

Ballet Triádico da Bauhaus: pesquisa, experimentações e execução. Reflexões e registros do percurso de uma reconstituição

Triadisches Ballet of Bauhaus: Research, experiments and accomplishment of the project. Reflections and notes from the restaging's journey

Boccara, Ernesto Giovanni; Doutor; Centro Universitário Senac- Campus Santo Amaro; Unicamp; FAAP
ernesto.gboccara@sp.senac.br

Carvalho, Agda Regina de; Doutora; Centro Universitário Senac – Campus Santo Amaro; Centro Universitário Belas Artes de São Paulo
agda.rcarvalho@sp.senac.br

Resumo

O texto apresenta as reflexões, os registros documentais do percurso, os resultados do projeto de pesquisa e o processo de elaboração da reconstituição do Ballet Triádico, desenvolvido no TEATRO DA BAUHAUS, por Oskar Schlemmer. Este trabalho consistiu no entendimento da linguagem teatral, performática, coreográfica e de figurino proposta pelo artista e na experimentação de materiais e processos para o desenvolvimento do Ballet. Este artista tinha uma pesquisa gráfica e pictórica concentrada principalmente no corpo humano, nas suas formas específicas e principalmente no estudo de suas dimensões: o homem e o espaço.

Palavras Chave: figurino, reconstituição histórica, desmaterialização do corpo.

Abstract

This text present the reflections, the documental notes from the restaging's journey, the research's results and the recreation and accomplishment of the Triadisches Ballet, developed by Oskar Schlemmer at the Bauhaus Theater.

This performance consists mainly on the theatrical language, the coreography and the wardrobe created by the artist. It also consists on trying out different materials and an the development of the ballet. Oskar Schlemmer's graphic research was manly centered on the human body, on it's forms and especially on the study of it's dimensions: man and space.

Keywords: wardrobe, historical restaging, human body desmaterialization.

Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design

8 a 11 de outubro de 2008 São Paulo – SP Brasil ISBN 978-85-60186-03-7

©2008 Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design do Brasil (AEND|Brasil)

Reprodução permitida, para uso sem fins comerciais, desde que seja citada a fonte.

Este documento foi publicado exatamente como fornecido pelo(s) autor(es), o(s) qual(is) se responsabiliza(m) pela totalidade de seu conteúdo.

Introdução

O Ballet Triádico¹ ou a *Dança Metafísica* como é conhecida, passou a ser considerada um marco para o estudo do movimento do corpo humano no espaço, através da dança. A sua reconstituição² se justifica pelo fato de que é fundamental hoje compreender seu potencial inovador, que influencia o ballet moderno e contemporâneo e estimula reflexões sobre o estatuto do corpo, da indumentária e da dança nos dias atuais.

A reconstituição³ histórica e a execução, aqui relatadas, foram realizadas desde fevereiro de 2007, no Laboratório Experimental de Moda e Arte com o apoio da Oficina de Design do Campus Senac em Santo Amaro, dentro do Projeto Figurino deste ano. Nestes locais foram feitos os exames de filmes, publicações, livros, o próprio diário de seu criador, fotos de época e troca de informações com outros pesquisadores. O objetivo é reproduzir de forma fiel os 18 figurinos que fazem parte do original, dentro de suas fundamentações conceituais de origem, de suas formas bem como do emprego dos materiais da época e possíveis adaptações com materiais atuais.

O Percurso da Reconstituição: conceitos, dados históricos e possibilidades

O Ballet Triádico da Bauhaus⁴, proposto pelo pintor-dançarino Oskar Schlemmer em sua forma mais completa no ano de 1922, é um trabalho que, por seu pioneirismo e complexidade, aponta para diversas questões importantes na era contemporânea. É um dos primeiros espetáculos inteiramente abstrato da história. A dança a partir dele não seria a mesma, seus bailarinos movem-se suavemente, quase flutuando como acontece com as marionetes. Por causa dela, Schlemmer, conquista renome internacional pela inovação conceitual e formal. Trata-se de um novo saber e uma nova expressão estética. Com ele, Schlemmer demonstra claramente sua estruturação formal em direção à estética racional construtivista.

O artista misturava dança, teatro e composição pictórica oscilando pendularmente na tensão entre o Espaço e o Tempo na construção cênica. No entanto apesar de potencialmente hilariante, o espetáculo do Triádico, não se tornou grotesco. Ele era tangente às convenções, mas sem fazer concessões às suas baixezas. Apontava para a desmaterialização dos corpos, mas sem cair em misticismos ocultistas. Era a própria linguagem expressiva da dança em movimento no espaço. *A arte da cena* se torna aqui uma questão de equilíbrio matemático. O

¹ O BALLET TRIÁDICO, que foi apresentado em várias ocasiões. (1912- concepção e pesquisas, parcialmente executado em 1915, paralisado durante a guerra, 1922-primeira apresentação, 1924, 1926 e 1932-última apresentação com Schlemmer ainda vivo).

² A reconstituição do *Ballet Triádico* é um projeto coordenado pelos docentes e pesquisadores do Mestrado- Dr. Ernesto G.Boccaro e Dra. Agda Carvalho, atualmente, lecionando nesta pós-graduação strictu sensu em Moda, as disciplinas Teoria e Princípios do Design e o Laboratório de criação em Arte e Moda que desde fevereiro de 2007 têm como centro de suas pesquisas, reflexões, teorias e exercícios práticos -o próprio ballet.

³ O mestrado em Moda, Cultura e Arte e pesquisadores, aluno, trabalha desde fevereiro de 2007, na reconstituição dos figurinos de um dos ballet da escola alemã Bauhaus (1919-1933). Integrantes da linha de pesquisa Arte, Corpo e Indumentária, professores da graduação, iniciação científica e pós-graduação, realizam o projeto do *Ballet Triádico de 1926*, divididos em dois grupos: teórico(reconstituição histórica e conceitual) e prático (execução em modelagem e oficina de design). A modelagem, feita pelo segundo grupo, é realizada em paralelo a uma pesquisa de materiais de época e sua relação com a coreografia. No entanto esta divisão é apenas operacional já que o grupo se junta periodicamente para trocar informações, assistir a palestras e exibições de filmes e imagens computadorizadas. Outro aspecto fundamental tem sido a consultoria do professor Dr. Lucio Agra do Mestrado em Design pesquisador das Vanguardas na história da arte do século XX e estudiosos da performance, principalmente do trabalho de Schlemmer. A ele devemos esclarecimentos e detalhes para a confecção dos figurinos dentro do amplo espectro conceitual do Teatro da Bauhaus.

⁴ Considerada como a pioneira na formação em Design Industrial no mundo, a escola reuniu, através de seu primeiro diretor o arquiteto Walter Gropius, grandes artistas no início da década de 20 como, por exemplo, Wassily Kandisky, Lyonel Feininger, Paul Klee e Oskar Schlemmer.

homem em cena é transformado pelo espaço abstrato que sustenta a ação da sua dança. É a arte do movimento como ato mágico de criação plástica. Sua expressão diferencial são os figurinos espaciais-plásticos de cor e forma. É o corpo humano revestido de formas geométricas-matemáticas elementares e dos movimentos no espaço que lhes correspondem.

O Ballet torna-se para Schlemmer uma profissão de fé estética, que iniciou pesquisando desde 1912, bem antes de ser convidado a ser mestre na Bauhaus. Sabemos que a partir de 1921 foi reunindo alegorias a partir do teatro de marionetes presente na cultura germânica e da *commedia del'arte* e mantendo forte vínculo com as tradições dos espetáculos populares dos parques de diversões e as apresentações teatrais rocambolescas da cultura alemã. Procurava, nestas incursões, encontrar as características específicas de um Ballet essencialmente Alemão, assim como o Sueco e o Russo acabaram encontrando.

Seria o protótipo para o que viria a ser o Ballet definitivo apresentado em Landestheater de Stuttgart em 1922, acumulando nele experiências potenciais para a arte da performance, durante os últimos dez anos. Ele o dividiu em três atos. Indo do galanteio ao sério. A primeira parte é burlesca, alegre e pitoresca, a segunda é séria e solene e a terceira é monumental, místico, fantástica e heróica. Cada uma delas se correspondendo com as cores: o amarelo, o rosa, e o negro. As cores em jogo são as primárias: vermelho, azul e amarelo. São associações às manifestações variadas de temperamentos humanos. O rosa é a intermediação entre as duas. O vermelho é a transição. O negro é a radicalização do caráter introspectivo do azul. Esta é a cor mais solene, metafísica. O amarelo se associa ao triângulo. O vermelho ao círculo e se associa ao homem. O quadrado ao azul. O quadrado é uma forma geométrica que gera o cubo e representa o espaço.

Schlemmer pesquisou profundamente as relações entre o homem e o espaço do modernismo. Desenvolveu a partir destas um conjunto de teorias sobre a estruturação do homem como figura vertical que se movimenta dançando interativamente com o espaço e como este por sua vez influencia o dançarino. O espaço para ele tem uma continuidade com o homem e este o absorve em suas características.

A obra de Schlemmer⁵ se inicia na pintura e no desenho como primeiros estágios, não para permanecer em uma estrutura bi-dimensional, mas que se realizará e se concluirá no espaço. A reflexão teórica é das palavras- formulando hipóteses e através da demonstração e da indução é conduzida para a ação na dança, no teatro e ganha a plenitude material e expressiva no palco. Ele usa a técnica da marcação sobre ele mantendo-as presentes e visíveis durante o espetáculo. Demarcava as linhas geométricas da caixa as direções e posições dos bailarinos. Assim surgia uma espécie de projeção da *estereometria*, conectando-a à *planimetria* do espaço. O palco configurava-se em uma *geometria do assoalho*-as formas das figuras que determinam a trajetória dos bailarinos e que são idênticas às formas dos figurinos, torna-se assim potencialidades de manifestação de possibilidades a serem ordenadas pela coreografia.

⁵ O ser humano para Schlemmer era o seu ideal para a criação de uma nova sociedade. Tinha como objetivo a tipificação padronizada do corpo humano, definindo um caráter abstrato e geométrico das suas formas. O resultado desta pesquisa se orientava para um construtivismo antropocêntrico. É importante ressaltar a importância da compreensão da proposta conceitual e experimental deste artista para o processo de reconstituição do Ballet Triádico, pois revela com a análise e reflexão do construtivismo aplicado ao corpo através de meios plásticos elementares a formulação da imagem do corpo dentro de um padrão universal.

O Ballet é designado como *Triádico* devido à unidade do *Um*, que é egocêntrico e contrasta com a dualidade do *Dois* para ser finalmente transcendido, dando lugar ao *Três* -o coletivo. É uma dança para três: uma mulher e dois homens dançarinos. São doze danças e dezoito figurinos. Temos formas cúbicas, esféricas, piramidais e suas derivações seccionais, tanto na composição dos figurinos como na cenografia. FIGURA 1

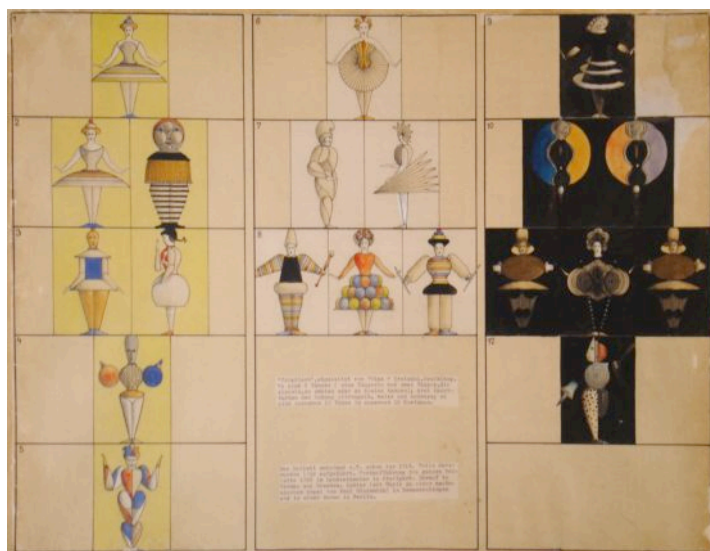


FIGURA 1. Oskar Schlemmer. Desenho: figurino do Ballet Triádico, 1926.
Técnica: Guache, colagem, nanquim.

Desta forma, a reconstituição dos figurinos, se viu diante da necessidade de além das técnicas tradicionais de modelagem em tecido ter que recorrer ao projeto de produto das formas sólidas para execução em oficinas de metal e madeira, fortemente geométricas, que requerem uma precisa construção de moldes em madeira MDF, ou poliuretano, para o uso final em modelagem de fibra de vidro. FIGURA 2

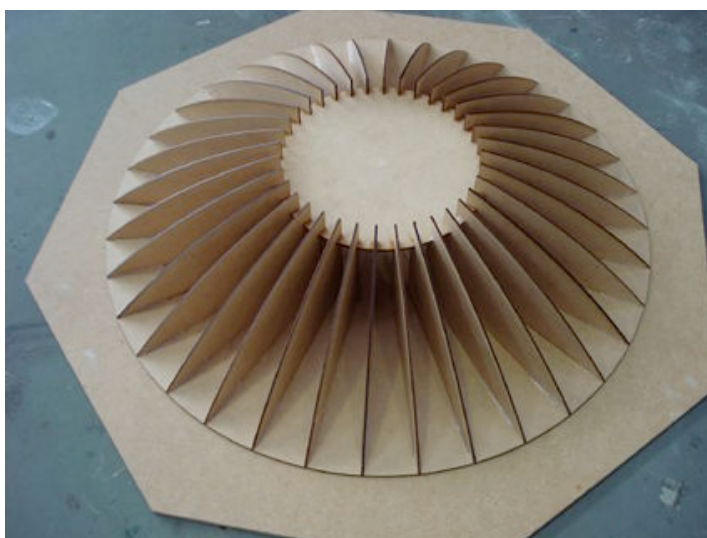


FIGURA 2 Estrutura em madeira MDF para confecção de molde para uma das peças do terceiro figurino da parte amarela do Ballet

A modelagem em 3D⁶ é utilizada para as formas sólidas que estão sendo desenhadas e desmembradas em componentes para posterior planificação e construção de modelos. Adereços de cabeça e braços além de volumes que envolvem os braços e as pernas fazem parte deste procedimento. FIGURA 3

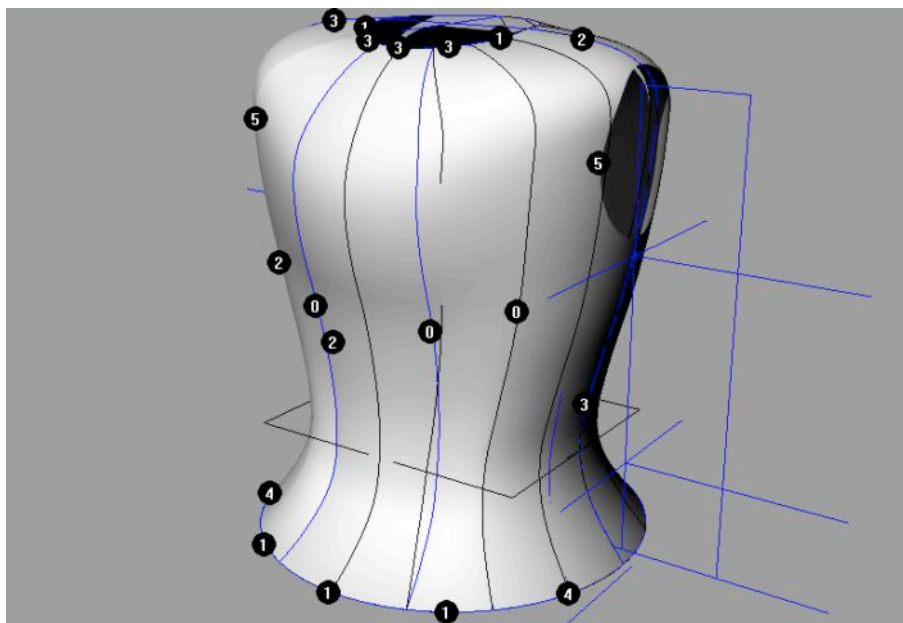


FIGURA 3. Modelagem em 3D

Na cenografia, as três dimensões do Espaço estão contempladas: eixo vertical-a altura; eixo horizontal-a largura e a profundidade. É a incorporação das leis do espaço cúbico em torno da própria figura humana: o indivíduo em um universo marcado pela arquitetura. Seu corpo pode colocar sua matemática em evidência ou revelando sua mecânica corporal designando domínios da ginástica e da acrobacia. É bom lembrar da obsessão na Bauhaus pelo cubo, pelo ângulo reto e por ser este o sólido geométrico mais regular da Geometria Espacial.

Schlemmer propunha uma abordagem “a mais objetiva” da representação do corpo através do desenho, com a mais “delicada divisão e organização” uma “arquitetura da carne”. Ele reduz a organicidade natural e complexa do corpo humano a formas geométricas básicas como a esfera, o cone, o cubo, os prismas de base retangular, o cilindro etc. Enfim busca nelas a regularidade necessária para desenvolver eficientes formas simplificadas que facilitam a mensuração da alta variabilidade, da ordem de milímetros, das formas do corpo ao longo de sua extensão. Imaginárias linhas retas são traçadas tangentes a

pontos proeminentes das inúmeras curvas deste, de modo a simplificá-las garantindo a construção de polígonos em planos de secção paralelos ao plano de apoio do corpo sobre o solo. A coluna torna-se um fio de prumo que se estende do topo do crânio à planta dos pés e que estrutura inúmeros planos paralelos perpendiculares a ele. Por estes planos é possível realizar a mensuração através de um corpo abstraído de sua *irregularidade biomórfica*. Isto é

⁶ A modelagem em 3D está sendo desenvolvida pela Professora Fábila T. Campos

visível no homem quadriculado de seu curso “MAN” desenvolvido na Bauhaus, bem antes de ter surgido *El modulator de Le Corbusier em 1948*, baseado nas proporções humanas. Por hábitos construtivos e por organização de equipe de execução foram inicialmente propostas técnicas tradicionais de modelagem em tecido e a pesquisa dos volumes por meio da moulage.⁷ FIGURA 4 E 5 A mensuração para confecção de moldes para modelagem em tecidos é perimétrica, colando a fita métrica diretamente no corpo humano. Há uma elasticidade de acomodação das medidas às sutilezas das pequenas variações da antropomorfia. No entanto este processo se tornou incompatível com as partes rigorosamente geométricas e rígidas do figurino. Como optamos por um padrão de medidas feminino e um padrão masculino, a priori sem sabermos quem seriam os bailarinos, tivemos que selecionar duas pessoas, de ambos os sexos, próximas à equipe e com permanência constante garantida junto aos trabalhos de execução.



FIGURA 4. Modelagem

Uma rigorosa análise de cada um dos dezoito figurinos selecionou as partes que poderiam ser executados em tecidos e aquelas que deveriam ser em outros materiais como fibra de vidro, plásticos modelados em *vacuum forming*, isopor, modelagem em papel maché, madeira e metal. Por causa destes materiais e as respectivas formas decorrentes de sólidos geométricos, o processo de medidas dos dois corpos reais exigiu a invenção de um *corpometro* capaz de medir por secção retangular paralela ao solo. FIGURA 6 As medidas finais, no entanto, acabam sendo alteradas para mais devido à modelagem de uma base feita de enchimento de manta acrílica, revestida de espuma e sobrepostas a um macacão de malha viscolycra, nas cores preta e branca. O conjunto todo é finalmente recoberto pela última

⁷ Moulage: técnica de modelagem tridimensional.

camada que apresenta a caracterização do figurino. Cada peça é pesquisada para a escolha adequada do material, entre os selecionados está o *neoprene*.



FIGURA 5. Moulage do ultimo figurino da parte amarela do ballet.
Material neoprene

Quanto à música⁸ para a coreografia, algumas citações sugerem como hipótese que os compositores, apreciados por Schlemmer, foram Bach e Haendel, supostamente escolhidos para algumas versões do ballet. Sabemos hoje, com mais certeza, que a obra usada por Schlemmer no Ballet Triádico de 1922, se chama *Satz Für Mechanische Orgel de Hindemith*, peça para órgão mecânico desenvolvido pela firma Welte-Mignon, que era adequado ao estilo de dança estereotípico. O órgão mecânico tinha registros de percussão que parecem ter sido usados extensivamente por ser este um instrumento que teria a coerência sonora de movimentação matemática e mecânica do corpo.

⁸ O professor e pesquisador Prof. Dr. Ruggero Ruschioni, especialista em trilhas sonoras para multimídia, dedica-se a descobrir qual foi de fato a trilha sonora da dança de 1926 ou pelo menos chegar a indícios seguros sobre qual foi a mais provável para a seguir montar uma trilha para a nossa reconstituição de 2007-2008.



FIGURA 6. Corpometro

Hindemith teria perfurado o rolo de papel, ele próprio, para gravar a partitura de sua interpretação para este tipo de meio sonoro que era acoplado a um piano de cauda e acionava automaticamente as teclas de acordo com estas perfurações. Hindemith foi assim o antecessor de Conlon Nancarrow. Sua sonoridade é uma sensibilidade musical que perdemos. Temos nesta obra um uso virtuosístico do instrumento mecânico, são frases rápidas, supra-humanas. São típicas de um fascínio tecnológico pelo instrumento. Identificamos que na primeira reconstituição, para o filme alemão feito por Margareth Hastings de 1976 – distribuído pelo Instituto Hans Staden, coreografada pelo bailarino Gehard Bonner, a trilha criada não teria absolutamente nada a ver com a original.

Pelo próprio depoimento de seu Diário Pessoal sabe-se que era importante encontrar o caráter sinfônico-musical da dança como é o caso, por exemplo, da terceira parte em que se queria dar um caráter heróico ou o caráter jocoso da primeira parte.

Duas linhas de estruturação atuam no processo criativo de Schlemmer para o Ballet –o acaso e o controle–passando da arte tradicional da dança clássica para a geometrização abstrata mais moderna através de figuras sintetizadas em formas geométricas simples. Este processo construtivo pensado através da transcodificação das formas orgânicas do corpo em volumes regulares da geometria plana e espacial facilitou a Schlemmer a criação de seus figurinos que partem de uma racionalidade mecanicista e lógica. A rigidez das formas e a perda da elasticidade da pele e dos músculos bem como a flacidez da carne e de suas gorduras hidratadas conduz seu pensamento a um corpo de marionete. O bailarino então que virá a vestir este figurino encontrar-se-á diante de um segundo corpo que lhe imporá a racionalidade das formas forjadas pela mente. Os movimentos já não podem ser livres e plasticamente vitais

de acordo com a potencialidade natural e expressiva do bailarino. A sua vontade consciente tem de encontrar, nos limites da regularidade geométrica e de suas qualidades de abstração inerentes, saídas para movimentos acionados por sua energia vital, mas totalmente condicionados dentro de parâmetros rígidos e acrescidos do peso dos materiais como madeira e metal de que foram constituídos.

A coreografia então tem como técnica a *construção de movimentos*. O corpo do ator e do dançarino estão intimamente integrados de acordo com a arte coreográfica-teatral russa. Temos aí a intenção da transmutação do corpo do ator na perfeição coordenada dos movimentos das marionetes provocando a cisão entre este que com seu corpo suporta um personagem e a figura imaginária à qual se refere, reproduzindo as mímicas de objetos mecânicos. O corpo é metaforizado nas formas simples das marionetes e elas passam a ser diagramas do corpo humano. Estas formas são resultantes do próprio repertório dos movimentos no espaço durante a dança: a esfera, a meia esfera, o cilindro, o disco circular, as espirais, as elipses.

Outro aspecto fundamental no que se refere às relações entre as formas resultantes e a mensuração, principalmente na modelagem em tecido, no caso de nossa reconstituição, é uma preparação de uma base de enchimento de manta acrílica e espuma ao redor de todas as partes do corpo, menos a cabeça, inflando-o, deformando-o de modo a que o segundo corpo a se sobrepor com a camada definitiva e colorida dos figurinos se apóia sobre um corpo vivo, construído, em que sua anatomia comum e reconhecível desaparece para dar lugar aos personagens-marionetes do imaginário de Schlemmer.

Uma abordagem superficial e apressada da solução dos figurinos pode fazer crer se tratar apenas de uma aparência datada, uma fantasia ou um gratuito jogo formal, como qualquer figurino comum acaba se tornando na montagem de um espetáculo, mas não é o caso aqui. Os figurinos para Schlemmer têm peso, pelas dimensões e pelo material e são intencionalmente dificultadores do movimento. A sensação que o bailarino tem é de entrar como um mergulhador marítimo faz para se vestir dentro de uma pesada roupa, tendo que suportar um incômodo escafandro, botas de chumbo e bombas de oxigênio nas costas. Esta interdição faz o bailarino repensar seu próprio *estar* no espaço e no tempo. É a procura da reestruturação da própria percepção do corpo, através de uma volta às limitações primárias.

A nossa pesquisa em seus aspectos de execução prática da reconstituição dos figurinos do ballet se deparou com esta progressiva conscientização de que não estávamos mais tratando de um simples recurso de figuração que se sobrepõe ao corpo para dar-lhe um caráter fantasioso e imagético, mas sim como um *rígido segundo corpo* que sintetiza uma elaboração conceitual sobre o movimento no espaço e no tempo através de uma coreografia deduzida a partir das possibilidades que o figurino induz. Schlemmer reafirma isto quando diz que *primeiro vem o figurino, depois a música que melhor se adapte a ele e finalmente a coreografia*. Isto altera totalmente o percurso do design de figurinos. Sabe-se que na normalidade de um espetáculo de ballet a música vem primeiro, segundo a coreografia interpretada pelo coreógrafo e depois os figurinistas, o cenógrafo e os iluminadores concebem a epiderme cênica do espetáculo. É uma abordagem de superfície. O que Schlemmer quer é mais profundo, estrutural e integrador dentro de uma *perspectiva wagneriana de Arte Total*.

Ele não está mais falando de um isolamento das partes da performance na composição de sua visualidade final como espetáculo cênico.

No período entre duas guerras em que os figurinos foram executados pela primeira vez, não havia grande possibilidades de materiais disponíveis na Bauhaus. As duas grandes oficinas de madeira e metal é que ofereceram criativamente alguns recursos como, por exemplo, uma saia rodada de madeira, secção de uma esfera, da primeira bailarina da primeira parte amarela. Algumas máscaras de couro brilhante ou metal, esferas pintadas de listras coloridas com tinta metálica, feitas em madeira enfiadas através de cavidades cilíndricas nos braços. E também o uso do papel maché nas máscaras e em esferas para o tórax.

Para Schlemmer os figurinos são os fundamentos de toda a idéia coreográfica. Metodologicamente Schlemmer, no *Ballet Triádico*, cria uma hierarquia liderada pelo figurino, mas que conceitualmente é preparada pela estereometria do espaço, ou seja, de como o movimento do corpo no espaço molda dinamicamente a volumetria imediatamente circunscrita a ele rompendo a clássica plástica da dualidade figura-fundo. Há como resultado uma unidade estética entre a cenografia, a coreografia, a música e os figurinos.

Esta é rigorosamente calculada, obedecendo a regras predeterminadas de movimentação. O corpo passa a evidenciar aspectos abstratos de seus movimentos. Torna-se um *Organismo Técnico com os seguintes movimentos: rotação, direção e intersecção no espaço*. Temos um exemplo na síntese das figuras masculinas na última figura da terceira parte negra do Ballet e nos dois personagens masculinos contracenando com o feminino onde aparece o símbolo do infinito, também na parte negra do ballet. O abstrato e o figurativo confundem-se. A partir de estruturas simétricas e regulares ele extrai composições assimétricas. É uma síntese geométrica do real: *o metaphysicum abstractum*.

O homem como dançarino é transformado pelo figurino e movendo-se no espaço apresenta o caráter simbólico do homem como *Figura da Arte*.

O nosso primeiro impasse na tarefa de decidir os materiais começou exatamente com relação a esta questão. Deveríamos imitar simplesmente a aparência formal a partir da reconstituição para o cinema de 1976, bastante atualizada com materiais mais leves da tecnologia dos anos setenta como plásticos ou fibra de vidro, ou partir dos conceitos defendidos por Schlemmer e tentar traduzi-los fielmente referenciados pelo contexto tecnológico da época, da documentação fotográfica e dos depoimentos escritos que temos como resultado de nossa pesquisa documental?⁹

Estamos metodologicamente seguindo a construção pragmática do próprio Schlemmer iniciando primeiro com os figurinos, depois a procura pela música que seja adequada a eles e no caso tentaremos utilizar a que de fato foi usada ou recriá-la à sua semelhança e assim combinados descobrir a coreografia da dança.

Concluindo, para entendermos a extensão deste campo de conhecimento que circunscreve o Ballet tivemos que demarcar o mais completo possível a esfera das influências que definiram sua estruturação conceitual e estética. Elencamos aqui as mais importantes: as

⁹ Como a presença de máscaras além dos figurinos geométricos são uma constante do contexto teatral da Bauhaus e do próprio Ballet Triádico, achamos conveniente envolver afetivamente e manualmente os alunos da graduação e da pós graduação no projeto maior da sua reconstituição através de workshops de máscaras com a instrumentação dos alunos do nosso mestrado. Algumas performances coletivas dos participantes foram realizadas em eventos do Seminário do Mestrado em Moda, Cultura e Arte

leituras obrigatórias *Do espiritual na Obra de Arte(1912) e Ponto e Linha sobre o Plano(1926) de Vassili Kandisky*. O método de dança de Rudolf Laban. As coreografias dos bailarinos Albert Buerger e Else Holzel. A cenografia de Adolf Appia. As pinturas de Cézanne. O cinema expressionista de Robert Wiene, Fritz Lang e F.Murnau. O escritor romântico Heinrich Von Kleist. Arnold Schoenberg. A bio-mecânica do russo Meyerhold.

Referências

AGRA, Lucio. **História da Arte do Século XX**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

_____. **Construtivismo na Arte e Projeto Intersemiótico**, PUC-SP, Mestrado em Comunicação e Semiótica, 2003.

GOLDBERG, Rose Lee. **A Arte da Performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DROSTE, Madelene. **Bauhaus archiv1919-1933**. Berlim: Benedict Taschen,1999.

SCHLEMMER, Oskar. **Escritos sobre Arte: Pintura, Teatro, Ballet. Cartas y Diários**. Barcelona, 1977.

_____, **Man**. Londres: A Bauhaus Book, Lund Humphries, 1971.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. **Concepções espaciais: o teatro e a Bauhaus**. Disponível em: <<http://www.unirio.br/q/opercevejoonline/7/artigos3.htm>. > Acesso em: 20 abril 2007.