Oskar Schlemmer e o Balé Triádico: um estudo, algumas reflexões

Geraldo Coelho Lima Júnior

Geraldo Coelho Lima Júnior
Doutor e Mestre em Design, pela Universidade Anhembi Morumbi, onde também concluiu a Pós-Graduação Latu Senso em Neurociência aplicada à Educação (2016) e em Moda, Arte e Cultura. Designer de moda e figurino, graduado em Desenho Industrial pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG); professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi; professor nos cursos de graduação em Design de Moda e Negócios da Moda da Universidade Anhembi Morumbi

RESUMO [PT]: *O presente artigo estuda e reflete a respeito da obra "Balé Triádico" de Oskar Schlemmer. Para tanto, inicia-se com a apresentação do trabalho do artista e professor da Escola Bauhaus, suas pesquisas e realizações. Com base em sua criação para o referido balé, investigam-se as relações entre corpo e espaço presentes na obra do artista e contextualiza-se o seu referencial e os resultados apresentados a partir de imagens e vídeos de uma reconstituição deste balé.Palavras-chave: design; Schlemmer; balé triádico.*

ABSTRACT [EN]: *This article studies and reflects on Oskar Schlemmer's "Triadic Ballet". To this end, it begins with the presentation of the work of the artist and teacher of the Bauhaus School, their research and achievements. Based on his creation for this ballet, we investigate the relationships between body and space present in the artist's work and contextualize his framework and the results presented from images and videos of a reconstitution of this ballet. Keywords: design; Schlemmer; triadic ballet.*

RESUMEN [ES]:: *Este artículo estudia y reflexiona sobre el "Ballet Triádico" de Oskar Schlemmer. Con este fin, comienza con la presentación del trabajo del artista y profesor de la Escuela Bauhaus, sus investigaciones y logros. Con base en su creación para este ballet, investigamos las relaciones entre el cuerpo y el espacio presentes en el trabajo del artista y contextualizamos su marco y los resultados presentados a partir de imágenes y videos de una reconstitución de este ballet.Palabras llave: diseño; Schlemmer; Ballet Triádico.*

Introdução

Esse texto traz uma reflexão acerca do balé, mais especificamente do Balé Triádico de Oskar Schlemmer. Nesse sentido, tendo em vista que alguns olhares podem ser trazidos, antes de tratar das especificidades do referido balé, apresenta-se aqui um contexto que indica algumas possibilidades.O corpo bailarino é parte da formação deste autor por duas vias: de um lado por sua atuação como bailarino em dois grupos de dança, em Belo Horizonte, entre os anos 1978 e 1983, o Baleteatro Minas e o Grupo Corpo; de outro, como figurinista, ao criar para coreografias de muitos grupos e companhias de balé nos Estados de Minas Gerais e São Paulo. Dois outros pontos de vista se correlacionam nessas reflexões, ou seja, o primeiro proveniente do design e o segundo da neurociência, com base em algumas ponderações sobre essas áreas.

Assim, considera-se aqui, o trabalho de Schlemmer, a partir de focos distintos, mas que se entrecruzam, dialogam, complementam-se, mesmo em instâncias em que as reflexões venham a produzir, em algum momento, observações indicativas de caminhos direcionados a sentidos distintos.

Cortina de cena

Parte-se da dança, ou do balé, comumente ligado a um corpo que se move. Dele são vistas as suas articulações, a sua musculatura, as suas expressões e os seus gestos. Na maioria das vezes, o corpo é envolto por tecidos. Às peças desse vestuário, quando parte de uma obra artística encenada, denomina-se figurino, ou como cita Pavis (2011, p. 169-170), "o figurino é, no teatro, um embreador natural entre a pessoa física e privada do ator e a personagem da qual ele veste a pele e os aparatos". Cria-se, dessa maneira, uma outra pele para o artista, bailarino ou ator, representada por meio de tramas, texturas, cores, formas e volumes, diretamente dispostos sobre esse corpo. São, desse modo, complementos ou interferências a ele sobrepostos, que buscam elaborar um discurso sobre o movimento executado em conjunto com outros elementos, como o som e a luz.

O figurino, em um balé, é parte de um conjunto de imagens externas[1] que são formadas e apreendidas, pelo espectador, quando da apresentação de uma coreografia. Nesse contexto, o figurino trabalha com e para o mesmo suporte: o corpo. Assim, um e outro estabelecem uma interação, expressam-se em um conjunto no qual o corpo é contido pelo figurino que, por sua vez amplia as possibilidades de narrativas reveladas por meio de pequenos gestos ou amplos movimentos realizados no espaço. Damásio (2011, p. 169) explica que "o organismo (o corpo e seu cérebro) interage com objetos e o cérebro reage a essa interação. Em vez de fazer o registro da estrutura de uma entidade, o cérebro registra as várias consequências das interações do organismo com a entidade". Já se identificam aqui, dois tipos de interação, entre o corpo e o figurino e, simultaneamente, com o espaço cênico.

1. Damásio (2004, p. 205), revela que "exemplos de imagens relacionadas com o exterior incluem as magens visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas".

É possível traçar um fio condutor inicial para essa conexão entre o corpo, o figurino e o espaço, a partir das artes cênicas. Mesmo que, anteriormente, não denominada desta maneira, muito antes das civilizações gregas, tal relação já existia na sua forma tribal, "[...] desde o início dos tempos" (OLSEN, 2004, p. 7). De acordo com Berthold (2008, p. 2),

> o teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose — dos encantamentos da caça dos

> nômades da Idade da Pedra, das danças da fertilidade e colheita dos primeiros lavradores de campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos.

A autora ainda destaca que o uso de máscaras e figurino já estavam presentes no teatro primitivo. A partir desses dados, identificam-se os primeiros sinais capazes de simbolizar, visualmente, as ações de um corpo coberto. Aos "impulsos vitais", que se detectam por meio dos sentidos sensoriais, aliam-se as vestes e as máscaras. Estas, anulam as identidades dos seus usuários, mas carregam intenções e sentidos sobre o que é visto. Do teatro primitivo aos dias atuais, o figurino se insere como parte importante da encenação e, nesse contexto, Pavis (2011, p. 166-167) aponta que "o figurino preenche e constitui um espaço, nem que seja pela maneira pela qual valoriza o corpo em seus deslocamentos" ao mesmo tempo em que ele "participa da ação, sempre colado na pele do ator, ou transportado em um volume cinético, sempre vestido pelo ator [...]" (Idem).

Ao elaborar uma peça de roupa, usualmente, pensa-se sobre a ação, ou o movimento do corpo, na medida em que este pode ser ampliado ou restringido com a presença desse outro corpo, ou camada sobreposta à pele do artista, aqui, o figurino, tendo em vista que "a localização das articulações e seus diferentes ângulos de abertura e direção exigem pensar a morfologia da roupa de acordo com as atividades do usuário" (SALTZMAN, 2004, p. 30).

A pele, como a cobertura original do corpo, se modifica na ação e ambas se alteram também com o tempo, narrador de sua própria história. O figurino, sobre a pele-corpo responde ao movimento do bailarino, determina seus sentimentos, ou como nas palavras de Stanislavski (2007, p. 70) "a ação cênica é o movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo, da coisa que o ator sente para a sua forma física". Em seu contato com a matéria-prima, da qual é feita o figurino, o corpo responde a estímulos diversos, táteis, algumas vezes olfativos e auditivos (LIMA JÚNIOR, 2012).

Tendo em vista o contexto apresentado, o que se pode considerar é a presença de um objeto que interage com o corpo, capaz de expandir suas ações, dar-lhe um sentido, ampliar sua intenção e levar, ao espectador, as qualidades físicas e emocionais do artista que traja essa vestimenta.

Mas, como considerar todos esses dados quando o objeto estudado é o Balé Triádico de Oskar Schlemmer? Que relações podem ser feitas e podem responder ao que foi disposto até esse momento, do texto? Entende-se que, no caso desse objeto de estudo, uma outra reflexão se insere e requer um tratamento distinto. Uma breve apresentação se faz necessária a respeito de Oskar Schlemmer.

Antes de abrir a cortina

Oskar Schlemmer nasceu em Stuttgart e concluiu sua formação na Academia de Artes Plásticas na mesma cidade. Suas obras iniciais trazem influências de Cézanne, Picasso e do Cubismo de dos quais busca referências para a redução formal da figura humana. O homem se insere como tema principal em sua obra artística e também como professor. Para Schlemmer, segundo Karin Von Maur (apud Wick, 1989, p. 363), "a representação do homem será sempre a grande metáfora para o artista. [...] As condições e as leis de sua existência física são diferentes de sua existência artificial-artística".

Uma obra representativa do pensamento do artista trata-se de *Homo* (FIG. 1),

na qual se observam as formas arredondadas, as curvas, a silhueta desenhada e delimitadora do espaço do corpo no ambiente circundante. Em sua abstração da figura humana, identifica-se a redução do corpo a uma fórmula conhecida como o "contorno do violino", presente no período entre 1915 e 1919. Diferente da abstração formal dos construtivistas Mondrian e Malevitch, Schlemmer trabalhava a abstração figurativa (WICK, 1989).

Figura 1: Homo (1916), Oskar Schelemmer.
Fonte: https://cargocollective.com/studiopb/Book-on-Oskar-Schlemmer

Sua ida para a Bauhaus, em 1920, desperta-lhe mais interesse pelas esculturas em relevo e pela escultura livre. Nessa fase, também sua pintura ganha volume na representação das figuras e dos cenários que compõem os quadros, dentre eles destaca-se *O gesto, bailarina* de 1922 (FIG. 2), no qual se identifica a presença de profundidade no espaço em torno da figura central, porém, a perspectiva foge da geometria "uniforme" no sentido espacial renascentista e se aproxima de "um 'espaço irreal', 'metafísico', que se pode atribuir à 'pintura metafísica' italiana de um Carrá ou de um De Chirico" (WICK, 1989, p. 367).

Tal concepção espacial, presente nos quadros do artista, foi avaliada pelos críticos de arte do período, como "uma volta à terceira dimensão [...] vista como conservadorismo, como traição ao moderno" (Ibidem p. 368) e seu trabalho surge, nos anos 1920, contrário às tendências vigentes do construtivismo.

A respeito da obra de Schlemmer, identificam-se muitas influências que perpassam momentos distintos da arte e da cultura do início do século XX. Para o artista, a estrutura da forma presente no construtivismo é um meio pelo qual ele se vale e que lhe possibilita a transformação da imagem humana, de modo abstrato e livre de suas contingências. Ele introduz a razão como um instrumento de controle para a criação, ou seja, o seu processo criativo decorre da reflexão e, nesse sentido, a razão é um instrumento de controle entre a intuição e a materialização. Ele objetiva o subjetivo na sua busca por um tipo humano ideal, em uma noção de unidade entre o homem e o cosmos (WICK, 1989).

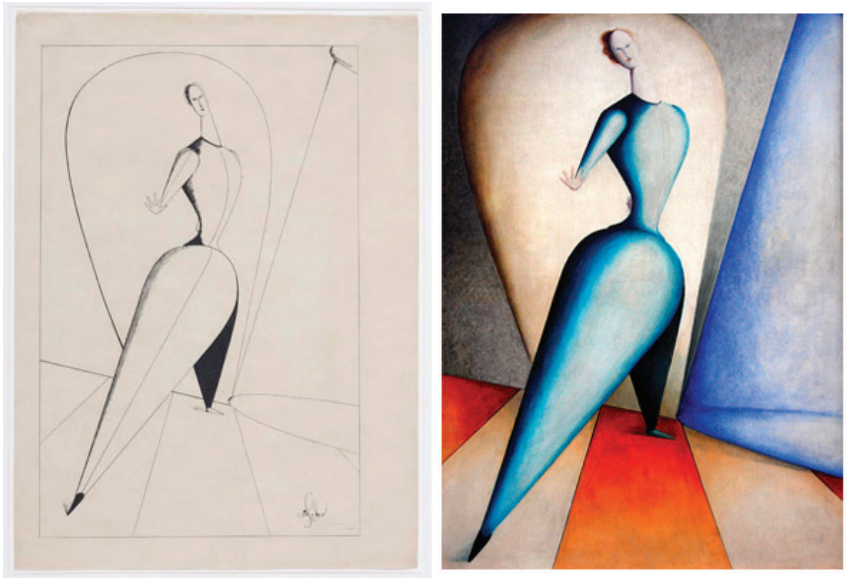

Figura 2: O gesto, bailarina (1916), Esboço e pintura de Oskar Schelemmer.
Fonte: https://triadicos.wordpress.com/bocetos-2/

A linha, na obra do artista, traz um sentido e um significado. Nesse caso, "o caráter orgânico-fluido da linha ondulada apela mais ao sentimento, enquanto a linha angulada surge mais da razão e a partir dela deve ser concebida" (Ibidem, p. 377). Os estudos e as representações da figura humana são centrais na obra e em toda a carreira do artista, seja nos quadros ou figurinos, seja como artista e professor. Tais estudos foram importantes para o entendimento, por parte de Schlemmer, das relações entre os espaços, a arquitetura e suas ideias a respeito do corpo humano (FEUERSTEIN, 1998).

Entende-se, com isso, que tal pensamento perpassa sua obra, nela incluído o Balé Triádico. Nesse trabalho, o artista "demonstra claramente sua estruturação formal em direção à estética racional construtivista, no segundo período da Bauhaus (BOCCARA et al., 2007, p.3). A investigação sobre o modo de representação da figura humana, a partir da obra de outros artistas, leva Schlemmer a uma busca pelo seu modelo de figura como um ser "genérico e sexualmente indeterminado" (Ibidem).

Tais relações são identificadas nos figurinos e no cenário do referido balé, cuja pesquisa tem início ainda em 1912, bem antes de sua entrada na Bauhaus (BOCCARA et al., 2007), que ocorreu em 1921. A estreia do Balé Triádico sucedeu-se em Stuttgart, em 1922, no Landestheater. Apenas em 1923, Schlemmer assume a direção da oficina de teatro da Bauhaus.

Relações: forma, volume, cor e movimento

Em seus estudos para o Balé Triádico, algumas referências foram importantes para o artista. Dentre elas é possível apontar o teatro de marionetes dentro da cultura germânica e ainda da *commedia dell'arte*. Seu objetivo foi propor um balé, ao mesmo tempo, popular e abstrato, "que agregasse elementos da cultura popular alemã e uma gramática geral do movimento, comum a qualquer cultura" (BOCCARA et al, 2007, p.3).

Para Pinho (2013, p. 12),

> a primeira ligação de Schlemmer ao teatro da Bauhaus foi um pouco

> casual, vinda de sua experiência anterior, que foi igualmente, segundo o que se sabe, casual, como que decorrente de seu trabalho artístico. O balé entraria, assim, na sua vida artística como mais uma expressão a que o autor se podia dedicar, tendo posteriormente ganho grande dimensão.

Diferentemente do que foi apontado anteriormente, o figurino relativo a esse balé "se afasta de sua função caracterizadora, da tradição naturalista/realista e propõe um jogo de duas materialidades: o corpo anatômico e o corpo/estrutura produzido por meio de formas, cores e espacialidades triádicas" (DINIZ, 2017, p. 8). Em sua narrativa, ele é dividido em três fases, cada uma delas correspondente a uma cor. Elas trazem uma carga simbólica "à medida que se associam às manifestações variadas de temperamentos humanos" (BOCCARA et al, 2007, p.3) e são respectivamente o amarelo, o rosa e o negro que dizem respeito à primeira fase, alegre, à segunda que traz um clima solene, e a final, mítico-heroica (Ibidem).

No que concerne à sua estrutura triádica, Schlemmer estabelece uma nova linguagem para o balé com a criação de três tipos de passos, que se desenvolvem por meio de uma movimentação ligada a um tabuleiro de xadrez sobre o piso e à hierarquização das formas combinadas às cores (PINHO, 2013). A partir das imagens e de reconstituições do balé, observa-se que "as estruturas vestimentares [...] alteram a qualidade de movimento dos corpos, incorporando a mecanização generalizada própria do contexto moderno" (DINIZ, 2017, p. 8).

É importante trazer, ao contexto, a relação entre Schlemmer e Nietzshe, que se reflete na concepção dos trajes criados para o balé. Salienta-se que, para Nietzshe, a dança tinha, entre todas as artes, um valor especial. Em referência ao Balé Triádico, estabelece-se uma ordem por meio do movimento e na sua concepção com o espaço, tais trajes eram peças a ser habitadas por diversos tipos humanos (PINHO, 2013).

Para além destes componentes, está presente, na obra, uma expressiva carga simbólica, que recai sobre a escolha da tríade.

> O número Um, em sua unidade, também revela uma natureza fechada e egocêntrica. O número Dois em sua dualidade, evoca divisões, fragmentações. No ballet, as dicotomias são transcendidas, dando lugar ao Três — o número que simboliza o coletivo (BOCCARA et al, 2007, p.3).

A cenografia estabelece outra relação triádica, a partir dos eixos vertical/altura, horizontal/largura e profundidade, onde estão incorporadas as leis do espaço cúbico, que circunda a figura humana. Aqui, também, as cores estão presentes e alinhadas com as propostas do figurino e da coreografia e mantêm a proposta da tríade, ou da unidade pretendida em todo o balé (FIG. 3).

Figura 3: Cenas das fases Amarelo, Rosa e Negro do Balé triádico.
Fonte: Vídeo Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer – Bauhaus: https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo

Estudos e reflexões

A partir das informações expostas, é possível realcionar os dados com um olhar que busca considerar as referências de Schlemmer e os resultados obtidos no figurino do Balé Triádico. Para tanto, foram buscadas fontes que apresentassem os desenhos originais, assim como outras que ilustrassem figuras da *commedia dell'arte* e a montagem presente no vídeo Triadisches Ballet von Oskar Schlemmer[2].

2. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo

A imagem presente na figura 4 foi utilizada, como referência, para a montagem realizada pelo Laboratório Experimental de Moda e Arte, com o apoio da Oficina de Design do Campus Senac, em Santo Amaro, dentro do Projeto Figurino, em 2007. Tanto nela, como na que se segue (FIG. 5), é possível observar os estudos que Schlemmer realizou, no tocante às formas e aos volumes resultantes, na concepção do figurino. O traço já presente em seus desenhos e telas, aqui se repetem. Para o estudo presente nesse texto, a figura será dividida em três partes, a saber, [a] cabeça/pescoço, [b] tronco e braços e [c] pernas.

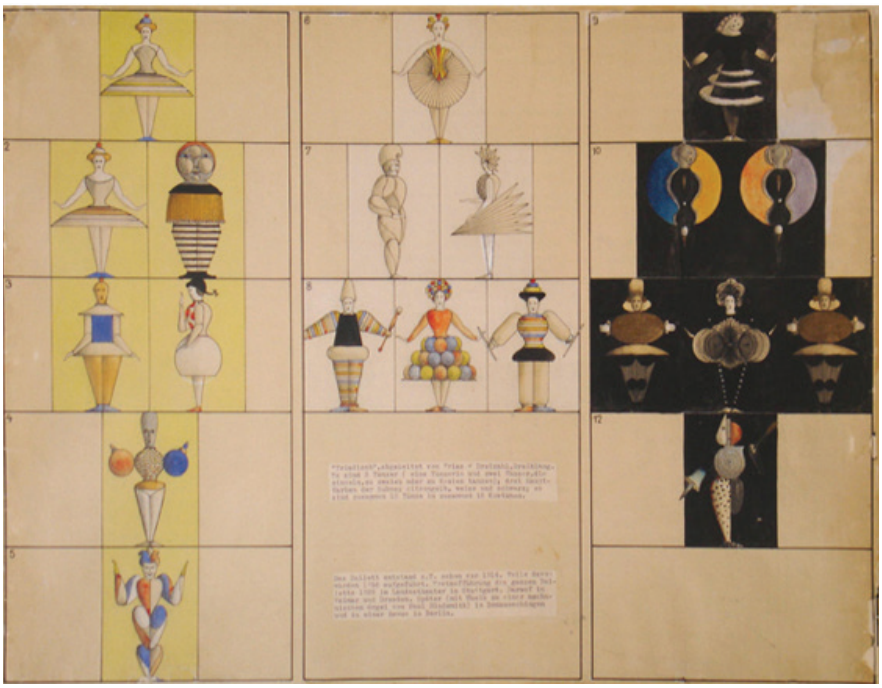

Figura 4: Desenho do figurino do Balé Triádico. Fonte: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/ballet-triadico-da-bauhaus-pesquisa-experimentacoes-e-execucao-reflexoes-e-registros-percurso-de-uma-reconstituicao/

Segundo Lautenschlaeger (2007), apresenta-se, na figura a seguir, um "corpo marionete". Faz-se necessário destacar como suas partes são estruturadas e articuladas. Segundo a divisão apresentada no parágrafo anterior, observa-se uma separação entre cabeça/pescoço das duas outras partes. As linhas sobrepostas mostram as bases circulares que orientam a delimitação desse corpo, assim como o dimensionamento dado a cada uma das partes. Percebe-se uma ampliação de volumes nos braços, quadris e coxas.

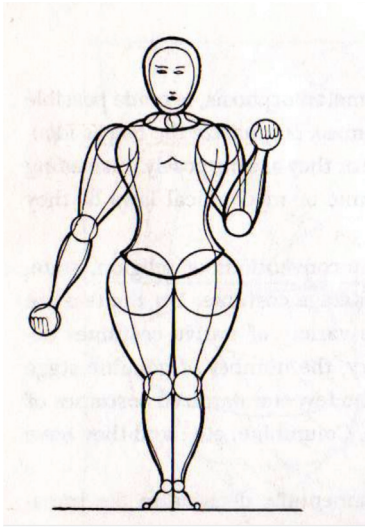

Figura 5: Corpo marionete. Fonte: http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura_digital/arte_programmata/monografias/Monografia_BauhausImagemEspaco.pdf

No tocante ao Balé Triádico e sua relação com a *Commedia Dell'arte*, detecta-se uma série de equivalências entre forma e volume, tendo em vista seus personagens. A figura 6 propõe uma equiparação entre os trajes usados pelas personagens e um desenho do artista, identificado por Lautenschlaeger (2007), como "corpo-desmaterialização".

Figura 6: Imagens comparativas - formas e volumes. à esquerda imagem de "Il Capitano" [1]. Ao centro "Corpo-Desmaterialização"[2]. à esquerda "O doutor [3]. Fonte: [1] https://escolade-teatrocatarse.wordpress.com/2008/01/15/os-personagens-da-commedia-dellarte/; [2] http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura_digital/arte_programmata/monografias/Monografia_BauhausImagemEspaco.pdf; [3] http://www.pikony.com/media/537406168007343142

Ao considerar a figura do "corpo-materialização", é possível passar à identificação de características presentes, tanto nesta imagem, como no figurino do balé. Cabeça e pescoço são áreas de destaque e, no figurino, ganham volume, pelo uso de adereços na cabeça, da máscara que cobre o corpo e do rufo — referências à *Commedia Dell'arte* - que envolve o pescoço, nas personagens das imagens [1] e [3]. É possível notar o realce desses pontos, segundo o que apresenta a figura 7. Aqui, estão cenas relativas a duas das fases do balé: amarelo e negro.

Figura 7: As imagens foram extraídas da remontagem que traz a reconstrução do figurino coordenada por Margit Bárdy. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo

Ainda em referência à figura 6, a parte superior do corpo ganha com a presença de recortes que realçam a linha do tronco [1], assim como o grande volume das mangas [3]. Essa relação pode ser notada, também, na fase rosa, como mostra a figura 8. O volume na cabeça, tanto quanto àquele presente nas mangas da personagem do balé, estabelece correspondência com as personagens da *Commedia Dell'arte*. Tais elementos, forma e volume, ganham impacto com o contraste das cores, nas peças do figurino, em face à cenografia.

Figura 8: Imagens comparativas entre personagens da Commedia dell' arte [1] e do Balé Triádico [2]. Fonte: [1] http://www.pikony.com/media/537406168007343142; [2] https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo

A parte inferior dos trajes também é realçada e outros detalhes podem ser observados como possíveis referências para o balé. Nesse caso, insere-se a imagem da Colombina e a assimetria na apresentação da saia, nas figuras femininas; e o aumento de volume no desenho das pernas, e o realce do tronco no corpo masculino (FIG. 9).

Figura 9: Imagens comparativas entre a Commedia dell'arte e o Balé Triádico. Fonte: Balé Triádico - https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo; Commedia dell'arte - https://escoladete-atrocatarse.wordpress.com/2008/01/15/os-personagens-da-commedia-dellarte/

Outro componente a se considerar, é a estilização do desenho de superfície no traje do Arlequim e o modo como foi empregado, no figurino. Denota-se um alongamento da forma triangular e a substituição dos ângulos por linhas curvas e ainda, o realce da cabeça, com o emprego de máscara, do chapéu e das luvas, presentes, não apenas neste traje, mas em todos os demais do balé (FIG. 10).

Figura 10: Imagens comparativas - Commedia dell'arte [1] e Balé Triádico [2]. Fonte: [1] https://escoladeteatrocatarse.wordpress.com/2008/01/15/os-personagens-da-commedia-dellarte/; [2] https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo

Tais elementos anulam os traços comuns à figura humana, criam e a caracterizam em outra imagem referencial, em consonância ao que foi anteriormente citado, no que diz respeito ao ideal de figura humana, por Schlemmer. Em paralelo, todas as estruturas dos trajes criados para o Balé Triádico, também colaboram para a restrição de movimentos orgânicos e fluidos, sendo estes substituídos por outros com características que remetem à mecanização, um emblema daquele tempo, para o artista (PINHO, 2013).

Considerações

Nesse texto buscou-se estudar e refletir a respeito da obra Balé Triádico de Oskar Schlemmer. Partiu-se de uma investigação a respeito do trabalho do artista e também professor da Bauhaus, com a intenção de identificar os caminhos que o levaram à criação e montagem da referida obra.

Observou-se a importância da relação entre o corpo humano e o espaço circundante que se faz presente, tanto em suas telas, quanto, posteriormente, nas suas criações do figurino, para o balé. Aqui, Schlemmer reconfigura o corpo e o insere em outro contexto, o da mecanização, como emblema dos movimentos de vanguarda, do início do século XX e das premissas que orientavam os estudos na Escola Bauhaus.

Tal reconfiguração, contudo, trouxe, ao corpo dos bailarinos, restrições nos movimentos e a consequente necessidade de outra dinâmica corporal para a execução da coreografia, o que a aproxima das articulações corporais de marionetes, em conexão com referências visuais da *Commedia Dell'arte*.

Com o uso de materiais distintos daqueles usualmente empregados em figurinos de balé, Schlemmer marca a busca por uma outra linguagem estética e coreográfica, ausente no período, o que favorece e destaca o trabalho do artista.

Referências

BERTOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. São Paulo, Perspectiva. 2008.

BOCCARA, Ernesto G.; CARVALHO, Agda R.; e LEÃO, Lúcia. 2007. Ballet Triádico da Bauhaus: percurso de uma reconstituição. Disponível em http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202007/1_05.pdf, acesso em 10 jun 2019.

DAMÁSIO, António R. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

DINIZ, Carolina de Paula. **Vestíveis em Fluxo**: investigação das materialidades na produção do corpo/artista contemporâneo. 2017. Disponível em https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/63521, acesso 10 jun 2019.

FEUERSTEIN, Marcia Fae. **Oskar Schlemmer's vordruck**: the making of an architectural body for the Bauhaus. Faculties of the University of Pennsylvania, 1998

LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho. **Pele do ator, pele da personagem**: entre design de moda e figurino, reflexões para a cena contemporânea. In: Diário de pesquisadores: traje de cena. Fausto Viana, Rosane Muniz (orgs.). São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2012.

OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do Buda dourado**: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação. São Paulo, Perspectiva, 2004.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança-teatro, cinema. São Paulo, Perspectiva, 2011.

PINHO, Juliana. **Oskar Schlemmer na Bauhaus como o Cubo de Rubik**. 2013. Disponível em https://performatus.net/estudos/oskar-schlemmer/, acesso 10 jun 2019.

SALTZMAN, Andrea. **El cuerpo diseñado**: sobre la forma em el proyecto de la vestimenta. Buenos Aires, Paidós, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.