

Modelos descobertos, modelos encobertos: Picasso, a “arte negra” e o efeito de choque

Janaína Nagata Otoch¹

 0000-0002-5104-6960

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4684

Resumo

Narrativas em torno da “descoberta” da “arte negra” pela arte moderna europeia foram fundamentais para a construção da autoimagem do modernismo. De início, elas estiveram dominadas por relatos de artistas como Vlaminck e Picasso, que, por volta de 1906, teriam começado a olhar com atenção para objetos da África e Oceania. No caso de Picasso, sua relação com a dita arte negra foi objeto de uma longa disputa, que buscarei reconstituir brevemente, discutindo parte da fortuna crítica a esse respeito.

Palavras-chave: Picasso. Arte negra. Descoberta. Les Demoiselles d’Avignon.

¹ Universidade de São Paulo. Doutoranda em Artes Visuais, PPGAV/ ECA-USP. Agência financiadora: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, nº do processo 2021/04635-7.

Em 1914, na ocasião daquela que se dizia ser a primeira mostra de arte africana concebida estritamente do ponto de vista da arte nos Estados Unidos, o crítico e colecionador mexicano Marius de Zayas optou por iniciar o texto de apresentação da exposição referindo-se não à arte africana, mas à arte moderna europeia:

A arte moderna não é individualística nem esotérica, e menos ainda uma expressão de geração espontânea. Ela se revela mais francamente como uma arte de descobertas. [...] Em suas pesquisas plásticas, ela descobriu a arte negra²

Ato contínuo, Zayas (que se autodefinia um propagandista da arte moderna) enaltece o suposto pioneiro nessa empreitada. Picasso, ele diz, foi o descobridor. Dez anos depois, em 1924, ao apresentar o público estadunidense a uma exposição de arte africana na Fundação Barnes, o marchand francês Paul Guillaume optou pela mesma estratégia de escrever não apenas sobre os aproximadamente 125 objetos então em exibição, mas sobre o efeito que eles teriam causado em artistas modernos no ocidente: “O movimento moderno em arte”, dirá Guillaume, “indubitavelmente retira sua inspiração da arte africana e não poderia ser de outro modo”³. Segundo ele, o impacto da arte africana sobre o modernismo europeu seria, inclusive, comparável ao impacto da arte antiga sobre o Renascimento.

Esses pronunciamentos são, cada um a seu modo, paradigmáticos de posições recorrentes entre os partidários da arte moderna na Europa durante as primeiras décadas do século XX, que ora evocavam a “descoberta” da dita arte negra como uma espécie de gatilho para invenções plásticas, ora destacavam o papel dessa arte como fonte mais duradoura de inspiração, reforçando tacitamente uma espécie de afinidade entre ambas as manifestações.

Daí derivam muitas das abordagens sobre a arte moderna que, nas décadas seguintes, consolidaram-se na esteira de sua institucionalização e enfatizaram repetidamente que em dado momento, por volta de 1906, um número seleto de artistas - na França, mas também na Alemanha - começou a olhar seriamente para objetos da África e da Oceania, antes considerados meras “curiosidades” ou artefatos etnográficos sem valor artístico⁴. Por muito tempo, essas abordagens foram

² “Santuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art”. In: FLAM, J.; DEUTCH, M. **Primitivism and Twentieth-Century Art: A documentary History**. Berkeley: University of California Press, 2003, p. 70 (trad. minha).

³ GUILLAUME, Paul. “African Art at Barnes Foundation”, *apud* IKKONÉ, Child. **From DuBois to Van Vetchen: The Early New Negro Literature, 1903-1926**. Westport: Greenwood Press, 1981, pp. 3-4 (trad. minha).

⁴ Entre outros, cf. LAUDE, Jean. **La peinture française (1905-1914) et "l'art nègre"**. Paris: Editions Klincksieck, 2006. FLAM, Jack, “Matisse and the Fauves,” in **“Primitivism” in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**, ed. William Rubin. New York: Museum of Modern Art, 1984, pp. 211-39; KERSHARSHE, Jacques. “Derain et la découverte de l'art nègre,” in André Derain: **Le peintre du "trouble moderne"**; Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994, pp. 403-7; DUERDEN, Dennis. “The 'Discovery' of the African Mask,” in **Research in African Literatures** 31, no. 4. Winter 2000, pp.29-47; PAUDRAT, Jean-Louis, “Présence africaine dans les ateliers d'artistes,” in **Afrique aux origines de l'art moderne**, ed. Ezio Bassani. Florence: Artificio

marcadas por relatos de artistas como Vlaminck, Derain, Picasso e Matisse, articulados em vista do reestabelecimento de uma cronologia nebulosa e da disputa entre os que seriam os supostos “descobridores” e os que verdadeiramente teriam compreendido o valor da escultura africana.

Ao longo das últimas décadas, muitas dessas narrativas foram alvo de críticas comprometidas com a revisão dos vieses ideológicos que subjazem à História da arte. Essas críticas apontaram para o fato de que figuras como Vlaminck e Gertrude Stein se beneficiaram da aura de indeterminação que paira em torno da suposta descoberta da arte negra como uma ferramenta de autopromoção, visando reivindicar sua posição nos meios de vanguarda. O termo “arte negra” e a terminologia derivada, abrangente, pouco descritiva e evada de tom pejorativo, foi então contestada⁵. A noção de que a arte moderna teria operado uma descoberta inaudita foi relativizada: em primeiro lugar, porque o contexto colonialista que permeou uma tal aproximação mostrou-se indissociável da análise dos acontecimentos reiteradamente evocados. Também porque por mais que a arte negra fosse valorizada por artistas modernos em um sentido aparentemente inédito na Europa até então - isto é, como arte e não artefato etnográfico -, muitas dos antigos preconceitos enraizados no olhar europeu foram conservados, mesmo que de modo implícito. A própria ideia de que essa arte estaria lá para ser encontrada, em um movimento análogo ao de descobertas científicas, foi contestada em seu eurocentrismo. O que se tornou evidente é que uma parcela considerável das narrativas instituídas era sustentada por uma espécie de retórica da descoberta, primeiro mobilizada por artistas e personalidades do meio da arte e reafirmada pela literatura que se estabeleceu em seguida.

Isso não significa que as contradições e impasses em torno do assunto se esgotem por aí. A natureza e os efeitos do fascínio que artistas europeus nutriam por fontes não-ocidentais permanece, hoje, um tema controverso. Em minha comunicação, pretendo examinar como certos pressupostos enraizados na noção de descoberta - cujo exemplo mais emblemático reside na própria retórica de descoberta da arte africana - moldaram significativamente o paradigma do artista na modernidade.

Skira, 2004, pp. 301-11; FRY, Edward F. “A note on the Discovery of African Sculpture” in **Cubism**. Nova York: Oxford University Press, 1978; TZARA, Tristan. “Découverte des arts dits primitifs” (1951), in **Découverte des arts dits primitifs, suivi de Poèmes nègres**. Paris: Hazan, 2006, pp. 29-34; FRAZER, Douglas. “The Discovery of Primitive Art” (1957), in **Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics**, ed. Charlotte M. Otten. Nova York: Natural History Press for the American Museum of Natural History, 1971, pp. 20-36.

⁵ Durante as primeiras décadas do século XX, a arte de diversas regiões da África e da Oceania costumava ser agrupada sob o termo francês *art nègre*, que tornou-se intercambiável com a expressão “arte primitiva”. Cf. RUBIN, William. “Introduction”. In **“Primitivism” in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**. William Rubin (ed.). Nova York: The Museum of Modern Art, 1984, p. 3. Para um balanço sobre os preconceitos implícitos no termo *art nègre*, cf. FLAM, J., DEUTCH, M. “Introduction”. In: op. cit., 2003, pp. 5-7. Sobre as origens etimológicas de *nègre*, *noir*, e *homme de couleur*, cf. EDWARDS, Brent Hayes. “Translating the Word Nègre” in **The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism**. Cambridge: Harvard University Press, 2003, pp. 25-38.

Antes de mais nada, devo explicar a que pressupostos eu me refiro. Para isso, retomarei dois relatos de artistas sobre o que seria o seu primeiro encontro significativo com a arte africana. Começo com Vlaminck, que se autoproclamava o primeiro a descobrir e a reconhecer o valor artístico da arte africana. Vlaminck conta retrospectivamente, em 1943, sobre um dia no qual estava pintando na comuna de Argenteuil, à beira do Sena, e teria casualmente topado com três estatuetas que ele define como esculturas negras (duas da África e uma da Oceania). O relato é imagético, e contém um alto teor psicológico. Vlaminck conta que, após uma jornada exaustiva, foi arrebatado pelas três estatuetas na vitrine de um bar. Então ele se pergunta: “era porque eu estava trabalhando sob o sol ardente por duas ou três horas? Ou era pelo estado mental em que eu me encontrava naquele dia? [...] Aquelas três estatuetas realmente me impressionaram. Eu intuitivamente pressenti o seu poder. Elas revelaram a arte negra para mim”⁶.

Reparem no estado de confusão mental que Vlaminck enfatiza, como se ele, aturdido, num estado alterado de consciência, tivesse sido acometido por uma epifania, uma revelação que de súbito o faz ver aquilo que alguém no estado de normalidade não seria capaz de ver. As esculturas já estavam lá (e de fato elas circulavam na Europa, devido às rotas do espólio colonial), embora ele só as tenha visto naquele momento.

De certo modo, essa tônica do momento epifânico também permeia o conhecido relato de Picasso sobre sua visita ao Museu Etnográfico do Trocadero, em Paris:

Todo mundo sempre fala sobre a influência que os Negros tiveram sobre mim. O que eu posso fazer? Todos nós adorávamos fetiches. [...]

Quando eu fui ao velho Trocadéro, foi repugnante. O mercado de pulgas. O cheiro. Eu estava completamente sozinho. Eu queria ir embora de lá. Mas eu não fui. Eu fiquei. Eu fiquei. Eu entendi que aquilo era muito importante: alguma coisa estava acontecendo comigo, certo?

As máscaras não eram como quaisquer outras esculturas. De forma alguma. Elas eram coisas mágicas. [...]. As peças Negras eram *intercesseurs*; desde então eu aprendi esta palavra em francês. Elas eram contra tudo – contra espíritos desconhecidos, ameaçadores. Eu olhava o tempo todo para esses fetiches. Até que entendi: eu também sou contra tudo. Eu também acredito que tudo é desconhecido, que tudo são inimigos! [...] Eu entendi por que eu era um pintor. Completamente sozinho, naquele museu assustador, com máscaras, bonecas dos peles vermelhas, manequins empoeirados. *Les Demoiselles d'Avignon* deve ter me ocorrido justamente naquele dia, mas jamais por causa das formas: porque tratava-se da minha primeira pintura de exorcismo. Sim, absolutamente!⁷

⁶Maurice de Vlaminck. “Discovery of African Art”. In: FLAM, J., DEUTCH, M. op. cit., 2003, p. 27 (trad. minha).

⁷Picasso, *apud* FOSTER, Hal. “Cenas Primitivas”. In: **ARS**. São Paulo, 19 (42), p. 1619, trad. Janaína Otoch e Paula Mermelstein.

Muitos são os pontos de interesse desse relato, proferido também retrospectivamente, cerca de trinta anos depois do evento. Chamo atenção para o teor de revelação e choque que se repete: Picasso enfatiza que estava sozinho, e que, de repente, imerso no Trocadero, compreende algo importante, não apenas sobre aquilo que ele via, mas sobre ele mesmo. Os fetiches (note-se a equivalência entre fetiche e arte africana) eram contra todos; ele (num ato de suposta identificação) também era. Então ele compreende seu lugar como artista; só então *As Demoiselles* lhe ocorrem, quando ele reconhece o poder apotropaico da arte. Aqui, o momento de descoberta não é simplesmente um momento de encontro e reflexão, mas é um momento de epifania, de confusão dos sentidos, visionário e profético.

Curiosamente, tanto Vlaminck quanto Picasso descrevem a experiência do encontro com a arte africana como uma espécie de profecia retrospectiva. E “profecia retrospectiva” é, precisamente, uma das definições aplicadas a um tipo de experiência estética conhecida como serendipidade - termo cunhado no XVIII primeiramente por Horace Walpole, conforme demonstra Tony Brown em seu livro sobre as figuras do primitivo e do selvagem na estética setecentista⁸.

Em linhas gerais, a experiência de serendipidade, definida também como “descoberta crítica” ou “sagacidade acidental”, ocorre quando um lance aparentemente acidental reverte a lógica causal dos acontecimentos, revelando a percepção repentina de algo que já estava lá mas que nunca havia sido notado. Trata-se da surpresa que ocorre quando encontramos algo que reestrutura nossa visão de mundo, mas que não estávamos intencionalmente procurando - e, por isso, as teorizações sobre a serendipidade sempre enfatizam que nenhuma descoberta daquilo que se está procurando pode ser enquadrada sob essa descrição.

Uma experiência de serendipidade transforma a cegueira em *insight* através de um movimento repentino e desestabilizador, que causa desconforto, inquietação e satisfação. A surpresa é um fator importante. De repente, percebem-se marcas e evidências de um conhecimento inesperado, para o qual nenhuma atenção fora dada. O ato de sagacidade acidental, portanto, depende de uma ignorância anterior - de uma ignorância da qual o sujeito só se dá conta retroativamente. No caso de Picasso ou Vlaminck, ao reencenarem uma experiência de serendipidade, aludem não exatamente a uma ignorância sua, mas da sociedade como um todo. Afinal, o artista moderno molda sua autoimagem através de uma relação de contraste com a ignorância geral de seu tempo.

Supondo que esse raciocínio esteja correto, a afirmação de Zayas de que a arte moderna se revela mais francamente como uma arte de descobertas parece confirmar-se no plano discursivo. A lógica da

⁸ BROWN, Tony C. *The Primitive, the Aesthetic and the Savage: an Enlightenment Problematic*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

serendipidade, aliás, é escancarada em uma das mais célebres frases atribuída ao mito Picasso: “Eu não procuro, eu encontro”⁹. Com frequência, as descrições de Picasso por personalidades da época o apresentam como alguém capaz de extrair do caos da modernidade aquilo que ninguém vê, de encontrar ou enxergar o inaudito em meio à cegueira cotidiana, de iluminar a ignorância do olhar comum - um artista que trabalha por lampejos ou *insights*. Isso ocorre, por exemplo, quando Gelett Burgess descreve o ateliê do artista, em 1910:

Mas o seu ateliê! Se você desviar os seus olhos da incrível bagunça de lixo e poeira - de garrafas, trapos, paletas, desenhos, roupas e comida, da pilha de cinzas em frente ao fogão, das cadeiras e mesas e sofás cheios de estilhaços de rubi e objetos de valor - eles se depararão, inesperadamente, com pinturas de arrepiar os cabelos. Picasso é colossal em sua audácia. [...] Suas terríveis pinturas emergem do caos. Criaturas monstruosas, monolíticas, mulheres, como totens do Alasca, rasgados em cores sólidas e brutais, assustadores, apavorantes!¹⁰

Em um estudo minucioso, cumpriria examinar como esse imperativo da descoberta diverge da prerrogativa da invenção tal como preconizada pela doutrina acadêmica no século anterior. Seria necessário, ainda, indagar em que medida esse imperativo rompe ou conserva características atreladas à noção de gênio, tal como cultivada a partir do século XVIII. Aqui, limito-me a indicar que a reencenação da serendipidade atravessa a construção do mito da descoberta da arte não-ocidental por artistas europeus, e que ela é igualmente constitutiva do mito do artista moderno - cujo exemplo mais paroxístico talvez seja o do próprio Picasso.

Refiro-me à reencenação porque a serendipidade, tal como teorizada no século XVIII, ocorre no sujeito - como toda a experiência estética. As experiências do belo ou do sublime, por exemplo, nunca estão atadas a um objeto: as formas de um objeto podem desencadear a experiência sublime ou do belo, mas essa experiência deve encontrar referência nas formas de cognição do sujeito. Um objeto nunca é, em si, sublime.

Nesse sentido, a construção discursiva do mito do artista iluminado por *insights* se apoia em uma espécie de serendipidade de segunda-mão. Por isso, ela configura uma forma de primitivismo – sendo o primitivismo, de acordo com Hal Foster, sempre uma experiência de segundo grau, derivativa¹¹.

É claro que essa forma derivativa é uma forma empobrecida de experiência. O que eu gostaria de defender, entretanto, é que Picasso consegue, em *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* (e por isso essa é uma obra

⁹ Para uma reunião das frases de efeito atribuídas ao artista, cf. ANDROULA, Michael. **Pablo Picasso: Je ne cherche pas, je trouve**. Paris: Le cherche midi, 2014.

¹⁰ BURGESS, Gelett. “The Wild Men of Paris” (1910). In: FLAM; DEUTCH. op. cit., p. 38.

¹¹ FOSTER, op. cit., p. 1626.

emblemática do primitivismo) internalizar a experiência do encontro epifânico e da revelação na própria estrutura da obra, transferindo-a do artista para o observador. E que o modo como ele faz isso envolve, entre outras coisas, o uso das máscaras africanas, uma vez que o encontro em questão é, precisamente, o encontro com a mulher - a prostituta - mascarada.

Antes disso, contudo, é necessário recordar que ainda que o discurso em torno da suposta descoberta da arte negra tenha sido desmontado em sua dimensão retórica, os sentidos que permeiam o uso ou a apropriação de formas artísticas não-ocidentais por artistas europeus permanece objeto de disputa. No caso de Picasso, a divergência foi fomentada pelas declarações contraditórias do próprio artista: o seu relato sobre o Trocadero, por exemplo, contrasta com um pronunciamento da década anterior, quando, perguntado sobre a presença da arte negra em seu trabalho, Picasso teria dito: “Arte negra? Não conheço”. A depender de suas falas, a arte africana podia ser tão racional [*raisonnable*] quanto mágica.

Em meio a declarações aparentemente incompatíveis, o papel de referências africanas para Picasso foi ora interpretado com exagero triunfal, ora minimizado. Entre os escritos de seus contemporâneos, Picasso é amiúde retratado como um artista indomável, cujas pinturas bebem diretamente de fontes africanas. Com o passar do tempo, porém, o papel dessas referências para o artista foi relativizado e até negado por parte de sua vasta fortuna crítica. Para citar alguns casos: Pierre Daix afirma que “não existe arte negra em *Les Femmes d’Alger*”¹² e William Rubin prefere falar de “afinidades formais”¹³ ao invés de influência, ainda que ele mesmo tenha rastreado inúmeras ressonâncias de fontes de procedência africana na pintura de Picasso. Para Daniel-Henry Kahnweiler, a arte africana teria direcionado a obra do artista rumo a uma forma de “escrita cursiva” [*handwriting*]¹⁴; para Gertrude Stein, ela estaria ligada a seu estilo “caligráfico”. Yve-Alain Bois - reavendo formulações de Kahnweiler - retoma o debate para sustentar que a verdadeira descoberta da arte africana por Picasso ocorreu não em 1906, na visita ao Trocadero, mas somente depois, em 1911, após seu contato com as máscaras grebo (originárias da atual região da Costa do Marfim) - fato decisivo para a virada do cubismo analítico para o sintético, quando Picasso, como que por serendipidade, teria percebido o valor arbitrário do signo¹⁵.

¹² DAIX, Pierre. “Il n’y a pas d’art ‘nègre’ dans *Les Femmes d’Alger*”. In *Gazette des beaux-arts*, 76, 1970, pp. 247-70.

¹³ RUBIN, William. op cit.

¹⁴ KAHNWEILER, Daniel-Henry. “Negro Art and Cubism”. In *Horizon* 18, n. 108, dezembro de 1948, pp. 412-20.

¹⁵ BOIS, Yve-Alain, “A lição de Kahnweiler”. In *A pintura como modelo*, trad. Fernando Santos. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2009.

De uma perspectiva ampla, essas posições divergentes parecem expressar uma dicotomia que atravessa a compreensão ocidental das formas não-ocidentais: Sara Suleri, no que concerne ao sujeito colonial, defenderá que essa dicotomia oscila “entre a literalidade excessiva e a metafóricidade excessiva¹⁶”. Para ela, o sujeito colonial ora é visto como parte integral da natureza, completamente literal e, portanto, simples; ora como ameaçadoramente ilegível, misterioso. Neste caso, os signos da cultura colonizada aparecem justamente *enquanto* signo - hieróglifos, caligrafia, escrita -, que não são lidos senão como parte do fascínio europeu pelo indecifrável.

Nesse sentido, a interpretação de Bois - que atribui à descoberta das máscaras grebo o lampejo para a arbitrariedade do signo em Picasso - parece, de fato, proceder. Em seu ensaio, Bois propõe dois modelos para distinguir a forma de apropriação da arte africana por Picasso: o morfológico e o estrutural. Segundo o autor, em obras anteriores a 1911 - incluindo-se na célebre *Les Demoiselles* - a apropriação do modelo africano por Picasso é exclusivamente morfológica, e permanece no nível da forma (ou do cânone deformador). A ideia é sugestiva, mas, no caso de *Les Demoiselles*, não leva em conta o fato de que Picasso se utiliza das máscaras africanas não apenas como recurso para deformação anatômica, mas para produzir um efeito de epifania do encontro que é, simultaneamente, um efeito de choque e revelação.

Não vou me deter nas muitas reações de espanto, choque e horror que *Demoiselles* provocou em seus primeiros espectadores. Mas, para além de reações de pavor, houve quem, naquele momento e posteriormente, tenha enxergado a pintura como uma espécie de revelação, evocada a partir de metáforas de descoberta. Rubin vê em *Les Demoiselles* “algo sinistro e monstruoso como o que Kurtz, de Conrad, descobriu no coração das trevas”¹⁷. Também Steinberg recorre a uma metáfora de descoberta (emprestada de Nietzsche) para descrever a pintura, que, segundo ele, produz impacto semelhante ao da “natureza nua e selvagem com o semblante desvelado da verdade”¹⁸.

Em seu célebre *O Bordel Filosófico*¹⁹, Steinberg faz uma análise minuciosa examinando a exclusão de duas figuras masculinas que, nos esboços preparatórios para a pintura, operavam segundo uma lógica barroca, na qual todos os personagens no interior do quadro interagiam entre si. Essas figuras, a partir de sua exclusão, convertem-se no próprio espectador fora do quadro que, doravante, torna-se o centro dela, para o qual tudo converge. *Demoiselles*, para Steinberg, transforma-se então em um encontro sexual, no ambiente de um bordel. Esse encontro não é, em si, uma cena, mas a reelaboração de uma experiência –

¹⁶ SULERI, Sara. *The Retic of English India*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 163.

¹⁷ Note a referência à África através do romance do célebre romance *O coração das trevas* (1899). Cf. RUBIN, William. “From narrative to Iconic Picasso”. In *Art Bulletin* 65 (4), 1983, p. 632.

¹⁸ STEINBERG, Leo. “The Philosophical Brothel”. In: *October*, vol. 44, primavera de 1988, p. 46 (trad. minha)

¹⁹ Idem.

a de ver e ser visto, a de imersão em um ambiente de intimidade, como um “intruso”. O responsável por conferir unidade à força do evento é justamente o espectador: ele é quem reestabelece a unidade da pintura, conhecida por suas disjunções entre o lado esquerdo e direito, tatilidade e opticalidade. Além dessas disjunções, eu destacaria outra: a disjunção entre o corpo nu feminino, exposto, e as máscaras que cobrem o rosto e o tornam opaco.

Reparem no papel da surpresa (do encontro epifânico, dos estados alterados de percepção) que a leitura de Steinberg confere à pintura – aquelas mesmas características repetidamente enfatizadas nas narrativas de descoberta, dessa vez, localizadas não no artista, mas no observador (que se supõe ser masculino, heterossexual e branco). É curioso notar que ao longo das mais de sessenta páginas de seu ensaio, Steinberg direciona pouca atenção às máscaras no rosto das *Demoiselles*. Sumariamente, ele as interpreta em chave dionisíaca, como o “semblante desvelado da verdade”, e não como artefato cultural. Sua leitura, entretanto, remonta à década de 1970, quando os esboços preparatórios conhecidos no horizonte da crítica não passavam de uma dezena, sendo o próprio Steinberg o responsável por trazer à baila alguns até então inéditos. Ao longo das últimas décadas, entretanto, foram reveladas centenas de outros esboços para a pintura, confirmando que, de fato, a sua gênese não foi fruto de revelação repentina. Estudos recentes, como o da historiadora africanista Susanne Blier²⁰, buscaram demonstrar que o estudo de Leo Frobenius sobre a arte africana foi decisivo para a confecção desses desenhos. Um postal retratando mulheres sudanesas nuas guardado na coleção pessoal de Picasso foi aventado como suposta fonte inédita para *Les Demoiselles*²¹. Se a partir de Steinberg, a pintura passou a ser vista como encontro sexual, hoje é difícil não a ver também como encontro racial. As consequências desse encontro - entre o choque narcísico e a recompensa epifânica da revelação - seguem, entretanto, à espera de novas interpretações, mesmo em uma pintura tão comentada como essa.

Referências bibliográficas

ANDROULA, Michael. **Pablo Picasso**: Je ne cherche pas, je trouve. Paris: Le cherche midi, 2014.

BALDASSARI, Anne. **Picasso and Photography**: The Dark Mirror. Paris: Flammarion, 1997.

BOIS, Yve-Alain. A lição de Kahnweiler. In: **A pintura como modelo**. Trad. Fernando Santos. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2009.

²⁰ BLIER, Suzanne Preston. **Picasso's Demoiselles: The Untold Origins of a Modern Masterpiece**. Durham: Duke University Press, 2019.

²¹ BALDASSARI, Anne. **Picasso and Photography**: The Dark Mirror. Paris: Flammarion, 1997.

BLIER, Suzanne Preston. **Picasso's Demoiselles: The Untold Origins of a Modern Masterpiece**. Durham: Duke University Press, 2019.

BROWN, Tony C. **The Primitive, the Aesthetic and the Savage: an Enlightenment Problematic**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

DAIX, Pierre. Il n'y a pas d'art 'nègre' dans Les Demoiselles d'Avignon. **Gazette des beaux-arts**, 76, 1970, pp. 247-70.

DUERDEN, Dennis. The 'Discovery' of the African Mask. **Research in African Literatures** 31, no. 4. Winter 2000, pp. 29-47.

EDWARDS, Brent Hayes. Translating the Word Nègre. *In: The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge: Harvard University Press, 2003, pp. 25-38.

FLAM, Jack; DEUTCH; Miriam. **Primitivism and Twentieth-Century Art: A documentary History**. Berkeley: University of California Press, 2003.

FLAM, Jack. Matisse and the Fauves. *In: 'Primitivism' in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, ed. William Rubin. New York: Museum of Modern Art, 1984, pp. 211-39.

FOSTER, Hal. Cenas Primitivas. **ARS**. São Paulo, 19 (42), p. 1619, trad. Janaína Otoch e Paula Mermelstein.

FRAZER, Douglas. The Discovery of Primitive Art (1957). *In: Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics*, ed. Charlotte M. Otten. Nova York: Natural History Press for the American Museum of Natural History, 1971, pp. 20-36.

FRY, Edward F. A note on the Discovery of African Sculpture. *In: Cubism*. Nova York: Oxford University Press, 1978

GUILLAUME, Paul. African Art at Barnes Foundation (1924). *In: IKKONÉ, Child. From DuBois to Van Vetchen: The Early New Negro Literature, 1903-1926*. Westport: Greenwood Press, 1981.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. Negro Art and Cubism. **Horizon** 18, n. 108, dezembro de 1948, pp. 412-20.

LAUDE, Jean. **La peinture française (1905-1914) et "l'art nègre"**. Paris: Editions Klincksieck, 2006.

KERSHARSHE, Jacques. Derain et la découverte de l'art nègre. *In: André Derain: Le peintre du "trouble moderne"*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994, pp. 403-7

PAUDRAT, Jean-Louis. Présence africaine dans les ateliers d'artistes. *In: Afrique aux origines de l'art moderne*, ed. Ezio Bassani. Florence: Artificio Skira, 2004, pp. 301-11.

RUBIN, William (ed.). **"Primitivism" in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1984.

STEINBERG, Leo. The Philosophical Brothel. **October**, vol. 44, primavera de 1988, pp. 7-74.

SULERI, Sara. **The Retic of English India**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

TZARA, Tristan. Découverte des arts dits primitifs (1951). *In* : **Découverte des arts dits primitifs, suivi de Poèmes nègres**. Paris: Hazan, 2006, pp. 29-34.