras-primas, da qual tantas obras-primas estão ausentes, convoca no nosso espírito todas as obras-primas. Como esse possível mutilado não invocaria todo o possível? (MI, 13)

Privada de sua função sagrada, a obra abre-se ao mundo das obras, às diversas possibilidades de representação artística. Adquire, assim, uma força nova, um poder ilimitado de evocação e de reunião do que há de comum nas manifestações da arte. Nesse sentido, o fim da aura seria uma perda?

DA UNICIDADE À MULTIPLICIDADE

Malraux constata que o museu, “um dos lugares em que se encontra a mais elevada ideia do homem” (MI, 13) é, no entanto, desprovido “dos conjuntos de vitrais e de afrescos; daquilo que é intransportável; daquilo que não pode ser facilmente mostrado, os conjuntos de tapeçarias, por exemplo; daquilo que não se pode adquirir” (MI, 14). E continua mais adiante: “As vitórias de Napoleão não lhe permitiram trazer a capela Sixtina para o Louvre, e nenhum mecenas trará para o Metropolitan Museum o Portal Real de Chartres, os afrescos de Arezzo.” (MI, 14).

Talvez devêssemos aprofundar um pouco mais essa reflexão. Porque é, no mínimo, curioso que Malraux, que publica o *Museu Imaginário* no conjunto da trilogia intitulada *A Psicologia da Arte* em 1947, não faça nenhuma alusão aos Claustros (The Cloisters) da Ilha de Manhattan, montados, de 1935 a 1939, a partir de partes transportadas de vários mosteiros medievais do Sudoeste da França, ou seja: Saint-Michel de Cuxa, St. Guilhem-le-Désert, Bonnefont-en-Comminges, Trie-en-Bigorre e Froville. Partes dessas construções medievais, além de uma coleção de inúmeras obras medievais que vão do séc. XII ao séc. XV, dentre as quais tapeçarias sobre o Unicórnio, obras dos irmãos holandeses, como as *As riquíssimas Horas do Duque de Berry*, e *O Livro das Horas de Jeanne d'Evreux*, de Jean Pucelle, artista da Escola de Paris do séc. XIV. O museu de Manhattan, que faz parte do Metropolitan, e suas adjacências foi construído por Charles Collens, graças a John D. Rockefeller Jr. que doou parte de sua coleção particular. Aparentemente intransportáveis, essas obras atravessaram oceanos e foram habitar um outro continente.

Mas isso não invalida o cerne da reflexão. A questão permanece pertinente, uma vez que milionários e mecenas nem sempre mandam transportar edifícios e mosteiros: como completar esse fundo universal da cultura e da arte? Como tornar possível a confrontação das metamorfoses do conjunto das grandes obras que só as viagens permitiram ao homem conhecer, e que este deve descrever ou comentar, fiando-se apenas na sua memória? Em primeiro lugar, pelas gravuras, responde Malraux:

Do século XVII ao XIX, os quadros, traduzidos pela gravura, haviam-se tornado gravuras; haviam conservado (relativamente) seu desenho, haviam perdido a cor, substituída [...] por sua expressão em preto e branco; haviam perdido também suas dimensões e adquirido margens. (MI, 15)