

MALRAUX DIANTE DE PICASSO

MALRAUX FACING PICASSO

Ana Maria Tavares Cavalcanti

ORCID 0000-0002-1445-720X

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, RJ, Brasil**Resumo**

Uma importante área na produção intelectual de Edson Rosa da Silva foi a tradução. Nessa leitura crítica sobre *A cabeça de obsidiana: Malraux diante de Picasso*, livro de André Malraux traduzido por Edson Rosa da Silva, destacam-se a atualidade do texto para os estudos da história da arte, assim como a amplitude das ideias e reflexões deflagradas pela obra.

Palavras-chave: André Malraux; Picasso; História da Arte.

Abstract

An important area in Edson Rosa da Silva's intellectual production was translation. In this critical reading of *A cabeça de obsidiana: Malraux diante de Picasso*, a book by André Malraux translated by Edson Rosa da Silva, we highlight the relevance of the text for art history studies, as well as the breadth of ideas and reflections triggered by the work.

Keywords: André Malraux; Picasso; Art History.

Résumé

Un domaine important dans la production intellectuelle d'Edson Rosa da Silva était la traduction. Dans cette lecture critique de l'*A cabeça de obsidiana: Malraux diante de Picasso*, livre d'André Malraux traduit par Edson Rosa da Silva, nous soulignons la pertinence du texte pour les études actuelles en histoire de l'art, ainsi que l'ampleur des idées et des réflexions suscitées par l'ouvrage.

Mots-clés: André Malraux; Picasso; Histoire de l'Art.

La tête d'obsidienne de André Malraux ganhou tradução muito oportuna, publicada pela Editora da UFRJ em 2021. Este foi um dos últimos trabalhos do professor Edson Rosa da Silva, concluído durante o primeiro ano da pandemia que virou nossas vidas de cabeça para baixo. Isolado com a família em Itacoatiara, Niterói, foi ali que retomou antigos projetos há muito tempo adiados. Um deles foi a revisão da tradução de *A Cabeça de obsidiana*, iniciada em 2008, durante estágio pós-doutoral na Universidade de Paris 7, conforme nos conta seu amigo e colega Marcelo Jacques de Moraes. Muitos anos antes, em 1973, quando estudante na Universidade de Toulouse, na França, Edson dera início aos estudos sobre o escritor. Desde então, ao longo de quase cinco décadas, dedicou parte substancial de suas pesquisas à obra de André Malraux (1901-1976), do qual se tornou um dos mais respeitados especialistas, com livros e artigos publicados no Brasil e na França.¹

O título da edição brasileira – *A cabeça de obsidiana, Malraux diante de Picasso* – deixa explícito o caráter de diálogo presente no livro. É o próprio Edson Rosa da Silva quem explica, no prefácio, essa escolha: “por se tratar de um ‘encontro’, decidi acrescentar ao título original, *A cabeça de obsidiana*, o elemento que define a confrontação fundamental do texto: *Malraux diante de Picasso*” (MALRAUX, 2021, p. 11).

Ler o livro de André Malraux é como entrar numa conversa, ou melhor, num labirinto de conversas múltiplas em que se embaralham lembranças, histórias reais e fictícias, livres associações de ideias, reflexões sobre a vida, a morte e a arte. Malraux vai expondo seus pensamentos como num diário pessoal. Seu texto, sem ter o caráter didático de um livro de história da arte, é de grande interesse para os historiadores da arte de hoje e abre muitas camadas de interpretação. Os estudiosos da área talvez possam aderir ao percurso proposto mais facilmente que os leigos, mas qualquer um encontrará prazer nessa leitura que tem algo de encantatório.

Quando embarcamos em sua narrativa, parece que Malraux nos pega pela mão e nos guia por dentro do grande ateliê de Picasso. Conduzido por Jacqueline, viúva do artista, ele nos faz penetrar nesse ambiente misterioso e seguir numa viagem fascinante por suas memórias, em que falas de Picasso se misturam a suas próprias reflexões.

Esse é o cenário dos dois primeiros capítulos do livro: após a morte de Picasso em 1973, Malraux visita Jacqueline em Notre-Dame-de-Vie, última casa-ateliê do pintor em Mougins, na Côte d’Azur. Ali estavam guardados os quadros que o artista colecionara durante a vida, e agora deviam ser

¹ Edson Rosa da Silva é autor do livro *As (Não-)fronteiras espaciotemporais em L’Espoir de Andre Malraux* (1978); organizador e tradutor do livro *André Malraux: Palavras no Brasil* (1998); redator de verbetes do *Dictionnaire André Malraux* publicado pelas edições Garnier na coleção *Classiques* (2015) e autor de diversos artigos em revistas acadêmicas nacionais e internacionais.

doados ao Estado francês. Malraux vai reconhecendo as telas e nomeando os pintores. Alguns são da geração de Picasso (1881-1973), como Georges Braque (1882-1963), André Derain (1880-1954), Henri Matisse (1869-1954), Van Dongen (1877-1968), Modigliani (1884-1920) e Miró (1893-1983), outros da geração anterior, como Cézanne (1839-1906), os impressionistas Renoir (1841-1919) e Degas (1834-1917), o Douanier Rousseau (1844-1910), e há ainda mais antigos, como Corot (1796-1875), Courbet (1819-1877), Chardin (1699-1779) e Le Nain (século XVII). É muito cativante a forma como Malraux vai descrevendo os quadros que pouco a pouco são revelados, pois se encontravam encostados nas paredes, acumulados, virados de costas para nós. Jacqueline chega a pedir ao chofer da família que venha desvirar os mais pesados, e percebemos o ambiente do ateliê onde se amontoam as obras, tanto de Picasso quanto as de sua coleção.

Conforme vai revendo as telas, Malraux relembra trechos de conversas que teve com o pintor. Uma das mais marcantes é aquela em que o artista lhe conta o momento em que descobriu o poder mágico das máscaras africanas. Picasso estava no Trocadéro (que viria a ser o Musée de l'Homme, em Paris) e o ambiente que lá encontrou lhe parecia um “mercado das pulgas”. O cheiro era tão desagradável que tinha vontade de ir embora e, no entanto, não sabia por que, não conseguia sair dali. Então percebeu que algo importante estava acontecendo, pois “as máscaras não eram esculturas como as outras. De forma alguma. Eram coisas mágicas”. Os fetiches africanos eram armas contra espíritos ameaçadores, assim como sua própria arte era uma arma para lidar com o mundo desconhecido e assombroso (MALRAUX, 2021, p. 25). Esse aspecto mágico e transcendente da arte perpassa o discurso e os depoimentos de Malraux em todos os capítulos do livro.

As histórias e opiniões que vai expondo partem de observações feitas no correr dos acontecimentos vividos. A visita ao ateliê para ver as obras colecionadas por Picasso, por exemplo, dá ensejo a comentários muito pertinentes sobre as coleções de arte. Jacqueline estava num impasse quanto ao destino da coleção que o artista quis doar à França e que, segundo o desejo de Picasso, deveria permanecer unida. Os museus, no entanto, queriam separar os quadros: colocar as obras de Matisse junto com outros Matisses, Chardin junto com outros Chardin, etcetera. Para Malraux, assim como para Jacqueline, era óbvio que a coleção não devia ser desmembrada. Cada obra ganhava um sentido diferente por estar na coleção, em diálogo umas com as outras e com as obras de Picasso. Malraux não conclui o relato, e ficamos sem saber se o pedido do artista foi atendido. De todo modo, seus argumentos nos interessam pois reiteram as abordagens de estudiosos que ressaltam os significados especiais que as coleções conferem a cada peça.

As exposições também são tema relevante em *A cabeça de obsidiana*. No terceiro capítulo, Malraux nos leva ao Palácio dos Papas em Avignon, durante o festival de 1970, quando uma grande retrospectiva de Picasso foi exposta. Ele vai percorrendo as salas, observando as pessoas e escutando os comentários sobre os quadros. Em especial, os jovens chamam sua atenção: primeiro um grupo de *hippies* que não compreendiam a revolta presente na arte de Picasso. Um pouco adiante, um grupo politizado o criticava por pintar quadros sobre a Côte d’Azur, tendo sido “recuperado pelo sistema” (MALRAUX, 2021, p. 65). Os fragmentos de conversas e a descrição do público numeroso e variado nos tocam, pois jogam luz sobre um fenômeno coletivo: nosso olhar não é isolado, passa pela percepção dos olhares dos outros.

Do mesmo modo, as obras dos artistas não se fazem isoladas. Na sequência, Malraux fala da série de mosqueteiros que Picasso pintou ao longo de cinco anos – uma dessas pinturas fora reproduzida num cartaz da exposição do Palácio dos Papas. Jacqueline conta que Picasso havia descoberto esses mosqueteiros “em um álbum de Rembrandt”. Essa informação evoca lembranças de outras obras. Malraux recorda as releituras da Betsabé de Rembrandt por Picasso, e se pergunta o que há em comum entre os dois (MALRAUX, 2021, p. 69). As comparações e relações entre artistas vão sendo expostas por Malraux ao longo dos capítulos, numa grande jornada pela história da arte.

Todas essas reflexões – sobre a coleção de quadros de Picasso a serem doados, sobre os comentários do público nas exposições, sobre as relações entre as obras de artistas de tempos diversos – se encontram na ideia de museu imaginário. Subjacente à narrativa de Malraux, essa ideia está sempre presente, seja de forma implícita ou explícita. Para os historiadores da arte, *Le Musée Imaginaire* [O Museu Imaginário] é o livro mais conhecido e influente de André Malraux. Sua primeira edição é de 1947. Aparece em seguida, em 1951, como a primeira parte de *Les voix du silence* [As vozes do silêncio], e uma terceira edição revista é lançada em 1965.

No quarto capítulo, Malraux conta as conversas que teve com Picasso quando estava para lançar o ensaio: “Foi no ateliê da rua Des Grands Augustins que nós conversamos pela primeira vez sobre o Museu Imaginário” (MALRAUX, 2021, p. 79). Do que fala a arte moderna? – ele pergunta a Picasso. “Da pintura!” responde o pintor. Malraux concorda e desdobra o pensamento, completando que a arte moderna fala “dos quadros e das esculturas que nos habitam – o que chamo de Museu Imaginário” (MALRAUX, 2021, p. 85).

Há uma passagem muito boa que se conecta a essa ideia, nesse mesmo capítulo. Malraux conta uma conversa que teria acontecido num ônibus em Paris entre Edgar Degas (1834-1917) e o pintor Léon Bonnat (1833-

1922), professor da *École des Beaux-Arts*. Embora fossem artistas da mesma geração, eram muito distantes em suas concepções da arte. Por isso mesmo, Degas se espanta ao descobrir que os quadros antigos que Bonnat admirava e colecionava eram os mesmos que ele também admirava. No final das contas, um impressionista e um acadêmico, ambos gostavam das mesmas obras. Mais tarde Bonnat doaria a coleção para sua cidade natal no sul da França, onde hoje se encontra no Musée de Bayonne (MALRAUX, 2021, p. 84).

Nos três capítulos seguintes, o Museu Imaginário aparece de forma mais evidente, em especial nos comentários sobre a exposição *André Malraux e o Museu Imaginário*, realizada em 1973 na Fundação Maeght, em Saint-Paul-de-Vence. Malraux buscou, nessa exposição, reunir fisicamente obras de seu próprio museu imaginário.

Esse Museu Imaginário é apenas o de uma vida: citei essas obras, ou obras próximas, porque as encontrei ao longo da vida; um outro viajante teria citado outras. E é só o Museu Imaginário de um homem. Mas é, quase em sua totalidade, o de todos os artistas de hoje (MALRAUX, 2021, p. 106).

As obras expostas, ele as selecionara no decurso dos anos, em suas viagens, visitas a museus, mas também vendo reproduções fotográficas em livros de arte. Colocando as “artes selvagens” ao lado “de Poussin e de Velázquez”, a exposição afirmava “o que o diálogo das reproduções sugeria: nossa civilização conhece um mundo da arte que nenhuma outra havia conhecido” (MALRAUX, 2021, p. 124).

Sobretudo, esse museu imaginário se fazia na confrontação das obras umas com as outras, assim como se dá na prática dos artistas.

Cada um de nossos mestres criou suas obras diante de todas aquelas que havia escolhido, mesmo quando as criou contra elas. O último lugar do Museu Imaginário é o espírito dos artistas [...] (MALRAUX, 2021, p. 163).

O caso exemplar era Picasso, pois trazia o museu imaginário em suas obras que ressuscitavam “desde a escultura românica, até a mexicana, desde as máscaras negras até os quadros naïfs, desde as pinturas pré-históricas até todas as formas da agressividade” (MALRAUX, 2021, p. 82).

No último capítulo do livro, Malraux visita novamente a viúva de Picasso, Jacqueline Roque (1927-1986), dessa vez no castelo de Vauvenargues, onde o casal morou de 1959 a 1961, antes de se mudarem para Mougins. Ali, no jardim do castelo, sob a grande escultura *Figure au vase* [Figura com vaso], está o túmulo de Picasso. Conforme a ideia de Jacqueline, Vauvenargues

se tornaria o mausoléu do artista, abrigando seus quadros: “que túmulo corresponderia melhor ao seu desejo?” (MALRAUX, 2021, p. 34).

Malraux diz que o castelo, ao receber as obras do artista, se veria transformado, pois “trará antes de tudo a vida da pintura, a que modifica os quadros que não vemos há muito tempo”. A cada vez que os olhamos, se mostram diferentes. Como os espíritos, as obras variam e retornam “vestidas de dourado”. O sobrenatural ligava assim os trabalhos de Picasso às Vênus pré-históricas e à “geometria enfeitada da máscara dogon” (MALRAUX, 2021, p. 173). “Não importa de que maneira, mas uma verdadeira imagem é uma imagem capaz de viver uma aventura”, murmurava Picasso para Malraux (MALRAUX, 2021, p. 174). Este último, em seu livro, abre diálogos com autores ainda hoje muito presentes nos estudos da história da arte, tais como Aby Warburg (1866-1929) e seu Atlas Mnemosyne, ou Walter Benjamin (1892-1940) e seu texto seminal “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Entre os brasileiros, lembramos a proposta de um “Museu das Origens” por Mário Pedrosa (1900-1981), que, assim como Malraux, defendia a inclusão das artes ditas “primitivas” e enaltecia o poder mágico da arte (PEDROSA, 1986, p. 240). São diálogos que atravessam divisas e territórios. Não poderia ser diferente, pois como Edson Rosa da Silva afirma em seu prefácio:

Parece-me que o gênio de André Malraux sempre foi o de ultrapassar fronteiras: entre a ficção e a realidade, entre a cronologia e as livres associações, entre os gêneros literários convencionais e entre a arte acadêmica e as rupturas das inovações (MALRAUX, 2021, p. 11).

A atualidade de André Malraux se evidencia em publicações mais recentes, como *The book on the floor: André Malraux and the Imaginary Museum*, de Walter Grasskamp (2016), ou *L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»* de Georges Didi-Huberman (2013).² Suas ideias seguem propondo associações e transfigurações. Os debates levantados por Malraux estão vivos como as obras em metamorfose de seu Museu Imaginário.

² Neste livro, Didi-Huberman faz referência a texto de Edson Rosa da Silva, como aponta Rodrigo Ielpo (2021).

Referências

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*. Paris: Hazan & Louvre éditions, 2013.
- GRASSKAMP, Walter. *The book on the floor: André Malraux and the Imaginary Museum*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2016.
- IELPO, Rodrigo. A Biblioteca imaginária de Edson Rosa da Silva: antideserto e metamorfoses de uma reflexão da literatura. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 23, n. 3, 2021.
- MALRAUX, André. *A cabeça de obsidiana: Malraux diante de Picasso*. Tradução, prefácio e notas de Edson Rosa da Silva. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 2004.
- MALRAUX, André. *La tête d'obsidienne*. Paris: Gallimard, 1974.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- SANT'ANNA, Sabrina; VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. Do museu de reproduções ao Museu das Origens: reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa. *Sociologias Plurais*, Curitiba, v. 7, n. 1, p. 131-161, 2021.

Ana Maria Tavares Cavalcanti é Professora de História da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui doutorado pela Universidade de Paris 1 (1999). Fez estágio de pós-doutorado no Institut national d'Histoire de l'Art (INHA) em Paris, com bolsa da Capes (2013-2014). É autora de diversos artigos sobre a história da arte dos séculos XIX e XX enfocando as relações entre o meio artístico brasileiro e francês nos Oitocentos.

E-mail: ana.canti@eba.ufrj.br

Recebido em: 15/05/2021

Aceito em: 27/09/2021