

O Palco, o Homem e o desejo modernista de Totalidade

Mariana Brandão

Mariana Viterbo Brandão nasceu em 1976 no Porto, Portugal. Formou-se em Dança e em História da Arte. Foi professora de Dança e História da Dança. Colaboradora do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Pertenceu à equipe que implementou o *Inov-Art*, programa da Direcção-Geral das Artes portuguesa. Docente universitária na área de *Performance* e História da Dança. É bolsista de Doutoramento da Fundação Ciência e Tecnologia, desenvolvendo na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa uma Tese sobre *Performance* e Dança. Investigadora associada do CIEBA, F.B.A.U.L.

Resumo. A criação de um espaço estético total atravessou todo o modernismo, resultando num momento histórico de reflexão, discussão e reformulação do conceito de Obra de Arte Total. O *palco* foi considerado o lugar por excelência deste tipo de obra, em que a presença humana permite aglutinar os valores plásticos, espirituais e políticos, que frutificou a ponto de apresentar um novo campo – a *Performance*. Aludindo à moldura conceptual proposta por Appia e Craig, problematizarei o caso genérico da produção futurista e o exemplo particular da atividade de Schlemmer na Bauhaus, depreendendo que a *Gesamtkunstwerk* wagneriana corresponde agora a uma intenção complexa e abrangente, reportando sobretudo à circunstância *ao vivo*.

Palavras-chave. arte, *performance*, obra de arte total

Stage, Man and the modernist desire for Wholeness

Abstract. The creation of a total aesthetic space traversed all modernism, resulting in a historic moment of reflection, discussion and reformulation of the concept of Total Work of Art. *Stage* was considered the place par excellence of this type of work, in which human presence allows the coalescence of plastic, spiritual and political values that blossomed as to present a new field – Performance Art. Alluding to the conceptual framework proposed by Appia and Craig, I will discuss the general case of futurist production and the particular one of Oskar Schlemmer's activity at the Bauhaus, to infer that the Wagnerian *Gesamtkunstwerk* is now a complex and comprehensive intent, mainly referring to *live* circumstance.

Keywords. art, performance, total work of art



A criação de um espaço estético total foi uma preocupação que atravessou todo o modernismo, resultando num momento histórico de reflexão, discussão e reformulação do conceito de Obra de Arte Total.

O *palco* foi, na teoria e na prática, considerado por muitos dos intervenientes neste debate, o lugar por excelência deste tipo de obra, em que a presença humana permite aglutinar os valores plásticos, espirituais e políticos, no sentido da criação de uma síntese, que frutificou a ponto de apresentar um novo campo – a *Performance*.

Aludindo à moldura conceitual proposta por Adolphe Appia e Gordon Craig, abordarei o caso geral da produção futurista e o particular da produção de Oskar Schlemmer e sua atividade enquanto líder da Oficina de Teatro da Bauhaus, que equacionaram de forma diversa o papel do performer, sempre ambicionando a síntese das artes num todo unificado.

Pertencendo a um modelo frequente nas primeiras décadas do século XX na Alemanha, provavelmente ligado à tradição da *Gesamtkunstwerk*, Schlemmer foi um artista *poliédrico*: foi pintor, escultor, desenhador, coreógrafo, cenógrafo, bailarino, professor e teórico de arte, estando todas estas atividades ligadas pela ideia de confluência de uma linguagem comum a todas as artes, criando uma obra que “[...] como a de vários outros artistas alemães durante a república de Weimar, está marcada pela obsessão estética da *totalidade*; o artista quer realizar uma obra cuja estrutura a torne capaz de expandir-se e impor a sua própria lei formal ao ambiente circundante, criando um espaço estético total” (MARTÍN, 1997, p. 22).

Convém esclarecer à partida que *palco*, *teatro* e *dança* são termos utilizados numa aceção demasiado abrangente para se referirem a gêneros distintos, frequentemente dizendo apenas respeito à circunstância *ao vivo*, problematizada por Schlemmer a partir da sua concepção de Pintura. Esta premissa fez com que – independentemente da terminologia utilizada pelo autor, o resultado final não se enquadre já em qualquer uma das categorias (existentes à época) das artes performativas para passar a ser uma outra coisa: *Performance*.

Como sabemos, a dissolução das fronteiras entre gêneros artísticos é uma das principais características da *Performance*, uma vez que é o campo que reúne obras onde mais radicalmente se verifica esta diluição. Assim, essa dificuldade de categorização pode eventualmente revelar uma orientação para a percepção da Arte como uma experiência total, numa perspectiva holística, tanto pelo autor como pelo público.



No caso de Schlemmer, a efetiva presença humana – que o artista soube justificar, acabou por se revelar um problema, na medida em que levantou uma questão fulcral da sua obra: como articular o desejo de universalidade com aquilo que em termos concretos o Homem tem de mais pessoal e específico – o seu corpo. O trabalho de *palco* desenvolvido na Bauhaus explorou o corpo mas como suporte, veículo para outros valores plásticos e conceptuais, e é precisamente aqui que reside a faceta mais vanguardista do trabalho de Schlemmer.

De qualquer forma, ele opera baseando-se numa ideia de universalidade, enquanto reconhece na Arte do seu tempo a predominância de um desejo de síntese, e acaba por assumir o Teatro, em um sentido amplo, como uma promessa de Arte Total, pelo menos quando está nele envolvido (ao passo que quando se dedica à Pintura, é a ela que confere esse papel).

O (literal) presença humana na obra de arte torna-se um imperativo mas simultaneamente um problema, levantando uma série de questões e revelando dificuldades e contradições. Partindo de uma concepção artística humanista, Schlemmer vê essa presença como mediadora de todos os valores – plásticos e espirituais – implícitos no seu trabalho, mas acaba por enfrentar um corpo limitado, individual e idiossincrático, que colide com alguns de seus ideais.

O constante desconforto de Schlemmer com o papel desempenhado pelo corpo humano resultada no *desfazamento* entre o desejo de universalidade, através do alcance da essência, e sua presença efetiva, que materializa as suas limitações e especificidades. A passagem da ideia de corpo, de corpo abstrato, para o corpo concreto, único e limitado, é feita em tensão: a *carne* é o problema.

Apostando numa percepção do mundo que transcende o raciocínio lógico ou intelectual, ou seja, em que a *praxis* artística é fundamental para o acesso a uma comunhão com o Todo, imbuída de um desejo utópico de universalidade que almeja tudo adaptar e assimilar, Schlemmer valoriza simultaneamente o misticismo romântico. Não esqueçamos que Caspar David Friedrich e Philipp Otto Runge eram importantes referências para Schlemmer, com quem partilhava o pressuposto da comunhão com a fisicalidade da natureza e com as forças naturais, o que logicamente conduz à valorização da derradeira instância da fisicalidade – o corpo.

O *Ballet Triádico* foi a ópera magna de Schlemmer, o território de integração de todas as suas ideias sobre Arte. Convém notar que a sua concepção se inicia em



1912, o mesmo ano em que Duchamp inicia *Le Grand Verre* e Kandinsky publica *Do Espiritual na Arte*. No ano seguinte Malevitch pinta o seu *Quadrado negro sobre fundo branco* e Duchamp cria o seu primeiro *ready-made*. Bastaria esta coincidência cronológica para perceber que a Pintura está em reformulação e o seu espaço convencional é posto em causa. Schlemmer, que nunca foi motivado pela recusa ou rejeição, encontra um outro território para lidar com este problema, uma vez que não se trata de negar a Pintura mas antes de a reativar, fazendo uso de um campo mais maleável e completo: o Palco.

Na opinião de Oskar Schlemmer, a pantomima estética (designação que fez equivaler a *balé*), enquadrada no Teatro – por excelência o mundo das aparências – cava a sua sepultura quando procura o mimetismo, a verossimilhança, esquecendo que a sua principal característica é a artificialidade. Considerando todos os media artísticos artificiais, Schlemmer advoga que todas as artes reconheçam e aceitem esta premissa. Só este reconhecimento permite ultrapassar o *naturalismo* inerente ao mimetismo, abrindo caminho à remoção do acessório, de maneira a alcançar a *ideia*. No caminho da busca da *essência*, mimetismo, causalidade e narratividade linear deixam de ter interesse, a coerência não pode existir por comparação, nem residir em fatores externos: ela tem de estar na lógica interna da obra, nos seus componentes formais, e só assim se alcançará a *Gestaltung*, um organismo autónomo, *total*.

A preocupação com a *totalidade* atravessou todo o modernismo e a atividade da Bauhaus em particular (em todas as suas vertentes), daí um significativo número de reflexões e projetos acerca do palco ideal, que foi ao longo da existência da escola um tema de constante controvérsia, promovendo uma discussão sobre as necessidades da própria escola. Na verdade, Schlemmer lutou durante muitos anos para que a Bauhaus tivesse um palco decente para apresentar a produção da Oficina de Palco. Conforme afirmou: “Enquanto em Weimar não tínhamos um palco e apresentávamos as nossas produções numa espécie de duvidoso pódio suburbano, a partir da mudança para Dessau passamos à invejável posição de dispor de uma “casa-palco” própria no novo edifício da Bauhaus. Embora tenha sido originalmente concebido para ser uma plataforma para palestras, bem como um palco para *performances* numa escala limitada, está contudo bem equipado para uma abordagem séria aos problemas cênicos”(SCHLEMMER, 1979b, p. 83-84).

O objetivo era reduzir a distância entre o palco e a audiência e flexibilizar a polaridade ativo/passivo, de modo a favorecer e explorar as tensões recíprocas e a relação criativa, como Moholy-Nagy chamou, argumentando que “É tempo de



produzir um tipo de atividade cênica que deixará de permitir que as massas sejam espectadores silenciosos, que não só irá excitá-los interiormente, como deixá-los à tomar posse e participar — na verdade, permitir-lhes que se fundam com a ação no palco, no auge da êxtase catártico” (MOHOLY-NAGY, 1979, p. 67-68).

Por outro lado, houve propostas para, não só não esconder todo o aparato técnico, mas também equacionar atores, tecnologia e maquinaria cênica como elementos centrais (de direito próprio) de espaço estético total.

Na esteira desta questão encontra-se a relevância dada à sinestesia, frequentemente exaltada pelos futuristas, ainda que a unidade e harmonia no sentido da *Gesamtkunstwerk* Wagneriana não fosse uma das suas preocupações. Mais precisamente: se considerarmos a *Gesamtkunstwerk* como uma ideia (talvez utópica) de obra de arte total, considerando-a não como um conceito unitário seguindo uma tradição estabelecida, mas sim como um tecido fluido composto de elementos variados, conjugados de forma diversa, ela é uma constante do modernismo. Referimo-nos aqui, contudo, à aceção respeitante à síntese *harmoniosa* das artes num todo unificado.

É claro que princípios futuristas como *dinamismo universal*, *sincretismo* e *simultaneidade* correspondem ao desejo de criar unidade a partir de uma experiência do mundo fragmentária e desarticulada (BERGHAUS, 2012), mas isto acontece mais por via de uma amálgama de todas artes, assim permitindo uma experiência transformadora do homem em todas as suas dimensões.

No programa para o seu Teatro da Pantomima Futurista, apresentado em 1928 em Paris por Enrico Prampolini, pode ler-se: “O mimetismo decorativo, que é superficial, deve ser abandonado, a fim de entrar no domínio da arquitetura, que é profundo. Todos os elementos da música, da pintura e do gesto se devem harmonizar sem perder a sua independência” (KIRBY, 1986, p. 97).

A “sensibilidade futurista” promoveu um sensorialismo alargado, pelo menos teoricamente. Mesmo que por vezes sem concretização prática, os futuristas promoveram o alargamento da sua exploração nas *Performances* que criaram. É disto exemplo a proposta de Marinetti para utilização de uns dispositivos a que chamou “painéis táteis”, destinados como o nome indica a ser tocados em lugar de vistos, e do cheiro (ambos incluídos no seu Teatro *Total*), através de um mecanismo que libertaria vários aromas, posteriormente eliminados por um aspirador concebido para o efeito; ou a temperatura, que Fillia queria fazer variar ao longo da sua *Sensualità Meccanica*. Isto já para não falar dos restaurantes



futuristas (cumprindo o estreitamento da relação arte-vida) em que a gastronomia dá o mote para a exploração dos cinco sentidos, conforme Günther Berghaus refere num artigo cujo título não podemos aqui deixar de mencionar: *O Banquete Futurista: Nouvelle Cuisine ou Performance Art?* (BERGHAUS, 2001).

Verifica-se, portanto, que tal como aconteceu com Schlemmer na Bauhaus, há um desejo de totalidade a partir da consagração da autonomia dos vários gêneros artísticos, que embora se oriente de maneira diversa, pretende sempre comunicar com o espectador mais eficazmente do que cada um desses gêneros isoladamente seria capaz.

De qualquer forma, o espaço cénico é o lugar por excelência da busca da unidade que atravessa o modernismo. Este espaço é cénico no sentido em que *apresenta* algo; não diz respeito ao palco formal e está frequentemente diluído noutras esferas da vida, tal como a privada, por exemplo.

Kurt Schwitters, que em 1923 iniciou a conversão da sua casa em Hannover numa *Merzbau*, escreveu sobre o conceito que desenvolveria ao longo de todo o seu trabalho:

Em contraste com o drama ou a ópera, todas as partes da obra cênica Merz estão inseparavelmente ligadas entre si; não podem ser escritas, lidas ou ouvidas, só podem ser produzidas no teatro. Até agora, tem sido feita uma distinção entre cenografia, texto e guião em *performances* teatrais. Cada factor foi apreciado separadamente. O palco Merz conhece apenas a fusão de todos os factores numa obra compósita. Os materiais para a cenografia são todos os corpos sólidos, líquidos e gasosos, como parede branca, homem, arame farpado entrelaçado, distância azul [...] Até pessoas podem ser utilizadas (MOTHERWELL, 1981, p. 62-63).

Segundo Schwitters, “Até pessoas podem ser utilizadas”: a valoração de todos os elementos do espaço cênico levou a repensar o papel dos atores humanos, muitas vezes levando a sua *despersonalização*, mecanização, substituição ou até exclusão.

Enrico Prampolini também invocou a importância do espaço cênico para a unidade visual das obras apresentadas, mais importante do que a movimentação: as fotografias do seu *Teatro de Pantomima Futurista* mostram que os *performers* tendem a ser distribuídos na faixa dianteira do palco – o prosclênio – explorando a bidimensionalidade, como se fossem um baixo-relevo ou uma Pintura. O movimento estava mais focado nas silhuetas das figuras do que na volumetria do corpo, o que determinou uma sua exploração linear.



Prampolini, que acentuou o movimento como um aspecto central da situação teatral, não se referia porém ao movimento do corpo humano, mas antes à sua visualização, atribuindo aos pintores a liderança da renovação cênica no século XX (MENNA, 1975).

Existem vários pontos de contacto entre Prampolini (1894-1956) e Appia (1862-1928), o arquiteto, cenógrafo e teórico suíço que após um contato decepcionante com a produção Wagneriana, construiu um importante corpo de trabalho prático e teórico em que propôs um novo conceito de cenografia, de um modo geral baseado num cenário estilizado e tridimensional e numa luminotecnia flexível, por oposição ao tradicional cenário pintado e com iluminação fixa, destinado a significar em vez de exprimir, o que segundo defende, é o mal da arte do seu tempo. Em *L'Œuvre d'art vivant*, seu terceiro livro e principal estudo, centra a reflexão em torno daquilo a que chamou *arte dramática*, cuja complexidade resultante de englobar elementos das outras artes leva a que a imagem que evoca em nós seja sempre, segundo o autor, um pouco confusa (APPRIA, 1921). Appia chama a atenção para o perigo do recorrente aforismo que define a arte dramática como a reunião harmoniosa de todas as artes e dedica-se precisamente a refletir sobre as especificidades de cada uma delas, que segundo diz devem ser respeitadas.

Distingue *Artes do Tempo* (Música e Texto) de *Artes do Espaço* (Pintura, Escultura e Arquitetura – as Belas-Artes) e confere ao ator o papel de unificação, conseguida através de um elemento central: o movimento, elemento conciliador que une formalmente espaço e tempo.

Daqui resulta a hierarquização dos gêneros artísticos envolvidos e a defesa de que nunca se poderá prescindir do ator como elemento mediador, essencial entre a criação e a representação.

A valorização das manifestações do corpo, excluídas da fixidez implícita nas Belas-Artes, apresenta como contrariedade a impossibilidade de perfeição associada a estas, mas por outro lado corresponde a um maior grau de independência, ou seja, de liberdade. A Arte *viva* deve portanto renunciar à perfeição que decorre do princípio da imobilidade. Se a vida é movimento, dinâmica, renovação, o verdadeiro artista não deve preocupar-se em fixar a obra: quando ela desaparece, outra virá substituí-la – aqui está o sentido da valorização da efemeridade.

Para além disto, esta linha de pensamento, verdadeiramente humanista, no sentido em que o Homem e o seu corpo estão no centro de tudo, apresenta uma



dimensão simbólica: o nosso corpo é movimento em potência, e o movimento é o signo da vida.

Appia rejeita qualquer realismo ou naturalismo, já que defende uma concepção de Arte associada à transcendência da *vida normal*, à extrapolação das possibilidades *naturais*, até do próprio corpo, que possui uma estrutura definitiva que apenas pode ser modificada no espaço através do movimento.

Edward Gordon Craig (1872-1966) também refletiu sobre a questão do movimento, estabelecendo o princípio fundamental da encenação moderna, ao considerar que o Teatro não é uma síntese (harmoniosa ou não) de várias artes, mas uma arte em si (CRAIG, [s.d.], p. 21). A partir da premissa que defendeu, partilhada por exemplo por Appia ou Meyerhold, surge a figura do encenador tal como hoje a conhecemos, enquanto responsável por uma visão global que confere coerência ao produto final, ao dominar esta *outra coisa* que é o trabalho de palco, com suas próprias leis e especificidades, e não um somatório de contributos formulados dentro de outros gêneros artísticos.

Por isto Craig se preocupou com o tradicional papel dos pintores na “arte dramática”: a sua inovadora concepção de cenografia simultaneamente resulta e gera uma reflexão sobre a atividade de todos os profissionais envolvidos nas artes cênicas, qual o seu papel, recursos e método para *chegar* ao público.

Constantin Stanislavsky escreveu sobre Craig nas suas memórias:

Ele proclamou esta verdade inegável: você não se pode colocar o corpo do actor, que é um volume, ao lado de uma tela pintada, que é uma superfície; cena requer escultura, arquitetura, volume [...] Ao renunciar a quaisquer mecanismos nos bastidores teatrais, cortinas e superfícies pintadas, ele usou (em Hamlet) um sistema de telas que permitiam inúmeras combinações, aludindo às formas arquitetônicas - ângulos, nichos, corredores, torres, etc. - apelando à imaginação, à colaboração do espectador. [...] Craig não queria interrupções, não queria cortinas. As telas seriam uma extensão arquitetônica da sala. Iniciada a representação, as telas movem-se com um ritmo solene. Linhas e planos cruzam-se. Finalmente, são imobilizados numa nova combinação. A luz é derramada não sabemos de onde, com os seus reflexos pitorescos, sala e cena formando um todo, transportando-nos para um outro mundo, em que o pintor fez aquilo que a imaginação do espectador completa (STANISLAVSKI *apud* CRAIG, [sd], p. 19-20).

Craig dedicou-se a uma profunda reflexão sobre o papel do ator, sempre argumentando contra a sua tradicional presença e subjetividade excessivas.

A superação dessa subjetividade limitada e limitante – que para Craig relega a Arte para uma inferioridade que surge a partir do acidental, do emocional,



enfim, do caos – virá da *Übermarionette*: “O ator deve partir, e em seu lugar entra a figura inanimada – podemos chamar-lhe *Übermarionette* até que conquiste para si um nome melhor. A *über-marionette* não vai competir com a vida - em vez disso, vai além dela. O seu ideal não será a carne e o sangue, mas sim o corpo em transe” (CRAIG, 1957, p. 81-85).

Trata-se, mais uma vez, de uma vontade de superação e transcendência.

Lembremos que Craig nunca materializou a sua proposta, nem mesmo a afirmou em termos objetivos. Mesmo alguns contemporâneos que com ele confraternizaram e discutiram estes assuntos, discordam sobre se Craig a teria feito literalmente ou como uma metáfora para o *ator ideal*.

Mas para Craig, se o corpo humano é um instrumento incapaz de traduzir Movimento, a encenação não é.

De fato, em Janeiro de 1908, em Florença, Craig exibiu uma série de esboços de um cenário ou *instrumento* intitulado *Cena*, que era infinitamente transformável e em que o movimento dos vários elementos seria uma parte importante da atuação (senão a sua substância), e em que a ausência de qualquer referência escrita a atores (embora incluídos em alguns desenhos) indica um desejo para uma apresentação sem humanos. Este desejo de ter um cenário como protagonista ativo do espetáculo, desvia-o de sua qualidade representacional. Tudo indica que foi Gordon Craig quem primeiro disse, a respeito do cenário, querer “uma atmosfera, e não uma localidade” (KIRBY, 1986, p. 76).

Neste contexto, proponho que diversas obras de palco modernistas são na verdade *Performance*, na medida em que o movimento do corpo humano, suas possibilidades e especificidades, deixa de ser o aspecto central a explorar, passando a ser apenas mais um aspecto de uma problemática simultaneamente levantada e respondida por estas obras. Escusado será dizer que o uso do termo *Performance* aplicado a essas obras é tão anacrônico quanto as palavras *dança* ou *balé*, usadas pelos seus criadores, que com o seu trabalho expandem conceitos, sempre em busca de experiência total.

De tudo isto se depreende portanto que o wagneriano termo *Gesamtkunstwerk* corresponde a um manifesto de intenção de uma tal complexidade e abrangência que acabou por ser utilizado em vários sentidos, reportando sobretudo à circunstância de obras *ao vivo*, que pela sua natureza convocam vários campos artísticos, enquanto estabelecem um outro território.



O termo adquire frequentemente uma acepção utópica, exposta pelas contradições demonstradas pelos próprios proponentes. Curt Sachs (1955, p. 236) conta um episódio de 1865, em que Wagner, num ensaio do primeiro ato de *Tristão e Isolda*, gritava para um grupo de figurantes que representava a ancoragem e amarração do navio, que se não o fizessem ao ritmo da orquestra, a sua música teria sido escrita em vão. Peter Bayersdorfer, um crítico de arte de Munique que assistia ao ensaio, escreveu nesse dia uma entrada no diário pessoal, onde se podia ler: “Isto não será esquecido, Senhor Wagner; o senhor concede que a sua música não significa absolutamente nada, a menos que alguém puxe os cordelinhos!”.

Referências

- APPIA, Adolphe. *L'oeuvre D'art Vivant*. Genève & Paris: Édition Atar, 1921.
- BERGHAUS, Günther. The Futurist Banquet: Nouvelle Cuisine or Performance Art? *New Theatre Quarterly*, 17, p. 3-17, 2001.
- BERGHAUS, Günther. The Futurist Conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti's Total Theatre. *Italogramma*, Vol. 4, 2012, p. 283-302, 2012.
- BUCARELLI, Palma. *Enrico Prampolini*. Roma: DeLuca, 1961.
- CARLSON, Marvin. *Performance, a critical introduction*. London and New York: Routledge, 1999.
- CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Editora Arcádia, [s.d.].
- CRAIG, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. London, Melbourne and Toronto: Heinemann, 1957.
- EBERLE, Matthias. *World War I and the Weimar Artists*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.
- GROPIUS, Ise. *Walter Gropius: projectos e construções, 1906-1969*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- KIRBY, Michael & KIRBY, Victoria Nes. *Futurist Performance*. New York: PAJ Publications, 1986.



LOUPPE, Laurence (1999) Les danses du Bauhaus : une généalogie de la modernité, em DISERENS, Corinne. *Oskar Schlemmer*. Lyon: Gilles Fage, Réunion des musées nationaux, pp. 177-193, 1999.

MARTÍN, Francisco Javier San. Oskar Schlemmer. Un artista poliédrico. *Lapiz*, XVI, n°130, pp.22-31, 1997.

MENNA, Filiberto. *Enrico Prampolini. Cenógrafo e Pintor*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1975.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. Theater, Circus, Variety. Em GROPIUS, Walter. *The Theater of the Bauhaus*. London: Eyre Methuen, pp.49-70, 1971.

MOTHERWELL, Robert. *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. Cambridge, Massachussets & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.

NOVERRE, Jean-George. *Letters on Dancing and Ballets*. Alton: Dance Books Ltd, 2004.

SACHS, Curt. *The Commonwealth of Art, Style In The Fine Arts Music And The Dance*. London: Dennis Dobson Ltd, 1955.

SCHLEMMER, Oskar. Man and Art Figure. Em GROPIUS, Walter. *The Theater of the Bauhaus*. London: Eyre Methuen, p.17-48, 1979.

SCHLEMMER, Oskar (1979) ‘Theater (Bühne)’, in Gropius, Walter (Ed.) (1979) *The Theater of the Bauhaus*. London: Eyre Methuen, p.81-101.

SCHLEMMER, Tut. *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1972.

TOMKINS, Calvin. *The World of Marcel Duchamp 1887 - 1968*. New York: Time Incorporated, 1966.

WAGNER, Richard (P. 1849). *The Art-Work of the Future*. [livro eletrônico]. The Wagner Library. Disponível em: <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf>. Acesso em: 19 de fev. de 2014.

Artigo recebido em maio de 2014. Aprovado em outubro de 2014.

