

A noção de 'primitivo' em Carl Einstein: dissolução e transformação

Elena O'Neill, PPGARTES/UERJ

Em 1919 Carl Einstein publica um breve texto intitulado “Zur primitiven Kunst” (Sobre arte primitiva); se bem na modernidade a arte primitiva foi objeto de muitos desejos, no artigo ele afirma que a mediação e a tradição europeias devem ser destruídas e defende o fim das ficções formais. Curiosamente, não menciona nenhuma cultura não europeia. Este artigo se propõe analisar sua noção de *primitivo* como recusa à tradição capitalista da arte, como modo de contornar a estandardização e alcançar camadas profundas, coletivas e arcaicas. Paralelamente, analisaremos o conceito de “intervalo alucinatório”, para Einstein uma função bem mais complexa que a dimensão ótica e que diz respeito à reestruturação das funções humanas, a partir da qual emergem novas figuras.

Palavras chave: primitivo. primitivismo. visão ativa. intervalo alucinatório

*

In 1919 Carl Einstein published a short text entitled “Zur primitiven Kunst” (On primitive art); if in modernity primitive art was the object of many desires, in the article he argues that European mediation and tradition must be destroyed and defends the end of formal fictions. Curiously, he does not mention any non-European culture. This article proposes to analyse his notion of *primitive* as a rejection of art’s capitalist tradition, as a way of circumventing standardization and reaching deep, collective and archaic layers. At the same time, we will explore the concept of “hallucinatory gap”, considered by Einstein as a complex function beyond any optical dimension. According to Einstein, it concerns the restructuring of human functions, from which new figures emerge.

Key-words: primitive. primitivism. active vision. hallucinatory interval

Na Europa, os primeiros anos da virada do século XX se caracterizam pela descoberta e interesse por parte de artistas e escritores da chamada arte 'primitiva'. Termo problemático, a expressão não se refere a uma cultura específica nem a uma civilização antiga, mas fundamentalmente ao encontro entre a arte europeia e a pertencente às culturas não europeias. Junto com essa expressão, muitas vezes surge a de 'primitivismo'. Mais do que um movimento específico ou grupo de artistas, como outros 'ismos' das vanguardas das primeiras décadas do século XX, o termo 'primitivismo' inclui o uso formal de elementos de culturas não europeias por parte dos artistas europeus assim como a rede complexa de abordagens sobre processos, sentidos e funções da arte.¹ Porém, a noção de primitivo surge no auge do colonialismo ocidental, ou seja, está atravessada por problemas e preconceitos políticos, culturais e raciais. Apenas como amostra, o hegelianismo vigente na época ainda qualificava a cultura e a arte da África como pertencendo à infância da humanidade, questão que teve grande impacto sobre o modo em que as produções materiais dessas culturas eram abordadas e no modo em que se escrevia sobre elas.²

O distanciamento geográfico entre Europa e as colônias; as exposições universais que expunham a 'barbárie' dos povos colonizados e ao mesmo tempo justificavam as expedições colonizadoras; o uso pejorativo do termo quando utilizado em relação a artistas não-europeus; a problemática de tratar os artefatos dessas culturas como objetos etnográficos, como criações estéticas ou como mercadorias; a quantidade de textos nos primeiros anos do século XX que tratam da arte de outras culturas como sendo primitiva; as expedições que tinham como objetivo a ampliação das coleções dos museus; são apenas alguns dos problemas que revelam as múltiplas camadas de preconceitos incluídas no termo. Paradoxalmente, a falta de conhecimento da história e das transformações da chamada 'arte primitiva' estranhamente fundamentou a crença da universalidade e imutabilidade da arte.

Da parte dos artistas do começo do século XX, a arte primitiva, ainda que desprovida do seu contexto original e dos questionamentos políticos e morais vigentes na atualidade, constituiu o estímulo necessário para formular formas e modos de representação alternativos àqueles baseados no naturalismo e na verossimilhança, sistema vigente desde o Renascimento. Por um lado, o

¹ A noção de primitivo e primitivismo, muitas vezes utilizado na primeira metade do século XX como alternativa frente ao conceito de antigo ou antiguidade, varia segundo autores e artistas. A respeito de alguns autores e artistas que trataram do assunto ver, entre outros, SEVERI, Carlo. "Primitivist Empathy". In: *Art in translation*, Vol. 4, Issue 1, 2012, pp. 99-130. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175613112X13244611239917>. Último acesso: 23/11/2018.

² Segundo Susan Buck-Morss, a revolução haitiana desafiou a muitos intelectuais europeus do século XIX no que respeita à relação amo/escravo, base da dialética hegeliana, o racismo de seus preconceitos assim como a base política e econômica do pensamento do próprio Hegel (BUCK-MORSS, Susan. "Hegel and Haiti". In: *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 4. University of Chicago Press, 2000, pp. 821-865). Ultrapassa os limites deste artigo entrar na influência do pensamento de Hegel na História da arte. Por uma visão da complexidade da questão, ver GOMBRICH, Ernst. Hegel e a História da Arte. In: Revista *Gávea* nº 5. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1988, p. 57-72; GOMBRICH, Ernst. *In Search of Cultural History*. London: Oxford University Press, 1969.

elemento primitivo foi tanto um signo de modernidade entre artistas como da busca de formas plásticas expressivas mais autênticas e radicais. Por outro, o termo 'primitivo', em estreita relação com o "outro", também operou como espelho no qual era possível ver aquilo que faltava na arte – e na cultura – da sociedade que se olhava nesse espelho. Esses seriam alguns aspectos que caracterizam a complexidade, fluxo e dinamismo inerentes à noção.

Entre os teóricos que trataram de um modo original a noção de 'primitivo' nas primeiras décadas do século XX encontra-se Carl Einstein. Se bem na modernidade a arte primitiva foi objeto de muitos desejos, e o interesse pelo exótico e primitivo estava também impregnado por uma forte carga erótica, num breve texto publicado em 1919 e intitulado "Zur primitiven Kunst" (Sobre arte primitiva), Einstein curiosamente não menciona nenhuma cultura não europeia. Crítico da situação da arte naquela época, de saída o texto compara a situação mediada da arte europeia com a quantidade de agentes que exploram a arte, especialmente aqueles que lucram com a tradição; segundo Einstein, a arte europeia está imbricada com os processos do capitalismo e, junto com o declínio da economia, a arte entrou em colapso. Ainda, o teórico alega que a mediação e a tradição europeias devem ser destruídas, defende o fim das ficções formalistas, e assevera que "a obra de arte não é mais do que um snobismo reacionário e pré-histórico se não estiver dirigida à reconstrução social" (EINSTEIN, 1981, p. 20). Publicado logo depois da 1ª Guerra Mundial, no momento em que se afiliou ao movimento revolucionário marxista conhecido como Liga Espartaquista, Einstein se posicionava assim contra o surgimento de um sentimentalismo nostálgico por uma Alemanha Imperial.

O engajamento político do autor – e também de muitos intelectuais e artistas que enfrentaram as consequências da guerra –, a Revolução de Novembro e os acontecimentos que mais tarde culminariam na queda da República de Weimar atravessam o texto.³ Com uma semântica audaz e ousada, metáforas inesperadas e tom seco, o artigo não é apenas uma crítica às convenções estéticas do passado. É sobretudo uma crítica política e social, articulada com uma visão da arte e do homem em sintonia com sua época, qualidade que se percebe ao longo de toda sua obra. Contudo, seja focalizando na arte ou na situação sociopolítica, Einstein não utiliza os termos 'primitivo' e 'primitivismo' para qualificar ou descrever obras ou artistas não europeus; numa época em que a crítica académica estava disciplinada pelos cânones gregos que regiam a beleza, o termo 'primitivo' não funciona como adjetivo mas sim como verbo. Einstein se vale da expressão como conceito operativo, e como tal, se resiste a ser fixado por uma definição: porque sua escrita está em um espírito de revolta permanente contra estruturas esclerosadas e fixadas no passado, porque rejeita fórmulas fechadas e imutáveis que prendem os conceitos a uma definição; mas sobretudo porque a história da

³ Além da crise política e económica, a direita burguesa hostilizou à emancipação cultural e social da República de Weimar. Outro texto de Einstein, "Auf der Wallfahrt zum Kaisertum" (Na peregrinação à monarquia, 1919), trata da idealização e mistura entre militarismo e espiritualidade que caracterizava à burguesia em contraponto com o trauma da guerra. Em relação à complexidade económica, social e política da época, ver MOMMSEN, 1996.

arte que ele defende vai na contramão de uma noção de história como ação contínua, desprovida de tensões, contradições e desvios (EINSTEIN [1934], 2003). Einstein aspira a uma abertura para o futuro como alternativa a um passado reconstruído como continuidade, e define a história da arte como “a luta de todas as representações ópticas, dos espaços inventados e das figurações” (EINSTEIN [1929], 1993, p.17). Uma concepção da história da arte que abre possibilidades para a disciplina, se a enxergamos não mais segundo um modelo positivista, evolucionista e teleológico, e sim como conflito entre fatos plásticos.

Porém, em *Negerplastik* ([1915], 2015), obra teórica publicada depois de uma série de exposições de pinturas de Picasso e esculturas africanas na Alemanha e na qual participou, e quatro anos antes da publicação de “Sobre a arte primitiva”, Einstein emprega o termo visando outras questões. Em *Negerplastik*, ele questiona preconceitos racistas em relação à África e os artistas africanos, e utiliza o termo ‘primitivo’ para distinguir a escultura africana de um desenvolvimento progressivo da arte, livrando assim a arte africana da categoria evolucionista e preconceituosa de “arte primitiva”. Do ponto de vista conceitual, Einstein formula uma teoria baseada na escultura africana, analisando sua relação com o espaço. Ao mesmo tempo, faz a distinção entre massa e volume, e destaca a semelhança entre a representação do espaço da escultura africana e a representação de espaço concebida pelos cubistas na pintura. Einstein menciona o trabalho de Hildebrand, *O problema da forma na arte* (1893), esclarece a confusão entre as noções de pictórico e plástico na escultura europeia e afirma que esta se esforça por fazer desaparecer a plasticidade. No momento em que a pintura ocupava o lugar principal nas artes visuais, Einstein não só chama a atenção para a predominância da escultura nas artes ditas “primitivas”: ele também redefine as categorias da arte ocidental a partir da análise das esculturas das sociedades chamadas de primitivas e introduz as noções de pictórico e escultórico. Assim, ao liberar a escultura de qualquer aspecto pictórico, ele concebe o conceito operatório de ‘escultórico’ como modo de pensar o espaço. Longe de representar os primórdios da arte e considerada sem outro valor que como relíquia histórica, as esculturas africanas constituíam um exemplo do que o artista europeu não conseguia conceber nem visualizar. Ainda, é a partir delas que Einstein conclui que “a forma significa essa identidade perfeita da visão e da realização particular [...] Está claro que a arte representa um caso particular de intensidade absoluta e que deve engendrar a qualidade em toda a sua integridade” (EINSTEIN, [1915], 2015, p. 51).

Contudo, em *Afrikanische Plastik* (1921) Einstein deixa de lado a potência teórica presente em *Negerplastik* e se apoia na etnografia e no conceito defendido por Bernhard Ankermann⁴ de *Kulturkreislehre* (teoria dos âmbitos culturais) para

⁴ Bernhard Ankermann (1859-1943), africanista, diretor da seção africana do Museu de Etnologia de Berlim desde 1911. Junto com Leo Frobenius, entre outros, defendeu a noção de *Kulturkreislehre* (teoria dos âmbitos culturais). Foi um dos precursores da abordagem histórico-cultural na etnologia alemã, que considera os povos autóctones como tendo cultura e história, além de cultura material. Várias vezes no texto Einstein menciona a obra do africanista, citando e tomando emprestadas

criar relações de parentesco plástico entre obras das regiões da África ocidental e central, observando a afinidade e unidade artística produzida por uma afinidade tanto estilística quanto temática. Em *Afrikanische Plastik* (1921) Einstein afirma que a imaginação dos artistas africanos se misturou com a visão importada pelos colonos, e chama a atenção para o erro de atribuir à arte africana as mesmas intenções que interessam ao artista contemporâneo.

Na mentalidade africana esse acasalamento de coisas espiritualmente alheias resultou numa ambigüidade impenetrável, uma inconstância interna e uma irascibilidade quase infantil. O incerto, o duvidoso neste âmbito da imaginação muito possivelmente tenha aqui sua última aparição histórica. A história africana deve reconstruir-se com cautela; pois é fácil cair na idealização e deixar-se anestesiar pelas ideias de um romanticismo primitivo à moda (EINSTEIN, [1921], 2015, p. 80).

Na contramão do pensamento dominante da época, Einstein novamente se posiciona em relação à noção de 'primitivo', alegando que a arte não se constitui do simples ao complexo e evita generalizações simplórias.

O primitivo pode designar tanto o começo como o fim de uma arte; o grau de perfeição, tanto técnico como formal, não é só determinado por circunstâncias temporais, inclui o talento pessoal [...] acima de tudo, podemos não querer entender as obras africanas a partir da noção pouco satisfatória de arte primitiva. Uma quantidade significativa das esculturas africanas é tudo menos primitiva, nem em todo o caso construtiva (EINSTEIN, [1921], 2015, p. 81).

Ao qualificar a noção de “arte primitiva” como “pouco satisfatória”, Einstein não só entende a noção como resultado do diálogo da arte moderna com as produções artísticas não-ocidentais, mas também questiona o etnocentrismo implícito de avaliar só aqueles aspectos que refletem preocupações semelhantes às consideradas pelos artistas europeus. Ao levantar a questão das tarefas colocadas para o historiador da arte “a partir do desejo de começar uma investigação sobre a escultura e a pintura africanas como história da arte”, Einstein apela para uma abordagem transdisciplinar que inclui a etnografia e a etnologia (EINSTEIN, [1921], 2015, p. 79).

Se bem em *Negerplastik* Einstein destaca aqueles aspectos da arte africana que ressoam com as propostas cubistas, em *Afrikanische Plastik* ele ressalta o repertório formal e as soluções plásticas, ornamentais e pictóricas da arte africana que a autorizam a estar lado a lado de qualquer outra arte. Ao realçar a importância da dimensão social da arte através de mitos e lendas, Einstein libera esses artefatos de qualquer análise estético e formal baseados em noções e categorias da arte ocidental. Ele estabelece uma relação entre o rigor formal dos objetos e o conjunto das atividades culturais de modo a apresentar esses objetos

noções. Einstein inclui a obra de Ankermann na bibliografia de *Afrikanische Plastik*. Berlim: Ernst Wasmuth, 1921.

inseridos na cultura à qual pertencem. Essa relação revela uma preocupação que, em vez de destacar apenas o aspecto estético dos objetos, isolado de suas condições de possibilidade, lhes devolve seu poder enquanto expressão do espírito coletivo: uma operação na qual a arte é entendida como função.

Contudo, se bem em *Afrikanische Plastik* Einstein explicita a cooperação interdisciplinar entre etnografia, etnologia e história da arte, não devemos esquecer que a noção de 'primitivo' foi principalmente um juízo de valor utilizado pelos missionários, etnógrafos e etnólogos que colonizaram a África. Paradoxalmente, os objetos que eles levaram de volta 'colonizaram' os museus etnográficos e etnológicos europeus. E em "Sobre arte primitiva", como alternativa ao modelo capitalista das tradições artísticas ocidentais e viagens etnográficas, Einstein afirma "arte primitiva: recusa à tradição artística convertida em capital" (EINSTEIN, [1919], 1981, p. 20). Desde essa perspectiva, *Afrikanische Plastik* também constitui uma crítica às políticas dos museus, já que, ao expor esses artefatos privados de seus contextos, entornos e de suas funções, "a entrada no museu confirma a morte natural da obra de arte e consome seu acesso a uma imortalidade sombria, muito limitada e, digamos, estética" (EINSTEIN, [1926], 1981, p. 324).⁵ Em outras palavras, Einstein aponta para os limites da abordagem estética, e para a relação tensa, na época, entre estética, antropologia, etnografia e etnologia.

Por um lado, como já foi dito acima, *Negerplastik* é uma análise teórica da escultura africana a partir das premissas cubistas, e *Afrikanische Plastik* um estudo sobre o sentido e função dos artefatos na cultura que os produz, no qual Einstein destaca as forças criadoras e arcaicas na arte. Por outro, na entrevista concedida a B.J. Kospoth e publicada no *Chicago Tribune* (17 janeiro, 1931), Einstein declara que, caso se tratasse do surgimento de um "Novo Mundo", de fato também se estaria frente a uma "era primitiva"; por sua vez, Kospoth afirma que, para entender a ideia básica de primitivismo, é necessário compreender os trabalhos de James Joyce, Georges Braque, como também o de Einstein (KOSPOTH, [1931], 1985). Ainda, nessa mesma entrevista o teórico alemão alega que, para criar a arte do futuro, América deve se esforçar por "preservar sua barbárie primitiva da influência perniciosa do esteticismo europeu" (KOSPOTH, [1931], 1985, pp. 569-570). A concepção de Einstein do artista como agente social na medida em que sua visão reconfigura a subjetividade humana, e como visionário de uma mitologia que abarca forças coletivas, explica sua acometida contra o esteticismo, que ele considera como "a exploração do visual em sua forma mais banal, evitando mergulhar nas origens ocultas das forças" (EINSTEIN, [1934], 2003, p. 43).

⁵ Essa compreensão foi retomada 30 anos mais tarde no filme de Alain Resnais e Chris Marker, *Les statues meurent aussi* (As estatuas também morrem, 1953). Disponível em <https://vimeo.com/192333953>. Último acesso: 22/11/2018.

Uns anos depois, em *Georges Braque* (1934), Einstein assegura que, como consequência de considerar a arte como fenómeno independente e autónomo, as obras de arte são apreciadas sobretudo como produtos estéticos, qualifica o esteta como um erótico atrofiado, e rejeita a dicotomia estabelecida entre um sujeito receoso de sua superioridade e um objeto enrijecido pelas convenções. Entretanto, as obras dos artistas incluídos em seu livro *A arte do século XX* (1931) evidenciam uma certa dimensão primitiva; se bem que elas carecem de referências morfológicas explícitas à arte considerada primitiva na época, elas se distinguem pelo equilíbrio calculado entre descarte de convenções e controle dos meios à disposição.

Em momento algum o teórico alemão define os termos *primitivo* e *primitivismo*, embora os empregue, criticamente, no sentido de uma experiência não filtrada e não domesticada por convenções. Para Einstein, a racionalização acabou com a intuição e as forças psíquicas elementares do homem, e o desafio do artista consiste na dissolução da realidade convencional. Descartando a imitação, Einstein concebe a arte como instrumento mágico, uma força transformadora do real; “para nós, uma obra de arte é uma força viva e um utensílio prático, enquanto ela nos parece sem interesse e morta como objeto estético e isolado; nós desprezamos a apreciação das obras de arte como ‘bibelots’ preciosos ou raros” (EINSTEIN, [1934], 2003, p. 15).

Resumindo, Einstein enxerga a arte que lhe era contemporânea a partir de valores que percebe na arte ‘primitiva’ não europeia, e sua noção de primitivismo se distingue claramente do primitivismo cronológico e do primitivismo cultural. Sua noção de *primitivo* é uma recusa à tradição capitalista da arte, diz respeito a um modo de contornar a standardização e alcançar camadas profundas, coletivas e arcaicas. Em suma, Einstein descarta a criação artística como representação de uma realidade externa em prol de um estado interno de transformação. Desconfia da entrega incondicional a uma arte que é bem recebida por visar a auto-complacência e dirigida à simples satisfação dos sentidos, uma vez que trasladar a arte a um território seguro resulta na desaparecimento de sua capacidade de agir sobre nossa existência.

Na década de 1930, Carl Einstein observa uma mudança na *visão*. Como resultado da atitude primitiva nos quadros de Braque, ele introduz a categoria de “alucinatório”, estreitamente ligada à noção de primitivo. Embora possa provocar hesitação e incerteza por escapar de critérios de verificação ou comparação, a nova categoria admite uma maior possibilidade de criação figurativa. Acrescenta-se assim uma nova dimensão à *visão*: a alucinação, função complexa que diz respeito à reestruturação das funções humanas e a partir da qual emergem novas figuras.⁶ Em Einstein, a *visão* é um combate no qual a obra tenta aniquilar o observador: a obra de arte veicula forças que desenvolvem o vigor do observador.

⁶ Por causa do positivismo, qualquer ato de *visão* com carácter alucinatório acabou sendo reduzido à observação de um arranjo ou uma ficção.

Distinguindo entre objeto e figura, ele define uma zona que considera nos seguintes termos:

É como se entre as camadas instáveis do inconsciente e do consciente agisse uma zona extremamente ativa, a saber, a zona alucinatória. É nela que o inconsciente se condensa numa figura. Porém, a figura olhada não é ainda um sinônimo de uma figura que se tornou realmente consciente. Em vez disso, permanece-se congelado num ato de olhar obsessivo do qual não é possível se desfazer, por via mediúcnica, sem ajuda de psicogramas,⁷ sem poder, em um primeiro momento, regular aquilo que se apresenta ao olhar ou distanciar-se observando-o. É nesse estado que nasce o que chamamos de figura, e esta se opõe, portanto, profundamente aos objetos (EINSTEIN, [1934], 2003, p. 146).

Ou seja, em Einstein, a alucinação não tem qualquer conotação patológica; pelo contrário, é um território sumamente ativo, de potência afirmativa e vitalidade.

Defensor de uma *visão ativa*, Einstein entende a *percepção* como uma tendência à adequação. Identificar *visão* com *percepção* levou ao desconhecimento de força metamorfótica e produtiva da *visão*. A percepção se opõe à paixão com que os pintores cubistas dissolveram o real convencional e ampliaram a realidade. Os quadros cubistas não se fundam na estabilidade dos conceitos: pelo contrário, revoltam-se contra um real herdado e não questionado; lutam em prol de um real e de uma *visão* a conquistar, porque é vendo que pouco a pouco conquistamos e estimulamos a nossa capacidade de ver. A estrutura convencional do quadro, ligada à crença de um “eu” constante, limitada à superficialidade dos objetos, é apenas um modo de continuar confinados psiquicamente como indivíduos, de continuar presos à descrição superficial dos objetos. O olhar convencional não é mais do que um modo de fugir às experiências vividas; manter vivas petrificações, interpretações e ficções não é outra coisa senão medo de recuperar a liberdade, medo de criar a realidade. A obra de Carl Einstein exige entender a *visão* para além da sucessão de imagens dadas e de qualquer tecnologia. Demanda o exercício da *visão ativa*, uma experiência que determina o real. A arte moderna não existe sem um observador do qual se exige participação; isso requer assumir a relação humana entre o artista e o ‘outro’ como elemento intrínseco ao processo artístico.

Por último, outra dimensão da obra de Einstein é sua escrita. À busca dos artistas cubistas por uma nova linguagem plástica e novos modos de representar o espaço, Einstein responde com uma linguagem escrita – e um uso da linguagem –

⁷ Psicograma: segundo Liliane Meffre, “Carl Einstein atribui, como também para os românticos e os primitivos, um grande valor à predominância de processos interiores, processos psíquicos não controlados pela razão, e aos seus equivalentes transcritos sobre a tela de modo imediato, sem o filtro ou barreira do intelecto. Esse é o motivo pelo qual qualifica os quadros de Masson, Klee e seus colegas, de ‘psicogramas’, neologismo que apareceu simultaneamente a esses fenômenos pictóricos”. (MEFFRE, Liliane. “Surrealismo e pintura: Carl Einstein e a revista *Documents*”. In: CAMPOS, M; BERBARA, M; CONDURU, R; SIQUEIRA, V.B. (orgs.). *História da Arte: Escutas*, 2011, pp. 51-52.

que permite outro modo de relacionar-se com o mundo, onde o engajamento exigido ao leitor é análogo ao exigido ao espectador. Einstein nos coloca frente ao sentido das obras e nos desafia com uma realidade inegável: o fato de que a obra existe, está presente e exerce um efeito direto no observador. Essa experiência, ao permanecer intata, deflagra uma etapa posterior de reflexão, na qual tanto as intenções do artista como os fatos de sua vida se tornam irrelevantes e, portanto, são descartados. Sua escrita nos confronta com uma desenvoltura adquirida que tolera tocar superficialmente muitas experiências artísticas sem nos engajar seriamente com nenhuma, e nos lembra do rol ativo do escritor como agente para que a arte permaneça viva, do risco de olhar passivamente e transformar o olhar num hábito que entorpece à visão.

Referências bibliográficas

EINSTEIN, Carl. "Aphorismes méthodiques" (1929). In: *Ethnologie de l'art moderne*. Marseille: André Dimanche, 1993, pp. 17-20.

_____. "Afrikanische Plastik" (1921). In: O'NEILL, E.; CONDURU, R. *Carl Einstein e a arte da África*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, pp. 78-139.

_____. "Das Berliner Völkerkunde-Museum" (O museu etnológico de Berlim, (1926). In: EINSTEIN, Carl. *Werke. Band 2. 1919-1928*. Berlim: Medusa Verlag, 1981, p. 324.

_____. *Georges Braque* (1934), Bruxelas: Éditions La Part de l'Oeil, 2003.

_____. *Negerplastik* (1915). In: O'NEILL, E.; CONDURU, R. *Carl Einstein e a arte da África*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015, pp. 26-77.

_____. "Zur primitiven Kunst" (Sobre arte primitiva, 1919). In: EINSTEIN, Carl. *Werke. Band 2. 1919-1928*. Berlim: Medusa Verlag, 1981, p. 20.

KOSPOTH, B.J. "Eine neue Philosophie der Kunst" (Uma nova filosofia da arte, 1931). In: *Werke. Band 3. 1929-1940*. Berlim: Medusa Verlag, 1985, pp. 568-570.

MOMMSEN, Hans. *Rise and fall of Weimar democracy*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.