Modernismo primitivista: As influências de coleções etnográficas e zoológicos humanos sobre a estética expressionista

Marina Cavalcante Vieira[1]

Resumo

Quais são as relações entre zoológicos humanos, museus etnográficos e as vanguardas expressionistas? Este artigo demonstra como construções sobre o "primitivo" delineadas em finais do século XIX em museus etnográficos e zoológicos humanos tiveram influências sobre o surgimento do expressionismo na pintura e no cinema. Apresenta-se o contexto de surgimento dos zoológicos humanos como um fenômeno de massa típico do segundo quartel do século XIX. Em seguida, discute-se o surgimento do expressionismo em confluência com outras vanguardas modernistas das primeiras décadas do século XX, dando-se ênfase às obras do grupo *Die Brücke*. Por fim, discute-se a extensão do primitivismo artístico sobre o cinema expressionista alemão.

Palavras-chave

Expressionismo; Die Brücke; Zoológicos Humanos; Primitivismo Artístico; Coleções Etnográficas

Primitivist modernism: The Influences of ethnographical collections and humans zoos on expressionist aesthetics

Abstract

Which are the relations among human zoo, ethnographic museums and the German expressionist avant-guards? This paper demonstrates how constructions on the "primitive" delineated in the late nineteenth century in ethnographic museums and human zoos had influences on the emergence of expressionism in painting and cinema. The context of the emergence of human zoos is presented as a mass phenomenon typical of the second quarter of the nineteenth century. The emergence of expressionism is discussed in conjunction with other modernist vanguards of the first decades of the twentieth century, with emphasis on the works of the *Die Brücke* group. And at last, this paper discusses the extension of artistic primitivism over German expressionist cinema.

Keywords

Expressionism; Die Brücke; Human Zoos; Artistic Primitivism; Ethnographical Collections

Le modernisme primitiviste: Les influences des collections ethnographiques et zoologiques humaines sur l'esthétique expressionniste

Résumé

Quelles sont les relations entre les zoos humains, les musées ethnographiques et les avant-gardes expressionnistes ? Cet article montre comment les constructions échafaudées sur le « primitif » à la fin du XIXe siècle dans

[1] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPCIS/UERJ)

des musées ethnographiques et des zoos humains ont influencé la montée de l'expressionnisme dans la peinture et le cinéma. Ce travail présente le contexte de l'apparition des zoologiques humains comme un phénomène de masse typique de la première moitié du XIXe siècle. Ensuite, l'émergence de l'expressionnisme en confluence avec d'autres avant-gardes modernistes des premières décennies du XXe siècle mettant l'accent sur les travaux du groupe *Die Brücke*. Enfin, nous discutons de l'extension du primitivisme artistique sur le cinéma expressionniste allemand.

Mots-clés:

Expressionnisme; Die Brücke; Zoos humains; Primitivisme artistique; Collections ethnographiques

Modernismo primitivista: Las influencias de colecciones etnográficas y zoológicos humanos sobre la estética expresionista

Resumen

¿Cuáles son las relaciones entre zoológicos humanos, museos etnográficos y las vanguardias expresionistas? Este artículo demuestra como construcciones sobre lo "primitivo", delineadas a finales del siglo XIX en museos etnográficos y zoológicos humanos, tuvieron influencias sobre el surgimiento del expresionismo en la pintura y en el cinema. Se presenta el contexto de surgimiento de los zoológicos humanos como un fenómeno de masa típico del segundo cuarto del siglo XIX. Después, Se discute el surgimiento del expresionismo en relación con otras vanguardias modernistas de las primeras décadas del siglo XX, con énfasis en las obras del grupo Die Brücke. Finalmente, se discute la extensión del primitivismo artístico sobre el cinema expresionista alemán.

Palabras-clave

Expresionismo; Die Brücke; Zoológicos Humanos; Primitivismo Artístico; Colecciones Etnográficas

Introdução

O presente artigo tem como objetivo demonstrar as influências dos zoológicos humanos e coleções etnográficas sobre as vanguardas artísticas expressionistas, mais notadamente a pintura e o cinema. A intenção é construir uma reflexão mais ampla sobre o contexto de surgimento do expressionismo na pintura e no cinema, que possibilite compreender as relações estabelecidas entre as vanguardas modernistas, a "arte primitiva" e entretenimentos de massa típicos de finais do século XIX e início do XX, como os museus etnográficos e zoológicos humanos.

Os zoológicos humanos eram exibições etnográficas, ou mostras de povos "exóticos", forjadas em contexto colonial como forma de entretenimento e categorização sobre o "outro", que combinavam funções de exibição, performance, educação e dominação. Apesar de exibições de povos ditos exóticos ou "bárbaros" serem algo comum na Europa, desde Roma Antiga e as grandes navegações do século XV, o ano de 1874 representa um marco para esses tipos de exibições. É neste ano que o alemão comerciante de animais, Carl Hagenbeck, dá início, a partir do conselho de um amigo, ao negócio de apresentações de uma Família da Lapônia, atraindo grande público nas cidades de Hamburgo, Berlim e Leipzig. O que separa Hagenbeck e o ano marco de 1874 de seus antecessores foi justamente o desenvolvimento de um novo conceito de representação do modo de vida de países não-europeus, com suas específicas encenações do "outro": recriação de vilas, rituais e vida cotidiana, inventando assim um novo gênero nesta forma de entretenimento. A fórmula se espalha e em menos de uma década já havia se tornado um padrão seguido por outros empresários do ramo. Apesar de ser possível traçar paralelos entre os zoológicos humanos e a exibição de povos tidos como "exóticos" em diferentes épocas e contextos, o zoológico humano é uma forma de entretenimento nascida na junção entre o contexto de consolidação do colonialismo e a criação da cultura de consumo de massa.

Tanto os zoológicos humanos quanto os museus etnográficos conjuram o duplo caráter de entreter e educar o público. Eram instituições de espetáculo e educação das massas, responsáveis por construir e (re)apresentar a noção de "exótico" e "primitivo", dentro de um projeto colonialista, em que colecionar significava também dominar o mundo. O termo zoológico humano é utilizado aqui como conceito analítico que compreende uma revisão que homens e mulheres do século XXI fazem sobre a história. Para os contemporâneos dos assim chamados zoológicos humanos, estes espetáculos carregavam a alcunha de *exibições etnográficas*, *exposições antropológicas*, *feiras etnológicas* e variantes

do gênero. O uso do termo zoológico humano[2] atribui um sentido político que evidencia as construções racialistas e colonialistas, bem como as assimetrias de poder em tais exposições. Mais adiante veremos como o movimento expressionista relaciona-se de forma ambivalente com representações sobre o primitivo, formuladas nos quadros das coleções etnográficas e zoológicos humanos.

O Expressionismo e a Modernidade na Pintura

O termo expressionismo, embora inicialmente utilizado para denominar obras da pintura francesa que se diferenciavam do impressionismo, com o passar do tempo passou a designar um movimento especificamente Alemão[3]. A emergência de uma nova concepção na arte alemã acompanhou uma complexidade de transformações no campo político, social e econômico deste país em finais do século XIX e início do XX. A Alemanha alcançou a unificação nacional em 1871, processo seguido por uma rápida industrialização e crescimento urbano. Se comparado a outros países da Europa, como França e Inglaterra, o processo de industrialização alemão foi muito mais tardio, mas não menos dramático. O movimento expressionista foi capaz de captar as tensões e paradoxos da modernidade, forjado em um momento em que uma série de intelectuais, não apenas as vanguardas artísticas, passaram a pensar novos caminhos que representassem alternativas diante das já vividas pela França e Inglaterra (RECÁMAN, 2013).

> "A rápida industrialização do país acentua as contradições entre os anseios românticos da *Gemeinschaft* [a comunidade] e a ansiosa realidade da *Gesellschaft* [a sociedade]. A nova capital, Berlim, torna-se um retrato dos dilemas da época, passando em poucos anos de corte agrária feudal a metrópole dinâmica e avançada, em uma transição que desnorteava artistas, escritores filósofos e sociólogos. Esse conturbado "espírito da modernidade" abalava os pensadores do país recém-consolidado, e também a arte alemã oscilava entre o conservador respeito pela tradição e o impulso para rupturas cada vez mais radicais" (ALMEIDA; BADER, 2013, p. 8-9).

---

[2] A literatura sobre o tema dos zoológicos humanos tem sido desenvolvida a partir de uma revisão histórica dentro do quadro dos estudos pós-coloniais e aponta para as relações entre a estrutura colonial e o desenvolvimento de um discurso científico sobre o "outro", aliado à criação da cultura de massa. O referido termo foi cunhado por um grupo de historiadores franceses no ano de 2002, com a publicação de *Zoos Humains: De la Vénus hottentote aux reality shows,* livro organizado por Pascal Blanchard, Nicolas Bancel e Gilles Boëtsch. Apesar dos zoológicos humanos serem fenômenos de massa de grande importância, há relativa pouca literatura sobre o tema. Até a publicação de *Für fünfig Pfenning um die Welt*, em 1989 por Hilke Thode-Arora, não havia estudos sistematizados no contexto alemão sobre os *Völkerschauen* ou shows etnográficos de Carl Hagenbeck. A questão ganha novo fôlego a partir da publicação francesa *Zoos Humains* em 2002 e em 2005 surgem importantes publicações no contexto alemão, como *Gezähmte Wilde* de Anne Dreesbach(2005) e *Die Vermarktung des Fremden* de Stefanie Wolter(2005). Em 2006 Britta Lange publica *Echt. Unecht. Lebensecht*.

[3] Para a compreensão do surgimento do expressionismo na pintura ver: Bassie (2008); Behr (2000); Mattos(2002). Para uma dimensão mais ampla do movimento em várias artes ver: Guinsburg (2002).

É em meio a este pano de fundo de rápidas transformações sociais que vemos surgir no ano de 1905, primeiramente em Dresden, um grupo de jovens artistas, Die Brücke, que irá instituir uma ruptura com os cânones acadêmicos na pintura. É notável que, desde suas origens, a cidade e os novos conflitos impostos pela modernidade são temas freqüentes em vários artistas expressionistas, transbordando inspiração, dramaticidade e conflito para vários palcos, páginas e telas – sejam telas de pintura ou de cinema.

O expressionismo surge no bojo das vanguardas modernistas e representa, em linhas gerais, um movimento crítico à Modernidade. Como nos lembra autores como Peter Gay (2009) e Marshall Berman[4] (2007), a própria definição de modernismo é em si uma tarefa árdua. Os que se aventuraram em traçar fronteiras extremamente definidas para este movimento que abrange diferentes momentos históricos, países e correntes, parecem ter falhado. Daí porque Peter Gay (2009, p.17) considera ser "muito mais fácil exemplificar do que definir o modernismo", na medida em que ele é um termo reconhecidamente impreciso e abrangente. O autor argumenta que o modernismo não pode ser definido a partir de visões políticas ou mesmo de estilos, sendo os únicos pontos em comum entre todos os assim chamados modernistas: o fascínio pela ruptura com os padrões estéticos, sociais e políticos – o que Gay (2009) chamou de "fascínio pela heresia" – e o exame cerrado de si mesmo que os levou a jornadas de exploração do eu.

A noção de modernismo é proposta por Marshall Berman (2007) de forma mais ampla, não apenas restrita ao campo das artes. Este autor conceitua a Modernidade como um conjunto de experiências em transformação, melhor sintetizada na famosa frase de Marx "em que tudo que é sólido se transforma no ar", enquanto que o modernismo pode ser considerado como as ações de sujeitos que tentam se fazer sentir em casa nesse mundo de constante transformação. Dado o caráter paradoxal e contraditório das experiências na Modernidade, Berman (2007) afirma que "para ser inteiramente moderno é preciso ser anti-moderno". Nesse sentido, o expressionismo é um dos movimentos mais intensamente modernistas na sua anti-modernidade. No entanto é importante salientar que nem todas as formas de modernismo eram críticas à modernidade, há o exemplo dos futuristas italianos, grandes apologistas dos avanços tecnológicos e sociais.

As transformações de meados do século XVIII que fundam a Modernidade – como Revolução Francesa, Iluminismo e Revolução Industrial – foram tão avassaladoras que não houve quem ficasse imune a elas. Este admirável novo mundo tanto apaixona quanto assusta os homens e mulheres que com ele se deparam. É neste ponto que uma série de mitos e

[4] "Se encaramos o modernismo como um empreendimento cujo objetivo é fazer com que nos sintamos em casa num mundo constantemente em mudança, nos damos conta de que nenhuma modalidade de modernismo jamais poderá ser definitiva" (BERMAN, 2007, p. 12).

nostalgias sobre um passado comunal ou de contato com a natureza são fundados. O francês Jean Jacques Rousseau lança o mito do bom selvagem no século XVIII, mas não só ele, em Herder encontramos a formulação de que "sociedades mais simples" têm expressões mais puras. Como demonstra José Reginaldo Gonçalves (2002), é a partir da noção da perda imputada pela modernidade que surgem correntes de pensamento voltadas para a conservação de modos de vida tradicionais. Reflexões sobre o processo de esfacelamento dos laços comunitários tradicionais e a instituição da sociedade moderna atravessam as discussões de pensadores do século XVIII e dos seguintes, vindo a ecoar nos movimentos artísticos de início do século XX.

Uma das inspirações mais notadamente antimodernas dos expressionistas está justamente na "arte primitiva", expressão da rejeição dos valores ocidentais, tanto a níveis sociais quanto artísticos. Os motivos "primitivistas" ou não-ocidentais foram importantes tanto na concepção das formas estéticas, que rejeitavam a academia de belas artes do Kaiser Wilhelm II, quanto do conteúdo e temas de maior proximidade com a noção de natureza.

> [...] as formas de primitivismo foram abraçadas por modernistas, que buscavam as fontes da criação artística ora nas profundezas da mente ou nas regiões da subjetividade associadas às emoções, ora nas expressões de indivíduos postos à margem da sociedade, supostamente livres das convenções sociais, ora entre crianças, provisoriamente livres das convenções. Tendia-se a identificar norma social e norma acadêmica, de sorte que libertar-se de uma era libertar-se de outra" (TRAVASSOS, 1997, p.157-158).

Não apenas o expressionismo, bem como uma série de correntes modernistas, a exemplo do cubismo e do surrealismo, seguiram inspirações na arte e modo de vida não-ocidentais. No grupo Die Brücke esta aproximação com um primitivo imaginado foi feita de várias formas, inicialmente por meio do Museu Etnográfico de Dresden e zoológicos humanos, bem como por meio de expedições naturistas ao Lago Moritzburg, localizado ao norte da cidade de Dresden, ver ilustração. 1.

Chama a atenção nas pinturas do grupo Die Brücke, especialmente nos quadros de Ludwig Ernst Kirchner, a coexistência de imagens tão díspares, como a cidade sombria e multifacetada, e a natureza calma das pinturas do lago Moritzburg. A construção de uma noção de primitivismo surge como uma oposição entre natureza e cultura, a cidade, é claro, representando a civilização moderna, contraposta a uma noção de natureza e modo de vida não-ocidental. Os dois pensadores que mais influenciaram os expressionistas foram Nietzsche e Freud, ajudando-os a formular concepções de rejeição à Modernidade, na medida em que para o primeiro os tempos modernos representam uma nova espécie de barbárie e para o segundo a Kultur constitui repressão às pulsões.

Como uma resposta aos processos de modernização, um dos esforços centrais dos primeiros expressionistas foi a reconstrução de uma unidade supostamente perdida entre homem e natureza. A rejeição às técnicas de pintura acadêmicas significava a busca por uma

nova estética, sem regras definidas ou visivelmente orientadas, voltadas para o sentimento interior e à noção de expressão de instintos ou pulsões (RÜTH, 2008).

Ilustração 1: Ludwig Ernst Kirchner, Banhistas em Moritzburg, 1909.

Seguindo uma tendência iniciada anteriormente pelos impressionistas, de rejeição do naturalismo e mimetismo nas artes, os expressionistas dão vida ao subjetivismo, construindo pinturas que expõem as tensões e incertezas psicológicas de um mundo em transformação: um mundo em que metrópoles inquietantes e paisagens apocalípticas contrapõem-se a sonhos de uma originária forma de vida não sujeita à civilização.

Se a civilização representa a repressão às pulsões, o "primitivo" é perseguido como significado de expressões mais puras e não mediadas pela cultura. Segundo Gill Perry (1993), na Alemanha da época há um forte debate sobre o "primitivo" e a sexualidade. É neste sentido que a exacerbação da sexualidade é explorada pelos integrantes do grupo Die Brücke, que passaram a retratar cabarés, dançarinas e prostitutas. Perry (1993.) argumenta que a partir de uma oposição entre "primitivo" e civilização, em que o nu feminino é associado ao "primitivo", enquanto que a noção de masculino é associada à de civilização, vemos surgir o tema da nudez feminina nos quadros expressionistas, muitas vezes sobreposta a "motivos primitivistas", especificamente inspirados na arte africana, oceânica, medieval e japonesa.

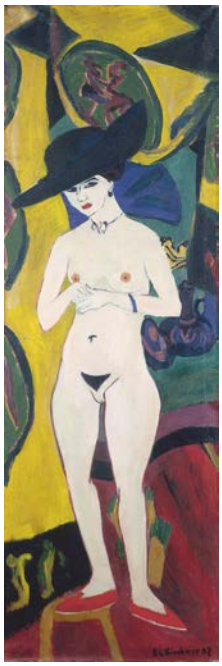

Ilustração 2: Nu em pé com Chapéu, E. L. Kirchner, 1910.

O famoso quadro de Ernst Kirchner, Stehender Akt mit Hut (Nu em pé com Chapéu), pintado em 1910, representa ao fundo da modelo nua, objetos de inspiração nas artes africanas e oceânicas, expostos à época no Museu Etnográfico de Dresden, ver ilustração 2. Segundo Perry (1993), no entanto, tais referências são pouco específicas, sendo reconhecidas pelos espectadores da época como qualidades modernas da explícita ligação de Kirchner com o "incivilizado" e, portanto, de sua maior autenticidade de expressão artística.

Primitivismo Artístico

A busca pelo exótico e "primitivo" traçada pelos integrantes do grupo Die Brücke é feita a partir de dois sentidos: o primeiro realizado por meio dos objetos expostos nas coleções etnográficas e modos de vida "primitivos" representados nos Zoológicos Humanos, configurando na encenação de culturas não-ocidentais (que inclui objetos e pessoas) levados para a Europa. O que eu considero como um segundo sentido é a busca pelo exótico urbano, representado pela associação do grupo com culturas ocidentais marginais, como a ligação com grupos circenses e boêmios, havendo com grande recorrência o tema da prostituição nas pinturas urbanas de Kirchner.

Jill Lloyd (1991) argumenta que as pinturas de Kirchner da primeira fase, os anos de Dresden, tinham questões conscientemente modernas e urbanas que caminhavam lado a lado com os seus exatos paradoxos, os temas "primitivos". Durante os anos de Berlim, sua segunda fase, esses dois aspectos unem-se em únicas, contraditórias e poderosas imagens de ruas.

É em Berlim, entre os anos de 1913 a 1915, que Kirchner compõe sua famosa série de pinturas Die Strassenbilder ou imagens de rua, que segundo Sherwin Simmons (2000), demonstram as relações de ambigüidade entre arte, consumo e prostituição na cidade de Berlim. Nos anos de 1913 e 1914 as discussões sobre moda e sexualidade tornam-se acaloradas, levando inclusive à criação de leis de regulamentação sobre as vitrines de lojas, que cada vez mais utilizam figuras e manequins de cera que apelam para "um gosto pela realidade" (SCHWARTZ, 2004) e traduzem mudanças no padrão de sexualidade e papel da mulher na esfera pública. Há, portanto, a formação de órgãos de censura sobre as vitrines e obras de artes, havendo uma margem maior de liberação do nu na arte. No entanto Kirchner teve várias de suas obras censuradas (SIMMONS, 2000). Muitas das pinturas da série Die Strassenbilder participam ativamente do debate sobre sexualidade e imoralidade que atingiu a arte, a propaganda e a moda da época. Simmons (2000) argumenta que há um alinhamento dos pintores expressionistas com a questão feminina. Muitas de suas pinturas representam críticas ao que Kirchner chamou de "excessos da moda parisiense", como as mulheres, todas elas com chapéus de plumas, ver il. 3, ou ainda ao uso do corset, entendido como uma peça deformadora do corpo.

Ilustração 3: E. L. Kirchner. Cinco Mulheres na Rua, 1913.

O corpo feminino nu e não-modificado é associado à noção de liberdade e primitivismo. Os expressionistas alinhavam-se com a discussão feminista sobre as leis anti-prostituição, considerada por muitas ativistas como injustas e não-punitiva ao cliente homem, recaindo apenas sobre a mulher prostituta. No entanto, como argumenta Simmons (ibid.), os expressionistas, em geral, continuavam hostis a outras tendências do feminismo, repetindo em suas pinturas as narrativas que associam a mulher ao "primitivo", e, portanto,

ao irracional, bem como reproduzindo mulheres nos papeis ou de mãe ou de prostituta. Ainda assim a associação do grupo com práticas de nudismo, dançarinas e prostitutas fazia parte do seu projeto de revolução sexual.

> "Paintings such as Kirchner's *Bathers at Moritzburg* or Heckel's *Bathers* (...) show both men and women bathing naked and participating in nudist cults (Nackkultur or Freikörperkultur) wich were especially popular among the younger generation in Germany at the time. Such cults were often associated with vegetarianism, dress reform and nature cures, and fed into early Expressionist ideas of direct and unsophisticated expression. Although Naturism and nudist cults tended to be represented as "alternative" movements their political associations were often contradictory, for they attracted both progressive and conservative supporters, reinforcing once again the confusing political sources of Expressionist ideology" (PERRY, 1993, p.65).

Para os expressionistas a libertação sexual representava o retorno a um "primitivo" imaginado e pré-moderno, mas tal qual ocorrido com a sua representação da mulher, a noção de "primitivo", não apenas deste grupo, mas das vanguardas modernistas em geral, eram posições que reatualizaram uma série de preconceitos sobre culturas não-ocidentais. Um dos primeiros equívocos pode ser apontado à luz do conceito de orientalismo de Edward Said, em que uma variada gama de culturas são representadas de forma genérica e homogênea como o grande "outro" do ocidente. Apesar de tratarem de forma positiva o que antes fora negativado no bojo do etnocentrismo, as vanguardas modernistas não fazem mais que reatualizar e positivar uma série de noções sobre "o outro".

O termo primitivismo, inicialmente associado com a noção de autenticidade e originalidade de expressões artísticas não-ocidentais, é hoje tratado como um conceito da história da arte utilizado para designar a incorporação de traços ditos primitivos pelas vanguardas modernistas de finais do século XIX e início do XX. A noção de primitivismo é entendida como uma tendência essencialmente moderna, um olhar moderno sobre "o outro". Como demonstrado anteriormente, a modernidade causou sentimentos antimodernos, sendo o primitivismo mais uma das reverberações do caráter moderno de auto-crítica e revisão de si mesmo. Muitos dos artistas hoje rotulados como modernistas se opunham aos processos de modernização, daí porque o primitivismo é um projeto que se desenvolveu no bojo do modernismo, em uma busca feita pela noção de originalidade nas margens da civilização (PERRY, 1993). Essa nova leitura do que foi a incorporação de traços ditos primitivos pela vanguarda modernista tem sido retomada a partir dos estudos pós-coloniais e da teoria do discurso, que recolocam as relações de poder e assimetria existentes entre as culturas não-ocidentais e a cultura européia.

Um dos quadros canônicos apontados como fundadores do estilo primitivista é justamente o Les Demoiselles d'Avignon, de Picasso, pintado por volta de 1906-1907. Neste quadro vê-se a presença de máscaras africanas sobrepostas aos rostos das modelos, inspiradas após a visita do pintor ao Museu Trocadero, em Paris. No entanto Robert

Goldwater, já em 1938, aponta Gauguin, ainda em finais do século XIX, como um dos pioneiros do primitivismo (*apud* PERRY, 1993).

O estatuto de "igualdade" que a arte não-ocidental recebe é articulado a uma lógica de caráter quase filantrópico, no qual o Ocidente recebe a pecha de benevolente, justamente porque, apesar de sua "superioridade", reconhece o valor de culturas inferiores — eis o que demonstra Sally Price (2000), em sua discussão acerca da recepção contemporânea de arte "primitiva". As galerias de arte dos grandes centros urbanos abrem suas portas para obras produzidas em contextos não-ocidentais, utilizando o mesmo apelo universalista feito anteriormente pela teoria evolucionista. Contemporaneamente essas peças têm valor por serem capazes de provocar sentimentos profundos e intuitivos, partilhados por todos os homens, independentemente de suas origens culturais.

> "Entusiastas Ocidentais da Arte Primitiva sempre defenderam que seus autores estão em contato especialmente íntimo com os "impulsos fundamentais, básicos e essenciais da vida" – impulsos dos quais o Homem civilizado compartilha, mas que "soterra" sob uma camada de comportamento aprendido. A perspectiva da Arte Primitiva como uma espécie de expressão criativa que flui irreprimida do inconsciente do artista é responsável por comparações entre Arte Primitiva e desenhos infantis, e sua base racista é bastante transparente" (PRICE, 2000, p. 57).

Por trás deste apelo universalista existem relações de poder que carregam uma assimetria implícita, bem como um ponto de vista unilateral. A arte não-ocidental serve aos homens ocidentais, comunicam e enriquecem suas experiências, mas será que o contrário também é verdadeiro? Sally Price (2000) demonstra que não, por meio do exemplo da montagem da exposição Perspectives: Angles on African Art, de 1987, em que dez pessoas – dentre elas historiadores da arte, arqueólogos, colecionadores de arte e o escultor baulé K. Kouame[5] – deveriam escolher peças e tecer comentários sobre elas, no entanto a idealizadora do projeto, Susan Vogel, explica que ao artista baulé foram dadas apenas arte do seu próprio povo, ao qual ele já estaria familiarizado. A questão é justamente o que nos autoriza a julgar peças das mais variadas procedências? Uma das características da cultura cosmopolita ocidental é considerar ter à mão um cardápio ou enciclopédia que coleciona todas as culturas globais dos mais variados espaços e tempos, naquilo que Price (2000, p.46) sintetizou como: "uma óbvia e notável característica do final do século XX – o acesso às diversas culturas por parte daqueles que gozam do privilégio de pertencer à sociedade Ocidental".

[5] De todos os curadores ele foi o único que teve seus comentários "ampliados", apesar do projeto ser voltado para a percepção individual da arte africana, o único membro de sua cultura, convidado a analisar sua cultura não foi considerado a partir da mesma noção de indivíduo que os outros curadores, a sua opinião foi considerada mais como representativa de uma coletividade do que uma opinião pessoal, daí porque não haveria problema em convidar outros integrantes bauleses aos comentários ou mesmo substituí-lo por eles.

A discussão contemporânea sobre arte "primitiva" ou não-ocidental amplia algumas questões e nos ajuda a compreender o contexto de incorporação da arte primitiva pelas vanguardas européias, em especial pelo expressionismo. A partir dos argumentos de Sally Price pode-se compreender o caráter "benevolente" dos modernistas clássicos, que na verdade traduzem relações de poder. Outra questão cara às discussões sobre arte não-ocidental hoje, diz respeito à noção de autenticidade e anonimato. Como argumenta Kwame Anthony Appiah (2010), a arte africana considerada autêntica é atemporal e anônima, enquanto que a arte Ocidental genuína é construída por meio do discurso do gênio único, insubstituível e individual[6].

> "É esta necessidade de distinção no mercado que contribui para uma certa intensificação do individualismo há muito presente na produção artística do pós-renascimento: na era da reprodução mecânica, o individualismo estético, a caracterização da peça como pertencente à obra de um indivíduo e a incorporação da vida do artista na concepção do seu trabalho podem ser vistos, precisamente, como formas de identificação dos objetos para o mercado. O escultor do homem com uma bicicleta [escultura yoruba], pelo contrário, não será conhecido pelos que vão comprar este objeto; a sua vida individual não fará diferença nenhuma para a história futura da sua escultura. (De facto, ele sabe-o, no sentido em que uma pessoa sabe uma coisa, cuja negação nunca sequer levou em consideração). Contudo, há alguma coisa no objeto que serve para o consagrar no mercado: a presença da cultura yoruba e de histórias sobre a cultura yoruba que rodeiam o objeto e o distinguem da "arte popular" de outros lugares" (APPIAH, 2010, p. 7).

A arte primitiva e anônima é retirada do coletivo do "das Volk" e de culturas não-ocidentais como africanas e oceânicas, que passam a ser resignificadas por meio dos valores de "genialidade" e "individualidade" dos pintores do Die Brücke. No ano de 1913, ano de dissolução do grupo, a busca pelo "primitivo" intensifica-se: Emil Nolde viaja como acompanhante de sua esposa, que era integrante da Repartição Império Colonial de Berlim (Reichskolonialamt Berlin), na Expedição Médico Demográfica Alemanha Nova Guiné (Medizinisch-demographisch Deutsch-Neuguinea-Expedition). Em maio de 1914 Max Pechstein realiza a tão ansiada viagem às ilhas Palau no Pacífico[7]. Mas as grandes fontes de contato com o "primitivo" para os integrantes do Brücke, até então, foram os Museus Etnográficos e os zoológicos humanos.

---

[6] Sobre a relação entre autenticidade e anonimato, argumenta Sidney Kasfir (1992), que contemporaneamente este é ainda um critério determinante para museus e compradores em geral de arte africana, havendo uma negação à historicidade do contexto de produção e negação à individualidade do sujeito criador, justamente porque o que se busca é um "outro" mítico, coletivo e fora da história.

[7] Max Pechstein (1881-1955)havia planejado dois anos antes de realizar a sua viagem, em morar e trabalhar no Pacífico, mas retorna após apenas quatro meses, por conta do repentino início da I Guerra Mundial. Aya Soika (2005) afirma que, apesar da curta estadia, a experiência da viagem é marcante em sua obra ao longo das próximas décadas.

Coleções Etnográficas e Zoológicos Humanos: inspirações expressionistas

O desenvolvimento dos museus etnográficos ocorre em paralelo com a expansão colonial e o desenvolvimento da antropologia como disciplina. O primeiro museu etnográfico da Alemanha foi fundado em 1868 em Munique. Em 1873 foi criado o museu etnográfico de Berlim e em 1874, o de Leipzig. Em Berlim havia a seção Hausaustellung (exposição de moradias) dentro da coleção Südsee, com fachadas de construções da Nova Guiné e Nova Zelândia. Em uma das casas comunais era possível entrar e caminhar (RÜTH, 2008).

O museu etnográfico de Dresden, Museum für Völkerkunde Dresden, foi fundado em 1875, com uma coleção que incluía objetos da África, América, Indonésia, Nova Guiné, Micronésia e Polinésia. Das obras que se tem registro de ter maior influência sobre os supracitados pintores estão os objetos das ilhas Palau e a coleção de bronze do Benin (RÜTH, 2008). Aya Soika (2005) afirma que, a partir de 1910, os membros do Die Brücke passam a se afastar da influência dos fauvistas e impressionistas, desenvolvendo um estilo que não seria possível sem as inspirações da arte de Palau[8].

No entanto, há que se compreender a base social e política na qual essas coleções foram montadas, com objetos e narrativas que muitas vezes dizem mais sobre as sociedades modernas e como elas se relacionam e retratam outras culturas, do que com as sociedades das quais esses objetos se originam. Entre os anos de 1907 e 1909 houve a Expedição da Marinha Alemã às colônias oceânicas, com financiamento de museus estatais e finalidade de colecionar objetos. Os museus etnográficos europeus abrigam coleções que demonstram a violência colonial[9], como argumentou a ex-ministra da cultura de Mali, Aminata Traoré, em um pedido que as peças retornem aos seus países de origem: "nossas obras têm o direito de cidadania lá onde nós somos, enquanto conjunto, interditos de residir" (apud LAGROU, 2008; 220).

---

[8] "Nicht nur in ihren Gemälden und Holzschnitten, auch in ihren unkonventionellen Atelierdekorationen in Dresden und Berlin manifestierte sich die Bewunderung für die Kunst Ozeaniens. So war Kirchners Dresdner Atelier, das der Künstler im November 1909 bezogen hatte, durch Bordüren mit über- und nebeneinander hockenden und tazenden Figuren des härtesten Palau-Stils geschmückt. Die Wandbehänge und Schnitzereien in den Brücke-Ateliers lehnten sich dauber hinaus auch an indische und afrikanische Formen an. Die von allen Brücke-Künstlern geteilte 'Liebe zur Kunst der Primitiven', die sie mit einer urspruünglichen Lebensweise assoziierten, wurde von Pechstein nachträglich gar als das bindende Element innerhalb der Gruppe bezeichnet" (SOIKA, 2005, p. 72).

[9] A expedição francesa Dakar-Djibouti (1931-1933) é emblemática neste sentido de uso de violência simbólica e física para aquisição de peças. A expedição obteve recursos do governo francês, da Fundação Rockfeller, de empresários privados e mecenas das artes, com o objetivo principal e oficial de enriquecer as coleções dos museus franceses (CLIFFORD, 1988). Sobre a participação de Michel Leris na referida expedição, afirma Els Lagrou (2008, p. 222): "Leiris expressa em seu *Afrique Fantôme* com incômoda clareza o paradoxo de ser um colonialista anticolonialista, roubando de noite as peças que os nativos os tinham negado de dia".

Os zoológicos humanos, fonte importante de inspiração para os expressionistas[10], representam de forma mais ampla e evidente a violência e poder contidas na noção de primitivismo artístico, porque aqui se caracteriza não apenas o tráfico de objetos (como no caso dos museus etnográficos), mas o tráfico de pessoas levadas para a Europa, com o intuito de representar e encenar suas culturas de origem.

> "(...) the growth of artistic interest in "primitive" or tribal objects coincided with the founding and expansion of German ethnographical collections around the end of the nineteenth century. During this period German colonial acquisitions in Africa and more importantly Oceania, and the political and economic competition for world markets which accompanied it, were represented by the founding of ethnographical collections in Berlin, Hamburg, Leipzig and Dresden. Public exhibitions of colonial art became increasingly popular and Dresden hosted a series of shows of "primitive" and "exotic" cultures which began in 1909. These included an African village and dancers, shown in the Dresden zoological gardens in 1910, on which Heckel and Kirchner reported with enthusiasm" (PERRY, 1993, p. 63).

Os zoológicos humanos muitas vezes mudavam suas formas de apresentação de acordo com o gosto do público. Essas exposições aconteciam não apenas em zoológicos[11], como também em panópticos, festas e feiras populares, estabelecimentos de entretenimento, circos..., bem como no quadro das Exposições Coloniais e Exposições Universais. A locação em zoológicos e Exposições Universais evidencia as relações estabelecidas entre esta forma de entretenimento e os avanços científicos de finais do século. Os Jardins Zoológicos nasceram como resultado da urbanização e industrialização, uma maneira de ao mesmo tempo aproximar o público urbano da natureza e dos descobrimentos científicos, são uma instituição moderna fundada sobre a nostalgia de um passado e ambição científica de ordenação da natureza.

Os zoológicos humanos enquanto uma mistura de entretenimento de massa e ciência são fenômenos modernos historicamente forjados no decorrer da chamada Segunda Revolução Industrial. Uma das questões que atestam o seu caráter moderno pode ser melhor observada exatamente por meio da locação de feiras étnicas dentro do quadro das Exposições Universais, que surgiram como formas de exibição dos progressos modernos voltados para a instrução das massas.

> "A partir de 1851, realizavam-se as primeiras exposições universais, que se constituíam na mais condensada representação material do projeto capitalista de mundo.

[10] "[...] the crucial role played by the popular native displays at the Dresden zoo in 1909 and 1910, which sparked the young artists' [Die Brücke] imaginations and provided a vivid and romantic Picture of 'primitive' lifestyles" (LLOYD, 1991, p. 87).

[11] Manuel Armbruster (2011) aponta a existência de uma relação de simbiose entre zoológicos e *Völkerschauen*, sendo as exposições étnicas uma das principais atrações que alavancavam financeiramente os zoológicos. No ano de 1878, o Zoológico de Berlim chegou a receber, em um único domingo, cerca de 62,000 visitantes para a atração "Nubier", grupo étnico hoje localizado no Sudão e Egito.

> Reuniam, num mesmo espaço, representações das regiões em expansão (países europeus e Estados Unidos emergentes), das regiões sob pleno regime colonial e das regiões distantes (do ponto de vista imperialista), promissoras fontes de matérias-primas, como a América Latina. Uma verdadeira representação do mundo, tal como concebido pela filosofia dominante" (BARBUY, 1996, p. 211).

O século XIX enquanto século que democratiza "progressos" e visão de mundo cientificista abarca também a formação de um "gosto" pela realidade em suas formas de distração e entretenimento (SCHWARTZ, 2004). É neste ponto que as exibições étnicas tornam-se cada vez mais próximas da noção de encenação do real. Se aos predecessores dos zoológicos humanos bastava a exibição dos povos exóticos, que muitas vezes ficavam parados em cena, ao longo do século XIX há uma intensificação dos espetáculos, com os personagens em exibição desempenhando papéis e ações, como dança, canto e luta (ARMBRUSTER, 2011).

As novas formas de entretenimento de finais do século XIX estão relacionadas ao surgimento de uma cultura urbana metropolitana, intensificação da vida nervosa (SIMMEL, 2005) e à indistinção cada vez maior da linha que separa a realidade de suas representações (XAVIER, 2004). Com a emergência de uma nova forma de subjetividade marcada pelo embotamento diante da hiper-sugestionalidade da vida na cidade grande, Ben Singer (2004) demonstra como o sensacionalismo popular, presente tanto nas notícias de morte em jornais quanto nos espetáculos e entretenimentos, passam a ser "desafiados" na modernidade por um contexto de hiper-estímulos. Melhor dizendo, cada estímulo precisava ser mais estimulante que o anterior, como forma de evitar o embotamento dos sujeitos. Há uma transformação das formas de entretenimento em meio ao ambiente urbano sensorialmente desconcertante, que atinge tanto os parques de diversões com suas montanhas russas, redemoinhos da morte e globo da morte, bem como o Vaudeville e o Melodrama Teatral, nos quais as cenas tornam-se mais realistas, ambiciosas e surpreendentes.

> "A modernidade transformou a estrutura não apenas da experiência diária e fortuita, mas também da experiência programada, orquestrada. À medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais. Perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. Em uma escala mais modesta, esses elementos sempre haviam feito parte das diversões voltadas para platéias proletárias, mas a nova prevalência e poder da sensação imediata e emocionante definiram uma era fundamentalmente diferente no entretenimento popular. A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O "suspense" surgiu como a tônica da diversão moderna" (SINGER, 2004, p.112).

É neste contexto que surge o cinematógrafo, inicialmente visto muito mais como uma invenção técnica comparável a muitas outras expostas nas Exposições Universais, por exemplo, do que como a seqüência de imagem-narrativa pela qual conhecemos o cinema

hoje[12]. Em seus primórdios, tanto a fotografia quanto o cinematógrafo serviam a propósitos de documentar realisticamente o mundo, o que fez com que o cinema voltasse o seu olhar para imagens de formas de vida ditas "primitivas".

Cinema Expressionista e Incorporações da Estética Primitivista

O declínio dos espetáculos de zoológicos humanos relaciona-se com a maior popularização do cinema, meio capaz de saciar o desejo pelo exótico e de aproximar o público europeu de terras e modos de vida geograficamente distantes, sem a necessidade de viagens, tal qual fizera anteriormente os gabinetes de curiosidade e shows étnicos em geral. De acordo com Tom Gunning (1990), "o cinema de atrações", que é justamente o cinema em seus primeiros anos, período anterior a 1907, em que ainda não era possível desenvolver narrativas em longa-metragens, tem como característica chocar ou estimular a curiosidade dos espectadores em breves imagens, naquilo que Gunning caracterizou como um cinema essencialmente exibicionista ou que sacia o desejo de ver dos sujeitos da virada do século XIX para o XX. O que costumava ser anunciado não era o filme, como A chegada do Trem, dos Lumiére, mas o cinema enquanto tecnologia em si. As pessoas iam para assistir a uma apresentação em que normalmente se iniciava pela projeção de uma imagem fotográfica parada, que ao tomar movimento causava um frenesi no público, muito mais pelo advento tecnológico do que pela narrativa em si. Essa nova tecnologia representava a possibilidade de captação do real.

Esse gosto pela realidade que atravessa os zoológicos humanos, os panoramas, os museus de cera, e uma série de outros entretenimentos, é importante para a compreensão do contexto de surgimento do cinema. Vanessa R. Schwartz (2004) demonstra como o desejo de ver permeava a formação de um gosto pela realidade no espectador parisiense do fim de século, por meio da extrema popularização de panoramas e museus, bem como visitas ao necrotério como forma de atestar a realidade sensacionalista descrita pelos jornais. Como afirma Schwartz (2004, p.337): "A vida em Paris [...] tornou-se fortemente identificada com o espetáculo. A vida real era vivenciada como um show, mas, ao mesmo tempo, os shows tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida".A noção de voyeurismo e desejo de ver acompanham as mudanças no ambiente urbano, e é exatamente na multidão que se

[12] A experiência de ir ao cinema nos seus primórdios era bastante diversa da que temos hoje. O cinema era visto como uma entre tantas outras invenções da época, e os próprios Lumière chegaram a afirmar que o cinematógrafo seria uma invenção sem futuro. Do ponto de vista do público o cinema concorria com outras formas de "distrações da massa" (KRACAUER, 2009), como os shows de vaudeville, circos, teatros populares e panoramas (SINGER, 2004). No momento em que nasce o cinema, na virada do século XIX para o XX, vemos surgir e se consolidar a sociedade de consumo, acompanhada pela formação de uma nova experiência estética gerada pelas transformações técnicas modernas.

encontram essas características do público de entretenimento de massas que antecede o cinema. Quando os zoológicos humanos entram em declínio, ao longo da década de 1920, o cinema já havia continuado a tradição dos gabinetes de curiosidade de representar e encenar o exótico.

> "[...] there is no question that the nineteenth century sharpened this form of "lust of the eyes" and its commercial exploitation. Expanding urbanization with its kaleidoscopic succession of city sights, the growth of consumer society with its new emphasis on stimulating spending through visual display, and the escalating horizons of colonial exploration with new peoples and territories to be categorized and exploited all provoked the desire for images and attractions. It is not surprising that city street scenes, advertising films, and foreign views all formed important genres of early cinema. The enormous popularity of foreign views (already developed and exploited by the stereoscope and image lantern) expresses an almost unquenchable desire to consume the world through images" (GUNNING, 1989, p. 125).

O discurso sobre o "outro" que fundamenta noções primitivistas, tanto nos Museus Etnográficos e zoológicos humanos, quanto na pintura expressionista é essencialmente uma questão forjada de acordo com valores e visões de mundo modernas, apesar desse caráter moderno permanecer obliterado, como uma sombra que não se interessa trazer à luz. Como argumenta Els Lagrou, em relação a museus etnográficos forjados em contexto colonial:

> "Um ilustre ausente nesse diálogo das culturas é o próprio homem do Ocidente, como neste outro projeto do humanismo francês, o Musée de L'Homme, do final dos anos 1930. O homem do Ocidente vem ver, mas não é exposto" (LAGROU, 2008, p. 211).

Ao longo desta pesquisa busca-se tornar evidente este ausente, demonstrando as condições de assimetria e poder em que o diálogo com culturas não-européias foi traçado. A vanguarda modernista, em sua ânsia pelo "primitivo", expõe as tentativas de um retorno ao passado com o olhar voltado para o futuro, na medida em que o modernismo buscava justamente inovação e heresia, por meio da reapropriação ou retorno às origens de um humano não reprimido pela sociedade ocidental. As pinturas de nu, naturismo e banhos expressam de forma mais óbvia a rejeição do grupo Die Brücke aos valores modernos, em uma espécie de fuga do cotidiano urbano. A arte primitiva é tomada como o contraponto à vida urbana, mas como conseqüência, o que daí surge é vanguarda artística, urbana e moderna.

Como demonstra Deleuze em Diferença e Repetição (2006), os processos de construção da diferença pressupõem a existência de um conceito capaz de relacionar os dois termos entendidos como diferentes. É neste ponto, por exigência de uma analogia sem a qual não se poderia comparar duas coisas, que se faz irremediável a presença de um mediador, que o autor conceitua como o precursor sombrio. O precursor sombrio, como o próprio nome sugere, se põe à sombra, como uma espécie de terceiro termo que se coloca em uma relação formalmente restrita à apenas dois termos. Este terceiro termo, que é o agente diferenciador, precursor porque anterior à relação de diferença, é um termo que desloca a si mesmo como forma de se fazer invisível e dissimulado, e ao mesmo tempo

condição que possibilita a comunicação e comparação entre os dois primeiros termos. O precursor sombrio que atravessa as narrativas construídas sobre o dito "primitivo" na pintura modernista, nos museus etnográficos e exposições étnicas é justamente o homem moderno e seus valores, ele está sempre presente, embora nas sombras. Daí porque, como explica Sandberg (2004), os museus do folclore tinham um efeito muito mais forte sobre o público quando ambientados em espaços que construíam uma contraposição com o moderno, como as exposições universais ou mesmo a ambientação próxima a estações de trem, uma das tecnologias mais impressionantes para os sujeitos de fim de século. O autor argumenta que mais do que as cenas em si, a própria ansiedade causada pelas exposições dos progressos da indústria, quando alternada com cenas pré-modernas intensificava os efeitos de nostalgia por um mundo em desaparecimento[13].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O século XIX teve como uma de suas características a busca por uma noção de autenticidade atrelada ao fascínio e deslumbramento com os "progressos" tecnológicos e sociais, que representam exatamente as tensões e paradoxos vividos na modernidade. A questão que tenho desenvolvido especificamente sobre cinema alemão, diz respeito primeiramente a se a tensão representada pela incorporação do primitivismo na pintura é transposta para os filmes expressionistas. Minha hipótese é que sim, e que por meio desta releitura do primitivismo há a criação de uma estética completamente inovadora. O Gabinete do Dr. Caligari (1920), de Robert Wiene, cria algo simplesmente incomparável, uma cidade cheias de sombras, ruas tortas, casas oblíquas... a vanguarda do cinema, sendo inclusive apontado como o primeiro filme a ser considerado uma obra de arte, e em convivência (tensa) com essa estética herética e inovadora. A representação de um filme que se passa em uma espécie de tempo distante, sendo contado a partir do relato do protagonista. A narrativa de Francis desenrola-se a partir da chegada à cidade da feira anual, com sua roda gigante e uma série de atrações, dentre elas o gabinete do Dr. Caligari, que tem como novidade o sonâmbulo Cesare.

O tema dos gabinetes de curiosidades está presente também no filme de Paul Leni, O Gabinete das Figuras de Cera (1924), em que três estórias surgem à medida que um escritor escreve o passado de três personagens expostos no museu de cera, a primeiras

[13] Sandberg (2004) cita o exemplo do Museu do Folclore Dinamarquês, cuja narrativa museológica primeiramente fazia o visitante esquecer-se da modernidade e voltar no tempo por meio do contato com a vida camponesa, para, chegando ao final da visita, ser arrebatado pela visão distante, a partir de uma janela, da grandiosidade da cidade de Copenhague, ou ainda quando a exposição do Museu Nórdico de Estocolmo levava pessoas às lágrimas no pavilhão sueco ambientado nas exposições universais.

dessas histórias é sobre o califa Harun al Raschid, a segunda sobre o Czar da Rússia, Ivan, o Terrível e a terceira sobre Jack Estripador. As duas primeiras são obviamente orientalistas e primitivistas, passam-se em uma ambientação temporalmente e geograficamente distantes. A proximidade da narrativa do Jack Estripador fica mais clara no sentido em que ela não se passa na imaginação consciente do sujeito escritor, mas em um pesadelo. A tensão com o primitivo/tradicional e o moderno está presente também em outros filmes alemães da época, como Nosferatu (1922) e O Fausto (1926), ambos de Murnau, bem como O Golem (1920), de Paul Wegener. O cinema é herdeiro das formas de representação dos gabinetes de curiosidade e dos zoológicos humanos, dando continuidade a estas quando os zoológicos humanos entram em decadência, principalmente ao longo da década de 1920.

A proliferação de temas primitivistas e exóticos no cinema alemão do entre-guerras é bastante notável. Uma rápida passada de olhos em jornais da época[14] e vemos surgir uma quantidade imensa de títulos de filmes de caráter exótico, que fazem vislumbrar o fascínio alemão com a noção de primitivo[15]. Este é um dos motivos por que Kracauer (1988) considera o cinema alemão da República de Weimar como escapista, seja pela "fuga" ao mundo subjetivo interior, seja pela capacidade de sonhar com terras e culturas distantes através do cinema.

Este breve artigo, que retoma as influências de coleções etnográficas e zoológicos humanos sobre a pintura do grupo Die Brücke, demonstra como as influências primitivistas sobre o cinema expressionista precedem este campo. A partir de uma perspectiva de arqueologia das mídias, retoma-se as relações de um processo histórico que atravessa os gabinetes de curiosidade, coleções etnográficas e zoológicos humanos, até o surgimento do expressionismo na pintura em 1905 e no cinema em 1920. Ou melhor, para parafrasear o famoso título[16] de Kracauer, um processo que levou dos gabinetes de curiosidade ao Gabinete do Dr. Caligari.

Referências

ALMEIDA, J. e Bader, W. Apresentação. In: Almeida J. e Bader, W. **Pensamento alemão no século XX**. Vol. III. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

[14] Ver números de jornais alemães especializados em cinema nos anos seguintes à I Guerra Mundial, como, por exemplo: *Der Film* e *Film-Kurier*. Em maioria, os filmes anunciados nestes jornais não tiveram suas películas preservadas.

[15] Para outros desdobramentos sobre o tema, ver: Vieira, M. *Primitivismo Artístico e Zoológicos Humanos na Pintura e Cinema Expressionista: Dos Gabinetes de Curiosidades ao Gabinete do Dr. Caligari.* In: 30a Reunião Brasileira de Antropologia, v. 30. 2016, João Pessoa.

[16] Ver: Kracauer(1988). *De Caligari a Hitler*.

APPIAH, Anthony. "Será o Pós em Pós-Modernismo o Pós em Pós-Colonial?" In: **Artafrica** [http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_22-pt.pdf]. 2010

ARMBRUSTER, Manuel. Völkerschauen um 1900 in Freiburg i. Br. - Kolonialer Exotismus im historischen Kontext. In: **Freiburg-Postkolonial**. [http://www.freiburg-postkolonial.de/pdf/Armbruster-Voelkerschauen-in-Freiburg.pdf]. 2011.

BARBUY, Heloísa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. V. 4, p 221-261, 1996.

BASSIE, Ashley. **Expressionism**. New York: Parkstone International, 2008.

BEHR, Shulamith. **Movimentos da Arte Moderna: Expressionismo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

BERMAN. Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BLANCHARD, Pascal; Bancel,Bruno; Boëtsch, Gilles; Deroo, Eric. e Lemaire, Sandrine. **Human Zoos: the Greatest Exotic Shows in the West**. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.

CLIFFORD, James. Sobre o Surrealismo Etnográfico. In: **A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no séc. XX.** Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DREESBACH, Anne. **Gezähmte Wilde.** Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2005.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOLDWATER, Robert. **Primitivism in modern painting**. New york, London: Harper & Brothers, 1938.

GONÇALVES, José. Reginaldo. **A Retórica da Perda**. Rio de Janeiro: UFRJ/Iphan, 2002.

GUINSBURG, Jaco. **O Expressionismo.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

GUNNING, Ton. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsaesser Early Cinema: **Space Frame Narrative**. London: British Film Institute, 1990.

_____. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the. (In)Credulous Spectator. **Art and Text**, 34, Spring, 1989.

KASFIR, Sidney. African Art and Authenticity: A text with a Shadow. **African Arts**. Vol. 25, n. 2, 1992.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. **O Ornamento da Massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LAGROU, Els. A Arte do Outro no Surrealismo e Hoje. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun, 2008.

LANGE, Britta. **Echt. Unecht. Lebensecht. Menschenbilder im Umlauf.** Kulturverlag Kadmos, Berlin: 2006.

LLOYD, Jill . Urban Exoticism in the Cabaret and Circus. In: Lloyd, J. **German Expressionism: Primitivism and Modernity.** New Haven: Yale University Press, 1991.

MATTOS, Claudia. Histórico do Expressionismo. In: Guinsburg, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PERRY, Gill. Primitivism and the Modern. In: Harrison, C.; Frascina, F. e Perry, G. **Primitivism, Cubism, Abstraction**. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Edufrj, 2000.

RECAMÁN, Luiz. Bauhaus: vanguarda e mal-estar da metrópole. In: Almeida J. e Bader, W. **Pensamento alemão no século XX**. Vol. III. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

RÜTH, Andrea. **Auf der Suche nach der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur: Eine Untersuchung zum antizivilisatorischen Aspekt im deutschen Expressionismus am Beispiel der Künstlergruppe "Brücke"**. Inaugural-Dissertation Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2008.

SANDBERG, Mark. Efígie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: Charney, L. e Schwartz, V. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cossac & Naify, 2004.

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: Charney, L. e Schwartz, V. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cossac & Naify, 2004.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana**. Vol.11, n.2. Rio de Janeiro, 2005.

SIMMONS, Sherwin. Ernst Kirchner's Streetwalkers: Art, Luxury, and Immorality in Berlin, 1913-16. **The Art Bulletin**, Vol. 82, No. 1, pp. 117-148, 2000.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: Charney, L. e Schwartz, V. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cossac & Naify, 2004.

SOIKA, Aya. Ein Südseeinsulaner in Berlin. In: **Ausst.-Kat**. Saarbrücken, 2005

TRAVASSOS, Elisabeth. **Primitivismo. In: Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário deAndrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

THODE-ARORA, Hilke. **Für fünfzing Pfenning um die Welt**. Frankfurt: Campus Verlag, 1989.

VIEIRA, Marina. **Primitivismo Artístico e Zoológicos Humanos na Pintura e Cinema Expressionista: Dos Gabinetes de Curiosidades ao Gabinete do Dr. Caligari.** In: 30a Reunião Brasileira de Antropologia, v. 30. 2016, João Pessoa.

WOLTER, Stefanie. **Die Vermarktung des Fremden.** Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2005.

XAVIER, Ismail. Prefácio à edição brasileira. In: Charney, L. e Schwartz, V. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cossac & Naify, 2004.

Recebido em 30 de julho de 2017.
Aprovado em 11 de fevereiro de 2018.