

Carl Einstein Interdisciplinar: sobre *Escultura Negra (Negerplastik)*

Interdisciplinar Carl Einstein: on *Negerplastik*

Maria Aparecida Barbosa¹

Abstract. With *Negerplastik (Escultura Negra* in portuguese) the Santa Catarina University Press publishes the first book by Carl Einstein (1885-1940) edited in Brazil. In this context and doing justice to the nowadays important relation between art and political action, this article presents information in multidisciplinary perspective about the artist/writer, the translation of “Negergebet” and “Drei Negerlieder”, considering the relevance of African arts and literature in Einstein’s work, as well as a reading guide tuned and useful in order to understand his work.

Key-words: Carl Einstein; historical vanguard, modernism in Germany; *Negerplastik*; Interdisciplinarity

Resumo: a Editora da UFSC publica o ensaio *Negerplastik (Escultura Negra)* de Carl Einstein (1885-1940), autor até então inédito no Brasil. No ensejo e em vista da premência atual do vínculo arte e ação política, este artigo apresenta informações multidisciplinares referentes à atuação do escritor/artista, inclusive a tradução para o português da “Negergebet” (“Prece Africana”) e das “Drei Negerlieder” (“Três Canções Africanas”) devidas à relevância da literatura e das artes africanas no trabalho legado por Einstein, bem como um mapa de leituras afinadas e úteis à compreensão de seu trabalho.

Palavras-chave: Carl Einstein; Vanguarda Histórica; Modernismo Alemão; *Negerplastik*; Interdisciplinaridade

Zusammenfassung: Mit *Negerplastik (Escultura Negra* auf Portugiesisch) stellt der Verlag der Bundesuniversität von Santa Catarina die erste in Brasilien veröffentlichte Arbeit Carl Einsteins (1885-1940) vor. Aus diesem Anlass und um die heute als vorrangig empfundene Beziehung zwischen Kunst und politischer Aktion Rechnung zu tragen, stellt dieser Artikel multidisziplinär hergeleitete Informationen über Carl Einstein zur Verfügung - nebst der portugiesischen Übersetzung von “Negergebet” (“Prece Africana”) und “Drei Negerlieder” (“Três Canções Africanas”). Dies geschieht angesichts der Bedeutung von Literatur und afrikanischer Kunst im Werk Einsteins, deren Beziehung sich durch diese Informationen eher erschliessen mag.

Stichwörter: Carl Einstein; Historische Avantgarde; Deutsche Moderne; *Negerplastik*; Interdisziplinariät

¹ Professora Adjunta de Língua e Literatura alemã na Universidade Federal de Santa Catarina, em pós-doutorado sobre modernismo alemão com bolsa REUNI/UFSC. E-mail: aparecidabarbosaheidemann@gmail.com

Introdução

A Editora da UFSC lançou dia 09 de agosto de 2011 o ensaio *Negerplastik* [“Escultura Negra”] que o estudioso alemão Carl Einstein, até então inédito no Brasil, lançou há quase um século, em 1915, durante a Primeira Guerra Mundial. Apesar de o texto possivelmente ter sido traduzido do francês para o português – dos dados bibliográficos não consta tal informação, mas depreende-se essa suposição pela formação francesa dos tradutores,² o texto é agradável. O original alemão, em estilo erudito, possui complexas construções gramaticais, como os genitivos encadeados; não obstante, a versão em português resultou em uma redação clara.

Essa nova edição de *Negerplastik* foi organizada pela pesquisadora francesa Liliane Meffre, que assina a abrangente apresentação sobre a inquietude do autor, ator em vários âmbitos artísticos, e sobre os vínculos entre modernismo e artes primeiras (antigamente denominadas artes tribais ou artes primitivas); Raul Antelo assina orelha da tradução portuguesa do Brasil que também apresenta um ensaio de Roberto Conduru, professor da UFRJ, sobre a inserção da obra de Einstein no debate hodierno concernente à suplantação das fronteiras disciplinares. Pois, embora seja um estudo a respeito de teoria da arte, sobretudo escultura, inclui as imbricações desta com as artes plásticas, com a história, a etnologia, a literatura e a crítica artística.

À época da publicação pela *Verlag der weißen Bücher* de Leipzig, em 1915, *Negerplastik* foi um marco na pesquisa sobre arte africana. Hoje, quando a Editora da UFSC se baseia na primeira edição alemã para compor o anexo com 220 páginas dedicadas às imagens selecionadas por Einstein, o livro comprova sua atualidade.

Transcendendo a dimensão estética, a abordagem de Einstein é considerada referência política de grande relevo porque alçou a arte africana ao patamar que lhe era negado à época, mesmo lhe sendo naturalmente devido. Este artigo apresenta anotações e informações multidisciplinares úteis à compreensão do trabalho de Einstein.

² A pesquisadora em artes plásticas Inês de Araújo traduz Carl Einstein; Fernando Scheibe traduz a apresentação escrita pela historiadora Liliana Meffre.

1 História

Uma digressão histórico-etnológica sobre a Exposição Colonial Alemã de 1896 em Berlim talvez explicita a diferença de patamar entre a Alemanha e suas colônias africanas na passagem ao século XX, ou seja, alguns anos antes de Carl Einstein escrever *Negerplastik*.

No contexto de uma grande feira de produtos industriais, uma das atrações foi essa Exposição Colonial Alemã. Cento e três africanos trazidos das colônias alemãs (das regiões correspondentes atualmente a Togo, Camarões, Namíbia e Tanzânia) foram acomodados em *Negerdörfer* (vilarejos de negros) construídos especialmente para essa finalidade. De maio a outubro daquele ano, os africanos tiveram de se vestir com seus trajes, exóticos aos olhos dos alemães, e se deixar observar pelos curiosos espectadores, oferecendo um espetáculo de vida até à noite, quando eles então se retiravam para as pequenas barracas. A vida particular desses homens ficava naturalmente prejudicada. Uma vez por semana, o médico do bairro examinava os africanos, a fim de apurar possíveis doenças contaminadoras. Durante as consultas, semelhantes a vexatórios exames militares, as pessoas se expunham em grupos, o que gerou constrangimento e veementes protestos.

A web-site do Museu Histórico Alemão, no contexto da exposição “Namíbia-Alemanha” de 2004, publicou um livro online chamado *Afrika in Berlin – ein Stadtpaziergang des Deutschen Historischen Museums* [África em Berlim – um passeio urbano do Museu Histórico Alemão], que contém um relato biográfico sobre Friedrich Maharero (1874-1954), filho de Samuel, chefe do povo Herero. O jovem teria saído da África Ocidental para participar da exposição no Parque Treptow em Berlim, juntamente com outros filhos de chefes e um intérprete, segundo TRÜPER (2004). Eles também teriam se submetido à humilhante indiscrição dos visitantes e, no decorrer dos meses, se dedicado a atividades e trabalhos habituais.

Na verdade, esse grupo de representantes dos chefes das colônias africanas tinham ido a Berlim com o fito de se informar sobre a Alemanha e selar relações diplomáticas. De fato, mais tarde, foram recebidos em audiência pelo Imperador Wilhelm II e, em seguida, ciceroneados numa série de passeios por Berlim que na ocasião comemorava 25 anos como capital do império, “a fim de propiciar aos

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

compatriotas negros do além-mar uma impressão da potência do Império de Wilhelm II”, como prossegue TRÜPER (2004), ironizando.

O assunto volta à baila hoje em dia, por exemplo no jornal *Süddeutsche Zeitung* 223, de 27 de setembro de 2011, com a publicação do artigo “Die Vergessene Schuld – seltene Erinnerung an Deutsche Kolonien” [“A culpa esquecida – singular recordação da colonização alemã”].

2 Artes Plásticas/*Negerplastik*

Na introdução ao seu estudo, Einstein insere algumas digressões sobre a condição de inferioridade à qual o africano estava relegado pelo colonizador europeu. Em decorrência dos preconceitos advindos desse distanciamento, o juízo estético sobre a arte dos povos africanos ficava prejudicado. O ceticismo europeu quanto à arte africana se revelava espontaneamente, e lhe negava o próprio estatuto de arte.

Mas “um processo artístico criou sua história” discorre EINSTEIN (2011: 30), a escultura africana torna-se epicentro da premente questão que intrigava artistas europeus no início do século XX. Pois “raramente, salvo na arte negra, haviam sido postos com tanta clareza problemas precisos de espaço e havia sido formulada uma maneira própria de criação artística”, aponta EINSTEIN (2011: 31). Com isso, a arte africana assumia importância histórica em função daquele presente, do mesmo modo que atualmente, em decorrência de questões culturais, voltamos a atenção a reflexões que vinculam estética e política.

Levando em conta os poucos conhecimentos históricos e geográficos referentes às obras, Einstein não se julgava autorizado a deter-se em ponderações sobre cronologia, coexistência e influência de estilos provenientes do continente africano. Propôs-se, portanto, a proporcionar uma noção do conjunto das esculturas. Para esse fim, ele se impôs dois critérios imperativos: registrar as leis da visão e evitar o preconceito segundo o qual o processo de pensar arte é contrário ao de criar arte. Uma prática desconhecida talvez pudesse revelar-se pela discriminação objetiva das esculturas como construções formais. Contudo, ele distingue simples construções de

formas orientadas por modos de ver e leis da visão, que, por conseguinte, consistem em informações de imediata compreensão.

A criação pode ser considerada artística, na medida em que possibilita a análise formal a partir de elementos da visão e do espaço, explica EINSTEIN (2011: 34). No “acordo essencial entre a percepção universal e a realização particular” (EINSTEIN 2011: 34) se reconhece a obra de arte; ambas manteriam uma relação dual. A analogia proposta fica mais evidente a partir do pressuposto de que tanto a visão quanto a criação artística, através de leis e formas específicas, tendem a concretizar um sistema organizado.

3 Percalços da Escultura

Einstein se debruça sobre os precedentes do entrelaçamento mais estreito entre as formas artísticas pintura e escultura. Uma passagem do ensaio do escultor suíço Hildebrand, *Das Problem der Form* [“O problema da forma” 1ª edição: 1893], mencionado em *Negerplastik*, explicita o esmaecimento das fronteiras entre ambas as formas:

[...] mit der Unfähigkeit für die architektonische Weiterentwicklung des Imitativen sich das dunkle Gefühl einer künstlerischen Unzulänglichkeit einstellt und dann dieser Mangel durch eine stoffliche Beimischung, durch tiefsinnige Bedeutung etc. ersetzt werden soll. Diese soll das Werk in eine höhere poetische Region erheben. Es ist jedoch klar, daß die bildende Kunst die Poesie nicht anderswo borgt oder sozusagen nur illustriert. Ihre wahre poetische Wirkung entsteht aus der Art zu schauen, aus der Erscheinung als solcher. Die Tätigkeit der bildenden Kunst bemächtigt sich des Gegenstandes als eines erst durch die Darstellungsweise zu verklärenden, nicht als eines schon an sich poetisch oder ethisch wirkenden oder bedeutsamen. (HILDEBRAND 1918: XI)³

³ [...] com a incapacidade para o desenvolvimento arquitetônico do imitativo surge um sentimento obscuro de insuficiência artística, a qual deve ser substituída por uma mistura de conteúdos, por resignificação profunda etc. Isso deve alçar a obra a esferas poéticas elevadas. Todavia, é evidente que a arte plástica não abriga em si a poesia, nem, digamos, a ilustra. O seu genuíno efeito poético se constitui no modo de ver, na figura como tal. A atividade da arte plástica apodera-se do objeto que somente se transfigura a partir da forma artística que lhe é dada, e não como um objeto de antemão poético ou ético em si, efetivo e significativo. (HILDEBRAND 1918: XI; tradução M.A.B.)

Em consonância com Hildebrand, Einstein atenta ao fato de que desde o Renascimento cada vez mais se apagavam os indispensáveis e preciosos limites entre escultura livre e relevo, deixando a massa, o volume material, configurar a estruturação tridimensional da forma. A decorrência do equívoco é que foram os pintores, e não os escultores, que então, no início do século XX, formulavam questões sobre tridimensionalidade. Em detrimento da valorização da forma e da visão, durante certo período, a plástica esteve ligada a uma dinâmica de processos emocionais individuais. Abolindo a tridimensionalidade, o criador recorria a meios impressionistas e pictóricos; além de pressupor do espectador afinidade com sua própria sensibilidade emocional.⁴

Contra o status quo, o modelo realista por sua vez também teria malgrado, porque vinha corroborar a ausência de concepção convincente a respeito de plasticidade e espaço. Tal procedimento potencializa gradativamente ao infinito o efeito formal que surte sobre o observador. Orientando as criações artísticas pela perspectiva de quem vê, o realismo, em seu lastro, define sempre mais distintamente as identidades do criador e do espectador, definição a priori imprescindível ao ótimo efeito. Mas o próprio escultor passou a modelar em função do observador, de maneira que o domínio do espaço em três dimensões foi relegado em favor da perspectiva unívoca de quem vê.

4 “A Escultura Negra representa clara fixação pela visão plástica pura.”⁵

Em contrapartida, EINSTEIN (2011: 45) enumera os expedientes da escultura européia para escamotear a dificuldade em lidar com a matéria: a frontalidade, a perspectiva mais natural ao espectador, a ruptura de ritmo correspondentes a movimentos, a silhueta sem plástica que recorre ao desenho para propiciar sensação de volume. Pela sugestão, esses expedientes emprestados do desenho e da pintura tentam remediar a dificuldade de

⁴ Assim como Carl Einstein se reporta a um processo de criação de escultura durante muito tempo associado a emoções, para depois apontar soluções formais de espaço, Kurt Schwitters, outro protagonista dos movimentos históricos de vanguarda, numa comparação entre a poesia clássica e a abstrata, também se refere ao caráter emocional da arte. Enquanto aquela pressupunha semelhança entre as pessoas e uma associação de idéias evidente, ele discorda e lembra que a associação de ideias depende da capacidade de fazer combinações de cada observador. Pois cada pessoa possui suas próprias experiências, lembra e combina de maneira distinta. Schwitters propõe, diferentemente, atenção à sonoridade e à semantização de letras e palavras umas frente às outras. (Cf. SCHWITTERS 2004: 190, v. 5)

⁵ Cf. EINSTEIN 2011: 44.

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

trabalhar com a profundidade. Mas a dificuldade se funda no preconceito de que a massa já garantiria a tridimensionalidade e na crença de que uma emoção interior bastaria para atribuir forma ao volume da massa.

Ele acrescenta que a forma demanda a apreensão num único relance, dum único campo visual devem constar elementos situados nas três dimensões. A tridimensionalidade não deveria ser sugerida, tampouco expressa pela massa, porém concentrada numa presença engendrada em forma imóvel. As partes não visíveis com as visíveis, juntas e simultâneas, constituiriam a forma, de modo que o espectador num ato visual açambarca a visão tridimensional. O volume, somente assim, atesta ter forma.

Em que extensão a arte ocidental se conformou de maneira absoluta à visão do espectador e como o criador se prestou à função de visão, subsumindo-se como sujeito, são questões apontadas na sequência de *Negerplastik*. Através da comparação com as esculturas africanas, o fruto do trabalho artístico corresponderia a uma visão espacial, que exclui a função do espectador, embora o espaço signifique sensação – e não abstração –, que se logra pela plena realização do volume. Nesse sentido, a visão do espectador é desconsiderada.

5 Etnologia e Artes Plásticas

Desde o século XIX representantes europeus de várias disciplinas, aventureiros, geógrafos, historiadores, cientistas compartilhavam grande interesse pelas culturas estrangeiras, pelas chamadas “culturas primitivas”. Pensemos em Alexander von Humboldt, Richard Burton, Mungo Park, Gustav Nachtigal. Também os artistas sentiam-se atraídos pelo desconhecido: Paul Gauguin, Emil Nolde ilustram o longo rol. Max Pechstein participou da expedição médica Deutsch-Neuguinea, de 1913-14.

No início do século XX, estavam na moda as coleções e exposições etnológicas de objetos africanos nos museus, especialmente máscaras, e importantes estudos científicos surgiram em decorrência desse afluxo, é o caso de *Totem e Tabu*, de Sigmund Freud. Essa influência será também fundamental à origem do cubismo. O contato com as máscaras estimula o “período negro” de Pablo Picasso (1881-1973), cujo marco será a pintura *Les Femmes d'Alger (O J) (1911)*.

Einstein viaja à França em 1907, e lá teve contato com as obras de Picasso, Juan Gris (1887-1927) e Georges Braque (1882-1963). Ao retornar à Alemanha, certamente conheceu as pinturas dos artistas expressionistas do grupo *Die Brücke* [“A Ponte”], porque de 1905 a 1913 aconteceram 70 exposições do grupo de Dresden, sem contar as 30 exposições coletivas das quais seus integrantes participaram, segundo HENZE (1980: 28). Dentre essas obras expressionistas encontravam-se as xilogravuras japonesas de Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), além de outros trabalhos, todos eles marcados pela influência oceânica e africana, resultado de visitas ao Museu Etnológico de Dresden. A Expedição da Marinha Alemã 1907/1909, financiada por museus estatais às colônias oceânicas, para além do limitado colecionamento de objetos, ampliara seus objetivos científicos a observações linguísticas, sociológicas e fotográficas (Cf. SCHADE apud ZIEHE e HÄGELE: 2004). O conjunto dessas informações era processado pelo grupo *Brücke* e vinha somar-se à fantasia dos artistas.

No atelier de Ernst Ludwig Kirchner, situado à Rua Berlin, 100, em Dresden, praticava-se a fotografia e o desenho de modelos vivos, dos quais muitos eram negros, conforme fica patente através das fotografias feitas pelo artista em seu ateliê (vide foto que ilustra o artigo de SUMMA: 2004, ou ainda a foto “Die Tänzerinnen Nelly und Sidi Riha im Atelier von Kirchner”, 1910/1911 em MANIA: 2010).

Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) com as litografias e xilogravuras acentuava as cores e reduzia imagens aos traços mínimos e com isso lhes atribuía alto nível de abstração. O artista muda-se em julho de 1911 de Dresden para Berlim e sua obra nos primórdios dos anos 10 é marcada pelo contato com o futurismo, o cubismo e o primitivismo, cujos impulsos vibravam na metrópole daquele momento. Após Paris e Londres, a exposição dos futuristas se apresenta na recém-inaugurada galeria *Der Sturm* [A Tempestade], de Herwath Walden (1878-1941) entre 12 de abril a 31 de maio de 1912. Na pintura “Lesende” [Leitora], de 1912, que retrata a poetisa e dramaturga Else-Lasker-Schüler (1869-1945), Schmidt-Rottluff soma influências futuristas e cubistas às configurações de cores expressionistas (GABELMANN apud HIRMER 2001, 214).

Por ocasião de uma exposição do pintor francês Robert Delaunay (1885-1941) na galeria *Der Sturm*, Guillaume Apollinaire (1880-1918) apresenta a conferência “A pintura Modernista” em janeiro de 1913, cujo teor é publicado na revista editada por Walden, no mês de fevereiro. As origens da pintura modernista se contrapondo

diametralmente aos princípios do renascimento italiano já eram perceptíveis desde o século XVIII, sobretudo na França, mas se estendia do mesmo modo às obras de artistas de outras nações: na Inglaterra John Constable (1776-1837) e J. M. W. Turner (1775-1851), na Alemanha Hans von Marées (1837-1887), na Holanda van Gogh (1853-1890), na Espanha Picasso etc., o que demonstra o caráter universal do movimento (Cf. APOLLINAIRE 1913: 272). As confluências, as teorias do cubismo e do orfismo são apresentados pela primeira vez de maneira acurada e analítica aos jovens artistas e intelectuais alemães (GABELMANN apud HIRMER 2001, 215).⁶ Tal era o *Zeitgeist* que envolvia a capital do Império Alemão, Berlim, onde vivia o artista e intelectual Einstein.

6 Crítica Artística

O artigo “Anmerkungen zur neueren französischen Malerei” [“Observações sobre a mais recente pintura francesa”] introduz as preocupações que o autor desenvolverá mais tarde em *Negerplastik*: ele recompõe a trajetória dos experimentos artísticos de Picasso com as máscaras africanas rumo às imagens cubistas.

Diferentemente de Matisse, que acentuou as características decorativas e sensuais de Cézanne, Picasso atentou às novidades legadas pela obra do pintor francês no que concernia à modelação – âmbito no qual, com efeito, sua contribuição fora mais notável (CF. EINSTEIN 1912: 21), pois ele observara cada coisa na proporção em que impulsionasse a plasticidade. Cézanne vira os planos como requisitos à configuração plástica e Picasso buscava uma fórmula que permitisse formatar cada parte da imagem de maneira plástica e tectônica.

Cézanne erkannte bereits, daß allen Körpern gewisse stereometrische Grundformen innewohnen, gleichsam als Elemente alles Plastischen. Er nannte Kegel, Zylinder und Würfel. Damit ist zweifellos ein Punkt gegeben, von wo aus eine Reaktion gegen jede Flächenmalerei und Dekoratives einsetzen könnte. Der Beginn eines durchaus modellierenden Sehens ist gegeben. (EINSTEIN 1912: 20)⁷.

⁶ Outra monografia importante sobre o cubismo em língua alemã só seria publicada em 1920 pelo amigo de Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*. Yves-Alan BOIS a estuda pormenorizadamente no capítulo “A Lição de Kahnweiler” do livro *A Pintura como Modelo* (2009)

⁷ Cézanne já reconhecera que todos os corpos se constituíam por assim dizer de certas formas estereométricas fundamentais, como elementos de toda plástica. Ele mencionou esfera, cilindro e cubo. Com isso sem dúvida foi dado um argumento, a partir do qual se poderia basear uma reação contra

Algumas complicações, no entanto, se interpunham à obtenção da complexidade plástica e da sutileza das nuances com o emprego de formas simples e elementares, o que levou Picasso a recorrer às combinações de cores.

Outra dificuldade seria nossa natural tendência a recordar imagens planas semelhantes a imagens fotográficas. Para remediá-la, Picasso elencou pontos plásticos determinantes, imagens espaciais estereométricas, e as ordenou num sistema capaz de mostrar quanta expressão plástica possui uma figura (Cf. EINSTEIN 1912: 21). As imagens distintas ele separava por linhas simples e Einstein faz uma analogia entre o resultado dos quadros cubistas do artista espanhol, cada vez mais purificadas, e refinadas construções arquitetônicas góticas.

No mesmo artigo, ele menciona a pintura futurista italiana, distinta da francesa pela ausência de tradição, a qual almeja o dinamismo do estado da alma e tem afinidade com a literatura quanto à importância da imaginação. E encerra sublinhando a influência da obra de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Pois os jovens artistas de então se orientavam por regras e tradições; quanto menos Renoir incorporava tais atributos, mais interessante se tornava aos olhos daqueles.

Toda a bagagem e a reflexão de Einstein sobre arte resultarão no livro *A Arte do Século XX*, publicado em Berlim pela Editora Propyläen, em 1926, embora a história em processo e a proximidade temporal sejam geralmente empecilhos à síntese.

7 Literatura

O livro de Einstein, *Bebuquin ou os Diletantes do Milagre – romance para Andre Gide escrito de 1906 a 1909*, é publicado em doze capítulos, entre os números 28 e 39 (1912) da revista *Die Aktion* [A ação] editada por Franz Pfemfert (1879-1954), periódico de orientação política esquerdista, ao qual desde 1909 ele colaborava com artigos. Contendo uma série de considerações sobre arte, sobre técnicas e processos artísticos, o próprio texto do romance constitui experimentação cubista no âmbito literário. Uma

qualquer pintura plana e decorativa. O início de uma visão modeladora estava dado. (EINSTEIN 1912: 20; tradução M. A. B.)

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

ponderação do personagem pintor Heinrich Lippenknabe concerne a preocupações referentes à completude e à fragmentariedade da forma e às implicações intermediais da arte:

Ich bedaure, dass sich Kunst und Philosophie die Aufgabe stellen, dies immer Fragmentarische als ruhende Form zu geben. In unserem Energieverbrauch muss es Teilungsgewohnheiten geben. Die Energie der Form verbirgt oft allzu heftige Angst vor Erweiterung, beweist den Rhythmus der Müdigkeit. Immer beschäftigte es mich, alles nur vorläufig zu betrachten. (EINSTEIN 2002: 82)⁸

A exigência anarquista e dialética da incompletude se complementa no artigo “Politische Anmerkungen” [“Observações Políticas”], de 1912, no qual o escritor alia à insubmissão política a crítica contra a arte que não potencializa, não traz benefícios. A um só tempo o escritor postula criação artística incisiva e

[...] den Menschen, der zugleich Form und Gehalt hat (Form und Mass sind grundverschiedene Dinge; das Mass ist die Angst des Unsicheren oder die regsame Beschränktheit des Klassizisten), dessen Werk wirkende Tatsachen enthält und schafft. (EINSTEIN 2012: 1224).⁹

Numa atitude de rebeldia, deplora o mero acúmulo de fragmentos belamente ordenados do conhecimento clássico que não admite incompletude ou ousadia e se processa sem forma, através de divagações.

Das diversas colaborações na revista *Die Aktion* constam *Drei Negerlieder* [“Três canções de negros”] e *Negergebet* [“Prece de negros”], cujas traduções, a título de clarificar as argumentações e postulações literárias cubistas do autor, apresento abaixo:

Drei Negerlieder – Nachdichtung von Carl Einstein

Tanzlied, Baluba
Mond
Mond

⁸ Eu lamento que a arte e a filosofia se proponham a tarefa de proporcionar forma em repouso ao que é permanentemente fragmentário. No nosso consumo de energia é preciso haver atitudes parciais. A energia da forma esconde com frequência o medo violento da ampliação, comprova o ritmo do cansaço. Sempre me preocupei em contemplar tudo apenas fugazmente. (EINSTEIN 2002: 82; tradução M.A.B.)

⁹ [...] o homem que possui ao mesmo tempo forma e substância (forma e massa são coisas diametralmente opostas; a massa é o medo da incerteza ou a curiosidade limitada do classicista), cuja obra contém e produz fatos efetivos. (EINSTEIN 2012: 1224; tradução M.A.B.)

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

Vielleicht stirbst auch Du
Doch heute sehe ich dich
So will ich Dir den Kopf schmücken
Mit Federn roten Bluts.

Tanzlied, Bahololo
Ich sah den schlankgeschürzten Burschen
Kahule He
Die Biene singt
Yalolo
Das Bett ist weich wie die Fischotters
Der Feldherr redet nicht mehr und steht allein
Ich sterbe, mein Herz fällt.
Yololo
Schwingt die Glocke
Und der Strauchelnde fällt
Der Kuckuck senkt den Schweif
Ich erwarte den Regen nicht
Gleite längs den Baumstümpfen.

Tanzlied, Bahololo
Im Dickicht kein Tier
Schlimm das Dickicht
Ein Baumstumpf am Ufer Mutter
Ich tanze federbunt betrunken
Doch ich sehe mit den Augen.
Die Sonne schläft ich bin zu tanzen müde.
Ich heiratete ein Weib unersättlichen Leopard.
Der Abendvogel weint
Kehren wir zurück
He He.

Anmerkung:
Baluba Stamm im Kasaigebiet
Bahololo: aussterbender Stamm beim Tanganika.
(EINSTEIN 1916: 651)

Três Canções Africanas - Adaptação poética de Carl Einstein

Canção de Dança, Baluba
Lua
Lua

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

Talvez tu também míngues
 Mas hoje te vejo
 Assim por ti enfeito a cabeça
 Com penas de vermelho sangue.

Canção de Dança, Bahololo
 Eu via o sujeito seminu
 Kahule He
 A abelha canta
 Yololo
 O leite é macio como a lontra.
 O capitão não diz nada e está só.
 Eu morro, meu coração cai.
 Yololo
 Vibra o sino
 E o oscilante tomba
 O cuco baixa o penacho.
 Eu nem espero mais chuva
 Vagueio por árvores ressequidas.

Canção de Dança, Bahololo
 Mata cerrada sem bicho,
 Ruim mata cerrada,
 Um cepo à margem do veio do rio.
 Danço enfeitado de penas coloridas, embriagado.
 Mas vejo com os olhos.
 O sol dorme,
 Estou cansado para dançar.
 Eu casei coa' insaciável fêmea de leopardo.
 Chora ave vespertina.
 Nós voltamos ao ponto de partida.

Observação:
 Baluba é uma tribo na Região Kasai
 Bahololo é uma tribo em extinção perto de Tanganika.

Neger-Gebet

Feuer nachts im Augapfel des Menschen. Versenkte Nacht.
 Feuer das brennt nicht hitzt,
 Loht nicht glüht.
 Feuer fliegt ohne Leib ohne Halt.

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

Weiß nicht Hütte noch Herd.
 Feuer von Palmen durchzuckt. Ein Furchtloser nennt dich.
 Zauberisch Feuer. Wo dein Vater, wo deine Mutter, wer dich stillte?
 Du dein Vater, Du deine Mutter. Gleitest ohne Spur.
 Trocken Holz zeugt dich nicht. Asche ist dir nicht Tochter. Stirbst ohne Tod.
 Zauberisch Feuer. Geist der Wasser unter der Erde.
 Geist der Luft über Walken.
 Lichtglitzer, Glühwurm im Sumpf.
 Vogel ohne Flügel, körperloses Ding, Geist der feurigen Kraft.
 Höre meine Worte. Ein Furchtloser nennt dich.
 Feuer des unterirdischen Herds. Feuer des Herds über Wolken.
 Licht, das den Mond durchweißt. Sonne zerblitzt.
 Stern in Nacht.
 Stern zerspaltest Licht.
 Geist des Donners. Gleißendes Auge des Sturms.
 Lichtschenkendes Feuer der Sonne.
 Sühne erschreie ich. Feuer. Feuer.
 Feuer wanderst. In deinem Schweif gebreitet stirbt All.
 Feuer wanderst. Im Rücken deiner Glut lebt All.
 Bäume sind Brand. Asche. Asche.
 Kräuter wachsen. Kräuter fruchten.
 Freund des Menschen. Ich rufe um Sühne.
 Du überwanderst Häupter Zerbrochener.
 Gespitztes Scheitelhaar rührt nicht an dich.
 Sühne schreie ich. Feuer. (EINSTEIN 1916: 708)

Prece Africana

Fogo noturno na pupila do homem.
 A noite cai.
 Fogo queima e não aquece,
 Chameja sem arder.
 Fogo voa sem corpo, sem pouso.
 Desconhece casa ou lar.
 Fogo vibrante de palmeira, intrépido se diz.
 Fogo mágico. Cadê seu pai, cadê sua mãe, quem o embalou?
 Você seu pai. Você sua mãe. Move-se sem rastos.
 Lenha seca não o gera. Cinza não lhe é filha. Esmorece sem morrer.
 Fogo mágico. Espírito da água sob a terra.
 Espírito do ar sobre nuvens.
 Cintilante, pirilampo no pântano.
 Pássaro sem asa, coisa amorfa, espírito da força ígnea.
 Ouça minhas palavras. Intrépito se diz.

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

Fogo da morada subterrânea. Fogo da morada sobre nuvens.
 Luz, que branqueia lua. Resplendece sol.
 Estrela à noite.
 Estrela estilhaçada de fulgor.
 Espírito do trovão. Olho reluzente da tempestade.
 Fogo, dádiva da luz solar.
 Perdão eu clamo. Fogo. Fogo.
 Fogo peregrino. Em sua cauda espraçada tudo morre.
 Fogo peregrino. No rastro de seu calor vive tudo.
 Árvore é lenha. Cinza, cinza.
 Ervas crescem. Ervas frutificam.
 Amigo do homem. Por perdão eu clamo.
 Você peregrina sobre cabeças frágeis.
 Topete elevado nem o roça.
 Perdão eu clamo. Fogo.

Além da literatura africana publicada na revista *Die Aktion*, que eu verti para português por intermédio das adaptações poéticas do alemão, ele pesquisou e publicou uma seleção de mitos africanos na revista *Marsyas*. Dignos de menção são ainda os ensaios sobre teatro, movimento, iluminação, ritmo e movimento, à guisa de pensar a pesquisa de Einstein como sinônimo de ampliação das possibilidades sinestésicas.

8 Einstein Interdisciplinar

Por um lado a pesquisa da literatura oral e das cantigas de origem africana, por outro o circunstanciado artigo sobre arte francesa datado de 1912, sobre a Exposição de Outono na Alameda *Kürfürstendamm* de 1913 e sobre o debate em torno da exposição arquitetônica *art-nouveau* de 1914 em Darmstadt; todo esse ecletismo disciplinar atesta a profícua erudição de Einstein tanto na temática africana como nos conceitos teóricos atinentes à plástica nas artes.

A produção textual múltipla de Einstein, conjugando reflexão, escrita e edição, pertence a uma tradição que inclui Lessing e Jean Paul Richter, mas emerge e se fortalece sobretudo no romantismo alemão de Jena, com Ludwig Tieck e os Irmãos Schlegel que, através dos *Fragmente* veiculados nas revistas *Athenaeum* e *Lyceum*,

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

inspiraram a dissertação de Walter Benjamin em 1918/19 sobre “O Conceito de Crítica Artística no Romantismo Alemão”.

No modernismo alemão, a inclinação romântica de aliar a produção artística ao pensamento crítico transforma-se numa vertente ampla em torno da série de revistas e publicações produzidas justamente por escritores artistas. O verismo de Georg Grosz (1893-1959) está tanto nas marcantes caricaturas de personagens da República de Weimar, quanto nas virulentas críticas estampadas nos periódicos *Der Gegner* [O antagonista], *Der blutige Ernst* [A seriedade maldita]. A concepção MERZ de Kurt Schwitters (1887-1948) agrega manifestos, “*assemblages*”, poesia, prosa literária e crítica artística, formas expressas na Revista MERZ publicada de 1923 a 1932.

A peça *Die schlimme Botschaft* [A má notícia], de Carl Einstein, foi encenada em Ulm, em 2010. Como roteirista, Carl Einstein trabalhou com Jean Renoir (1894-1979) no roteiro do filme “Toni”. Carl Einstein também foi poeta, tendo publicado críticas artísticas nos periódicos *Die Pleite* [A bancarrota], *Der blutige Ernst* [A seriedade maldita], *Das Kunstblatt* [A folha artística], *Querschnitt* [Corte transversal] e no *Action* parisiense.

Todavia, o que torna o caso de Einstein particular e digno de destaque no século XXI, principalmente agora com a publicação no Brasil de *Escultura Negra* pela Editora da UFSC, é a sua coerência em todas as atividades que exerceu: editoração, juntamente com Georges Bataille (1887-1962), da Revista antropológica *Documents* nos anos 1929/30, sua voluntária participação na Guerra Espanhola contra o fascismo em 1936. O artista judeu Carl Einstein comete suicídio perto de Bordeaux em 1940, após a derrota francesa. Sua atuação interdisciplinar e sua criação intermedial fomentam indagações bastante atuais sobre produção artística e responsabilidade social.

Referências bibliográficas

- APOLLINAIRE, Guillaume. „Die Moderne Malerei”. Traduzido ao alemão por Jean-Jacques. In: *Der Sturm* 148/149, 1913: 272-3.
- BOIS, Yves-Alain. *A Pintura como Modelo*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo WMF Martins Fontes: 2009.

Barbosa, M. A. – Carl Einstein

- CONDURU, Roberto. “Uma crítica sem plumas. A propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein”. In: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos12/conduru.pdf>
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik [Escultura Negra]*. Tradução Inês de Araújo. Organização e Introdução de Liliane Meffre. Tradução de Fernando Scheibe. Anexo de Roberto Conduru „Negerplastik de Carl Einstein, aqui e agora“. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- _____. *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Berlin: Medusa, 2002, v. 1, fls. 73-114.
- _____. „Drei Negerlieder“. Nachdichtung. In *Die Aktion* 47/4, 1916: 651.
- _____. „Politische Anmerkungen“. In: *Die Aktion* 39 1912: 1223-1225.
- _____. „Negergebet“. In: *Die Aktion* 51/52 1916: 708.
- _____. „Anmerkungen zur neueren französischen Malerei“. In: *Neue Blätter*. Folge 1, H. 3, 1912: 19-22.
- GABELMANN, Andreas. “Wege ins Neue: Schmidt-Rottluff und seine Auseinandersetzung mit Futurismus, Kubismus und Primitivismus”. Fls. 212-228. In: MOELLER, Magdalena M. *Karl Schmidt-Rottluff: ein Maler des 20. Jahrhunderts*. München Hirmer: 2001.
- HENZE, Anton. *Ernst Ludwig Kirchner – Leben und Werke*. Stuttgart, Zürich: Belsen, 1980.
- MANIA, Astrid. „Warum Museen Widerhaken brauchen“. In: *Kunst Magazin online*. Berlin, out. 2010, <http://www.artnet.de/magazin> (25/08/2011)
- SCHADE, Anette. „Die ‚deutsche Marine-Expedition‘ ethnografische und anthropologische Erforschung“. Fls. 117-149. In: ZIEHE e HÄGELE. *Fotografien vom Alltag – Fotografien als Alltag*. Münster LIT Verlag: 2004.
- SCHWITTERS, Kurt. *Kurt Schwitters Das Literarische Werk – Manifeste und kritische Prosa*. Editado por Friedhelm Lach. Köln Verlag DuMont 2004.
- SUMMA, Angelika. „Ausstellung ‚100 Jahre Brücke‘“. In: *Nummer - Zeitschrift für Kultur in Würzburg und Schweinfurt*. Würzburg, jul 2005, <http://www.nummer-zk.de> (25/08/2011)
- TRÜPER, Ursula. 11. Treptow: Die Deutsche Colonial-Ausstellung von 1896 im Treptower Park. In: *Afrika in Berlin – ein Stadtpaziergang des Deutschen Historischen Museums*. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2004. <http://www.dhm.de/ausstellungen/namibia> (23/08/2011)

Recebido em 29/08/2011
Aprovado em 04/10/2011