



Arquitetura, dança e performance a partir da perspectiva estética de Oskar Schlemmer

Carine Ambrosio Encinas

Carine Ambrosio Encinas

Master MArch (ETSAB). Especialidade: "Teoría e Historia de la Arquitectura".

Diretora do traballo: Marta Llorente Díaz

Departamento de Composición Arquitectónica

Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

Barcelona, outubro de 2017.

Sumário

Introdução	3
1. Raízes performáticas: Oskar Schlemmer e a Oficina de Teatro da Bauhaus	7
1.1 Contextualização: Bauhaus e a criação da Oficina de Teatro	9
1.2 A concepção teatral de Schlemmer: investigação do espaço cênico corporificado.....	17
1.2.1 Concepção teatral: plano teórico.....	20
1.2.2 "O Ballet Triádico": plano prático.....	23
1.3 O jogo de manipulação do real: as festas Bauhaus	29
2. Concepção espacial de Oskar Schlemmer	37
2.1 Corporalidade. (O figurino).....	39
2.1.1 O "Homem Dançarino" (<i>Tänzer Mensch</i>).....	41
2.1.2 Figurinos enquanto "corpos espaciais".....	42
2.1.3 O espaço na esfera corporal.....	44
2.2 Movimento. (A dança).....	49
2.2.1 Geometria da Dança.....	49
2.2.2 As "Danças Bauhaus"	50
2.2.3 O "espaço movimento".....	56
2.3 Cena formalista. (O cenário)	59
2.3.1 O pensamento gestáltico na cenografia de Schlemmer.....	59
2.3.2 A construção da cena.....	60
2.3.3 O espaço enquanto "forma dinâmica".....	66
3. Aproximações: a teoria de Schlemmer e o conceito de espaço performático	69
3.1 O conceito de performático.....	71
3.2 A linguagem da performance na criação do espaço.....	75
3.2.1 Corporização (<i>embodiment</i>).....	75
3.2.2 Espaço performático.....	76
3.3 A estética do performático.....	81
4. Conclusões: Arquitetura, dança e performance: o corpo sinestésico no espaço	85
Bibliografia/webgrafia	97
Lista de figuras	101

Introdução

O corpo é a referência de toda ação do sujeito no espaço, de toda noção que temos de espacialidade, sendo o ponto chave da concepção espacial a relação do espaço com o sujeito que o habita. No que tange a arquitetura não há como dissociá-la de sua função de lugar habitado, uma vez que tal dissociação levaria à concepção de espaços-objetos projetados como fins em si mesmos, sem intervenção alguma das ações humanas. Na busca pela compreensão desta dimensão coreográfica da arquitetura nos deparamos com outra disciplina que revolucionou as artes de vanguarda a princípios do século XX. Nos referimos à dança moderna, em específico os “balés” que se constituíram em um grande laboratório para novas experimentações espaciais.

Dança e arquitetura, duas disciplinas que parecem distintas a princípio, mas que compartilham do mesmo objetivo: a descoberta de um processo criativo na composição espacial. A dança interage com a criação do arquiteto ao inscrever o roteiro coreográfico do dançarino, ao potencializar as sensações deste no espaço e levar o espaço imaginário e fantástico ao contexto físico. Os movimentos, gestos, trajetórias, atmosferas criadas, são alguns exemplos de elementos da dança que podemos transpor ao universo arquitetônico. Logo, o trabalho busca analisar este aspecto coreográfico da arquitetura desde a experiência corpora l no espaço a partir da interdisciplinaridade proposta entre dança, performance e espaço arquitetônico, tendo como estudo de caso a concepção estética e cenográfica desenvolvida pelo artista Oskar Schlemmer (1888-1943) na “Oficina de Teatro” da Bauhaus, entre os anos de 1921 a 1929.

A figura de Schlemmer dentro do “racionalismo” moderno da Bauhaus nos convida a descobrir um outro lado da escola de artes aplicadas que muitas vezes passa despercebido à área de teoria e história da arquitetura ao se estudar o episódio da Bauhaus na cena arquitetônica. Este artista multifacetado pôde desenvolver, a partir de seu tema central “*Figur im Raum*” (A figura no espaço), um espaço-experiência que se assemelha ao debate fenomenológico, iniciado a princípios do século XX, em que a espacialidade passou a ser visualizada a partir de uma existência corporal¹.

¹ A primeira fundamentação para a atitude fenomenológica na filosofia se deve ao filósofo Edmund Husserl (1859-1938), devido à sua crítica ao conhecimento científico exato em detrimento de outros tipos de conhecimento que poderiam não ser exatos, mas possuíam rigor e importância, já que a própria vida por definição não é exata. Nesse sentido, a fenomenologia para Husserl, enquanto método de conhecimento, visa recuperar os fenômenos do mundo da vida que passam despercebidos pela ciência objetiva. A partir desta nova visão surgem dois conceitos chaves na filosofia de raiz fenomenológica: o corpo é colocado no centro da área de estudos como modo de se perceber o mundo antes de que haja uma formulação científica; e a intencionalidade é trabalhada na ligação entre sujeito e objeto, em que o objeto não pode ser apreendido de uma só vez, mas este vai se revelando em diferentes aspectos ao sujeito. Seguindo esta corrente de pensamentos, a experiência se escreve como um dos fenômenos percebidos pelo sujeito, o qual está dentro da experiência e a partir desta conhece o objeto. Desta forma, a fenomenologia como crítica ao cientificismo, surgida em Husserl, foi se desenvolvendo em direção ao campo da sensorialidade e o estudo de como este corpo poderia perceber o espaço como um tempo vivido e não mais como um espaço objetivo, temas que foram estudados por diferentes filósofos alemães e franceses no decorrer do século XX, como o discípulo de Husserl, o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), que se aproxima muito do estudo do espaço e da arquitetura em seu texto “*Bauen Wohnen Denken*” (Construir Habitar Pensar- 1954), o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), que dedicou um capítulo apenas para o estudo fenomenológico do espaço em sua obra “*Phénoménologie de la perception*” (Fenomenologia da Percepção-1945), e o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), em sua obra “*La poétique de l'espace*” (A Poética do Espaço-1957). As informações sobre a filosofia fenomenológica contidas nesta nota de rodapé foram extraídas de anotações da autora em aulas ministradas pelo professor Pau Pedragosa em 2015, na matéria “Teoría de las Artes y de la

A "Oficina de Teatro" se configurou como um dos lugares profícuos para a implementação de novas fronteiras discursivas dentro do mundo da arte cênica e plástica ao propor novos conceitos sobre espacialidade, movimento, arte e tecnologia, e desenvolver uma linguagem artística de caráter performática. Segundo a pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte², este, assim como outros estudos teatrais desenvolvidos pelas vanguardas no início do século XX, foram as primeiras tentativas de teorização do conceito de performance que levaram ao fenômeno de rompimento das fronteiras das artes nos anos sessenta, descrito pela autora como "giro performativo"³. É esta raiz performática aplicada à criação do espaço que o trabalho pretende investigar dentro de uma análise interdisciplinar da arquitetura.

A escolha pela figura de Oskar Schlemmer como estudo de caso se deve à três razões principais: pela sua relação direta com a arquitetura e com o universo da Bauhaus; pelo modo como o movimento em suas propostas se converterá na forma de relação entre o corpo e o espaço; e pelo fato de existirem poucas investigações dedicadas à obra de Schlemmer que relacionem as contribuições cênicas deste ao campo arquitetônico.

Para proceder à análise o texto foi estruturado em dois eixos principais: a figura de Oskar Schlemmer e a análise relacional entre os conceitos estéticos formulados pelo artista e os conceitos que hoje podemos caracterizar como uma linguagem espacial performática, para finalmente relacionarmos a herança teórica de Schlemmer, dentro do panorama atual da estética performática, com o espaço arquitetônico projetado.

No eixo dedicado ao artista, que corresponde aos dois primeiros capítulos, a princípio será explorada a Oficina de Teatro que liderou na Bauhaus, e em sequência a concepção espacial de Oskar Schlemmer contida dentro de três elementos cênicos: a corporalidade (o figurino); o movimento (a dança); e a cena formalista (o cenário). É importante destacar que o primeiro capítulo se organiza como uma contextualização do universo da Bauhaus e as principais atividades desenvolvidas na Oficina de Teatro por Schlemmer, e o segundo desenvolve a análise principal do trabalho, cujo objetivo final é transpor a perspectiva estética contida em cada elemento cênico para a concepção do espaço arquitetônico. Ainda neste eixo dedicado a Schlemmer, vale salientar que a análise contemplará apenas os estudos cênicos e as festas e comemorações que organizou dentro da Bauhaus, duas temáticas onde pôde desenvolver a linguagem performática no espaço, de modo que os seus trabalhos de pinturas e projetos murais não serão o foco principal deste estudo, mas poderão estar presentes no decorrer do texto como exemplos do pensamento estético do artista.

Já o segundo eixo do trabalho buscará aproximar as formulações de Schlemmer com a linguagem estética performática desenvolvida pela pesquisadora e diretora do Instituto de Ciências Teatrais de Berlim, Erika Fischer Lichte, em seu livro *Ästhetik des Performativen* (A Estética do Performativo)⁴, publicado na Alemanha em 2004, onde a autora procura estabelecer uma

Arquitectura", pertencente à grade curricular do Màster Universitari en Arquitectura-Barcelona-MBArch.

2 FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen* (2004). [*Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores, 2011], p.60.

3 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p.46. O fenômeno denominado pela autora como "giro performativo" será estudado no terceiro capítulo, dedicado à linguagem estética performativa desenvolvida por Fischer-Lichte.

4 FISCHER-LICHTE, Erika, *op.cit.*, 2011.

nova estética voltada exclusivamente para os atos performativos, tendo o teatro como espaço de investigação. Nesse sentido, o terceiro capítulo do trabalho se estrutura a partir de três temáticas abordadas por Fischer-Lichte em sua obra: a caracterização do conceito de performativo; a transposição da linguagem performativa na criação do espaço; e a experiência estética espacial decorrente da materialidade performática. Este eixo será finalizado no último capítulo, referente às conclusões do trabalho, em que a aproximação dos estudos de Schlemmer com os conceitos de Fischer-Lichte será analisada diretamente no plano arquitetônico, com o propósito de se compreender como aconteceria a corporização (*embodiment*) de uma arquitetura que pretende ser performática.

Desta forma, embora o trabalho tenha como tema central a figura de Oskar Schlemmer, o objetivo da investigação não é apenas uma reinterpretação de suas formulações teóricas para o teatro e a dança, mas também transpor esses conceitos desenvolvidos para “um teatro metafísico” ao panorama contemporâneo da arquitetura, analisando como e quais conceitos de Schlemmer podem estar vinculados à obras ou espaços arquitetônicos atuais, tendo como ponto principal de estudo a busca por uma arquitetura que ativa e promove encontros e gera zonas e modos de sensibilização que estimulam a materialidade performativa do espaço. Uma “arquitetura em movimento” que Schlemmer logra conquistar em seu trabalho cênico:

Minha própria grande impressão do trabalho de cena de Schlemmer foi ver e experimentar sua magia de transformar dançarinos e atores em arquitetura em movimento. (GROPIUS, Walter, 1971:p.9)⁵.

5 GROPIUS, Walter. Introdução do livro: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur (eds). *The Theater of the Bauhaus: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár*. Wesleyan University paperback edition, 2ª edição, 1971.

capítulo 1

Raízes performáticas: Oskar
Schlemmer e a Oficina de
Teatro da Bauhaus



1.1 Contextualização: Bauhaus e a criação da Oficina de Teatro

Em 1919 foi o começo em Weimar. Foi um começo cheio de exaltação e fervor. Também naquele momento uma guerra sangrenta havia chegado ao seu fim. No entanto, aqueles que nos países amantes da arte haviam sobrevivido e tinham inclinações artísticas haviam saído daquela época com novas ideias e novos desejos. A geração de 1918 enxergava diante de si uma tarefa: dar continuidade à nova era que antes da guerra havia começado a se abrir para o mundo da arte. Também na Alemanha pudemos experimentar um extraordinário impulso no teatro, no cinema, na música e na arquitetura: se descobriu a beleza das superfícies grandes, a grandeza autônoma do funcional, e isso apesar das penalidades do pós-guerra e da inflação. A chamada de Gropius foi como um toque de trombeta ao que atendemos cheios de entusiasmo desde todas partes. (SCHLEMMER, Tut, p. 225, apud VALDIVIESO, Mercedes, 2005: p. 10)¹.

Como descreve Tut Schlemmer², a escola de artes e ofícios Bauhaus nasceu como uma possibilidade extraordinária para os artistas europeus colocarem em prática a “construção” de um novo mundo, uma sociedade futura que projetasse os conceitos vanguardistas iniciados antes da Primeira Guerra Mundial e que foram solapados diante do grande conflito. Foi dentro deste contexto de renovação, iniciado na recém proclamada República de Weimar, que o arquiteto Walter Gropius transforma, em abril de 1919, a “Escola de Belas Artes Grand Ducal Saxon” (*Grossherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst*) e a antiga “Escola de Artes Aplicadas” (*Kunstgewerbeschule*), que já havia sido dissolvida em 1915, na “Escola Bauhaus do Estado de Weimar” (*Staatliches Bauhaus in Weimar*), sob o lema de converter artesãos e artistas em uma única pessoa. Esta era a grande inovação da Bauhaus de Weimar: a introdução do espírito comunitário como um método eficaz para o ensino³. Deste modo, na sua etapa inicial, a escola adotou a forma de uma comunidade solidária, aproximando socialmente artistas e artesãos a partir de uma estrutura curricular que contemplava a união do ensinamento prático e teórico com o objetivo de formar um artista completo que estivesse preparado para projetar o “ideário do novo mundo”.

Estando inserido no universo artístico europeu eferescente do período de entre guerras, o grande êxito de Gropius foi conseguir reunir na escola artistas de diferentes áreas que possuíam grande importância no contexto vanguardista da época. Os primeiros docentes da instituição foram os pintores Johannes Itten e Lyonel Feininger; e o escultor Gerhard Marcks. Nos anos seguintes se juntaram ao corpo docente os pintores Paul Klee e Wassily Kandinsky e os pintores e criadores cênicos Oskar Schlemmer e Lothar Schreyer.

Na primeira fase da Bauhaus, a estrutura de formação se organizava pelo trabalho prático dentro das oficinas e pelos cursos preliminares. No que diz respeito à temática das oficinas estas se assemelhavam à grade curricular de outras escolas de artes e ofícios da época. No entanto,

1 SCHLEMMER, Tut: “...vom lebendigen Bauhaus und seiner Bühne”, em: Neumann, E. *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse*. Köln, 1985, p. 225. Citado em: VALDIVIESO, Mercedes. *La Bauhaus de festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2005, p. 10. (tradução nossa).

2 Tut Schlemmer (Helena Tutein) esteve casada com Oskar Schlemmer por 23 anos. Foi a grande companheira e confidente do artista, o qual sempre compartilhava com sua esposa suas ideias e conflitos internos. Pode-se dizer que Tut Schlemmer foi a grande mulher que existia atrás deste artista multifacetado.

3 DROSTE, Magdalena. *Bauhaus : 1919-1933 / Bauhaus Archiv*. Köln: Benedikt Taschen, 1993.

a instalação de uma oficina de teatro foi uma das grandes inovações da escola. Como pontua Magdalena Droste:

Embora não estivesse prevista no primeiro plano de estudos, esta oficina era considerada parte inevitável da Bauhaus como um todo, especialmente como contrapeso ideal à construção. "Construção e teatro", "trabalho e jogo" deveriam se enriquecer mutuamente. (DROSTE, Magdalena, 1993: p. 24)⁴.

Este impulso pelo jogo estava presente desde a sua concepção, uma vez que no "Programa da Bauhaus Estatal de Weimar", publicado em abril de 1919, Gropius já pontuava que uma das diretrizes escolares seria o fomento de relações amistosas entre professores e alunos através do ambiente lúdico: "(...) teatro, conferências, poesia, música, baile de máscaras. Criação de um cerimonial festivo em todas estas reuniões"⁵. Nesse sentido o recurso lúdico foi sendo incorporado diariamente na escola como um meio social, na forma de festividades e comemorações, e como um recurso pedagógico onde se estimulava a criatividade (*der Spieltrieb*)⁶.

Desta forma, pode-se dizer que o "impulso lúdico" foi a gestação da nova disciplina de estudos cênicos. Assim como afirma Oskar Schlemmer em uma conferência proferida ao Círculo de Amigos da Bauhaus em 1927:

Desde o primeiro dia de sua existência, a Bauhaus sentiu o impulso para o teatro criativo, pois desde aquele primeiro dia o instinto de jogo (*der Spieltrieb*) estava presente. (...) Este prazer através da criação foi especialmente forte no início (para não dizer a infância) da Bauhaus. (SCHLEMMER, Oskar, 1971a: p.82).⁷

Para Schlemmer o "impulso do jogo", que se expressou a princípio nas exuberantes festas e improvisações em Weimar, foi amadurecido na Oficina de Teatro da Bauhaus para um discurso cênico consistente que unia o inconsciente caótico das festividades à regularidade normativa, sendo esta união entre dois polos opostos o caminho para se alcançar a "forma criativa" (*Gestaltung*).⁸

Vale destacar também o contexto cênico da época, onde o teatro passava por uma grande transformação de gênero de dramaturgia para um espaço de "criação cênica". Esta criação, formulada já em 1905 pelo artista inglês Edward Gordon Craig, previa que o teatro não necessitava mais de um texto ou obra literária para existir, pois a criação de um espaço por meio do "uso corre-

4 DROSTE, Magdalena, *op.cit.*, 1993, p.24. (tradução nossa).

5 GROPIUS, Walter. "Bauhaus Manifesto and Program". Weimar, 1919, p.2. (tradução nossa). Disponível em: <<http://www.artifexbalear.org/etextes/bauhaus.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2017.

6 "*Der Spieltrieb*" pertence originalmente à teoria instintiva ou instinto e é um termo utilizado na Bauhaus para designar o "motor de jogo" que permite aprender conhecimentos e habilidades por tentativa e erro, estimulando a criatividade dos alunos através desse recurso lúdico.

7 SCHLEMMER, Oskar. "Theater (Bühne)" (1927). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur (eds). *The Theater of the Bauhaus: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár*. Wesleyan University paperback edition, 2ª edição, 1971a, p. 82. (tradução nossa).

Este texto publicado na versão em inglês do livro do teatro da Bauhaus se refere à uma palestra ministrada por Oskar Schlemmer ao Círculo de Amigos da Bauhaus, no dia 16 de março de 1927.

8 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, p. 82., 1971a.

to de atores, cenografia, vestuário, iluminação e dança, adquire gradualmente o domínio da ação, a linha, a cor, o ritmo e as palavras"⁹. Craig exerceu uma forte influência na prática cênica do século XX, revolucionando o campo a partir de conceitos como a "supermarionete" ou a definição de um espetáculo baseado exclusivamente no dinamismo das formas e iluminação, entendendo a cenografia como um espaço de ação do personagem modelado por planos superpostos, denominados "screens", que transformavam o cenário em volumes em constante movimento.¹⁰

Assim como Craig, o artista suíço Adolphe Appia também foi muito importante neste momento, pois foi o primeiro a introduzir o conceito de obra de arte total wagneriano (*Gesamtkunstwerk*) no teatro moderno, concebido pelo músico Richard Wagner como uma única arte composta pela fusão de diferentes disciplinas artísticas, em especial a arte dramática e a musical¹¹. Appia visualizou na figura do dramaturgo-músico de Wagner o protótipo ideal para o criador cênico moderno, desenvolvendo uma obra teatral orgânica que se estruturava pela música, palavra, imagem e corpo. Appia expunha a contradição entre a plástica estática da pintura dos decorados e a plástica tridimensional e dinâmica do corpo do ator no palco, a qual era resolvida pela incorporação do corpo humano na cena teatral a partir da iluminação e da disposição plástica do cenário, que colocava em evidência a estética humana, assim como suas atitudes e movimentos¹².

Dentro do conceito de obra de arte total aplicado à cenografia o artista vanguardista Wassily Kandinsky, juntamente com a corrente expressionista alemã, rompeu com o modelo wagneriano ao criar uma obra de arte total formada por correspondências entre as artes, e não mais como um resultado do trabalho de apenas um artista. Sua investigação estava direcionada à interdisciplinaridade de diferentes linguagens artísticas que deveriam colaborar entre si, mas não perderem a sua especificidade¹³. Em seu ensaio "*Über Bühnenkomposition*"¹⁴ (Sobre a composição cênica), publicado em 1912 no almanaque *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul), Kandinsky tenta recuperar o processo espiritual da arte, através da busca pelo elemento cósmico, convertendo o som interno de um elemento como recurso primordial para a criação cênica, como pode ser observado na sua obra cênica "*Der Gelbe Klang*"¹⁵ (A Sonoridade Amarela), apresentada neste mesmo almanaque.

Na peça teatral, Kandinsky traslada ao palco todo o seu discurso pictórico abstrato e materializa claramente o conceito de obra de arte interdisciplinar, estabelecendo uma série de equivalências entre sons, cores e movimentos, sendo o som interno o protagonista da ação. A peça era composta de três elementos principais: a sonoridade musical (equivalência entre o som musical e

9 GORDON, Craig. *Craig on Theatre*, editado por J. Michael Walton. Londres: Methuen, 1983, p.57. (tradução nossa).

10 Estes conceitos estiveram muito presentes na obra de Oskar Schlemmer, como veremos mais detalhadamente no segundo capítulo dedicado à sua concepção espacial.

11 SÁNCHEZ, J.A. *La Escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999, p. 25.

12 APPIA, Adolphe. "Comment réformer notre mise en scène" (1904). ["Cómo reformar nuestra puesta en escena". In: SÁNCHEZ, J.A. *La Escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999, pp. 57].

13 SÁNCHEZ, J.A., *op.cit.*, p. 27.

14 KANDINSKY, Wassily. "Über Bühnenkomposition" (1912). ["Sobre la Composición Escénica". In: *El Jinete azul = (Der Blaue Reiter)*. Edição de Klaus Lankheit, prólogo de Josep Casals. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 177-193].

15 KANDINSKY, Wassily. "Der Gelbe Klang" (1912). ["La sonoridad amarilla". In: *El Jinete azul = (Der Blaue Reiter)*. Edição de Klaus Lankheit, prólogo de Josep Casals. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 195-225].

seu movimento); a sonoridade física e psíquica (equivalência entre o som corporal-espiritual e seu movimento); e a sonoridade cromática não ilustrativa (equivalência entre o tom cromático e seu movimento)¹⁶. Tendo sido incorporado posteriormente ao corpo docente da Bauhaus é evidente que as suas investigações teatrais e concepções artísticas exerceram grande influência na escola e em específico nos estudos cênicos de Oskar Schlemmer, no que tange à livre espiritualidade artística e o caráter cromático da composição, aproximações estas que discorreremos no próximo tópico dedicado à concepção teatral de Schlemmer.

Como exemplificamos nos estudos cênicos de Gordon Craig, Adolphe Appia e Wassily Kandinsky, a cena teatral moderna que estava se formando a princípios do século XX se caracterizava primordialmente pela substituição do diretor cênico pela nova figura do "criador cênico". O teatro não era mais um espaço para reinterpretações de dramaturgias com um cenário estático de fundo e sim o próprio espaço cênico. A chave para desenvolver a cena moderna estava na busca pelos elementos teatrais fundamentais e na composição correta deles.

Retornando ao episódio da Bauhaus, observa-se, portanto, que o impulso do jogo, latente na escola desde o princípio, somado ao contexto efervescente do teatro moderno, que abria novas possibilidades de se explorar o espaço de ilusão no corpo do dançarino, culminaram na criação da Oficina de Teatro no verão de 1921, com a nomeação do artista plástico e criador cênico Lothar Schreyer para ser o diretor da oficina. Embora Schlemmer já estivesse incorporado ao grupo docente da Bauhaus e investigava o espaço cênico em trabalhos externos, o cargo de professor, em um primeiro momento, foi concedido ao artista expressionista alemão que integrava o grupo "*Der Sturm*"¹⁷.

Lothar Schreyer concebia a arte cênica como um verdadeiro organismo estruturado por quatro meios artísticos de expressão: forma, cor, movimento e som. Estes elementos deveriam dialogar com a composição musical e estarem determinados pelo ritmo fundamental da obra total. As formas básicas seriam os próprios corpos e suas superfícies matemáticas: "Cada formação espacial é uma articulação espacial. Os corpos articulam o espaço criado. Os corpos têm figura artística e não figura natural ou cultural."¹⁸. As cores fundamentais seriam os tons puros: preto, azul, verde, amarelo e branco. Os movimentos se caracterizariam pelo movimento reto horizontal e vertical (ascendente e descendente) e o movimento espiral (aberto e fechado). Já os sons fundamentais seriam os sons puros. A junção dos quatro elementos em uma unidade artística articularia o espaço e o tempo conformando a verdadeira obra de arte cênica para Schreyer.¹⁹

16 KANDINSKY, Wassily. "Der Gelbe Klang", op.cit., pp. 195-225, 1989.

17 "*Der Sturm*" foi originalmente um jornal de arte, fundado por Herwarth Walden em Berlim em 1910, que posteriormente foi ampliado em uma galeria de arte, inaugurada em 1912. Esta galeria se transformará em um importante espaço de exposições do Expressionismo Alemão, o qual será responsável pela publicação de importantes manifestos artísticos, como o manifesto escrito por Kandinsky e Franz Marc, citado anteriormente, *O Cavaleiro azul-Der Blaue Reiter*. Em 1914, Lothar Schreyer começou a colaborar com o grupo *Der Sturm*, e de 1916 até 1928 exerceu o papel de redator da revista. A sua experiência teatral também se iniciou junto com Herwarth Walden, com quem fundou em 1918 a companhia de teatro expressionista "*Sturm-Bühne*".

18 SCHREYER, Lothar. "Das Bühnenkunstwerk"(1916) ["La obra de arte escénica". In: SÁNCHEZ, J.A. *La Escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999, pp. 172-199].

19 SCHREYER, Lothar. op.cit, 1999, pp. 172-179.

Foram estes conceitos, ainda muito enraizados por princípios expressionistas e espirituais, que Lothar Schreyer procurou introduzir no ideário da Bauhaus de Weimar. No entanto, a recepção do conteúdo pelos professores e alunos não foi positiva, fazendo com que Schreyer abandonasse o seu posto na escola um ano depois. Neste período em que esteve à frente da oficina de teatro o artista produziu apenas quatro espetáculos breves, sendo a peça inaugural “Luna” a mais comentada, a qual teve uma grande rejeição pelo público em geral. Provavelmente tenha sido uma combinação de fatores que levaram à renúncia de Schreyer, mas o que parece claro, de imediato, é que a Bauhaus não estava preparada para assistir a um teatro de culto com motivação religiosa, já que os artistas-professores de conotação expressionista buscavam valores espirituais em sua arte, mas não o associavam com o sobrenatural como Schreyer, e sim com uma espiritualidade subjetiva.²⁰

Embora Schreyer ainda estivesse muito envolvido aos conceitos expressionistas, correspondendo o espaço teatral apenas a um espaço cósmico, pode-se dizer que Schlemmer também compartilhava de alguns ideários semelhantes aos de Schreyer na concepção do espaço cênico, no que tange a investigação dos elementos teatrais que dão forma ao cenário em sua forma pura, considerando que as formas elementares do teatro para o artista seriam os corpos e as superfícies matemáticas. Estes dois polos opostos correspondem à raiz teórica de Oskar Schlemmer na sua busca por um “Teatro Metafísico”, como abordaremos mais adiante.

Com a renúncia de Schreyer, Oskar Schlemmer assumiu a direção da Oficina de Teatro em 1923, permanecendo no cargo até 1929. Tendo ministrado anteriormente as oficinas de pintura mural e de escultura, Schlemmer já demonstrava em suas criações o seu tema central de estudo: o homem e sua relação com o espaço. Mas foi somente na Oficina de Teatro que o artista pôde colocar em prática os conceitos que já vinha desenvolvendo há alguns anos, na forma de um verdadeiro laboratório onde o espaço cênico era medido e composto sistematicamente pelas relações entre o homem e a geometria, com a finalidade de se construir uma linguagem nova e autônoma para a arte.

Vale pontuar o contexto acadêmico que se encontrava a Bauhaus no ano em que Schlemmer assumiu o cargo de diretor cênico. Em 1923, Johannes Itten, então responsável pelo curso preliminar da escola, havia sido demitido, e juntamente com ele a Bauhaus expressionista se transformava no protótipo racional que Gropius buscava. A dupla de conceitos Arte e Artesanato foi substituída por Arte e Técnica e o trabalho manual deu lugar à produção industrial. Na primeira fase da Bauhaus o indivíduo e suas ataduras cósmicas ocupavam uma posição central, já na seguinte a formação individual da personalidade de cada artista não era mais lapidada, pois os novos conceitos em pauta eram forma e função, técnica e indústria, isto é, a criação de protótipos.

No mesmo ano também é realizada a “Semana Bauhaus”, uma grande exposição onde a escola convidava os visitantes a conhecerem um pouco sobre o trabalho teórico e prático que estavam desenvolvendo. Neste evento Schlemmer exerceu um papel fundamental, uma vez que, a parte de sua intervenção no edifício das oficinas com pinturas murais e relevos que transformaram o espaço existente, foi também nesta ocasião em que o artista teve a oportunidade de apresentar pela primeira vez à Bauhaus o seu trabalho cênico mais importante que desenvolvia desde

²⁰ DEARSTYNE, Howard. *Inside the Bauhaus*. Londres: The Architectural Press, 1985, p. 173.

1912, o "*Das Triadische Ballett*" (Ballet Triádico). A apresentação no Teatro Nacional Alemão teve grande êxito com o público, se configurando este o momento crucial em que Schlemmer ganha renome na instituição e abre as portas da oficina cênica para um local de aprendizagem inovador.

Devido a questões políticas, em 1925 a Bauhaus se traslada à cidade industrial de Dessau, potencializando o racionalismo moderno que já havia nascido em Weimar. Esta talvez seja a fase mais divulgada como "slogan" Bauhaus. É interessante observar a dicotomia entre o tema central de Schlemmer, a figura no espaço, com a nova posição em que a escola assumia dentro do racionalismo moderno, onde o tema "humano" não entrava mais na equação.

Embora a divergência de concepções estivesse presente, curiosamente, com a mudança da escola à Dessau, se ampliou ainda mais a importância do teatro na instituição, notado tanto pela publicação do livro *Die Bühne im Bauhaus* (O Teatro da Bauhaus)²¹, como pela atenção prestada por outros artistas e professores à atividade cênica que enxergaram na disciplina uma oportunidade para se experimentar novos conceitos e linguagens estéticas. Entre os professores interessados pela oficina, se destaca as contribuições de László Moholy Nagy que escreveu em 1925 um manifesto com a sua visão sobre o teatro com o título "*Theater, Zirkus, Varieté*" (Teatro, circo, variedades)²².

Nele, Moholy-Nagy também se utiliza de elementos fundamentais cênicos como a luz, o espaço, o movimento, o homem e o som para criar o seu "Teatro da Totalidade", um teatro midiático, dinâmico e rítmico que reinterpreta o teatro de surpresas futurista e dadaísta a partir da adição do conceito de "mecanizado excêntrico"²³. Moholy-Nagy parte do circo, do espetáculo de variedades, pois considera que foi neles que se deu a exclusão total do subjetivo em prol de uma ação cênica total. Mas este mesmo teatro ainda necessitava de uma "excêntrica mecânica", isto é, a concentração de ações mecânicas em um cenário sem o homem como ator, para se alcançar a obra de arte total, um teatro multifuncional, uma máquina com todas as possibilidades mecânicas e multimídias do momento. Para isto, uma nova tipologia de edifício teatral era necessária, a qual ademais da incorporação de aparatos tecnológicos também propiciaria uma relação mais dinâmica entre o artista e o espectador, rompendo com o teatro de prosa e abrindo o palco para o público. Esta concepção teórica de Moholy-Nagy foi traduzida espacialmente em projetos como o "U-Theater" de Farkas Molnár (1924), no "Teatro Total" de Walter Gropius (1927) ou no "Teatro Esférico" de Andor Weininger (1927).

21 Originalmente publicado em alemão em 1924, *Die Bühne im Bauhaus* foi traduzido para o inglês por Arthur Wensinger e publicado em 1961 pela Wesleyan University, tendo como editor Walter Gropius e uma introdução escrita pelo antigo diretor da Bauhaus especialmente para esta edição. Neste trabalho foi consultada a edição: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur (eds). *The Theater of the Bauhaus: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár*. Wesleyan University paperback edition, 2ª edição, 1971.

22 MOHOLY-NAGY, Laszló. "Theater, Zirkus, Varieté" (1925). ["Teatro, circo, variedades". In: SÁNCHEZ, J.A. *La Escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999, pp.191-198].

23 Em este texto, Moholy-Nagy se inspira na eliminação dos aspectos lógicos-intelectuais pelo "Teatro de Surpresas" futurista e dadaísta, onde o teatro passa a não corresponder mais à uma obra literária ou à conceitos pré-estabelecidos e se dirige mais bem aos efeitos que poderiam gerar no palco e a reação do espectador diante deste teatro absolutamente prático, feito para distrair o público, que exalta a ação, o instinto, o dinamismo espantoso, as surpresas grotescas sem sentido. No entanto, para o artista, apesar da eliminação destes aspectos lógicos em favor do irracional, o homem seguia presente na concepção teatral, sendo este o ponto que Moholy-Nagy pretendia alterar em seu teatro a partir da introdução do "mecanizado excêntrico".

Nota-se que a temática entre arte e mecanização é abordada pelos dois professores da Bauhaus, mas com visões muito distintas. Enquanto a “mecanização excêntrica” de Moholy-Nagy excluía totalmente o valor subjetivo da expressão teatral, direcionando-se ao racionalismo moderno, Schlemmer mecaniza o palco para criar uma nova arte metafísica que poderia emergir da vida tecnológica. Em resumo, a mecanização em Moholy-Nagy aceita o utilitarismo da máquina como sendo a obra de arte final, sendo que para Schlemmer o mecânico não deixa de ser apenas uma ferramenta intermediária para se criar uma nova obra de arte. Adiante aprofundaremos o conceito de mecanização para Oskar Schlemmer, relacionando-o com a construção do espaço.

Foi neste período em Dessau que Schlemmer desenvolveu as bases de seu “Teatro Metafísico”, como escreve em seu diário:

Não prosseguir o iniciado em 1923, senão derivar para o lado dos espaços metafísicos, das perspectivas metafísicas da figura metafísica. A clareza, a liberdade de maneiras. Homens perfilados, não homens diferenciados (...). O meu é a simplicidade na ótica, que permite uma representação drástica.²⁴ (SCHLEMMER, Oskar, 1925: p.77)

Nestes anos a atividade cênica do artista na Bauhaus se diversificou em duas direções: por um lado organizava as festas e celebrações; e por outro concentrava a sua investigação do espaço cênico na criação de danças e pantomimas. A raiz performática se dividia entre a intervenção artística em um espaço real (festas), e a criação de um espaço da fantasia totalmente novo. Sob a direção de Schlemmer “(...) a oficina de teatro se tornou aqui um elo orgânico na cadeia total de atividades da Bauhaus”²⁵, cujo objetivo central seria a criação de um teatro legítimo, que “se consolidaria pela qualidade alemã unida à busca pelo o que é universalmente válido para um “teatro criativo”²⁶.

24 SCHLEMMER, Oskar. “Nota em diário de Oskar Schlemmer no dia 28 de abril de 1925”. In: SCHLEMMER, Oskar. Oskar Schlemmer. *Briefe und Tagebücher. [Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet : cartas y diario]*. Barcelona: Paidós, 1987. Tradução: Ramón Ribalta], p.77. (tradução nossa).

25 SCHLEMMER, Oskar, *op. cit.*, 1971a, p.81. (tradução nossa).

26 SCHLEMMER, Oskar, *op. cit.*, 1971a, p.101. (tradução nossa).

1.2 A concepção teatral de Schlemmer: investigação do espaço cênico corporificado

O cenário! A música! Minha paixão! porém ademais: a vastidão do campo. As possibilidades teóricas que se adaptam aos meus dotes, porque o considero natural para mim. Via livre à fantasia. (SCHLEMMER, Oskar, 1925: p.78).³²

Oskar Schlemmer, que concluiu seus estudos de artes na Academia de Artes Plásticas de Stuttgart em 1909, iniciou a sua carreira como artista pela pintura, mas logo a princípio incorporou as investigações teatrais em seu universo artístico, desenvolvendo concomitantemente a veia pictórica e a veia cênica, o que contribuiu enormemente no aprofundamento de seus princípios estéticos que puderam ser testados, aprimorados e sintetizados por diferentes expressões artísticas. No que se refere ao escopo da nossa investigação, é interessante pontuar *a priori* a origem do interesse de Schlemmer pelo espaço teatral, uma vez que esta é a chave para se compreender a concepção cênica do artista e a temática principal que buscava em todos os seus trabalhos artísticos: a figura no espaço (*Figur im Raum*). Desta forma, nos perguntamos, o que impulsionou o interesse de Schlemmer pela arte cênica? A resposta à este questionamento está condicionada a duas definições principais de seu pensamento.

A primeira delas é a justificativa da forma estética pela interpretação ética, onde independente do resultado formal estético este sempre teria uma razão ética para existir, cumprindo com a grande missão da nova arte de ser a solução para os problemas da vida. O papel da arte na sociedade para Schlemmer tinha uma "veia espiritual subjetiva" como princípio teórico. No entanto, o princípio prático oscilava para o polo contrário, a "razão objetiva" tornava possível o alcance de uma nova arte alemã que se projetasse para o futuro. Como declara Karin von Maur³³ por um lado estava a "vontade de interiorizar subjetivista" (a ideia ética) essencial para criar o "mais peculiar como o geral"; e por outro lado estava a "vontade de aplicar" em conjunto com as demais disciplinas, abrindo as portas para a objetividade de uma obra de arte integrada (a forma estética).

Ética e estética, este pensamento dicotômico que oscila entre um pensamento dualista nos leva à segunda definição principal: a busca por uma arte metafísica resultante do equilíbrio de opostos. Nas pinturas e trabalhos iniciais de Schlemmer, assim como nos seus escritos pessoais, nota-se uma constante batalha intelectual para encontrar a sua personalidade artística, entretanto a divagação entre os extremos foi vista pelo artista não apenas como um exercício crítico, mas também como resposta para a criação de uma arte que transcendia o mundo visível.

A dialética da ambivalência se inicia, portanto, com a busca pela síntese entre os impulsos apolíneos e dionisíacos, como descreve Schlemmer em uma nota em seu diário:

Vacilo entre dois estilos, entre dois mundos, entre duas visões diante da vida. Se consigo analisá-las bem creio que poderia me desfazer de minhas dúvidas. Os rasgos do primeiro estilo são: a severidade, a dureza, a contenção, a retenção, a reserva, a profundidade (...). As características do segundo estilo são as contrárias dos antigos

32 SCHLEMMER, Oskar. "Nota em diário de Oskar Schlemmer no dia 13 de julho de 1925". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p. 78. (tradução nossa).

33 MAUR, Von Karin. *Oskar Schlemmer, vol. 1: Monograph*. Munich, 1979, p. 71. Citado por: CONZEN, Ina. "The Mission of the New Art". In: *Revista Bauhaus Schlemmer*, n. 6, janeiro, 2014, p. 45. (tradução nossa).

e qual é a sua maior contraposição, que não seja o gótico? Ou a mística. Em qualquer caso, é o transcendental, o enorme, o dionisíaco, o arrebatado, o apaixonado, o alado, o agitado. (SCHLEMMER, 1915: p. 21).³⁴

A referência, sempre presente nos escritos do artista, aos impulsos apolíneos e dionisíacos nos reporta a obra *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* (O nascimento da tragédia), escrita em 1872 por Friedrich Nietzsche, em que o pensador alemão procura explicar o nascimento da tragédia grega pela hipótese da união entre as forças contrárias do apolíneo e do dionisíaco³⁵, que resultaria em uma estética metafísica. Para Nietzsche, a arte trágica nasce do espírito da música, a qual será interpretada por ele como uma arte essencialmente dionisíaca. Segundo Roberto Machado, a intenção de Nietzsche não era apenas buscar as origens da tragédia grega, mas interpretar na ópera de Wagner o renascimento moderno desta tragédia.³⁶

Schlemmer se inspira claramente neste pensamento, trasladando a concepção dionisíaca da música para a dança e traçando novas duplas de opostos que guiarão a sua investigação por uma arte metafísica. Dentre elas, destacam-se três associações fundamentais: na concepção da ideia, a contradição entre a forma e a mística; no desenvolvimento e produção desta, a questão da obra de arte representativa e abstrata; e no decorrer do processo de criação a problemática entre a criatividade e a reproduzibilidade na era da máquina.

Na primeira associação, forma e mística, o artista contrapõe a ideia racional, o formalismo clássico, e os estilos vanguardistas do cubismo e construtivismo com a ideia mística da arte de expressão livre, o irracional e inconsciente, e as vanguardas do expressionismo, surrealismo e dadaísmo. A concepção da ideia deveria transitar entre os dois mundos para que não estivesse presa a dogmas reguladores ou totalmente livre pelo universo da inconsciência: "Eu gostaria de alguma forma alcançar a objetividade mística. Seria subjetividade isso? (...) O cubismo não por lógica, mas por sentimento, pelo meu estilo de vida."³⁷

Já na aplicação da ideia, a arte deveria expressar a representação da natureza visível, seria arte figurativa, no que tange à representação do ser humano orgânico, ao mesmo tempo que arte abstrata, um espectro da realidade, com a criação de uma nova espacialidade para inserir a figura humana na composição. Nesse ponto, é notório os conceitos desenvolvidos por Wilhelm Worringer em sua tese *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (Abstração e empatia: Uma contribuição para a psicologia do estilo)³⁸. A partir da tríade cosmovisão-psiquismo-vontade artística Worringer tenta explicar a história da arte com uma visão dialética entre as fases da "Abstração" e da "Einfühlung"³⁹, dividindo a criação artística em duas atitudes: uma atitude de pura

34 SCHLEMMER, Oskar. "Nota em diário de Oskar Schlemmer, setembro de 1915". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.21. (tradução nossa).

35 MACHADO, Roberto. "Nietzsche e o Renascimento do Trágico". In: *Revista de Filosofia Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, dez/2005, pp. 174-182. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: março de 2017.

36 MACHADO, Roberto, *op.cit.*, 2005, p. 181.

37 SCHLEMMER, Oskar. "Nota em diário de Oskar Schlemmer, março de 1915". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.17. (tradução nossa).

38 WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908). [Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2008].

39 O conceito da *Einfühlung*, desenvolvido no final do séc. XIX, princípios do séc. XX, é de difícil tradução para outros idiomas, traduzido para o português como "empatia", o termo se refere à um pensamento alemão embasado na subjetividade do artista frente aos objetos, onde a empatia se converte em um fator psico-

criação que se distancia do modelo natural para criar seu próprio estilo abstrato; e outra atitude de mimetismo, que se expressa na máxima harmonia entre o homem e a natureza. Vale comentar que embora haja muitas aproximações entre esta teoria e a arte abstrata que buscava Wassily Kandinsky e Franz Marc há uma diferença importante entre elas: a abstração para as vanguardas, e também na visão de Schlemmer, se converte em uma arte fruto do conhecimento, enquanto para Worringer o estilo abstrato era uma representação mental livre de qualquer tipo de intelecto.

Com relação à terceira dupla de opostos, a criatividade na era da máquina, Schlemmer expõe o problema da obra de arte condicionada apenas pela tecnologia:

Esta era materialista e prática, na verdade, perdeu o verdadeiro sentimento para o jogo e para o miraculoso. O utilitarismo percorreu um longo caminho em matá-lo. Surpreendidos pela inundação do avanço tecnológico, aceitamos maravilhas de utilidade como sendo forma de arte já aperfeiçoada, enquanto na verdade eles são apenas pré-requisitos para a sua criação. (SCHLEMMER, Oskar, 1971b: p.29-30).⁴⁰

É neste ponto que o artista introduz a mecanização do ser humano com a intenção de criar novas imagens simbólicas e metafísicas da humanidade, sem que a máquina fosse a peça fundamental, e sim uma ferramenta no processo de criação, onde a sua lógica fria, precisa e sistemática era introduzida no universo orgânico do homem para potencializar uma nova vida que poderia emergir da "vida tecnológica". Como descreve Torsten Blume⁴¹: "(...) sua intenção não foi ingenuamente prestar homenagem à máquina, mas vencê-la através da transcendência metafísica".

Contestando à pergunta proposta, embora estes conceitos descritos tenham sido explorados por Schlemmer em seus diferentes trabalhos artísticos, fica evidente que o teatro e a dança apresentaram condições praticamente ideais para o desenvolvimento de uma arte metafísica resultante do equilíbrio de opostos e que se definia por uma forma estética de princípios éticos. Schlemmer sintetizava os polos contrários em sua concepção teatral, onde a dança era vista como uma possibilidade de liberdade artística que também estava condicionada à um ordenamento geométrico traçado a partir do corpo humano. A dança seria uma arte em acontecimento, dinâmica, que não estava presa a um espaço e tempo definidos, como era o caso da pintura, escultura ou arquitetura, transcendia o espaço finito e se projetava como uma verdadeira arte metafísica. Em uma carta escrita a seu amigo Otto Meyer, em fevereiro de 1918, Schlemmer já expressava estes ideais:

Eu realmente acredito que surgiu uma faceta da minha personalidade que estava adormecida e eu parecia estar transformado e diferente. O meio de expressão artís-

lógico da criação artística e ponto chave da obra de arte, sendo a penetração emocional do artista em um objeto distinto dele, a expressão de sua personalidade. Entre os teóricos da *Einfühlung*, o esteta e professor de psicologia alemão Theodor Lipps foi o que transformou este conceito em uma teoria de arte e definiu a estética como parte da psicologia, descrita por Lipps como o reflexo da projeção sentimental positiva (belo) ou negativa (feio). Worringer se contrapõe veemente a este conceito de estética, introduzindo sua grande inovação e principal objetivo de sua tese: a ruptura da supremacia da *Einfühlung* (empatia) e da estética do belo natural como o único processo de criação artística existente e a introdução de um novo tipo de criação, o afã da abstração, alheio a esta subjetivação da arte e que possui o mesmo nível estético que a arte ditada pela *Einfühlung*.

40 SCHLEMMER, Oskar. "Mensch und Kunstfigur" (1924). ["Man and Art Figure". In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur (eds). *The Theater of the Bauhaus: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár*. Wesleyan University paperback edition, 2ª edição, 1971b, pp. 29-30]. (tradução nossa).

41 BLUME, Torsten. "An Undertaking Contrary to Nature for Purposes of Order". In: *Revista Bauhaus Schlemmer*, n. 6, janeiro, 2014, p. 9 (tradução nossa).

tica era imediato, direto; o corpo humano. Faz pouco tempo li em Kierkegaard aproximadamente que a ideia mais abstrata que podemos imaginar é a genialidade sensual, erótica, e que seu único e exclusivo meio de expressão é a música. Com toda razão também se deve incluir neste tópico a dança, a qual, como a música, é uma representação do erótico direto em forma de "sucessão de momentos", ao contrário do que ocorre com a pintura e a plástica, que existem em um momento. (SCHLEMMER, Oskar, 1918: p. 27-28).⁴²

1.2.1 Concepção teatral: plano teórico

Os objetivos que Schlemmer buscava com a dança e o teatro estão claros, mas afinal como o artista colocou em prática estas ideias na concepção de um teatro metafísico? Antes de respondermos a este questionamento é importante destacar algumas premissas de seu pensamento com relação ao próprio gênero teatral.

Logo, o primeiro ponto que o artista assinala é a função do teatro enquanto "história da transfiguração do homem"⁴³, sendo o palco para esta transformação a união entre o espaço e a construção, e os materiais envolvidos seriam a forma e a cor, esferas que competem ao domínio do arquiteto. Nota-se que a relação entre o espaço teatral e a arquitetura esteve presente desde o início na investigação de Schlemmer e que a sua proximidade com a Bauhaus exerceu forte influência neste processo de maturação do campo teatral:

Vi uma coisa, desde a perspectiva da Bauhaus a vi com particular claridade: muito na arte atual, moderna, tende às realizações práticas, à arquitetura. Devido à nossa depressão econômica é possível que não possamos construir por muito tempo. Faltam as grandes missões que poderiam acometer as utópicas fantasias dos modernos. Para elas há um espaço no mundo de ilusão do teatro. Temos que nos contentar com substitutos, trabalhar com madeira e papelão o que nos impedem de fazer em pedra e ferro. (SCHLEMMER, Oskar, 1921: p. 50).⁴⁴

Em sequência, o artista também descreve os emblemas do tempo (princípios do século XX) que se teriam que considerar no processo da criação cênica, são eles: a abstração como soma, não como generalização; a mecanização na esfera da vida e da arte decorrente das potencialidades da tecnologia e invenção para se criar fantasias.⁴⁵ O artista cênico não poderia ignorar estes sinais da idade moderna e sim potencializá-los a seu favor, em um hibridismo artístico que se mantém atual no cenário artístico contemporâneo. Como última premissa, cabe enfatizar que para Schlemmer o palco era uma representação abstraída do natural que dirigia o seu efeito ao ser humano, a figura principal do palco.⁴⁶

A partir destas interpretações do gênero teatral o artista pôde então estabelecer as bases de seu ambicioso "teatro metafísico". Para iniciar a sua busca pelo perfeito equilíbrio entre os opostos, o teatro foi dividido por ele em dois discursos básicos: o teatro culto, onde o palco era visto como uma instituição moral; e o teatro popular, em que o palco era representado como um cir-

42 SCHLEMMER, Oskar. "Carta a Otto Meyer- 11 de fevereiro de 1918". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, pp. 27-28. (tradução nossa).

43 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1971b, p. 17.

44 SCHLEMMER, Oskar. "Carta a Otto Meyer, 14 de junho de 1921". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p. 50 (tradução nossa).

45 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1971b, p. 17.

46 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1971b, p. 18.

co. O intermédio entre os dois protótipos seria a justa medida do teatro da ilusão e da fantasia, isto é o teatro metafísico.⁴⁷ Conforme o esquema abaixo criado por Oskar Schlemmer para analisar como se formaria o equilíbrio entre as duas tipologias teatrais contrárias, percebe-se que o teatro metafísico estaria sempre na intersecção dos limites de cada gênero, sendo uma transgressão, um rompimento de barreiras impostas e uma recombinação de diferentes elementos cênicos.

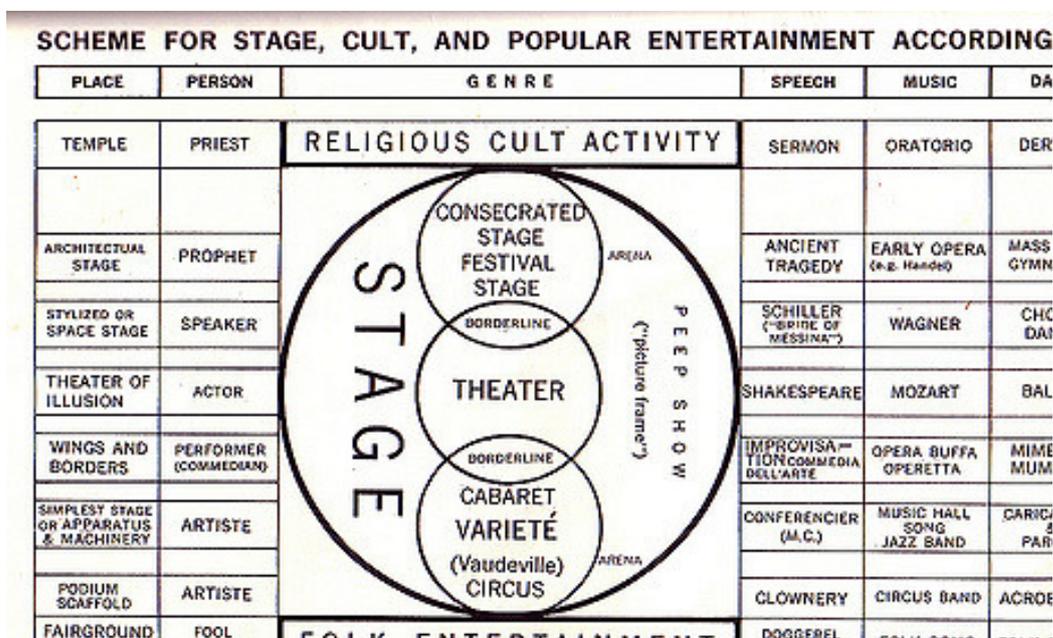


Figura 01. Esquema para o palco, culto e entretenimento popular definido por Oskar Schlemmer.

Schlemmer também dividia o teatro em três fases: a oral ou sonora, representada pelos eventos literários e musicais; a fase do jogo, caracterizada pelos eventos físicos e miméticos; e a fase visual, contida nos eventos ópticos. A composição proposta pelo artista consistia então na combinação de duas ou três fases dessas, de acordo com a perfeita precisão matemática. No entanto, para se alcançar o resultado de um teatro metafísico a fase do "jogo" ou do "palco plástico" sempre teriam o papel principal na composição, uma vez que possibilitavam o desenvolvimento do balé e da pantomima, em detrimento do discurso dramático.⁴⁸

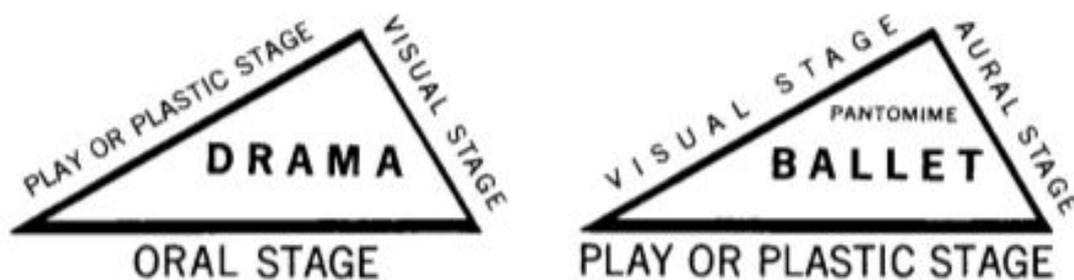


Figura 02. Esquema com a tríade de conceitos que formam o teatro segundo o estágio oral e o "jogo ou palco plástico".

47 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit*, 1971b, p. 18.

48 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit*, 1971b, p. 20.

Seguindo estes conceitos iniciais, Schlemmer revela a fórmula de seu teatro metafísico, expressa na seguinte equação espacial: o espaço teatral seria a junção de uma superfície bidimensional, a forma racional; e uma superfície tridimensional, expressa pelo corpo humano orgânico. A forma seria composta por dois elementos cênicos, a cor e a luz, responsáveis pela transfiguração do espaço por meio de efeitos misteriosos; e o corpo humano seria introduzido neste "jogo visual" (*Schau-Spiel*)⁴⁹ a partir de uma linguagem posicional, rítmica e gestual.⁵⁰ Schlemmer parte, ao mesmo tempo, do elementar, isto é, do ponto, da linha, das superfícies e cores simples, mas também de uma situação corporal, ao analisar como o corpo humano se inscreveria neste espaço visual, processo descrito em seu diário: "Partido do elementar (...), e partimos da composição simples de superfícies: do corpo. (...) Partimos do espaço, de suas leis e segredos".⁵¹

Neste caso o homem é colocado no centro do estudo espacial, em contraposição à concepção racionalista do espaço e da forma fechada, o ser humano passa a ser "o recipiente do subconsciente, a experiência sem mediação, o transcendental".⁵² Esta contraposição entre a forma da razão e a sensibilidade humana nos leva à referência do tratado "*Über die ästhetische Erziehung des Menschen in Eine von Briefe*" (A Educação Estética do Homem) escrito por Friedrich von Schiller entre 1793 e 1795⁵³, em uma série de cartas, citadas diretamente por Schlemmer em seus escritos, quando este afirma que a sensibilidade e a razão só podem estar unidas através do "impulso do jogo", o qual transformaria o homem físico em homem estético. Deste modo, enxergamos que a divisão do espaço cênico de Schlemmer em duas esferas é também responsável pela formação de duas linguagens teatrais na arte metafísica proposta por ele: a linguagem visual (forma) e a linguagem corporal (o homem).

Com relação à primeira temática o artista desenvolve a criação de uma cena formalista, de caráter dinâmico, onde o poder da luz e da cor (sendo a luz também colorida) é explorado em favor da criação de novos efeitos artificiais de iluminação, de fenômenos ópticos que não se relacionam com a imitação da natureza visível, mas que geram novas atmosferas em um ambiente técnico e mecânico que não deixa de ser estético. Nesta configuração óptica a forma, a cor e a luz revelam os seus valores elementares dentro da manipulação construtiva do espaço arquitetônico.

Já na linguagem corporal existem dois caminhos para a composição cênica: a escolha por potencializar a expressão física, a emoção e a pantomima, de modo que a linguagem oral e escrita seja substituída pela experiência dos "gestos". Ao mesmo tempo que se permite explorar a matemática do corpo em movimento, onde o corpo humano corresponde à própria geometria do espaço gerada no solo do palco através dos movimentos humanos. Esta geometria corporal transforma o espaço-cúbico abstrato em estrutura horizontal e vertical para o fluxo dos movimentos.⁵⁴

Outra característica muito importante da esfera corporal é a metamorfose da figura huma-

49 "*Schau-Spiel*" deriva da palavra alemã "*Das Schauspiel*" que se refere ao jogo, drama ou espetáculo que assume o significado literal de um "jogo visual" ou um "show" em sua forma.

50 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1971a, p. 85.

51 Trechos extraídos de um texto escrito por Oskar Schlemmer em seu diário pessoal em maio de 1929. In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p. 112. (tradução nossa).

52 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1971b, p. 91.

53 SCHILLER, Friedrich von. "*Über die ästhetische Erziehung des Menschen in Eine von Briefe*" (1795). ["Cartas sobre la educación estética del hombre"]. Disponível em: <http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf>. Acesso em: fevereiro de 2017].

54 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1971b, p. 25.

na pelos figurinos, os quais representavam uma imagem artística abstrata contida na simplificação geométrica das formas do corpo humano. Essa metamorfose transformava não apenas o dançarino/ator, mas o espaço como um todo, a expressão gestual, a pantomima, os movimentos e a própria dimensão visual do teatro.

1.2.2 “O Ballet Triádico”: plano prático

A parte da teoria cênica, no campo prático destacamos o grande projeto de vida de Oskar Schlemmer: o seu lendário “Balé Triádico” (*Das Triadische Ballet*). Tendo sido concebidas as ideias iniciais desde 1912, pode-se dizer que a obra foi o gérmen de seu interesse cênico, nasceu a partir da missão de se criar uma arte metafísica e se desenvolveu juntamente com a maturação das ideias do artista, configurando-se em seu maior legado artístico. A obra teatral expõe uma das maiores qualidades deste legado: a relação mútua entre o campo teórico e prático, onde o espaço é experimentado e modificado constantemente. A primeira encenação do balé se deu no ano de 1916, onde foram interpretadas apenas algumas seções, sendo apresentada por primeira vez em sua totalidade apenas em setembro de 1922 em Stuttgart Landestheater. Porém, será a apresentação organizada durante a “Semana da Bauhaus”, em 1923, a responsável pelo sucesso e adesão do público ao espetáculo.

O Ballet Triádico, como o próprio nome sugere, consistia em uma “dança triádica” em todos os âmbitos: composta por forma, cor e movimento, a dança, o figurino e a música se dividiam em três atos principais, organizados em doze danças estilizadas, as quais eram sempre encenadas por três dançarinos (dois homens e uma mulher) que estavam vestidos (ou metamorfoseados) por dezoito figurinos diferentes. O primeiro ato, representado pela cor amarelo-limão, se caracterizava pelo espírito alegre e burlesco. Em sequência, o espaço era banhado pela cor rosa e se reivindicava um caráter mais solene e cerimonioso. Já no último ato o cenário era dominado pela cor preta, finalizando a obra com um tom misterioso e fantástico. Mas, afinal, por que a escolha do número três para solucionar a fórmula espacial? Schlemmer nos responde ao questionamento:

Porque três é uma cifra muito importante, dominante, em que se superam o eu monomaniaco e a oposição dualista, e em que se inicia a coletividade. Depois dele vem o cinco, logo o sete e assim sucessivamente. (SCHLEMMER, Oskar, 1926: p. 88).⁵⁵

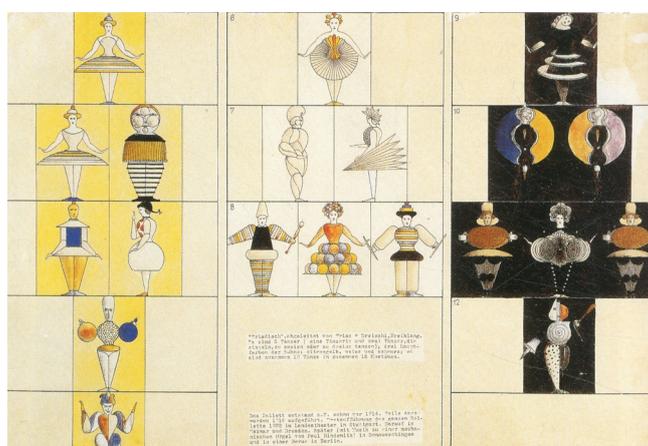


Figura 03. Croquis de Schlemmer com os figurinos utilizados no Ballet Triádico.

55 SCHLEMMER, Oskar. “Nota em diário de Oskar Schlemmer de 5 de julho de 1926. Notas sobre a apresentação do Ballet Triádico no festival de música de Donaueschingen”. In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.88. (tradução nossa).



Figura 04. Ballet Triádico apresentado em 1926.

É importante destacar a diferença entre o conceito de "tríade" e o de "trindade", onde, como descreve Andreas Hüneke⁵⁶, no simbolismo tradicional as tríades se divergiam das trindades por estarem compostas de três unidades independentes. Nesse sentido, nota-se que a composição triádica de Schlemmer se organizava por três atos distintos, cada qual com suas características, possibilitando resultados cênicos inovadores, como a criação de figurinos "mecânicos", a exploração do caráter cromático na construção de uma atmosfera espacial, a montagem do espetáculo por meio do "choque", e a concepção de uma nova dimensão geométrica espacial. Vejamos cada tópico por separado.

Os figurinos "mecânicos", construídos por telas de arame e formas rígidas de papel machê pintados por tintas metálicas ou coloridas, materializavam a inconsciência do boneco articulado descrito por Heinrich von Kleist em seu ensaio "*Über das Marionettentheater*" (Sobre o teatro de Marionetas)⁵⁷, publicado em 1810 no jornal *Berliner Abendblätter*. Os figurinos eram mecânicos justamente para proporcionar a liberdade gestual da dança, uma vez que o mecânico venciam os limites físicos e projetava linhas de movimento naturais em volta de eixos previamente traçados, como era o ponto de gravidade das marionetes de Von Kleist. Se criava assim uma imagem abstrata do corpo humano e a perfeita união deste com o espaço a partir de invenções escultóricas. O último ato, representado pelo mistério da cor preta, também corresponde aos figurinos mais importantes da peça em que as "formas" criadas seriam expressões metafísicas⁵⁸, e a inserção destas no espaço cênico resultava na desmaterialização dos corpos, já que na última sequência do balé, os corpos metamorfoseados por espirais, discos, desapareciam no fundo preto conforme dançavam, se confundiam com o espaço físico, eram desmaterializados.

Quanto ao caráter cromático da peça, este se aproximava claramente da obra cênica de Kandinsky "*Der Gelbe Klang*" (A Sonoridade Amarela), descrita no tópico anterior, com a diferença de que enquanto Kandinsky buscava um som que se relacionasse diretamente com uma cor,

56 HÜNEKE, Andreas. "L'Abstrait Forme et Symbole". In: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris : Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 53.

57 KLEIST, Heinrich von. "*Über das Marionettentheater*" (1810). [*Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*]. Tradução: Jorge Riechmann. Madrid: Hiperion, 1988, p. 27-36].

58 HÜNEKE, Andreas, *op.cit*, 1999, p. 50.

Schlemmer transpõe esta correspondência na criação de diferentes atmosferas espaciais, onde para certos estados emotivos lhes correspondem uma coloração específica. A cor deixa de ser um elemento responsável apenas pela construção visual da peça para se realizar como um valor subjetivo, místico.



Figura 05. Reconstrução do Ballet Triádico dirigido por Dirk Scheper, Berlim, 1988.

No resultado visual da composição, percebe-se que a sequência dos atos não era uma continuação do tema que já se havia encenado, e sim uma ruptura, uma montagem dos planos por justaposição, onde as formas, as cores e os movimentos colocavam em contraste as atmosferas espaciais criadas e traziam um certo mistério para a obra.

Já na esfera corporal, a geometria dos movimentos humanos que se aplica no palco em que se dança também explora uma nova dimensão geométrica do espaço que transcende a definição clássica matemática, se cria assim um espaço-movimento de caráter topológico, indicada por Schlemmer em seu diário:

O Ballet Triádico, a dança da trindade, a mudança de um, dois e três, em forma, cor e movimento, deve gerar além da planimetria da superfície coral e a estereometria dos corpos em movimento, aquela dimensão do espaço, que deve surgir por necessidade da perseguição das formas básicas elementares, tais como a reta, a diagonal, o círculo, a elipse e as uniões recíprocas. Sendo assim, a dança se converte pela sua origem em dionisíaca e cheia de sentimento, por sua forma final em apolínea-rigorosa, isto é, no símbolo do equilíbrio de polaridades. (SCHLEMMER, Oskar, 1922: p.60).⁵⁹

A partir da análise da concepção cênica do artista e de sua obra maestra, estamos de acordo com o autor Franz Anton Cramer⁶⁰, quando este afirma que tanto os conceitos de Schlemmer, como as obras encenadas no palco da Bauhaus, não foram concebidas como peças de teatro em sentido estrito e sim como estratégias de espacialização da composição, onde os diversos experimentos modernistas abstraídos da condição humana puderam estabelecer uma zona intermediária entre o espetáculo cênico e as artes visuais. Observa-se, portanto, que Schlemmer trans-

59 SCHLEMMER, Oskar. "Nota em diário de Oskar Schlemmer, setembro de 1922". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.60. (tradução nossa).

60 CRAMER, Franz Anton. "In the Here and Now of Geometry". In: *Revista Bauhaus Schlemmer*, n. 6, janeiro, 2014, p. 24.

forma a arquitetura em um mundo cênico, a partir da experimentação "*in loco*" (como dançarino), e da investigação teórica (como professor e artista), construindo um mundo de ilusão com bases racionais, onde a fantasia somada à razão provoca a dupla construção (artificial) de um corpo sinestésico e um espaço de ação como forma definitiva.

Como último comentário, vale salientar que os conceitos aqui abordados serão detalhados no seguinte capítulo que trata da concepção espacial de Schlemmer, quando se analisará as principais temáticas separadamente.

1.3 O jogo de manipulação do real: as festas Bauhaus

Me diz como celebras as tuas festas que te direi quem és. Ou melhor: cada geração, cada capa social tem a festa que merece. Quando os jovens colocam em cena uma festa, dela se podem tirar conclusões sobre a maneira de ser dessa juventude, e a Bauhaus representa uma juventude que esperemos que um dia chegue a ser importante. (SCHLEMMER, 1929: p. 109).⁶¹

Como vimos anteriormente, o caráter festivo da Bauhaus esteve presente desde o início das atividades acadêmicas, indicado pelo próprio discurso inaugural proferido por Walter Gropius em 1919⁶². Os primeiros eventos foram assim organizados em reuniões semanais na forma de saraus, onde estudantes e professores liam poesias e trechos de livros de autores conhecidos, os quais, a partir de 1920, deram lugar às “Noites da Bauhaus” (*Bauhausabend*), que foram seguidas pelas conferências e noites musicais, em que já se desenhavam convites e programas e se decoravam as salas de apresentação.⁶³

Essas celebrações foram se transformando em festas importantes no calendário escolar anual, destacando-se cinco eventos principais na Bauhaus de Weimar: a festa de natal, de caráter mais solene; as festas de carnaval, sempre muito divertidas e organizadas nos famosos “bailes a fantasia”; em sequência se celebrava o aniversário do então diretor da escola Walter Gropius (no dia 18 de maio), com objetivo de homenageá-lo por meio de diferentes temáticas; para a abertura do verão se organizava a “Festa das Lanternas” (*Laternenfest*); uma ação lúdica na forma de “procissões” em que se desfilavam pela cidade fontes de luz construídas pelos próprios participantes; e para a entrada do inverno a “Festa dos Cometas” (*Drachenfest*), em que os convidados subiam às colinas de Weimar e soltavam os seus “cometas” (estruturas artísticas de formas distintas). A parte das festas oficiais, é importante comentar que qualquer acontecimento novo na vida acadêmica estava propenso a ser celebrado em bailes festivos, como exemplo, a comemoração organizada por motivo da obtenção da nacionalidade alemã de Wassily Kandinsky e sua mulher.

As festas e reuniões exerciam um papel muito importante no cotidiano da Bauhaus, podendo-se dividir três funções principais:

- a união entre o caráter lúdico e o labor pedagógico, onde o “impulso do jogo” (*Spieltrieb*) se transformava em uma ferramenta para estimular a criatividade dos alunos dentro da tríade “jogo-festa-trabalho”, segundo Johannes Itten as suas aulas eram ministradas sob o lema: “O jogo será festa - a festa será trabalho - o trabalho será jogo;”⁶⁴
- a festa enquanto atividade associativa que colocava em relação diferentes alunos e professores, possibilitando uma união pedagógica entre as oficinas e fortalecendo as relações de amizade;
- e por último, os eventos tinham a finalidade de ser instrumentos de relações públicas com

61 SCHLEMMER, Oskar. “Nota em diário de Oskar Schlemmer, fevereiro de 1929”. In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.109. (tradução nossa).

62 GROPIUS, Walter. “Bauhaus Manifesto and Program”. Weimar, 1919. Disponível em: <<http://www.artifex-balear.org/etextes/bauhaus.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2017.

63 VALDIVIESO, Mercedes. *La Bauhaus de festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2005, p.60.

64 DROSTE, Magdalena, *op.cit.*, 1993, p. 38. (tradução nossa).

a comunidade local e representantes políticos, onde a Bauhaus construía a sua imagem pública perante os espectadores externos.⁶⁵

Nota-se, portanto, que o ambiente festivo se integrava à pedagogia da instituição como uma espécie de retroalimentação artística e humana, que foi potencializada ainda mais quando o artista Oskar Schlemmer assumiu o cargo de mestre de cerimônias. Sob o seu comando, as antigas festas de Weimar, mais modestas e intimistas, se transformaram em grandes eventos temáticos que passaram a ser organizados enquanto uma teatralização do espaço. Durante estes anos em que esteve à frente da Oficina de Teatro e da direção das festas, Schlemmer, juntamente com os seus alunos mais seletos (em destaque Xanti Schawinsky) quase cria uma escola própria, instituindo-se assim uma nova oficina transversal às demais atividades: a inexistente "Oficina de Festas".

Desta forma, ainda em Weimar, o artista promove em 1922 o "Baile de Máscaras" anual, aproveitando a ocasião para estrear o primeiro espetáculo cênico dirigido por ele na oficina de teatro, a peça "Gabinete de figuras I", também conhecido como "Gabinete figural". Inspirada no emblemático filme de Robert Wiene "*Das Kabinett des Dr. Caligari*" de 1919 (O Gabinete de Dr. Caligari) que teve grande êxito internacional, a obra é reinterpretada por Schlemmer no campo teatral na forma de uma paródia no desenvolvimento e da fé na técnica⁶⁶, onde figuras mecânicas e coloridas eram transportadas por uma fita ou movidas por manipuladores ocultos em um jogo de planos, e executavam ações cênicas burlescas, se aproximando visualmente ao "teatro de variedades" de Marinetti, mas seguindo uma regularidade lógica previamente estabelecida. A peça teve tanto êxito que foi reproduzida no quarto dia da "Semana da Bauhaus" em 1923, com o título "O Gabinete de figuras II".



Figura 06. Estudo de Schlemmer para a peça "O Gabinete Figural", 1922.

No período de transição da Bauhaus para Dessau também se celebraram duas festas temáticas em parceria com a escola *Burg-Giebichenstein* de Halle: a festa da "Nova Objetividade" (*Neue Sachlichkeit*), no inverno de 1925, segundo o novo lema "arte e técnica" da Bauhaus de Gropius; e na primavera de 1926 a festa "O Tubo" (*Die Röhre*), claramente identificada pelas fantasias dos convidados que se transformaram em "tubos ambulantes".

65 VALDIVIESO, Mercedes, *op.cit.*, 2005, p. 60-61.

66 DROSTE, Magdalena, *op.cit.*, 1993, p. 101.



Figura 07. Festa "Nova Objetividade" (*Neue Sachlichkeit*), 1925.



Figura 08: Festa "O Tubo" (*Die Röhre*), 1926.

Já no dia 20 de março de 1926, como uma pré-inauguração das novas instalações em Dessau, se celebrou a "A Festa Branca" (*Das weisse Fest*), em branco e colorida, decorada por quadriculados preto e branco, bolinhas ou listras. O evento foi um sucesso, tendo despertado a criatividade de muitos convidados que exibiram fantasias que se confundiam com o decorado da festa, criando uma unidade visual impressionante entre o espaço e os "personagens humanos", como indica Ise Gropius em seu diário pessoal: "(...) Graças ao lema da festa se conseguiu um efeito unitário, e não me lembro de nenhuma festa com fantasias tão bonitas (...)”⁶⁷. A fotografia que se conservou de Heinrich Koch também exemplifica este efeito unitário do espaço, com a cabeça completamente raspada e o rosto todo pintado desde o pescoço em quadriculados em preto e branco na forma de um espiral, o misterioso "homem-xadrez" se fundia completamente na decoração da festa.



Figura 09: Fantasia de Heinrich Koch (O homem-xadrez) na "Festa Branca".



Figura 10: "A Festa Branca" (*Das weisse Fest*), 1926.

Em dezembro de 1926 se inaugura oficialmente a Bauhaus de Dessau em uma cerimônia solene, com discursos das autoridades e visita guiada pelos novos edifícios da escola, terminando a parte formal em uma grande festa, onde " (...) cerca de dois mil convidados inundaram todas as salas. Por todos lados soava ou retumbava música, por todos lados se dançava, se cantava, se

67 GROPIUS, Ise. "Diário de Ise Gropius". Citado por: VALDIVIESO, Mercedes. *op.cit.*, 2005, p. 104. (tradução nossa).

ria, todos sucumbiam a uma exultante alegria".⁶⁸ Nesta ocasião Schlemmer também pôde estreitar demonstrações do que se tornaria as famosas "Danças Bauhaus", que estudaremos melhor no próximo capítulo. No ano seguinte, como comemoração ao aniversário de um ano dos novos edifícios da Bauhaus, se organizou a "Festa das Expressões de moda" (*Schlagwörterfest*), na qual Schlemmer coordenou peças de teatro com paródias dos professores e suas pequenas manias e obsessões.

Para o carnaval de 1928, em contraponto à grave crise financeira e problemas internos, foi organizada a divertida "Festa das barbas, narizes e corações" (*Bart-Nassen-Herzensfest*) que obteve muito sucesso, sendo realizada uma segunda edição da mesma em Berlim. Outra festividade de caráter mais íntimo, mas não menos importante, foi a despedida de Walter Gropius da direção da escola, ocorrida em março de 1928, onde Schlemmer organizou um grande sarau com leitura de poemas, apresentações de música e projeções de vídeo intitulado "9 anos de Bauhaus. Uma crônica" (*9 Jahre Bauhaus - eine Chronik*).

Para encerrar o papel inovador que teve a "oficina de festas" e a de teatro nas mãos desse artista multifacetado, se celebrou no dia 9 de fevereiro de 1929 a festa mais emblemática de toda a história da Bauhaus: a "Festa do Metal" (*Metallisches Fest*), a última grande festa organizada por Oskar Schlemmer, que no final deste ano deixaria a Bauhaus para se trasladar à Academia Estatal de Breslau.⁶⁹ A festa foi a expressão mais genuína do caráter de Schlemmer e de sua herança performática para o mundo artístico, inscrevendo-se como um mito na história da instituição.

O tema inicial do evento era a "Festa dos sinos e vinhetas", mas para evitar "(...) o perigo do demasiado estridente, do demasiado ruidoso, e isso mediante a ideia do metálico em geral (...) "⁷⁰ se modificou para a temática do metal enquanto fonte de inspiração. Como assinala Mercedes Valdivieso no catálogo para a exposição "Bauhaus de Festa"⁷¹, o tema do metal possibilitava uma ironia à orientação tecnicista da escola sob a nova direção de Hannes Meyer, de modo que embora representasse o material símbolo da era da máquina (o metal), a festa não correspondia à lógica mecanicista e utilitarista, por ao contrário, se organizava em "um luxuoso esplendor".⁷²

Nesta noite lendária a Bauhaus se vestiu por completo de metal, o brilho da decoração iluminava o entorno e transfigurava a imagem do grande edifício moderno:

68 PÜSCHEL, K. "Geheimnisse des Bauhauses", en: Architektur der DDR (Berlin), año 32, núm. 4, abril 1983. Citado por: VALDIVIESO, Mercedes. *op.cit.*, 2005, p. 74. (tradução nossa).

69 Sob a nova direção de Hannes Meyer, a Bauhaus começa a se inclinar para a técnica e a política, em uma visão mais voltada ao tema social que ao estudo da estética. De modo que a postura do novo diretor se contrapõe à visão artística de Schlemmer, que já havia deixado claro que o seu objetivo não era fazer um teatro político, e sim continuar com o estudo estético da "figura no espaço" (*Figur im Raum*). Com esta mudança na Bauhaus, a Oficina de Teatro foi perdendo importância entre as demais atividades e seu orçamento foi sendo suprimido, gerando um descontentamento visível em Schlemmer, que já vinha manifestando a vontade de deixar a Bauhaus a algum tempo. Neste contexto, se concretizou a sua nomeação para um cargo de professor na Academia de Artes de Breslau, que o artista não hesitou em aceitar, deixando a Bauhaus no verão de 1929. Após a saída de Schlemmer, Hannes Meyer decidiu fechar a Oficina de Teatro por "razões econômicas". Está claro que a oficina cênica tinha se mantido ainda por um tempo na escola, após a saída de Gropius, devido à figura de Oskar Schlemmer, mas com a sua demissão não tinha mais sentido de existir, uma vez que as atividades da escola nesse período se direcionavam basicamente ao estudo da arquitetura.

70 SCHLEMMER, Oskar. "Nota em diário de Oskar Schlemmer, fevereiro de 1929". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.107-109. (tradução nossa).

71 VALDIVIESO, Mercedes, *op.cit.*, 2005, p. 76.

72 VALDIVIESO, Mercedes, *op.cit.*, 2005, p. 76. (tradução nossa).

Também era fantástico o aspecto da Bauhaus vista desde o exterior, seu brilho na noite de inverno. As janelas estavam enfeitadas com papéis metalizados colados do lado interior, as lâmpadas brancas e coloridas foram ordenadas por salas, a perspectiva do grande bloco de vidro mudou totalmente por uma noite o aspecto do edifício da "Escola Superior de Desenho. (SCHLEMMER, 1929: p. 110).⁷³

A metamorfose interna consistia em um jogo de sombras e reflexos, propiciado pelos papéis ondulados e máscaras metálicas que revestiam as paredes, e pelos papéis brilhantes, cascas de fruta de latão e bolas de natal gigantes que se penduravam do teto. Também o piso estava coberto por uma capa de confetes metálicos. Nenhum espaço passava despercebido pelo "figurino luminoso da festa", criando um novo estilo lúdico alheio ao "estilo Bauhaus", consagrado como ideário moderno:

As salas iluminadas deste edifício, desde já festivas, inclusive demasiado festivas para o fazer cotidiano que haviam tido até o presente, obrigam a um estilo determinado, que surge de forma inevitável, seja qual seja o título que se queira dar à festa. Não é um "estilo Bauhaus", como se chama já o vocabulário obrigatório que os imitadores sabem aproveitar tanto. (...) este estilo Bauhaus onde menos existe é na própria Bauhaus. (SCHLEMMER, 1929: p. 107).⁷⁴



Figura 11: "A Festa Metálica" (Metallisches Fest), 1929.

O ambiente festivo era completado ainda pelas fantasias inusitadas, músicas, danças vanguardistas e também pela apresentação das renomadas "Danças Bauhaus". No entanto, é importante ressaltar que a grande invenção de Schlemmer neste evento não estava na decoração em si ou nos espetáculos e intervenções artísticas encenados, e sim na organização desta como um "itinerário sinestésico", onde o convidado experimentava em um trajeto de "ritos iniciais" a transformação do espaço estático à um espaço dinâmico e sensorial.

Para a melhor descrição, dividimos o itinerário em duas fases: a iniciação do convidado aos ritos do metal e a posterior imersão no ambiente festivo. De início, a recepção se dava por um tapete metálico estendido na entrada do edifício, direcionando os convidados para a parada obrigatória na "loja de metais", onde estes podiam saciar todas as suas necessidades de "metais", uma vez que se disponibilizavam chapas, tesouras, papéis de alumínio, chaves-inglesas, colheres,

73 SCHLEMMER, Oskar. "Nota em diário de Oskar Schlemmer, fevereiro de 1929". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.110. (tradução nossa).

74 SCHLEMMER, Oskar. "Nota em diário de Oskar Schlemmer, fevereiro de 1929". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.107. (tradução nossa).

abridor de latas, perucas metalizadas e pintura brilhante para as barbas postiças.

Já caracterizados, os convidados chegavam à segunda fase do itinerário, a imersão, onde todos eram obrigados a escorregarem por um tobogã metálico, localizado na ala que conectava os dois edifícios da Bauhaus. Este “brinquedo” funcionava como um portal de entrada para outro mundo e despertava a percepção infantil dos visitantes. Assim que escorregavam para a sala principal da festa, estes eram recebidos por sons de sinos e por um estridente toque de trombeta. Estando no ambiente festivo, o caminho seguia por uma “escada musical”, onde cada degrau emitia um som diferente e os convidados podiam “brincar” de criar infinitas melodias com apenas o toque de seus passos, era “uma autêntica “piada de escada”, surgiram também os virtuosos que em pulos acima e abaixo lhe arrancaram ruídos e tons (...)”⁷⁵. A escada conduzia à uma tômbola ou um jogo de tiro ao alvo em que os convidados podiam ganhar cadeiras de aço, taças de níquel, lâmpadas de alumínio, fantásticos bolos com polvilho metálico, arte natural e não natural. Finalizados os ritos do metal os novos personagens, já imersos na temática, poderiam agora desfrutar da festa nas diversas salas de baile que dominavam o espaço da escola.

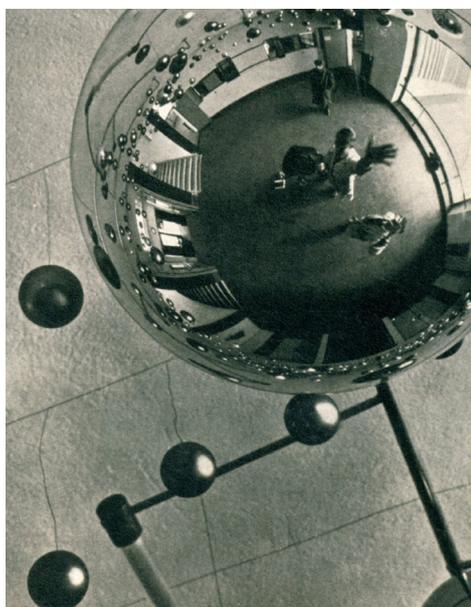


Figura 12: Decoração interna da “Festa Metálica”.

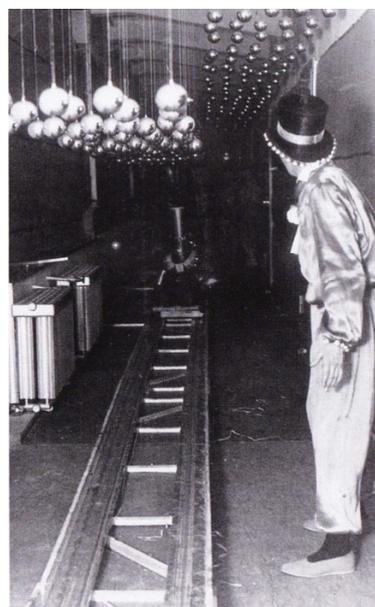


Figura 13: Tobogã na “Festa do Metal”.

Como podemos ver, as festas e os espetáculos cenográficos eram unidos por Schlemmer na forma de eventos muito profícuos para a experimentação de novas espacialidades em que o espaço real era manipulado e transfigurado por temáticas lúdicas, que faziam do ambiente estático e funcional um local dinâmico de caráter efêmero. A metamorfose da realidade se dava por meio de três níveis: tanto pelas decorações e “instalações artísticas”, pela encenação de personagens por parte dos convidados, os quais se fantasiavam com muita criatividade de acordo com a temática da festa, e também através das próprias peças teatrais e danças Bauhaus encenadas no palco da escola, onde se projetava um espaço imaginário completamente novo dentro do espaço real.

O resultado da junção entre os três níveis era a geração de eventos que se localizavam “en-

⁷⁵ SCHLEMMER, Oskar. “Nota em diário de Oskar Schlemmer, fevereiro de 1929”. In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.107. (tradução nossa).

tre limites”, na dissolução de bordes, entre a organização e a dispersão espacial, entre decorados previamente projetados e o caos festivo, entre o modo programado (ensaiado) e a improvisação, entre o concebido e o vivenciado, em uma dimensão performativa muito explícita.

Resgatando o conceito de Schlemmer do espaço da ação como forma definitiva, percebe-se que foi no âmbito das festas que o artista pôde alcançar este objetivo final, uma vez que a atitude festiva possibilitava tanto a realização cênica, como um espaço do acontecimento, onde a arquitetura passa a responder mais aos eventos que tomam lugar nos espaços do que os espaços em si, as festas traziam o aspecto coreográfico para o discurso da forma e função da arquitetura moderna de Gropius, transformando-a em um espaço vivencial construído pelas próprias ações que ocorrem nos edifícios.

capítulo 2

Concepção espacial de
Oskar Schlemmer



A Luz, a cor, o som, o movimento, o corpo, eram elementos cênicos recorrentes na construção da cena moderna. Entretanto, o que diferenciava a concepção de Schlemmer das demais era o modo como o artista se apropriava destes elementos para criar um espaço abstrato, ao mesmo tempo que figurativo, unindo à dimensão cúbico-abstrata o movimento corporal. Devido ao caráter dúbio de seu pensamento, que se solapava entre a veia cênica e a vocação pictórica, entre a arte popular e arte moderna, entre o conceitual e o inconsciente, Schlemmer pôde desenvolver uma estética livre, singular, desenraizada de pré-conceitos, "uma "atitude" no sentido mais contemporâneo da palavra: tanto a aventura pessoal, quanto o processo de criação"⁷⁶. Por meio do equilíbrio entre impulsos opostos, o artista concebeu um espaço cênico inovador, performático, racional e orgânico, visual e sinestésico, que buscaremos descrever a partir da análise espacial de três elementos cênicos: o "figurino" (corporalidade); a "dança" (movimento); e o "cenário" (cena formalista).

2.1 Corporalidade [O figurino]

Parto do corpo para ir tirando paulatinamente dele a forma da dança, o caminho é assim diferente de quando parto da forma, de uma ideia a plasmar e tento realizá-la através do corpo. Sem dúvida alguma nossa época, a presente, sente aversão pelo experimental. Por que, se não é o experimental o próximo passo para o futuro? (SCHLEMMER, Oskar, 1931: p.131).⁷⁷

O "homem" enquanto temática esteve presente desde os primeiros trabalhos artísticos de Oskar Schlemmer como peça fundamental para o desenvolvimento de sua arte metafísica. A princípio, nos anos em que esteve combatendo como soldado na Primeira Guerra Mundial, entre 1915 a 1918, as suas pinturas e desenhos espelhavam a vivência desta triste realidade onde a anatomia humana sempre estava "seccionada" ou "desmembrada" por eixos transversais e fragmentos esquemáticos⁷⁸, como podemos ver nas pinturas "*Komposition auf Rosa*", de 1915 ou em "*Geitele Figur*", de 1918. Este período, embora tenha dificultado a prática artística de Schlemmer, foi muito importante para o seu desenvolvimento teórico e maturação como artista, de modo que as "batalhas intelectuais" aqui travadas o levaram a compreender a "figura humana" sob uma nova óptica, a qual passou a ser idealizada pelo artista como "medida de todas as coisas" na construção de um espaço imaginário, onde o tema "humano" não se sustentava mais como figura isolada, este apenas poderia estar representado através do seu posicionamento no espaço, seria o "arquétipo coletivo remodelado como morador da arquitetura do tempo"⁷⁹.

77 SCHLEMMER, Oskar. "Nota em diário de Oskar Schlemmer, 7 de setembro de 1931". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.131. (tradução nossa).

78 CONZEN, Ina. "The Mission of the New Art". In: *Revista Bauhaus Schlemmer*, n. 6, janeiro, 2014, p. 47.

79 CONZEN, Ina, *op. cit.*, 2014, p. 48 (tradução nossa).



Figura 14: "Komposition auf Rosa", 1916.



Figura 15: "Geitele Figur", 1918.

Esta correlação entre o corpo humano e a sua condição no espaço, expressada em sua temática principal "*Figur im Raum*" (A figura no espaço), se estabeleceu a partir do posicionamento central do homem dentro de uma realidade espacial. Para Schlemmer a hierarquia partia do corpo, e não da forma, uma vez que a condição corporal se contrapunha ao mundo racionalista pela sua natureza sensível, como vimos anteriormente na analogia às cartas sobre a educação estética do homem escritas por Schiller.⁸⁰

Nesse sentido, o espaço não poderia existir sem a inserção do corpo humano, o qual imputaria significado à dimensão vazia do espaço objetivo, transformando-o em espaço habitado, humanizado. É importante destacar que esta temática de Schlemmer se aproxima ao debate fenomenológico, iniciado a princípios do século XX, onde a espacialidade, a partir da existência corporal, revisa as tendências unilaterais da modernidade⁸¹. O conceito de espaço corporificado transforma a teorização clássica renascentista de um espaço abstrato e matemático, descrito por leis universalmente aplicadas, na medida em que sugere à volta ou recuperação da dimensão da experiência vivida do espaço.⁸²

Segundo Pau Pedragosa, se introduz neste momento um fenômeno descrito como "giro espacial", que consiste no retorno à dimensão subjetiva da espacialidade através de uma situação espaço-temporal em que a condição corporal de nossas experiências pressupõe que cada um visualiza o mundo de maneira distinta por meio de um ponto de vista corpóreo. De acordo com esta nova percepção da realidade, o ser humano passou a ser relocalizado no interior do espaço e cujo "(...) "regresso" ou "ingresso" implica passar da preeminência de um ponto de vista único enfrentado ao espaço a uma perspectiva múltipla no espaço-entorno".⁸³ Foi a partir desta nova interpretação em que o espaço passou a ser visto como uma propriedade relativa construída através do posicionamento do "corpo humano" que Schlemmer pôde desenvolver o seu pensamento acerca do "Homem" e a inserção ou composição deste no espaço.

Em suas aulas ministradas em 1928 na Bauhaus, dirigidas apenas ao estudo teórico do "Homem" (*Der Mensch*), o artista reuniu diferentes áreas do conhecimento para investigar como

80 SCHILLER, Friedrich von, *op.cit.*, 1795.

81 A origem e os conceitos fundamentais da filosofia fenomenológica foi comentada anteriormente na nota de rodapé número 1.

82 PEDRAGOSA, Pau. "Decir el lugar: topología". In: LLORENTE, Marta. et al. *Topología del Espacio Urbano*. Barcelona: Asada Editores, 2014, pp.33-55.

83 PEDRAGOSA, Pau, *op.cit.*, 2014, p. 38. (tradução nossa)

no qual a reflexão e o questionamento do século até hoje não cessaram.”⁸⁶

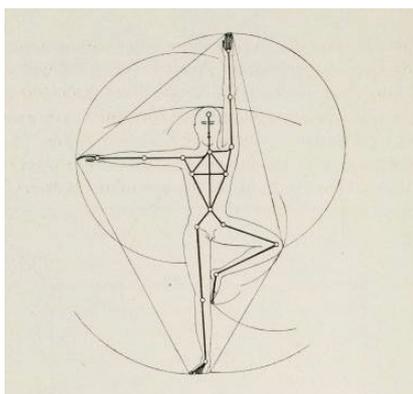


Figura 17: Desenho de Schlemmer. “O homem geométrico”, 1924.

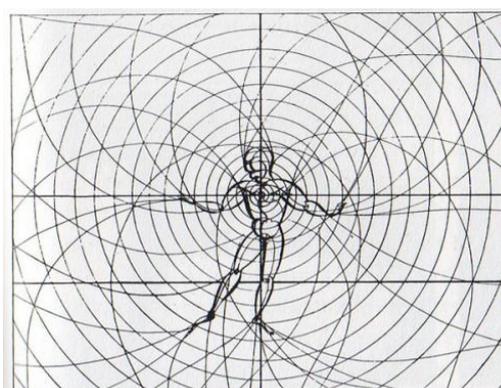


Figura 18: Desenho de Schlemmer. “O homem e as linhas de movimento no espaço”, 1924.

Podemos constatar como se deu o conceito de “homem dançarino” na prática pela descrição de Schlemmer acerca do “Ballet Triádico”:

O mundo das formas empregadas por mim no Ballet Triádico surgia por um lado da teoria elementar da geometria e da estereometria, traduzida à novos materiais estimulantes de nossa época; por outro lado, da teoria dos elementos do corpo humano, o qual como eu não me canso de repetir, além de ser um ente de carne e osso, de mente e sensibilidade, é também um equipamento articulado que realiza suas funções com uma exatidão pasmante. Se agora tomamos esta vertente do corpo humano como base para demonstrações fantásticas, sem omitir maldosamente a síntese de ambas propriedades, então resulta que empreendemos a tentativa de gerar o equilíbrio com aquela outra parte, tão copiosamente representada no que chamamos geralmente dança. (SCHLEMMER, 1931: p.130).⁸⁷

Nota-se que a reflexão “entre limites” em que se situa o homem-dançarino só é possível a partir da introdução do novo emblema do tempo: a tecnologia. A geometria e a estereometria⁸⁸, traduzidas “nos novos materiais estimulantes da época”, possibilitavam a criação do novo ser humano, não havendo mais conflito entre o sujeito corpóreo e os novos modos de produção, uma vez que a visão progressista de mundo é substituída por Schlemmer em um diálogo aberto à experimentação e transfiguração da realidade.

2.1.2 Figurinos enquanto “corpos espaciais”

Esta transfiguração se iniciava no figurino dos atores, era através do traje e mascaramento que o “homem-dançarino” nascia no palco em perfeita união entre o corpo e o espaço. O sujeito metamorfoseado extrai do ser humano a sua anatomia fixa para criar novas imagens simbólicas e metafísicas da humanidade dentro de quatro tipologias básicas de figurino:⁸⁹

1. “Arquitetura Ambulante”: tendo como ponto de partida a forma geométrica e as leis do espaço cúbico, o corpo era modelado em “construções espaço-cúbicas”, em arquitetura

86 LOUPPE, Laurence. *op.cit.*, 1999, p. 177. (tradução nossa)

87 SCHLEMMER, Oskar. “Nota em diário de Oskar Schlemmer, 7 de setembro de 1931”. In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.130. (tradução nossa).

88 Estereometria, segundo o Dicionário Aurélio de Português, significa “medição geométrica dos sólidos”. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/estereometria>>. Acesso em: 31 Jul. 2017.

89 SCHLEMMER, Oskar., *op.cit.*, 1971b, p. 26-27.

ras que se moviam no palco formando “espaços de estrutura formal”.

2. “A Marionete”: em um mecanismo inverso, nesta tipologia Schlemmer coloca em primeiro plano as formas do corpo humano e as relaciona com o espaço através da tipificação das formas corporais, onde cada membro se relacionaria com um distinto de acordo com a sua semelhança natural: a forma de ovo da cabeça, a forma de vaso do tronco, a forma de bola das articulações. O conjunto das formas humanas abstraídas conformariam um “espaço orgânico”.
3. “O Organismo Técnico”: nesta categoria o figurino é construído pelas leis do movimento do corpo humano no espaço, por meio de mecanismos como rotação, direção e intersecção do espaço que transformaria a figura humana em cones, discos, espirais, isto é, em um “organismo técnico” criado por uma relação geométrica topológica, um espectro de “espaço-movimento”.
4. “Desmaterialização”: por último, Schlemmer define o figurino criado por formas metafísicas de expressão que simbolizariam os membros do corpo humano em formas abstratas que guardavam certa similaridade com partes do corpo humano reais. Nesse sentido, a estrela era utilizada para representar a mão, o símbolo do infinito era transposto à forma dos braços cruzados, a cruz se formava ao cruzar a coluna e os ombros, entre outras analogias. Esta tipologia desenvolve a possibilidade de bifrontalidade, multiplicação, divisão ou supressão dos membros em que o corpo espacial era composto simultaneamente por diferentes facetas e se constituía como um protótipo de “espaço desmaterializado”.

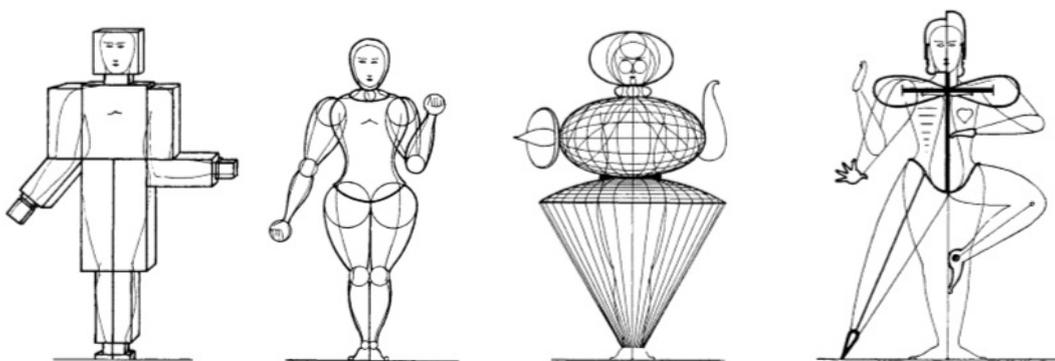


Figura 19: Desenhos de Schlemmer com as tipologias de figurinos-espaciais.

O “duplo ser”, moldado a partir dos figurinos, prescindia de sua existência individual para se projetar enquanto uma “figura artificial artística” (*Kunstfigur*) expressada nas relações geradas entre corpo, movimento e espaço. Quanto à “mecânica” em que estes trajes eram construídos, como descrito no tópico sobre o “Ballet Triádico”, esta se articulava a partir da inconsciência da marionete de Von Kleist, em que o corpo despojado de suas limitações físicas passa a ser um corpo artístico livre e com grandes potencialidades de expressão.

O “boneco articulado” schlemmeriano se apropriava dos novos meios tecnológicos em favor de uma dança em que a figura humana artificial permitisse “(...) qualquer tipo de movimento e posição durante o tempo desejado (...)”⁹⁰. Entretanto, cabe enfatizar, que embora Schlemmer se

90 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1971b, p. 29.

utilizasse da “mecânica” como meio de expressão artística, seu objetivo nunca foi construir um “balé mecânico”, já que a graça do mecânico sempre estava ativada a um fluido humano:

Nunca fiz um “balé mecânico” por mais que pudesse ser muito atrativo organizar decorados e figurinos movidos de forma automática e com maquinaria. O rendimento relativamente escasso no que tange as possibilidades de movimentos espaciais não justificaria o custo elevado da máquina. Inclusive a mecânica das marionetes é muito relativa, uma vez que uma marionete não é uma autômata, como podia ser a Olympia de E. Th. A. Hoffmann, mas é o teclado da mão humana que gera o movimento. As figuras em fitas do meu “Gabinete Figural” vão coladas em dançarinos encobertos que são os que as movem: o fluido humano está, pois, sempre em jogo. (SCHLEMMER, 1931: p.130).⁹¹

Desta forma, a arte e os potenciais da máquina poderiam coexistir sem conflitos na invenção de sua arte metafísica, uma vez que a releitura da marionete de Kleist ou da autômata de E. Th. Hoffmann se traduz nas múltiplas hibridizações empreendidas entre o sujeito humano e o mecanismo da maquinaria, estando o “*Kunstfigur*” situado na fronteira entre o “ser” e o “não ser”, entre a perda de pontos de referência e marcações espaciais, em que o “homem dançarino”, metamorfoseado pelo figurino, revela uma nova linguagem visual até então desconhecida pelo sujeito humano. Como indica Torsten Blume:

A maneira como as danças de Schlemmer usavam o “*Kunstfiguren*” para se envolver com a diferença entre humano e máquina, artificialidade e abstração, e sua atitude questionadora que buscava superar o dualismo cartesiano corpo-mente levando-o aos extremos, são hoje mais relevantes do que nunca. (BLUME, Torsten, 2014: p.13).⁹²

2.1.3 O espaço na esfera corporal

“Homem e espaço. Cada um possui diferentes leis de ordem. Quem deve prevalecer?”⁹³ Este questionamento proposto por Schlemmer em um de seus textos nos coloca em uma interrogação difícil de ser resolvida, uma vez que espaço e corpo coexistem por meio de trocas relacionais e criações artísticas, tornando-se uma única entidade na forma do “Homem-dançarino” (*Tanzermensch*). Nesse sentido, o corpo do ator é reformulado para se adequar ao molde do espaço abstrato, ao mesmo tempo que as leis deste espaço cúbico são traçadas justamente pela rede linear invisível de planimetria e relações estereométricas que correspondem à matemática inerente do corpo humano⁹⁴. Espaço e corpo se tornam apenas “um” na concepção de Schlemmer, resultando em um espetáculo visual e sinestésico na tipologia de danças metafísicas, um espaço aberto ao acontecimento e transformação da dimensão puramente objetiva da arquitetura racional.

Logo, a introdução do corpo humano no espaço pelo artista pressupõe uma dupla experiência: a experiência do criador cênico em “moldar” diferentes “composições de figuras humanas” na cena; e a experiência do próprio corpo em criar uma nova realidade espacial.

91 SCHLEMMER, Oskar. “Nota em diário de Oskar Schlemmer, 7 de setembro de 1931”. In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.130. (tradução nossa).

92 BLUME, Torsten. *op.cit.*, 2014, p. 13.

93 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1971b, p. 22.

94 SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1971b, p. 25.

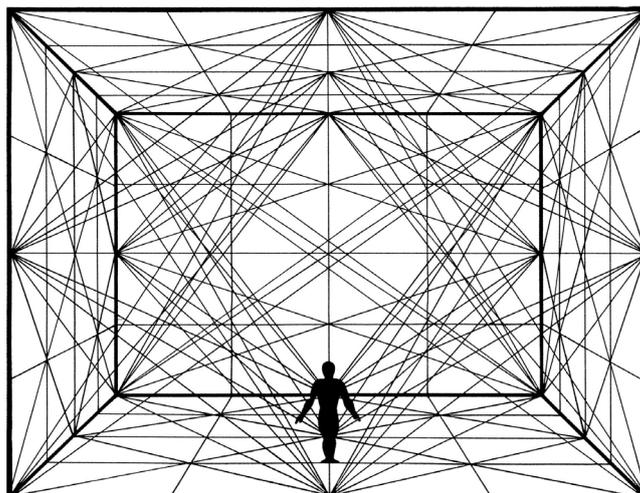


Figura 20: Desenho de Schlemmer. "Linhas espaciais traçadas a partir do homem".

Em um primeiro momento o corpo se relaciona com o espaço real por meio de uma "configuração construtiva" pautada no "posicionamento" ou "inserção" do "Kunstfigur" em um desenho abstrato moderno, onde as figuras humanas, ou semi-humanas, se relacionam umas com as outras na criação de atmosferas espaciais que vão desde o cômico até o misterioso. Os figurinos passam a determinar o espaço e a arquitetura se converte em um cenário, onde as "figuras artificiais" dançam, deambulando, na encenação do espaço, tanto na esfera do palco, como na apropriação do próprio edifício da Bauhaus.



Figura 21: Foto da oficina de palco em figurinos organizada por Oskar Schlemmer na Bauhaus de Dessau, 1927.



Figura 22: A Bauhaus como teatro, 1929.

Em um segundo momento, o corpo se torna o agente do processo criativo em si mediante a criação de uma nova dimensão na esfera corporal em que um espaço sem paredes, imaginário, é construído pela percepção do corpo, ao estar reduzido de suas faculdades corporais pelo figurino, como identifica Laurence Louppe:

(...) a inibição das condutas de superfície permite alcançar outro nível de consciência, em relação a reflexos, decisões rápidas de sobrevivência e, portanto, proporciona hábitos ou padrões sensoriais-motorizados, fantasiados como liberdade para agir. O traje schlemmeriano como "programa" antecipa esse processo e joga com fantasia a regra contra a lei. (LOUPPE, Laurence, 1999: p.192).⁹⁵

95 LOUPPE, Laurence. *op.cit.*, 1999, p. 192 (tradução nossa).

O figurino enquanto um “ato performativo” abre possibilidades de investigação sobre os limites entre sujeito e o objeto através de situações ou relações em que apenas a minha própria experiência pode responder ou interagir com o espaço. “A cena da Bauhaus, como pedagogia da leitura do corpo e do mundo, já propõe, além das renovadas relações entre sujeito e objeto, o alargamento infinito das possibilidades de experiência”.⁹⁶ Experiência esta que permite que o espaço não seja monodirecional, isto é, construído para ser vivido em apenas uma direção, e sim um espaço que explora diferentes ângulos e direções na percepção do sujeito.

⁹⁶ LOUPPE, Laurence. *op.cit.*, 1999, p. 192 (tradução nossa).

2.2 Movimento [A dança]

(...) cheguei à dança procedente da pintura e da plástica, e apreciei muito mais sua parte essencial, o movimento, já que os campos expressivos anteriores são essencialmente estáticos, rígidos e reproduzem o movimento retido em um instante. (SCHLEMMER, Oskar, 1931: p. 130-131).⁹⁷

A não utilização do espaço em apenas uma direção nos leva ao “movimento” do “homem dançarino”. Desta forma, nota-se que, o mecanismo de “limitação” da livre expressão do ator a partir dos figurinos modeladores, fazendo com que este se reajustasse à uma nova percepção corporal, se completa no “script” traçado para o movimento do “Kunstfigur” no palco. A trajetória da dança passa então a ser a nova protagonista na construção da cena, o elemento responsável por colocar em relação o homem (já transfigurado) e o espaço cenográfico.

2.2.1 Geometria da Dança

Nas coreografias criadas por Schlemmer o artista define dois tipos de movimentos que interagem na composição da dança: o deslocamento do dançarino no solo do palco; e os movimentos de gestos e expressões corporais do mesmo. No entanto, como cada tipo de movimento pertence a linguagens espaciais distintas, Schlemmer assinala o problema ou desafio enfrentado pelo coreógrafo em unir estas duas tipologias em um “roteiro” que defina graficamente a ação total da peça, isto é, como ou que tipo de geometria representaria todos os níveis de movimento que se articulam em uma peça?

Como resposta à esta problemática Schlemmer desenvolve o que ele denominou de “geometria da dança”, alcançando assim a unidade, comentada no tópico anterior, entre forma corporal e movimento, no espectro de um espaço que pudesse ser experimentado pelo corpo como um “volume maleável”, uma escultura espacial a ser esculpida pelo dançarino. Mas no que consistia efetivamente a geometria da dança e de que modo estes conceitos foram transpostos na prática pelo artista?

A “geometria da dança” correspondia à rede de linhas invisíveis determinadas pela união entre a geometria planimétrica e a estereometria dos corpos sólidos no espaço⁹⁸ gerada a partir do movimento do dançarino, como assinala Schlemmer:

Se imaginarmos o espaço preenchido com uma massa plástica macia, em que as etapas do movimento do dançarino se solidificassem como formas negativas, seria exposta a relação imediata entre a planimetria da superfície do solo e a estereometria do espaço.⁹⁹ (SCHLEMMER, Oskar, p.41 apud LOUPPE, Laurence, 1999: p. 191)

Em março de 1927, Schlemmer e seus alunos ilustraram em experimentos no palco como essas teorias abstratas poderiam ser aplicadas no espaço cênico. Nesta aula-demonstração, apresentada ao Círculo de Amigos da Bauhaus, a geometria da dança foi trabalhada em três eta-

97 SCHLEMMER, Oskar. “Nota em diário de Oskar Schlemmer, 7 de setembro de 1931”. In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.130-131. (tradução nossa).

98 O conceito de “estereometria” está explicado no tópico anterior deste capítulo, ver nota de rodapé n. 88.

99 SCHLEMMER, Oskar. “Mathématiques de la danse” in Eric Michaud, p. 41 Citado por: Louppe, Laurence, *op. cit.*, 1999, p. 191. (tradução nossa).

pas. Em um primeiro momento se obtinha a “geometria da área do piso” dividindo a superfície do palco na metade, em eixos bissetrizes e diagonais e circunscrevendo ao final um círculo nesta área. Estando definida a planimetria do palco, a próxima etapa destinava-se à busca pela segunda dimensão geométrica, a estereometria. Para isso o artista cruzava uma trama de fios tensionados no palco vazio, obtendo o “volume” ou a dimensão cúbica do espaço, uma vez que as linhas diagonais inter cruzadas formavam uma espécie de “teia espacial-linear” que dividia o espaço estereométricamente. Após construídas as geometrias plana e sólida do palco, Schlemmer destacava a figura humana (*Kunstfigur*) como um evento, alegando que “desde o momento em que ela se torna parte do palco, também se torna uma criatura “enfeitada pelo espaço”¹⁰⁰, articulando gestos e expressões corporais se à teia espacial previamente traçada.¹⁰¹

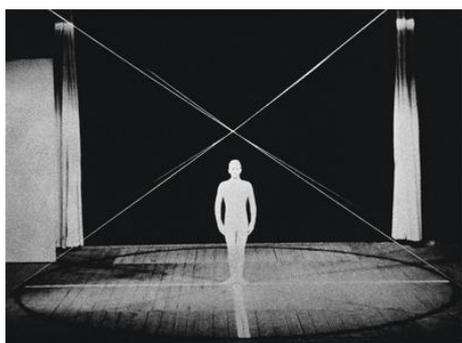


Figura 23: Aula-demonstração de Schlemmer. Primeira etapa: figura no espaço com plano geométrico e delineamentos espaciais.

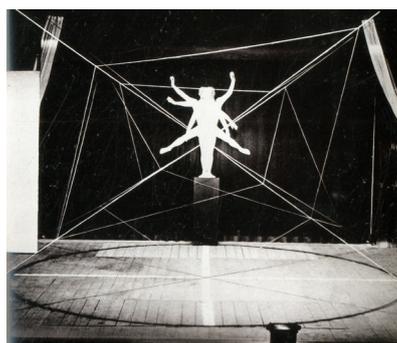


Figura 24: Aula-demonstração de Schlemmer. Segunda etapa: delineamento espacial com figura.

A partir da “geometria da dança”, observa-se, portanto, que a estereometria enquanto uma dimensão da geometria destinada ao estudo dos corpos sólidos, de suas superfícies e volumes no espaço, é construída pelas relações geradas entre o homem e o espaço cúbico, ela não pode ser mensurada como a planimetria traçada no solo do palco, apenas pode ser “sentida” e “construída” pelo corpo humano em uma linguagem posicional, rítmica e gestual, onde o dançarino passa a dividir a cena em planos, níveis, orientações, resultando em um novo espaço que o movimento do corpo humano desperta e descobre.

2.2.2 As “Danças Bauhaus”

A configuração do espaço teatral gerada pela “geometria da dança” possibilitava diferentes “caminhos” para a realização do show teatral, uma vez que o espaço era trabalhado como um recipiente vazio que poderia ser preenchido tanto por objetos corpóreos, como pelo próprio corpo do dançarino. Nas “Danças Bauhaus”, como passaram a ser conhecidas, se visualiza claramente o conceito de espaço corporificado que tratamos no tópico anterior através do figurino. Agora, este mesmo espaço será analisado por meio do movimento, a partir de cinco danças criadas por Schlemmer na oficina de teatro: a “dança espacial”, a “dança formal”, a “dança gestual”, a “dança dos bastões” e a “dança dos aros”. As três primeiras pertencem à uma mesma linguagem de composição e foram concebidas com interconexões entre elas, já as duas últimas exploram outras combinações entre os elementos cênicos. Vale destacar que não temos o objetivo de recorrer

100 SCHLEMMER, Oskar, *op. cit.*, 1971a, p. 92. (tradução nossa)

101 SCHLEMMER, Oskar, *op. cit.*, 1971a, p. 92.

todas as danças desenvolvidas por Schlemmer na Bauhaus, mas sim de analisar como o movimento foi trabalhado nestes dois tipos de espetáculos gerando linguagens espaciais distintas.

- Dança Espacial

A dança espacial consistia em um jogo de movimentos encenado por três dançarinos vestidos nas cores primárias que bailavam sobre uma planimetria no piso composta pelas figuras geométricas do quadrado, diagonal e o círculo. No entanto, cada cor que vestia os atores era representada por um ritmo e um tipo de andar diferente: o amarelo correspondia à um passo em trote e rápido; o vermelho à um caminhar de ritmo normal; e o azul à um caminhar mais lento. As cores desempenhavam um papel fundamental na peça pois determinavam o ritmo do movimento no espaço, a cor corporificada na pele do dançarino media o espaço através do ritmo.

O resultado deste “jogo rítmico” era a criação de um espaço que se expressava com grande intensidade através do movimento, onde “a fixação do ponto central do espaço com cordas tensionadas e os “raios” que dele partiam davam orientações espaciais e cinéticas novas”.¹⁰² Como descreve Schlemmer, o ponto central da marcação no piso localiza os diferentes eixos espaciais e as novas orientações decorrentes dele, caracterizando o “ponto zero”, definido por Bernhard Waldenfels: “O ponto zero não significa nenhum lugar no espaço, tampouco em sua metade, mas marca o lugar no qual nasce uma ordem espacial junto com suas implicações e conotações.”¹⁰³

Desta forma, vemos que a partir do “ponto zero” Schlemmer organiza uma estrutura espacial em movimento onde as orientações/ relações espaciais de “diante e detrás”, “acima e abaixo”, “direita e esquerda” se originam apenas quando o corpo do dançarino se desloca pelo palco dirigindo-se a outro ponto. Não existe espacialidade na trama estática, a essência deste espaço é o caminho, a trajetória da dança.

O caminho seguido pelo dançarino, de acordo com cada ritmo definido, também coloca em relação a posição espacial de um corpo com o outro, em uma oscilação entre “proximidade e distância” entre os atores, criando assim um espaço intermediário entre os corpos sem medidas definidas, uma vez que esta “dimensão” apenas poderia ser percebida pelo dançarino ou visualizada pelo espectador.

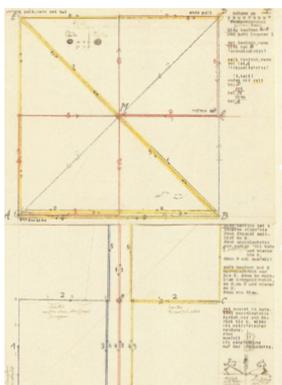


Figura 25: Diagrama para a coreografia da “Dança Espacial”, 1929.



Figura 26: “Dança espacial”, 1927 (dançarinos: Schlemmer, Siedhoff e Kaminsky).

102 SCHLEMMER, Oskar. “Nota em diário de Oskar Schlemmer, 7 de setembro de 1931”. In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.131. (tradução nossa).

103 WALDENFELS, Bernhard. “Kulturtheorien der Gegenwart”. [“Habitar corporalmente en el espacio”. In: *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, n. 32, 2004, p. 25. Disponível em: <<http://revistas.um.es/daimon/article/view/15221>>. Acesso em: maio de 2017].



Figura 27: Imagens extraídas de um vídeo de reconstrução da "Dança Espacial" de Schlemmer.

- Dança Formal

A dança formal se estabelece quase como uma sequência ou transformação da dança espacial, nasce a partir da mesma composição de três dançarinos vestidos nas cores primárias bailando sobre a planimetria do piso, mas desta vez a cor não é o elemento cênico de destaque, e sim as formas ou objetos acrescentados na cena, como escreve Schlemmer:

Se colocarmos certas formas básicas, tais como uma bola, um porrete, uma varinha e uma vara em suas mãos, e se deixarmos que seus gestos e movimentos sigam instintivamente o que a forma os transmite, o resultado será a "Dança formal".¹⁰⁴(SCHLEMMER, Oskar, 1971a: p. 97)

As relações espaciais entre os corpos não se estruturam apenas pela trajetória inscrita no piso, mas também pelos objetos inseridos como extensão do corpo e do espaço, isto é, se trabalha mais com o movimento do corpo em relação a um objeto e as "formas abstratas" que podem ser geradas dessa união entre corpo e forma do que com o próprio deslocamento do dançarino.

Nesse caso, os eixos espaciais acima descritos são transformados em uma nova marcação espacial de caráter corporal: a relação entre cheio e vazio, definida por Waldenfels como "o modo e a maneira como alguém ou algo ocupa seu espaço e compartilha com outras pessoas e com outras coisas um espaço interior comum oscila entre cheio e vazio".¹⁰⁵ A linguagem espacial utilizada nesta dança joga com a distribuição do espaço segundo o seu grau de densidade, o qual pode ser mensurado a partir do contato social e/ou do deslocamento pelo espaço.¹⁰⁶ Também se trabalha com a percepção de proximidade e distância entre os corpos e objetos.

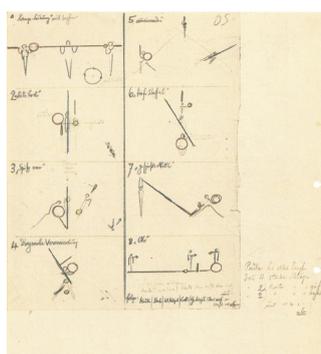


Figura 28: Esquema com a sequência de seis coreografias da "Dança Formal", 1929.

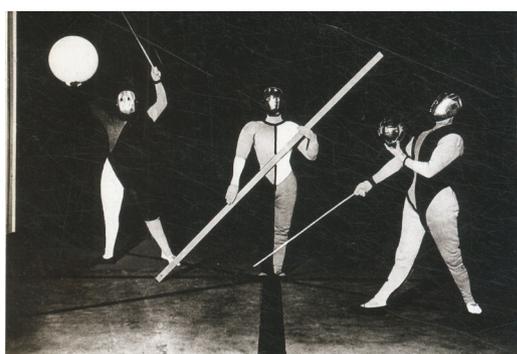


Figura 29: "Dança Formal", 1926.

104 SCHLEMMER, Oskar., *op.cit.*, 1971a, p. 97. (tradução nossa).

105 WALDENFELS, Bernhard, *op.cit.*, 2004, p. 28.

106 WALDENFELS, Bernhard, *op.cit.*, 2004, p. 28.



Figura 30: Imagens extraídas de um vídeo de reconstrução da "Dança Formal" de Schlemmer.

- Dança Gestual

A dança gestual se apresenta como a síntese entre a dança espacial e formal, pois nela se unem três elementos importantes: a planimetria do piso; novos objetos formais; e as expressões corporais dos dançarinos. Seguindo a típica composição em tríade, Schlemmer finaliza a sequência das danças anteriores tendo o gesto como o catalisador das ações na peça:

Se agora fornecemos as máscaras com bigodes e óculos, as mãos com luvas, e se somarmos seus vários modos de andar e também lugares para sentar (...) e vários tipos de sons o resultado será o que chamamos de "dança gestual". (SCHLEMMER, Oskar, 1971a: p. 97-100).¹⁰⁷

Logo, nota-se que nesta obra o artista explora os dois tipos de movimentos, o deslocamento e a expressão corporal do dançarino, articulando os três personagens tanto pelos eixos espaciais, como pelas relações de distância e densidade, através de uma linguagem posicional e gestual construída pela orientação espacial dos atores, suas pausas, interjeições e tomadas de atitude.

No movimento de deslocamento a composição da cena se baseia essencialmente em uma noção de trajetória, onde os dançarinos não seguem apenas a planimetria inscrita no piso, mas criam novas linhas de movimento de caráter estereométrico, como podemos observar no diagrama desenvolvido pelo artista com todos os caminhos que seriam percorridos pelos atores na peça. (figura 31)

Já no movimento de expressão corporal observa-se que o som se estabelece como um elemento cênico de destaque, introduzindo a voz humana, com ruídos e falas proferidas pelos próprios dançarinos, à música que narra o ritmo da peça. Juntamente com os sons, os objetos acrescentados no vazio da malha se relacionam com os atores através da "teatralização" de ações do cotidiano, como uma conversa entre amigos, a ação de sentar-se em um banco ou dar uma gargalhada. Segundo Roselee Goldberg, essa demonstração da "vida comum" revelava a transição metódica do artista de um meio de expressão de superfície bidimensional (a pintura) para uma "arte intensamente plástica do corpo humano".¹⁰⁸

107 SCHLEMMER, Oskar., *op. cit.*, 1971a, p. 97-100. (tradução nossa).

108 GOLDBERG, Roselee. *Performance: Live Art from 1909 to the Present* (1979). [A arte da performance. Do futurismo ao presente, São Paulo: Martins Fontes, 2006], p. 94.

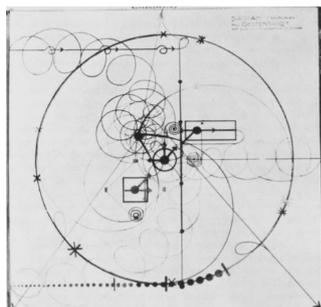


Figura 31: Diagrama para a coreografia da "Dança Gestual".

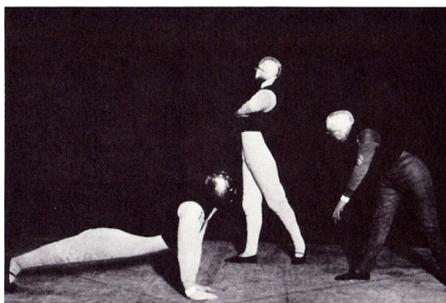


Figura 32: "Dança Gestual", 1926.



Figura 33: Imagens extraídas de um vídeo de reconstrução da "Dança Gestual" de Schlemmer.

- Dança dos Bastões e Dança dos Aros

Pode-se dizer que a "Dança dos Bastões" e a "Dança dos Aros" eram reinterpretações da "Dança Formal", já que se organizavam pela relação gerada entre o corpo do dançarino e os objetos utilizados na cena. Mas, nesse caso, Schlemmer não trabalha a composição triádica, e sim a força das formas enquanto extensão de um corpo único e as estruturas básicas que podem ser construídas a partir desta situação.

A "Dança dos Bastões" consistia na performance de um único dançarino vestido com uma roupa preta e bastões pregados em toda a sua extensão. O corpo, já caracterizado, à medida que desenvolvia o baile se desmaterializava no cenário escuro, restando apenas a figura dos bastões que pareciam flutuar no espaço como varetas dançantes que exploravam as diagonais do corpo em movimentos lineares de prolongação dos membros humanos.

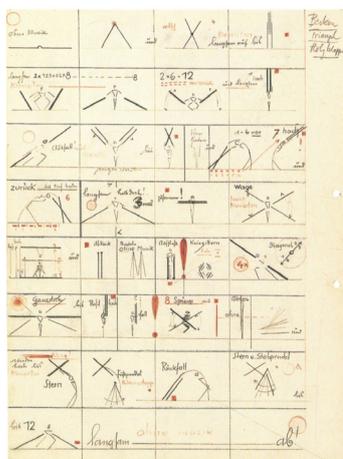


Figura 34: Esquema com a sequência de coreografias da "Dança dos Bastões", 1929.

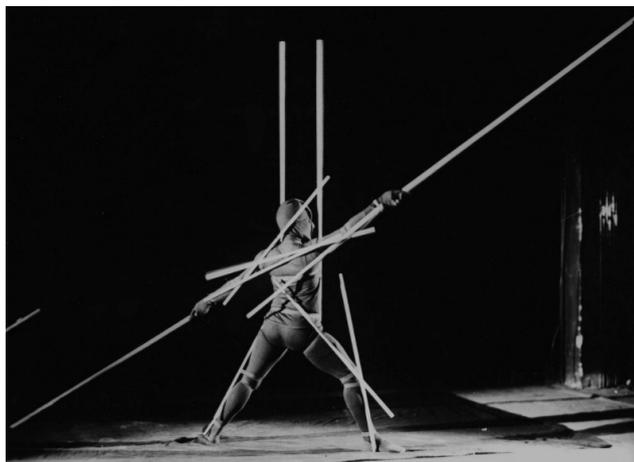


Figura 35: "Dança dos Bastões", 1929.

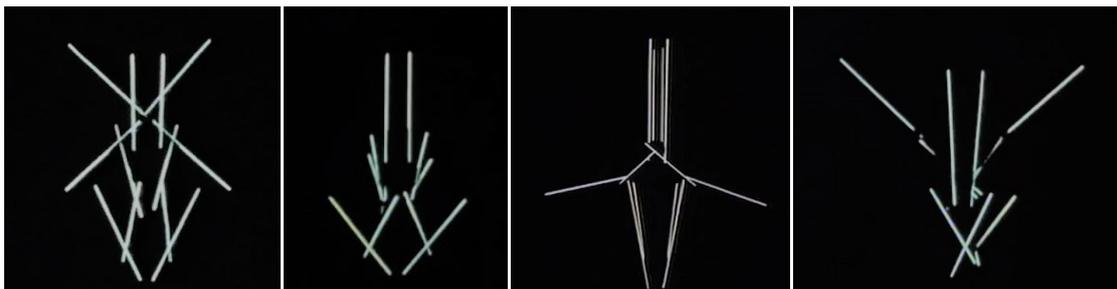


Figura 36: Imagens extraídas de um vídeo de reconstrução da "Dança dos Bastões" de Schlemmer.

A "Dança dos Aros" seguia a mesma estrutura de composição e linguagem visual, com apenas duas diferenças importantes: como os objetos de destaque nesse caso eram aros, o movimento linear se transformava em movimentos de rotação; e a performance não se concentrava apenas na figura isolada do dançarino, já que também eram penduradas no teto "marionetes" de arcos que giravam pelo cenário e painéis de arcos que se deslizavam para direita e esquerda, potencializando assim o dinamismo característico da peça.

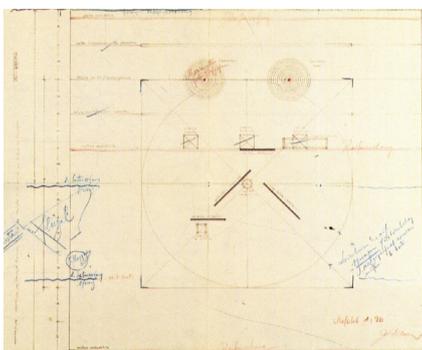


Figura 37: Diagrama para a coreografia da "Dança dos Aros".

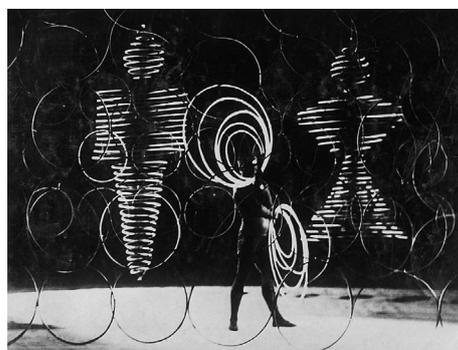


Figura 38: "Dança dos Aros", 1927-28.

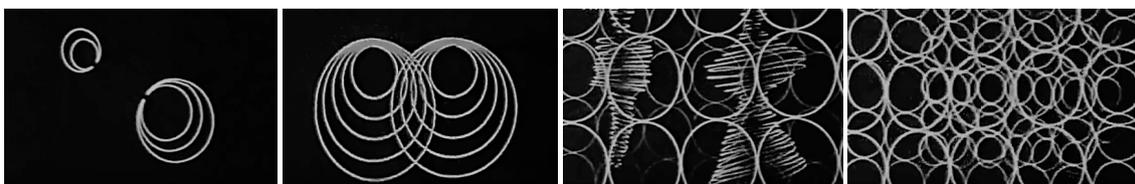


Figura 39: Imagens extraídas de um vídeo de reconstrução da "Dança dos Aros" de Schlemmer.

Estas danças, em especial a "Dança dos Bastões", eram exemplos perfeitos do conceito descrito no tópico anterior em que o figurino é transformado no próprio "ato performativo" e a partir dele se formam infinitas possibilidades entre os limites do sujeito e do objeto. Afinal, como podemos definir onde começa o espaço interior e em que momento este se torna exterior nestas danças? Aqui a dissolução de bordes é explorada por Schlemmer com uma expressão impressionante, a permeabilidade entre o interior e o exterior do próprio corpo levava à criação de um espaço totalmente móvel sem nenhum ponto estável, já que que todo o espetáculo se via transformado pelos movimentos do dançarino. Nesse sentido, se faz muito pertinente a explicação de Bernhard Waldenfels sobre como os limites de "dentro" e "fora" podem ser interceptados a partir da experiência corporal:

A delimitação para dentro começa, uma vez mais, no próprio corpo, com a pele como superfície limite e de contato. A esfera corporal interna se estende. Da mesma forma que é habitual designar aos artefatos como extensão ou prolongação do corpo,

a casa implica uma extensão da esfera corporal interna e própria. (WALDENFELS, Bernhard, 2004: p.28).¹⁰⁹

Os espetáculos gerados a partir destes mecanismos se estabelecem como espaços da fantasia, do sonho, na esfera lúdica Schlemmer “brinca” com a ilusão de óptica dos espectadores na medida em que o corpo do dançarino desaparece entre os bastões ou os aros na penumbra do cenário. O uso de forças e ritmos de um lado e as direções do corpo de outro levaram a criação de figuras muito complexas e instáveis que exploravam diversos movimentos.

2.2.3 O Espaço movimento

O movimento na dança de Schlemmer, como vimos, era composto primeiramente pelo deslocamento planimétrico do dançarino no palco; e em um segundo momento pelos dados volumétricos do corpo no espaço tridimensional. De modo que o “espaço-movimento” explorado pelo artista na cena consistia na dupla-construção de um espaço percorrido, uma trajetória ou caminho traçado previamente, na qual o mesmo ator sentia ou experimentava este espaço por meio de seu volume corporal, movimentos e expressões.

Logo, a “geometria da dança”, ao articular esses dois níveis de movimento, surge então como uma nova dimensão espacial que transcende a objetividade do espaço geométrico e se projeta nas interconexões, no interstício dos planos, nas marcações espaciais analisadas em cada dança. Esta estrutura aberta à ambiguidade, construída “entre” limites é análoga ao que podemos entender como um “espaço topológico”.

Em seu texto “*Decir el lugar: topología*”¹¹⁰ (Dizer o lugar: topologia), Pau Pedragosa descreve a topologia não como uma disciplina científica da geometria que estuda a natureza das superfícies, mas procura resgatar as raízes gregas da palavra (*topos* e *logos*) que podem ser traduzidas como “dizer o lugar”:

A ideia de “dizer” o “lugar” (*logos do topos*) se pode comparar com a ideia de escrever ou “inscrever” o lugar que realiza o topógrafo (grafema no lugar de topos). (...) O labor do topógrafo consiste em compreender a região desde dentro da região mesma e não mediante algum ponto elevado exterior à região. (...) O topógrafo se involucra ativamente com o território mediante seus instrumentos de medição de distâncias (teodolito e fita métrica) e ângulos para triangular o terreno. A tarefa de fazer um mapa só pode ser realizada, então, olhando para as interconexões entre as características da região e através de um processo contínuo de triangulação mediante o qual se estabelecem essas interconexões. O estabelecimento das conexões entre as partes se realiza mediante o cruzamento de caminhos, de viagens - flânerie-, que o topógrafo segue através da paisagem. (PEDRAGOSA, Pau, 2014: p. 51-52).¹¹¹

O método topológico de análise se define a partir dos “arranjos espaciais”, se refere à um objeto em relação a, “se procede por interconexão mais que por redução”. Nesse sentido, podemos visualizar a “topologia” nas “Danças Bauhaus”, tanto na projeção dos movimentos dos dançarinos na superfície do palco, como na própria interconexão gerada pelas leis do espaço cúbico e as leis estereométricas do corpo humano. Assim como um topógrafo, Schlemmer inscreve o movimento

109 WALDENFELS, Bernhard, *op. cit.*, 2004, p. 28. (tradução nossa).

110 PEDRAGOSA, Pau, *op.cit.*, 2014.

111 PEDRAGOSA, Pau, *op.cit.*, 2014, p. 51-52. (tradução nossa).

dos atores na peça a partir de uma posição "*in situ*", posiciona o corpo no centro do espaço e a partir dele se configuram as conexões deste. Como podemos ver em alguns de seus croquis, a representação gráfica da trajetória da dança se estrutura como um "mapa desenhado". Mas este "mapa topográfico" claramente não pode ser construído com uma única visão do espaço, se faz necessário recorrer a diferentes ângulos visuais:

Uma só visão é insuficiente para ganhar uma vista da região inteira, e se requerem múltiplos pontos de vista tomados desde diferentes sítios do terreno, algumas vistas podem superpor parcialmente outras. É só no final do processo de cruzar a região em várias direções recorrendo os diferentes sítios destacados que a visão total da região então no mapa. (PEDRAGOSA, Pau, 2014: p. 52-53).¹¹²

Análogo ao labor topográfico, o espaço criado pelo dançarino passa a configurar uma trajetória de sucessão de momentos na cena, combinando a sequência de diferentes planos: da gestão do objeto, do enquadramento de sua aparência, das obras plásticas no palco, elementos cênicos apropriados pela atividade do artista, à sua experiência perceptiva, ao seu corpo. Schlemmer buscava esta "dimensão topológica" que brinda ao sujeito uma "sucessão de surpresas", como escreve em seu diário:

A plástica não se esgota à primeira vista, pelo qual o observador vê a necessidade de se mover, e não consegue a compreensão da plástica até depois de haver dado uma volta à mesma e haver sintetizado a soma das impressões. (SCHLEMMER, Oskar, 1924: p. 71).¹¹³

Desta forma, podemos entender este "espaço-movimento" também como um "espaço-experiência", vivido pelo próprio artista no palco, como pelo espectador que necessita da sequência de todos os planos para ter uma ideia da construção total da plástica. Este espaço do que "está por vir" revela-se enquanto um meio contínuo em que nenhuma passagem é fechada em si, é um espaço permeável aberto à novas experiências. Mas estas experiências decorrem durante o momento que os espectadores passam em companhia do "show teatral" e o dançarino finaliza a sua performance. Assim, na realidade, o que se cria não é o espaço e/ou objeto em si, mas o "tempo" percebido de um espaço. O movimento, como define Laurence Louppe, se constitui, como última instância, um "despertar das temporalidades"¹¹⁴ na cena, pois é ele quem dita a "imissão em tempo real" destes momentos/ planos que se sucedem.

112 PEDRAGOSA, Pau, *op.cit.*, 2014, p. 52-53. (tradução nossa).

113 SCHLEMMER, Oskar. "Nota em diário de Oskar Schlemmer, 8 de janeiro de 1924". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.71. (tradução nossa).

114 LOUPPE, Laurence. *op. cit.*, 1999, p. 181.

2.3 Cena formalista. [O cenário]

O que fazer então? Esperar até que a forma se preencha? Este é o destino dos contemporâneos, ter a forma, muita forma, sem um conteúdo de igual nível; possuímos os meios, porém carecemos da ideia. (SCHLEMMER, Oskar, 1921: p. 53).¹¹⁵

Após recorrer o figurino enquanto elemento que corporiza a cena e o movimento como potencializador de uma nova dimensão espacial desta, cabe analisar agora o produto visual final: o cenário como um espaço físico tangível e ao mesmo tempo dissipador de atmosferas. Embora já tenhamos analisado os principais espetáculos desenvolvidos por Schlemmer, como o lendário "Ballet Triádico" e as "Danças Bauhaus", não focamos como objeto de estudo a construção do espaço em si da cena. Este produto final que congrega todos os elementos cênicos será agora o foco de nossa análise que se centrará basicamente na sua linguagem formativa. Pois, afinal, como Schlemmer preencheu a forma do espaço cenográfico?

2.3.1 O pensamento gestáltico na cenografia de Schlemmer

A ruptura da narrativa para um discurso apoiado na criação artística da cena estabeleceu o teatro enquanto um fenômeno estético voltado para a encenação da vida, e não mais na representação desta. A transformação de um texto dramático em espetáculo já não era mais necessária na cena moderna, uma vez que a geração de conteúdo era direta e definida pela "forma" como os diferentes elementos cênicos eram compostos no palco.¹¹⁶ A encenação passou a ser definida como uma "estrutura" de relações entre atores, objetos, iluminação, figurino, onde o que importava era em que momento ou posição do espaço cada elemento apareceria, de que forma se moveriam pelo palco, como modificariam ou criariam um novo espaço, e em que momento deixariam a cena.

Como descrevemos anteriormente, esta livre associação dos elementos cênicos pelos artistas implicava em distintas maneiras de se conceber o espaço da cena. No que tange a cenografia desenvolvida por Schlemmer na Bauhaus observa-se que a "estrutura" final consistia em uma construção gestáltica dos fragmentos, isto é, o "teatro de imagens" schlemmeriano era uma "gestalt" em primeira instância. Esta característica de sua composição é fundamental para que possamos compreender o modo como Schlemmer trabalhava o cenário.

O pensamento gestáltico estava presente na Alemanha desde os românticos como uma tensão resistente ao mecanicismo cartesiano e retorno aos ideais organicistas. Difícil de ser traduzido para outros idiomas, o substantivo alemão "gestalt" desde essa época concebia a natureza como uma forma móvel, dinâmica, construída pelas relações dentro de um todo harmonioso.¹¹⁷ Este pensamento renascerá a princípios do século XX na psicologia da gestalt desenvolvida pelos alemães Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, onde serão estudadas as totalidades

115 SCHLEMMER, Oskar. "Nota em diário de Oskar Schlemmer, novembro de 1921". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.53. (tradução nossa).

116 SÁNCHEZ, J. A., *op. cit.*, 1999, p.22.

117 ENGELMANN, Arno. "A Psicologia da Gestalt e a Ciência Empírica Contemporânea". In: *Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Vol. 18 n. 1, Jan-Abr 2002, pp. 01-16.

irredutíveis da "gestalt" sob à percepção humana. Como descreve Engelmann¹¹⁸ para Wertheimer " (...) as *Gestalten*¹¹⁹, percebidas em primeiro lugar, podem ser decompostas em partes. Mas as partes são sempre partes da Gestalt formadora". De modo que o "todo maior" (a entidade completa) não possui apenas uma forma, ele é uma forma, no caso uma "gestalt" delimitada, estruturada por elementos individuais que se inter-relacionam dinamicamente e influenciam diretamente a percepção humana.

A "gestalt" foi incorporada na filosofia de ensino da Bauhaus desde a sua concepção, como podemos confirmar pelo discurso inaugural de Gropius em que o então diretor afirma que arquitetos, pintores e escultores juntos deveriam voltar a conceber a edificação como uma natureza composta em sua totalidade e em suas partes.¹²⁰ A Bauhaus não seria construída por uma junção de partes isoladas, mas por uma única entidade formadora. Este pensamento claramente se estendeu como linguagem fundamental da instituição, tendo em cada oficina uma reapropriação do termo de acordo com as suas necessidades e objetivos, de modo que o "estudo da *gestalt*" como uma entidade dinâmica parecia concatenar todas as oficinas em uma única filosofia: a busca pela "construção criativa" (*Bau*).

Oskar Schlemmer também reinterpreto este pensamento essencialmente alemão no teatro metafísico a partir de sua concepção dualista de mundo, revelando que a chave para se alcançar uma "*Gestaltung*"¹²¹ estava na perfeita união entre o intuitivo e o racional, retornando à oposição figurada por Schiller entre matéria e forma, e entre a força da sensibilidade e a razão:

Hoje nos tornamos muito mais conscientes de nós mesmos. Um sentido de padrões e constâncias surgiu do inconsciente e do caótico. Isso, juntamente com conceitos como norma, tipo e síntese, aponta o caminho para a forma criativa (*Gestaltung*). (SCHLEMMER, Oskar, 1971a: p.82).¹²²

Schlemmer enxergava o espaço como parte do complexo total maior da construção criativa (*Bau*). Desta forma, a arte do palco, que se constituía como uma arte espacial por excelência segundo o artista, era uma "gestalt arquitetônica-espacial" onde "todas as coisas acontecem nele e dentro dele há um relacionamento espacial condicionado"¹²³. Mas a interrelação dinâmica do cenário não era vista apenas entre objetos, e sim entre corpos e superfícies matemáticas, isto é, entre a natureza sensível e racional. Assim como trabalhava o movimento em uma relação geométrica e estereométrica, Schlemmer traslada esta dupla de conceitos para a dimensão visual da cena, em uma construção gestáltica entre corpo e espaço dinamizada pelo movimento.

2.3.2 A construção da cena

O espaço da cenografia suscita o valor da composição, projeta um mundo de imaginação e emoções na manipulação do espaço real, de modo que este produto, físico e transitório, como

118 ENGELMANN, Arno, *op.cit.*, 2002, p.2

119 "*Gestalten*" é o plural do termo alemão "*Gestalt*".

120 GROPIUS, Walter. "Bauhaus Manifesto and Program". Weimar, 1919. Disponível em: <<http://www.artifexbalear.org/etextes/bauhaus.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2017.

121 "*Gestaltung*" era um termo muito utilizado na Bauhaus e se expressava como o verbo, a ação de uma "gestalt", em "formar", "moldar", "pensar", assim como a totalidade de algo ou uma ideia, isto é, era a própria "entidade formadora", como o processo para se chegar a ela.

122 SCHLEMMER, Oskar., *op.cit.*, 1971a, p. 82. (tradução nossa).

123 SCHLEMMER, Oskar., *op.cit.*, 1971a, p. 85. (tradução nossa).

aponta Schlemmer, compartilha das mesmas ferramentas do arquiteto para tornar-se concreto: é a forma e a cor que fazem com que o cenário se traslade à uma arte formativa em busca de uma espacialidade.¹²⁴ Segundo Schlemmer esta forma, por sua vez, se compõe em duas tipologias: a "forma rígida tangível" e a "forma não-rígida intangível".¹²⁵ Nos centraremos em analisar estas tipologias na criação dos espetáculos desenvolvidos pelo artista na Bauhaus, estando excluídos os cenários criados por Schlemmer em trabalhos externos, uma vez que o estudo sobre a sua concepção espacial engloba a cena como um todo em que o figurino, a dança e a cenografia interagem mutuamente no resultado espacial final.

– Forma rígida tangível:

A forma rígida tangível se refere à estrutura linear, parede, ao próprio espaço do palco em que se possa mensurar as propriedades geométricas. Em outras palavras é a estrutura horizontal e vertical que articula as atmosferas criadas. Esta forma é trabalhada por Schlemmer na malha planimétrica traçada no piso do palco, nos objetos acrescentados em algumas cenografias e nos planos verticais móveis.



Figura 40: Palco do teatro da Bauhaus.

A malha planimétrica estava presente em todos os espetáculos, como analisamos no tópico anterior, consistia na configuração espacial base que articulava os movimentos de deslocamento na cena. Em muitas "Danças Bauhaus" a cenografia se organizava apenas na marcação do piso e no posicionamento dos dançarinos no palco. Quando, juntamente com esta composição, também se inseriam objetos na cena estes sempre faziam parte da dança em si, não eram simples objetos de "decoração", mas se relacionavam diretamente com a ação da peça, como podemos observar claramente no "Jogo dos Blocos", um espetáculo que se resumia em um "jogo de lego" em que os dançarinos desmontavam toda uma parede formada por blocos e a reconstruíam em diferentes formas, resultando ao final em uma torre na qual dançavam ao redor. Esta configuração espacial também está muito presente nas danças formal e gestual, anteriormente analisadas.



Figura 41: "Jogo dos Blocos", 1926-27.

124 SCHLEMMER, Oskar., *op.cit.*, 1971b, p. 21.

125 SCHLEMMER, Oskar., *op. cit.*, 1971b, p. 21.

Já o cenário das pantomimas e improvisações desenvolvidas na Oficina de Teatro, se organizava, muitas vezes, pela composição de módulos verticais de madeira e tela translúcida que se deslizavam pelo palco em uma série de faixas paralelas, permitindo a visualização em movimento de diferentes "sketches" ao mesmo tempo, era uma espécie de "collage" em que o recurso da "montagem", próprio da fotografia e do cinema, era incorporado à cena. Estas estruturas móveis, como indica o próprio Schlemmer, materializavam os "screens" desenvolvidos pelo artista Edward Gordon Craig em seu livro "Scene" (Cena), publicado em 1923. Os "screens" consistiam em um mecanismo cenográfico construído por módulos de madeira monocromáticos, autoportantes e articulados em duas direções que podiam ser combinados de quatro a doze unidades formando diferentes arquiteturas móveis na cena.¹²⁶ Schlemmer reinterpreta este mecanismo a partir da associação entre os "screens" e a projeção de luz na cortina translúcida, resultando no duplo-movimento dos painéis deslizantes e das sombras projetadas sobre eles.



Figura 42: "Jogo de Luzes", 1926.



Figura 43: "Pantomima das Sombras", 1926.

Na "Dança dos Aros" também foi utilizado um mecanismo muito semelhante aos "screens", no entanto os módulos de madeira foram substituídos por dois painéis formados apenas por aros metálicos e posicionados paralelamente, um em frente dos dançarinos e o outro no plano posterior do cenário. A composição conformava assim uma caixa cúbica que, a princípio, "aprisionava" a dança dentro dos novos limites traçados, mas quando se acionava o movimento destes planos em direções contrárias se produzia um dinamismo impressionante na cena.



Figura 44: Painéis de aros deslizantes da "Dança dos Aros".

126 GÓMEZ, Felisa de Blas. *El Teatro como Espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p. 127.

– Forma não-rígida intangível:

As formas não-rígidas intangíveis consistem nos efeitos visuais e atmosféricos que preenchem a estrutura linear do espaço a partir de uma composição poética. Estas se organizam principalmente pelo efeito da luz e da cor.¹²⁷ Vejamos cada elemento cênico por separado.

Luz

A luz é um elemento essencial na construção da cenografia, pois, ademais do efeito atmosférico que proporciona, também é responsável por incorporar o tempo e o ritmo na cena, destacando ou isolando “quadros visuais”.¹²⁸ Ela trabalha como o pincel de um pintor, desenhando e emoldurando diferentes composições. Em sua “pintura teatral” Schlemmer utiliza os efeitos de iluminação sempre associados a outro elemento cênico, como o som e, em especial, a cor:

Vamos abrir nossos olhos e expor nossas mentes ao poder puro da cor e da luz. Se pudermos fazer isso, ficaríamos surpresos com o quão bem as leis da cor e suas mutações podem ser demonstradas pelo uso de luz colorida no laboratório físico e químico do teatro. Com nada mais do que simples iluminação de palco podemos começar a apreciar as diferentes possibilidades para o uso imaginativo de jogo de cores. (SCHLEMMER, Oskar, 1971a: p. 96-97).¹²⁹

Nas cenografias desenvolvidas pelo artista observa-se que a associação entre luz e cor pode estar contida tanto no feixe luminoso colorido, propiciado por projetores de iluminação, como na alteração da percepção da cor de um objeto quando este é iluminado. No segundo caso podemos visualizar este efeito na “Dança dos Aros” onde todos os objetos que compõem a cena são metálicos em sua cor natural e, quando iluminados, apresentam-se na cor branca, há uma transfiguração da cor original através da luz. (ver figura 39)

Já com relação à iluminação propriamente colorida é importante comentar os experimentos desenvolvidos pelos alunos Ludwig Hirschfeld e Kurt Schwerdtfeger na Bauhaus que, embora tenham sido criados independentemente da Oficina de Teatro, também foram introduzidos por Schlemmer em associação com os planos deslizantes (*screens*), como analisamos anteriormente. Os experimentos consistiam em sombras coloridas projetadas pelo “*Reflektorische Lichtspiele*” em telas translúcidas, produzindo assim diferentes desenhos cinéticos abstratos. As cores eram geradas pelas camadas de vidro colorido colocadas no equipamento que, quando eram iluminadas e direcionadas para a tela transparente, geravam uma pintura abstrata a partir da luz.¹³⁰ (ver figura 42)

A luz não só pode colorir ou iluminar o cenário, como também tem o poder de “apagar” ou “desmaterializar” objetos e corpos na penumbra do espaço. Este jogo entre “destacar” e “apagar” é muito visível na “Dança dos Bastões”, na “Dança dos Aros” e no último ato do “Ballet Triádico”, em que Schlemmer cria um jogo de ilusão de óptica a partir de fortes contrastes entre claro e escuro, destacando a “figura” de seu “fundo” ou esfumando os limites da figura na escuridão do palco. (ver figuras 36 e 39)

Compartilhando do mesmo princípio de composição anterior, em que a figura desaparece

127 SCHLEMMER, Oskar., *op.cit.*, 1971b, p. 21.

128 GÓMEZ, F., *op. cit.*, 2009, p. 257

129 SCHLEMMER, Oskar., *op.cit.*, 1971a, p. 96-97. (tradução nossa)

130 GOLDBERG, Roselee, *op.cit.*, 2006, p. 96.

ou se destaca na cena, Schlemmer também trabalha com a iluminação zenital nos dançarinos, o que permite apresentar o corpo dos atores, seus gestos e movimentos como se irradiassem luz e brilhassem em sua singularidade própria. Mas neste caso o contraste entre *chiaroscuro* é mais sutil e não apresenta um “jogo de ilusão de óptica”, já que se direciona para o espaço total de ação da dança, em contraposição ao cenário escuro.

Na cenografia da “Dança Metálica” a iluminação também exerceu um papel fundamental em sua configuração espacial. Encenada durante a “Festa do Metal”, a performance da dançarina, vestida com colante branco e com as mãos envoltas por esferas de metal, e situada entre duas placas metálicas onduladas, era potencializada pelo “efeito a contraluz” que projetava uma sombra da figura humana no piso, em conjunto com o “jogo de reflexões” gerado entre as placas metálicas. O colante branco da dançarina amenizava a sombra que surgia em seu corpo, uma vez que a cor branca ajudava a dissipar a luz, resultando em uma textura brilhante que destacava a figura humana na cena.



Figura 45: “Dança Metálica” (dançarina Karla Grosch), 1929.

Cor

Assim como ocorre com a luz, a cor também se transforma em um elemento fundamental na cena quando esta transgride a percepção cotidiana que apresenta os objetos e espaços e é conduzida à novas simbolizações, interpretações e leituras diversas.¹³¹ Na cenografia de Schlemmer a cor era sempre utilizada em sua totalidade pura, era representada por si só, não necessitando de um meio intermediário para existir na cena, era vibrante e estava presente em muitos detalhes do cenário, nos figurinos, planos verticais (*screens*), objetos acrescentados e na própria iluminação. Também era clara a preferência do artista pelas cores primárias e a escala de cinza, não contradizendo as tendências bauhausianas, muito embora tenha declarado em uma carta a seu amigo Otto Meyer que sua predileção por esta paleta de cores era anterior às influências neoplasticistas na Bauhaus.¹³²

A cor, em suas cenografias, também tinha o poder de direcionar a perspectiva para algum

131 GÓMEZ, F., *op.cit.*, 2009, p. 237.

132 SCHLEMMER, Oskar. “Nota em diário de Oskar Schlemmer, 8 de setembro de 1929”. In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.113. (tradução nossa).

ponto ou objeto específico ou de “banhar” o espaço em uma atmosfera determinante, como no caso do Ballet Triádico, em que o dinamismo das cores na configuração total da cena movia os sentimentos de excitação, tranquilidade e mistério nos espectadores, como estudamos no primeiro capítulo. (ver figura 05)

Dentro das associações que se podiam estabelecer entre a cor e outros elementos cênicos, para além de sua correspondência com a luz, também se destaca a visualização desta através da textura dos materiais, muito explorada por Schlemmer no figurino dos atores. Nesse sentido, já que as ferramentas tecnológicas de Schlemmer eram os seus trajes, acessórios e máscaras, a cor, associada à materiais inovadores para época, explorava as potencialidades da tecnologia para criar fantasias na cena.

Por último, vale destacar que quando Schlemmer trabalha o “jogo de ilusão de óptica” em suas composições, completando o que já foi dito anteriormente, as cores se limitavam aos tons preto e branco, e para que a figura pudesse se “desmaterializar” no espaço o cenário e o figurino também eram trabalhados na mesma cor, no caso a cor preta.

Independente da cena que resultasse da associação entre formas tangíveis e intangíveis, o que caracterizava fundamentalmente o espaço cenográfico schlemmeriano era a composição das formas “em movimento”, em um perfeito “*show motion*” onde nada poderia permanecer estático. Esta nova espacialidade criada se revelava pela transfiguração do espaço arquitetônico real em um espaço totalmente flexível e aberto à experimentação de fenômenos ópticos:

O palco como arena para a ação sucessiva e transitória, no entanto, oferece forma e cor em movimento, em primeira instância em seu aspecto primário como formas separadas e individuais; móveis, coloridas ou não coloridas, lineares, planas ou plásticas, além de flutuantes, espaço móvel e como estruturas arquitetônicas transformáveis. Esse jogo caleidoscópico, ao mesmo tempo infinitamente variável e estritamente organizado, constituiria - teoricamente - o teatro visual absoluto (*Schaubühne*). (SCHLEMMER, Oskar, 1971a: p. 22).¹³³

Mas a dimensão visual da cena não se estabelecia apenas por formas materiais inanimadas, juntamente nesta composição o corpo do dançarino se apresentava como o protagonista, era o organismo sensível que “humanizava” o espaço racional.

– O “*Kunstfigur*” na cena

O elemento central das cenas de Schlemmer residia no corpo do dançarino metamorfoseado, o “*Kunstfigur*”. Este, além de ser o agente do espetáculo teatral era responsável também pela composição visual da cenografia, a qual podia ser composta de dois modos: pela inserção de “figuras” em grupo; ou por uma “figura” isolada que definia a ação total da peça, e consequentemente a cenografia. As duas soluções compositivas trabalhavam a “configuração construtiva”, comentada no tópico sobre a corporalidade do espaço, em que a poética consiste no posicionamento do “*kunstfigur*” em um desenho abstrato moderno.

No primeiro caso, as figuras humanas passam a se relacionar umas com às outras ou com diferentes objetos na criação das atmosferas espaciais, podendo inclusive “jogar” com o contraste entre escalas em que uma figura pode ser enorme ou diminuta em deferência a outro corpo ou

133 SCHLEMMER, Oskar., *op.cit.*, 1971b, p. 22.(tradução nossa)

objeto. Segundo Schlemmer:

A figura humana artificial (*Kunstfigur*) permite qualquer tipo de movimento e qualquer tipo de posição durante o tempo desejado. Também permite - um dispositivo artístico dos períodos de maior arte - uma escala relativa variável para figuras: as mais importantes podem ser grandes, as sem importância, pequenas. (...) Perspectivas sem fim são abertas: do sobrenatural ao absurdo, do sublime ao cômico. (SCHLEMMER, Oskar, 1971b: p. 29).¹³⁴

Nota-se também que em muitas peças, especialmente nas "Danças Bauhaus", Schlemmer posicionava os dançarinos paralelamente ao fundo da cena, gerando a impressão de que a corporalidade destes se terminaria fundindo com o fundo plano, se não fosse pelo dinamismo das marcações espaciais organizadas pela malha planimétrica do piso ou pela iluminação zenital que se projetava sobre eles simultaneamente e que realçava expressamente a tridimensionalidade do corpo humano, trabalhando com o contraste entre o espaço achatado e o volumoso e as implicações do movimento através deste.

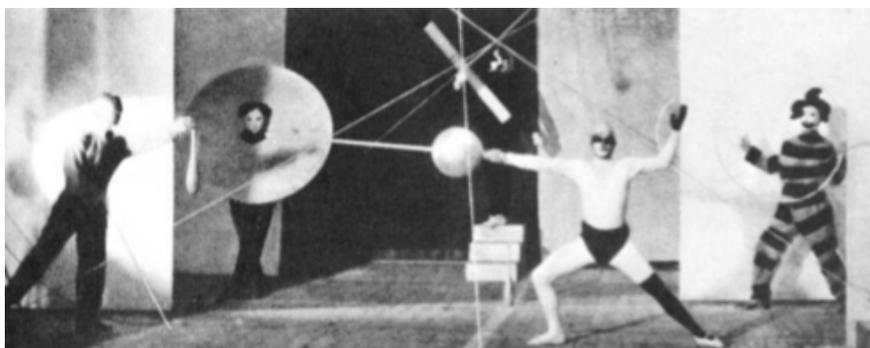


Figura 46: "Pantomima Equilibristas".

Já no segundo caso, a figura humana isolada sempre era composta junto com algum objeto determinante na temática da cena, podendo inclusive se transformar no próprio objeto, como acontece na "Dança dos Bastões" e na "Dança dos Aros" em que o dançarino se transforma em varetas ou aros flutuantes no espaço. (ver figuras 35 e 38)

2.3.3 O espaço enquanto "forma dinâmica"

Após recorrermos a construção da cena a partir de seus principais elementos cênicos, pode-se entender que Schlemmer preenche a "forma" do cenário com a superposição de dois níveis de espacialidade: a dimensão visual; e a humanização da plástica abstrata através da inserção do "*Kunstfigur*" nesta equação. De modo que o cenário schlemmeriano poderia ser descrito como a arte de posicionar a figura no espaço a partir de uma ordem visual, resultando em uma cenografia totalmente direcionada para a ação do personagem.

No plano óptico, Schlemmer "jogava" com as percepções do espectador no show teatral, criando imagens atmosféricas flexíveis e cambiantes que envolviam os corpos em uma forma constituinte que se dissipava a cada instante em uma nova configuração espacial. Nesta dimensão as "formas intangíveis", a luz e a cor, apresentam um papel primordial na construção de diferentes espaços rítmicos. Já as "formas tangíveis", ao serem animadas pelo movimento, tam-

¹³⁴ SCHLEMMER, Oskar., *op.cit.*, 1971b, p. 29. (tradução nossa)

bém permitiam que o espaço matemático concreto pudesse ser "sentido" pelo público enquanto um espaço cinético, como descreve Schlemmer:

Podemos manipular formas e descobrir efeitos misteriosos e surpreendentes no movimento mecânico de fontes ocultas; nós podemos converter e transfigurar o espaço através da forma, cor e luz. Podemos dizer, portanto, que o conceito de "*Schau-Spiel*" se tornaria realidade se todos esses elementos, compreendidos como uma totalidade, fossem criados. Deveríamos então ter uma verdadeira "festa para os olhos", uma metáfora que se torna real. (SCHLEMMER, Oskar, 1971a: p. 87-88).¹³⁵

No que corresponde ao segundo nível de espacialidade gerado, se entendermos por "humanização" como o meio de liberar a forma de sua rigidez abstrato-geométrica, a construção gestáltica da cena passa a assumir um viés fenomenológico, já que transgride o espaço visualmente abstrato e protagoniza como tema central o corpo do dançarino. A sua aproximação à fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty¹³⁶ reside no fato de que o filósofo também posiciona o sujeito humano como a figura principal na construção de um espaço "especializado" para um espaço "especializante", isto é, a consciência global da posição do corpo humano no mundo intersensorial faz com que o espaço objetivo se traslade à um "espaço-experiência".

Logo, a humanização do espaço abstrato-geométrico se estabelece pelo dinamismo introduzido no movimento do "*Kunstfigur*", o qual, como defende Johannes Birringer, se torna uma "*Gestalt* temporal, transformando o espaço e o palco teatral abstrato através do movimento em um campo de força fluído (...). A abstração de Schlemmer não omite a figura, mas figura a organização espacial- uma visão cinética".¹³⁷

O espaço enquanto "forma dinâmica" se organiza, então, pelas ações (danças) realizadas pelo "*Kunstfigur*" na totalidade do campo. Estas, por sua vez, consistem em atos criativos com uma forma condicionada a uma experiência do tipo estética e instauradora de sentidos. Neste ponto, o "topos de experimentação", explorado no "espaço-movimento", se concretiza na concepção espacial de Schlemmer dentro da dimensão visual, pois a própria plástica, juntamente com o movimento do dançarino, permite a criação de um espaço de surpresas, a partir de um "*script*" cujas tomadas de posição com relação ao seu conteúdo são múltiplas. Explorando novamente o espaço multidirecional, a forma não permanece estática, mas se dinamiza com a sucessão de imagens colocadas em movimento e que conformam um espaço de ação como estrutura final.

Schlemmer também assinala que a "forma dinâmica" do teatro apenas se completaria com a transformação interior do espectador, uma vez que se a forma não encontra receptividade e resposta intelectual e espiritual de quem a assiste esta não passa de apenas uma "utopia", uma "forma vazia", sem conteúdo.¹³⁸

135 SCHLEMMER, Oskar., *op.cit.*, 1971a, p.87-88. (tradução nossa).

136 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception* (1945). [*Fenomenología de la Percepción*. Tradução: Jem Cabanes. Barcelona: Ediciones Península, 3ª edición, 1994].

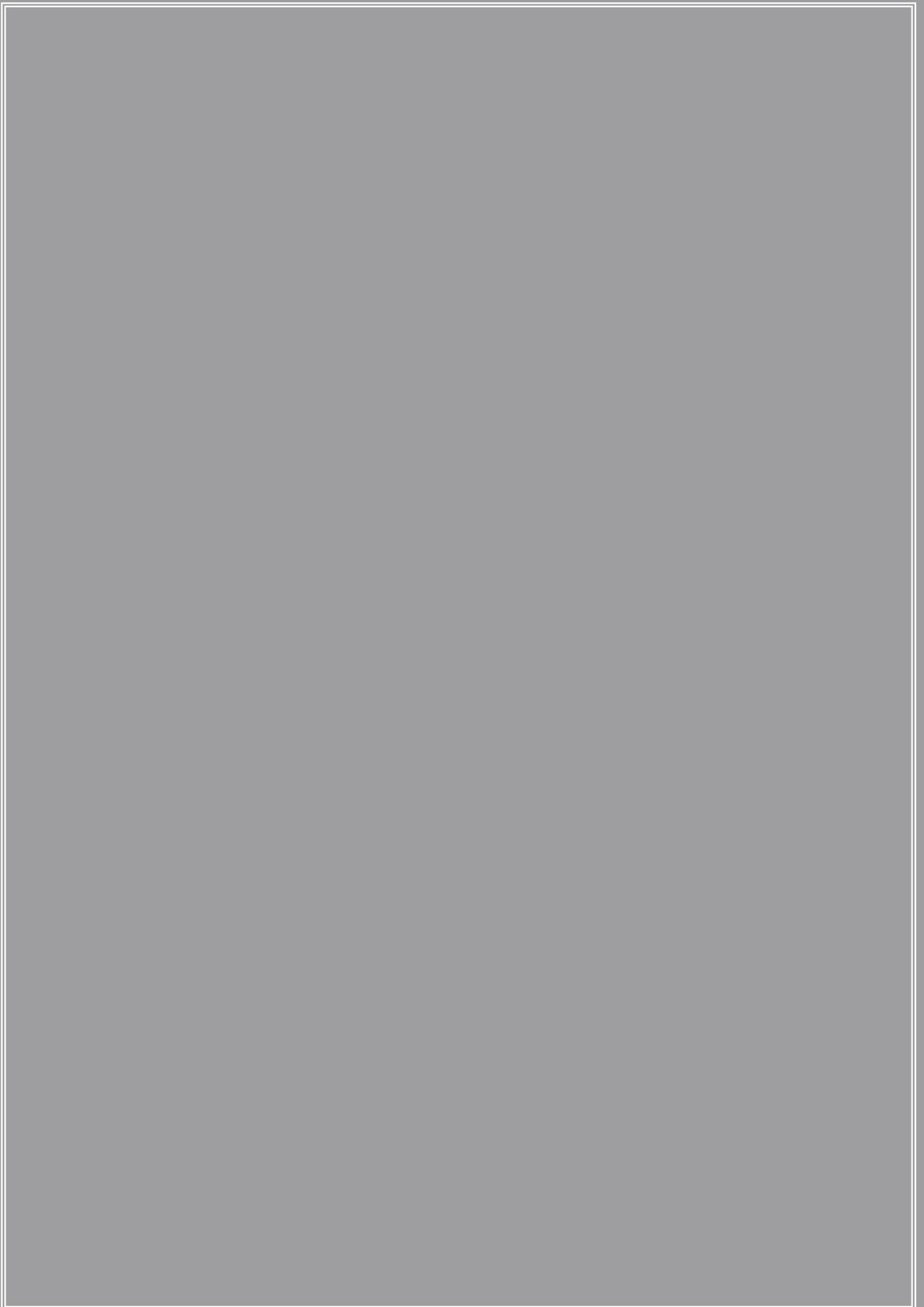
Capítulos consultados: Primera parte. El cuerpo. III. La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad - pp. 115-164. / Segunda parte. El mundo percibido. II. El espacio - pp. 258-312.

137 BIRRINGER, Johannes. "Bauhaus Constructivism Performance". In: *PAJ104: A Journal of Performance and Art*, v.35, n.2, maio, 2013, p.8. (tradução nossa).

138 SCHLEMMER, Oskar., *op.cit.*, 1971b, p. 32.

capítulo 3

Aproximações: a teoria de
Schlemmer e o conceito de
espaço performático



Estando definida a concepção espacial de Schlemmer dentro das três temáticas abordadas, o estudo agora se direcionará a buscar uma aproximação entre o trabalho do artista, desenvolvido a princípios do século XX, e os conceitos que hoje podemos caracterizar como uma linguagem espacial performática, para finalmente relacionarmos a herança artística de Schlemmer, dentro do panorama atual da estética performativa, com o espaço arquitetônico projetado.

Para proceder à esta análise nos centraremos nos estudos desenvolvidos pela pesquisadora e diretora do Instituto de Ciências Teatrais de Berlim Erika Fischer-Lichte em seu livro *Ästhetik des Performativen* (Estética do Performativo)¹³⁹, onde a autora formula uma nova estética para os atos performativos tendo o teatro como espaço de investigação interdisciplinar. A escolha por esta obra se deve ao fato da autora não se concentrar nos principais movimentos da “arte de performance” como objeto de estudo, mas de associar estas ações da década de sessenta com experimentos do teatro de vanguarda e projetá-los na realidade atual, buscando uma nova estética que contemple os modos de entender o corpo e a ação dentro de conceitos como realização cênica, corporalidade, atmosferas, liminaridade, transformação, entre outros. A partir do cruzamento entre uma visão histórica, artística e cultural, estabelecido por Fischer-Lichte, abordaremos três temáticas presentes em sua obra: o que caracterizaria o conceito de “performativo”; em sequência como esta linguagem performativa é transposta para o espaço real; para então entender como acontece a “experiência do corpo” em espaços performáticos.

3.1 O conceito de “Performativo”

O fenômeno de rompimento de fronteiras entre as artes, proclamado desde a década de sessenta por artistas, críticos de arte, estudiosos e filósofos, é denominado por Fischer-Lichte como “giro performativo”, processo no qual a obra de arte concreta se transforma em “realizações cênicas” de caráter temporal:

No lugar de criar obras, os artistas produzem cada vez mais “acontecimentos” nos quais não estão involucrados apenas eles mesmos, mas também os receptores, os observadores, os ouvintes e os espectadores. (FISCHER-LICHTE, Erika, 2011: p. 48).¹⁴⁰

Entretanto, em específico na área das artes, se observa que estas manifestações que levaram à criação do gênero artístico conhecido como “arte da performance” foram apenas a eclosão dos ideais que já estavam sendo desenvolvidos pelos estudos teatrais vanguardistas das primeiras décadas do século XX, época em que o teatro começou a ser projetado como uma “realização cênica” e não mais a representação de um texto literário.¹⁴¹ Embora a autora não faça referência direta ao trabalho de Oskar Schlemmer, enxergamos que é dentro deste contexto que se insere o trabalho do artista no discurso performático atual, como um dos grandes precursores desta nova linguagem estética.

Logo, vemos que a essência do “ato performativo”, responsável por estabelecer uma ponte entre os estudos teatrais da cena moderna e a arte de performance atual, reside no conceito das

139 FISCHER-LICHTE, Erika, *op.cit.*, 2011.

140 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p.18.

141 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 384.

"realizações cênicas". Mas o que caracteriza de fato este tipo de acontecimento? Para explicar este conceito Erika Fischer-Lichte recorre principalmente aos estudos teatrais desenvolvidos por Max Herrmann a princípios do século XX¹⁴², onde a realização cênica passou a ser definida como a interação que surge entre atores e espectadores em um espaço real, sendo os espectadores também agentes do acontecimento através de sua presença física, isto é, de suas percepções e reações. Nesse sentido, a materialidade e valor estético deste tipo de realização não se constituía mais pela "obra física que se criava" e sim pela materialidade específica do "corpo no espaço" e pelo "acontecimento" que se executava, era um acontecimento fugaz, transitório e sempre atual.¹⁴³

Já o termo "performativo" foi empregado pela primeira vez em 1955 por John L. Austin em uma conferência de filosofia da linguagem proferida na Universidade de Harvard.¹⁴⁴ A terminologia derivada do verbo inglês "*to perform*", que pode ser traduzida como "realizar", no sentido de que "se realizam ações"¹⁴⁵, se referia exclusivamente aos atos performativos de fala, estando excluídas outras áreas do conhecimento. Segundo Fischer-Lichte, foi apenas no final da década de oitenta, quando Judith Butler publica o artigo: "*Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*"¹⁴⁶, que o conceito passou a ser ampliado para outros rasgos performativos culturais. Neste artigo Butler defende "o processo de geração performática de identidade como um processo de incorporação (*embodiment*)"¹⁴⁷, relacionando diretamente o termo "performativo" com as ações corporais.

É na junção entre o ato da "realização cênica", desenvolvido pelos estudos teatrais vanguardistas, e a incorporação do termo "performativo" por Judith Butler que surge o embasamento de uma estética do performativo buscada por Erika Fischer-Lichte neste livro, direcionada às realizações cênicas que:

(...) não possuem a pretensão de ser arte, são, no entanto, organizadas e percebidas

142 Max Herrmann foi o fundador dos estudos teatrais em Berlim, seu pensamento estava direcionado para a criação de uma nova área da teoria da arte, no caso os estudos teatrais, sustentando a tese de que o teatro como arte não é literatura, mas antes de tudo uma realização cênica. Seus estudos podem ser consultados no livro: HERRMANN, Max. *Forschungen zur deutschen Theater-geschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin, 1914.

143 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 68.

144 O ciclo de conferências que se refere Erika Fischer Lichte foi o "How to do things with words" (Como fazer coisas com palavras), proferido por John Langshaw Austin em 1955 na Universidade de Harvard. O conceito de performativo foi desenvolvido por Austin no cenário das discussões sobre a linguagem, surgido na Inglaterra pela chamada escola de Oxford a partir da década de 40. Questionando postulados fundamentais da linguística enquanto ciência, Austin buscará superar a supremacia do positivismo lógico nos estudos da linguagem através da introdução do conceito de performativo enquanto uma ação ou atitude independente de uma forma linguística, sendo o performativo o próprio ato de realização da fala-ação. De modo que a ação, na teoria de Austin, tem um significado muito preciso devido ao fato de ser um dos elementos constitutivos da performatividade. Também é interessante constatar que a performatividade na linguagem, que relaciona a fala com seu uso por um sujeito, leva à junção do sujeito com o seu objeto na análise da linguagem. Os conceitos aqui comentados foram expostos por Fischer Lichte em sua obra e podem ser consultados no livro: AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Harvard University Press, 1962.

145 FISCHER-LICHTE, Erika., *op.cit.*, 2011, p.48.

146 Judith Butler, neste importante artigo publicado em 1988, defende que o gênero não é uma identidade estável onde se procedem vários atos, e sim uma identidade construída no tempo através da repetição estilizada de atos constituídos no corpo do sujeito. Esses atos, por sua vez, são entendidos por Butler como atos performativos sustentados por signos corpóreos, de modo que o sujeito constrói o seu gênero através da "corporização" (*embodiment*) de atos estilizados (performativos) durante o tempo. Estes conceitos podem ser consultados no artigo: BUTLER, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". In: *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. (Dez., 1988), pp. 519-531

147 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 55.

como novas possibilidades de teatralização e estetização de nosso entorno, como caminhos ou meios de se alcançar o reencantamento do mundo. (FISCHER-LICHTE, 2011: p. 360).¹⁴⁸

Estabelecendo um paralelo com o fenômeno do “giro espacial”, anteriormente descrito, que colocou em pauta a visão fenomenológica de uma espacialidade gerada pela existência corporal, pode-se dizer que esta nova linguagem performativa se insere como uma consequência do primeiro fenômeno, pois o foco permanece no sujeito, mas neste caso se procura reverenciar a existência corporal através das “realizações” do corpo no espaço a partir de uma visão cênica, híbrida e aberta a diferentes interpretações e experiências.

148 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 360. (tradução nossa).

3.2 A linguagem da performance na criação do espaço.

Sendo a "performance" entendida como uma "realização cênica" encenada pelos corpos no espaço real, antes de analisarmos como se materializa este espaço performático temos que definir o que caracteriza o processo "corporização" (*embodiment*) nos atos performativos.

3.2.1 Corporização (*embodiment*)

A estética atual de corporização remonta ao conceito de "encarnação" instaurado no teatro a partir da segunda metade do século XVIII como a prática em que o ator "encarnava" um personagem, expressando pelo o seu corpo o que o autor expressava através do texto literário, de modo que o corpo físico do ator dava lugar à um personagem semiótico. Com a queda do teatro como representação literária no século XX o conceito de "encarnação" passa a ser concebido não mais como o triunfo do corpo semiótico e sim como a manipulação, por parte do criador cênico, da natureza material do corpo humano, transformando-a em uma atuação criativa:

A ostensiva enfatização da materialidade do corpo do ator lhe dá a oportunidade de gerar, em sua percepção ou com sua percepção, significados completamente novos, de converter-se em "criador de um novo sentido". A corporalidade do ator se produz, neste sentido, como um potencial efetivo a partir do qual podem certamente surgir novos significados. (FISCHER-LICHTE, Erika, 2011: p. 167-168).¹⁴⁹

De acordo com Fischer-Lichte a corporização (*embodiment*) entendida como a "encarnação" da materialidade do corpo atualmente é trabalhada através de quatro procedimentos principais nas performances: a partir da inversão da relação entre ator e papel, com a corporização da mente; pela exibição da singularidade do corpo do ator por meio de sua transfiguração; no destaque para a vulnerabilidade, fragilidade e insuficiência do corpo do ator, utilizando "corpos monstruosos", deformados que causam medo no espectador; pela união destes procedimentos ao mesmo tempo, denominado "*cross-casting*".¹⁵⁰

No trabalho de Schlemmer se destaca claramente o emprego do segundo procedimento, onde o corpo do dançarino natural é transfigurado para o nascimento do "duplo ser", o "*Kunstfigur*", o qual ao mesmo tempo que se projeta enquanto uma figura artificial artística desprovida da individualidade subjetiva de cada ator, também permite que o corpo, livre de suas limitações físicas, seja um ser artístico com grandes potencialidades de expressão no palco, uma vez que cada *Kunstfigur* é singular para o figurino que o modela. Nesse sentido enxergamos muitas semelhanças entre a obra de Schlemmer e a do artista contemporâneo Robert Wilson, quando Fischer-Lichte destaca a generalização dos dançarinos nos espetáculos de Wilson que seguem movimentos de padrão rítmico, geométrico, mas que frente a essa reprodução aparentemente mecânica se realça cada corpo em sua autêntica singularidade através do "tempo", da intensidade, da força, da energia e da direção de cada movimento, evidenciando a materialidade específica do corpo do performer.¹⁵¹

Segundo Fischer-Lichte este destaque para a corporalidade individual dos atores cria uma

149 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 167-168. (tradução nossa)

150 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 169.

151 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 173-174.

experiência nova para o espectador denominada como "multi-estabilidade perceptiva", em que a percepção estética se transforma em um "jogo" de oscilação entre a visualização do corpo fenomênico do ator (corpo físico) e a focalização do corpo semiótico (personagem), e situa o espectador em uma situação "intersticial", um estado liminar, entre "*betwixt and between*", em que nenhum estado de percepção pode durar muito tempo, o que conta na experiência do espectador frente à materialidade do corpo do ator é a instabilidade gerada entre a presença e a representação do ator.¹⁵² A ambiguidade de significados faz com que o sujeito se concentre no processo de percepção em si, já que a "performance" não se estrutura enquanto um ato para ser visualizado e sim para ser experimentado, vivenciado pelos corpos no espaço.

Logo, podemos dizer que corporizar antes de ser uma ação é uma intenção expressada corporalmente pelo ator que possibilita a criação de um espaço multi-perceptivo e imprevisível. Corporizar significa, então, fazer que com o corpo, ou no corpo, seja criado algo que exista apenas em virtude dele, como descreve Erika Fischer-Lichte:

O conceito de corporização como definimos se refere a tudo o que é gerado em virtude daqueles atos performativos com os quais o performer gera ao mesmo tempo sua própria corporalidade na realização cênica. (FISCHER-LICHTE, Erika, 2011: p. 189).¹⁵³

3.2.2 Espaço performático

Se a corporização cria uma situação multi-perceptiva e imprevisível na realização cênica, como se desenvolve a materialidade em si do espaço performático enquanto potencializador desta experiência estética? Segundo Fischer-Lichte o espaço da performance está composto por duas dimensões espaciais: o espaço geométrico, que consiste no espaço físico onde se produz o evento temporal, é o recipiente em que ação se desenvolve; e o espaço performativo em si, o qual "preenche" o recipiente com uma espacialidade fugaz e transitória, produzida para e durante a realização cênica. Desta forma, a espacialidade gerada oscila entre o caráter permanente e o efêmero, o espaço que recebe a "performance" é permanente e pode interferir no resultado final da realização cênica, mas o performativo existe apenas no momento do acontecimento. Este, por sua vez, é construído a partir de três possibilidades principais: pela relação gerada entre atores e espectadores; pelas possibilidades de movimento proporcionadas aos atores; e pelas possibilidades de percepção que brinda aos espectadores.¹⁵⁴ Sobre isto, a autora enfatiza que:

O espaço geométrico, independentemente do uso que se faça destas possibilidades, de como se empregam, se realizem, se tratem ou se refazem, terminará repercutindo no espaço performativo. Qualquer movimento das pessoas pode modificá-lo, objetos, luz ou qualquer som. É instável e está em flutuação permanentemente. A espacialidade de uma realização cênica se origina em e através do espaço performativo e se percebe de acordo com as condições estabelecidas por ele. (FISCHER-LICHTE, Erika, 2011: p. 220-221).¹⁵⁵

Ademais desta interação entre as duas dimensões que se interceptam, é importante destacar que o espaço performativo não fixa uma forma de utilização fechada, mas se abre para

152 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 296.

153 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 189. (tradução nossa).

154 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 220.

155 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 220-221. (tradução nossa).

infinitas possibilidades, está sempre “em processo” de descoberta, não se pode prever o seu resultado final pois sempre oferece outro emprego do espaço além do previsto.¹⁵⁶ Embora o espaço do teatro, dividido em palco e plateia, possa ser entendido como um espaço performativo, é uma construção permanente que permite a criação de diferentes espacialidades temporárias, também existem três procedimentos práticos que podem intensificar os rasgos performáticos espaciais, são eles: 1) a utilização de um espaço vazio ou muito flexível que permita o livre movimento de atores e espectadores; 2) a configuração de diferentes arranjos espaciais que possibilitam novas relações entre atores e espectadores e novos modos de movimentação e percepção; 3) ou a transfiguração de espaços já existentes que não tinham como uso específico a realização cênica.¹⁵⁷

Na utilização de um “espaço vazio” ou com possibilidades de flexibilização a espacialidade performática é produzida a partir do “ciclo de retroalimentação autopoietico”¹⁵⁸, processo compreendido como “algo que está passando” ou está sujeito de acontecer entre os elementos da realização cênica e ao modo como estes elementos afetam uns aos outros, algo que em cada ocasião será totalmente distinto, já que se produz efetivamente pela maneira de relacionar os elementos cênicos. Neste procedimento não há nenhum objeto no espaço que sirva de mediação entre as ações dos atores e as percepções do espectador ou o ciclo de retroalimentação permite a livre circulação de atores e espectadores em todo o ambiente.

O segundo procedimento parte do pressuposto de que através do espaço performático emana uma energia capaz de “desdobrar um específico potencial efetivo”.¹⁵⁹ Nesse caso se propõem novas “situações” de percepção e movimento no espaço físico que possibilitem diferentes configurações espaciais. Não se trabalha, portanto, com a livre circulação anterior, mas sim com as experiências singulares “entre limites” dos atores e espectadores. Este procedimento pode ser visualizado em parte no trabalho de Schlemmer, uma vez que em suas danças não era permitido o “livre” movimento dos atores e espectadores, mas eram propostas “situações intencionadas” na dança, dentro de figurinos modeladores e movimentos aparentemente mecânicos, que criavam novos arranjos espaciais cenográficos, jogando com a percepção do ator e do espectador. No entanto a estrutura espacial dividida entre palco e plateia permanecia a mesma, não era sugerida uma interação mais direta entre eles.

Já a espacialidade gerada no terceiro procedimento se origina pela superposição de espaços reais e imaginários, se cria um “espaço intermediário” construído pelas percepções, associações e recordações dos espectadores, uma vez que estes podem ser experimentados simultaneamente como lugares imaginários e de memória coletiva.¹⁶⁰ Para isto são acrescentados no espaço existente novos objetos ou detalhes que permitem reforçar a sua performatividade e mudar ou ampliar as possibilidades de significação do lugar. Schlemmer empregou claramente este procedimento nas “Festas Bauhaus”, eventos em que os alunos e professores poderiam experimentar os espaços cotidianos da escola como cenários de novas narrativas. Nesse procedimento, mais que os atores, são os espectadores que geram a espacialidade performativa através

156 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 223.

157 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 226.

158 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 234.

159 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 234.

160 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 234.

de seus movimentos e associações em um espaço já conhecido, mas que é revisitado a partir de novas percepções traçadas pelo "jogo de manipulação do real". Independente do procedimento utilizado, Fischer-Lichte completa que:

A espacialidade - como ficou claro nos três casos - não é dada com antecedência, mas é gerada novamente permanentemente. O espaço performativo não vem dado - como o geométrico - tanto que é artefato do que um ou mais autores se responsabilizam. Não lhe corresponde o caráter de obra, mas o de acontecimento. (FISCHER-LICHTE, Erika, 2011: p. 234).¹⁶¹

Mas a dimensão performática do espaço não é moldada apenas pelo uso específico de atores e espectadores, soma-se à estas três características principais a atmosfera particular irradiada em cada espaço. Para definir o que é uma atmosfera, Fischer-Lichte destaca primeiramente que esta é uma dimensão atópica do espaço¹⁶², recorrendo ao pensamento de Gernot Böhme em sua obra "*Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*" (Atmosfera: Ensaio para nova estética)¹⁶³, onde o filósofo alemão se utiliza do espelho atópico de Foucault para descrever que as atmosferas são "esferas de presença" que não estão situadas nas coisas ou nas pessoas, mas entre as duas posições, no espaço de intermédio.¹⁶⁴ A atmosfera atópica se projeta entre o espaço real e o irreal e estabelece um elo entre os dois limites posicionais, se conformando como um lugar ambíguo, é o espaço da experiência liminar.¹⁶⁵

Como a sua materialidade é volátil, Böhme define a atmosfera como uma energia que irradia no espaço e contagia o sujeito que a percebe. É o "êxtase da coisa"¹⁶⁶, isto é, o modo como algo se faz presente de uma forma singular para quem a percebe, não são subjetivas, mas são "sentidas" pelas pessoas em sua presença física e a partir deste "sentir" que o sujeito se encontra no espaço. De modo que a atmosfera não está contida nas "qualidades secundárias" de um espaço, nas cores, cheiros e sons, mas na configuração de todas elas em uma "forma" de qualidade primária:

A forma de uma coisa opera (...) também para fora. Irradia até certo ponto tudo o que o rodeia, priva o espaço ao redor de sua homogeneidade, o preenche de tensão e sugestões de movimento. (...) A extensão e o volume de uma coisa (...) também podem ser sentidos para fora, conferem ao espaço o peso e a orientação de sua presença. (BÖHME, Gernot, p. 33, apud FISCHER-LICHTE, Erika, 2011: p.237).¹⁶⁷

A atmosfera se organiza como a "forma dinâmica" da cenografia de Schlemmer, analisada no capítulo anterior, na qual a dimensão visual, somada ao movimento, permite a criação de imagens atmosféricas flexíveis e cambiantes que dinamizam o espaço estático para que este seja "sentido" como espaço cinético. Vemos então que a atmosfera é algo que se "derrama" no espaço

161 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 234. (tradução nossa).

162 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 235.

163 BÖHME, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

164 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 236.

165 Segundo os conceitos desenvolvidos pelo filósofo Michel Foucault sobre heterotopia, utopia e atopia, o espaço utópico seria o espaço irreal, da fuga da realidade; o espaço heterotópico era o espaço dos posicionamentos reais que recorrem os fatores culturais; e o atópico estaria situado entre os dois primeiros, como um espaço real refletido em um irreal, esse espaço foi representado por Foucault como um espelho em que um corpo real é refletido em uma imagem irreal. Estes conceitos podem ser encontrados na obra: FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. Publicado em: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

166 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 236.

167 BÖHME, Gernot, *op.cit.*, p. 33. Citado por: FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 237.

performativo entre a dimensão geométrica e o sujeito que a percebe, é o real (material palpável) refletido no irreal (material não palpável) que produz este espaço intersticial que envolve o sujeito em uma "forma dinâmica". Fischer-Lichte também assinala que a luz e o som são os elementos mais utilizados na criação de atmosferas espaciais.¹⁶⁸

Como último tópico a se abordar dentro da linguagem performática espacial, cabe destacar o papel do "ritmo" na criação dos espaços, este emissor de tempo no espaço que coloca em relação a corporalidade do sujeito, a espacialidade e a sonoridade, regulando tanto quais elementos aparecem na cena, quando aparecem, por quanto tempo permanecem e quando desaparecem.¹⁶⁹ O ritmo é um princípio ordenador que está guiado pela regularidade, não pela proporção, está sempre "em trânsito" direcionando o movimento das realizações cênicas, podendo ser "previsível e imprevisível" e ser originado pela "repetição ou divergência do repetido", como indica Fischer-Lichte:

Se o ritmo chegou a se converter no princípio ordenador mais importante, senão o único, é porque entre corporalidade, espacialidade e sonoridade se estabelecem relações que mudam continuamente, e porque a aparição e a desaparecimento destas regulam ou determinam a repetição e a divergência. (FISCHER-LICHTE, 2011: p. 270).¹⁷⁰

Antes de procedermos à análise das "experiências" proporcionadas pela estética do performativo é importante lembrar dois pontos-chaves do espaço performático: a espacialidade gerada nas realizações cênicas não possui caráter de obra e sim de acontecimento, sendo esta efêmera e transitória; o espectador não apenas percebe o espaço, mas "sente a sua corporalidade", as atmosferas permitem experimentar o espaço como um organismo vivo, penetrando nos corpos e superando os limites corporais. Logo, a junção destas duas características fundamentais possibilita a construção de um espaço performativo na forma de "espaço liminar", no qual acontecem transformações e se produzem modificações.¹⁷¹

168 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 241.

169 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 269-270.

170 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 270. (tradução nossa)

171 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 243.

3.3 A estética do performativo

Se a estética de uma obra artística pode ser classificada a partir de conceitos como “produção” e “recepção”, a estética performativa da realização cênica necessita a atualização destes conceitos para “encenações” e “experiências corporais” que possam explicar processos artísticos em acontecimento. De modo que “este processo começa a tomar parte na realização cênica por meio de uma percepção que não realizam apenas o olho e o ouvido, mas também o sentido corporal; que realiza, pois, o corpo inteiro de maneira sinestésica.”¹⁷²

Como primeiro conceito a ser abordado, a “encenação” consiste no mecanismo capaz de “animar” a materialidade performativa da realização cênica, fazendo com que os materiais venham à presença no movimento de sua atualidade.¹⁷³ É, portanto, um:

(...) processo de planificação, ensaio e estabelecimento de estratégias de acordo com as quais se deverá produzir a materialidade performativa da realização cênica. Por meio delas os elementos materiais podem aparecer como presentes, virem a presença em seu ser fenomênico: ademais, se cria uma situação que abre espaços livres e da margem de manobra para ações, modos de comportamento e acontecimentos não encenados. (FISCHER-LICHTE, 2011: p. 373).¹⁷⁴

Essa produção performativa da materialidade também é responsável por estimular e direcionar a atenção dos espectadores para o ato de sua própria percepção, isto é, permite a “imersão” do sujeito em uma nova realidade performática a partir da distribuição, aparição e desaparecimento dos elementos cênicos segundo um ritmo e atmosfera previamente definidos. Antes de tudo ela é um processo de geração, não de representação, que se atualiza constantemente na realização cênica como um produto fugaz e transitório situado em uma sucessão temporal.¹⁷⁵ É importante destacar que esta estratégia de geração espacial pode ser utilizada em todos os tipos de realização cênica, não apenas em espetáculos de teatro ou de arte de performance, mas também em exposições, instalações, festas, eventos, “abarca o trabalho artístico em todas as formas possíveis de realização cênica”.¹⁷⁶

A imersão do espectador em uma nova realidade pela encenação nos leva ao segundo conceito fundamental: a geração de experiências estéticas vivenciadas pelo sujeito, as quais se desenvolvem como experiências de liminaridade que transformam o espectador em um novo “sujeito”. Mas o que seria de fato uma experiência de liminaridade? De acordo com Fischer-Lichte esta experiência é produzida quando dois polos contrários se coincidem, podendo ser ao mesmo tempo um e o outro, dirigindo assim o foco do espectador para a transição entre os dois estados. É neste espaço “entre” dicotomias, nos interstícios, que o liminar está contido.¹⁷⁷ Este, por sua vez, é experimentado pelo sujeito em três fases: 1) a fase de separação, onde o espectador deixará a realidade cotidiana; 2) a fase umbral ou de transformação, em que o sujeito será levado à uma situação “entre” dois polos e se transformará pelas experiências intersticiais; 3) e a fase de incor-

172 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 73.

173 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 369.

174 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 373. (tradução nossa).

175 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 371.

176 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 377. (tradução nossa).

177 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 347.

poração, na qual o sujeito, já modificado, é reintegrado à sociedade.¹⁷⁸

Seguindo esta sequência podemos também relacionar o processo de liminaridade com o "impulso do jogo", descrito por Schiller em suas cartas para a educação estética do homem¹⁷⁹, onde o impulso material (natureza sensível) e o impulso formal (natureza racional), dois polos contrários, poderiam ser unidos provisoriamente durante o "jogo" e através desta situação intermediária o homem físico se transformaria em homem estético. Em um exemplo prático de experiência liminar poderíamos nos reportar à "Festa Metálica" da Bauhaus, descrita no primeiro capítulo, onde Schlemmer, que como já analisamos ao longo do texto incorpora claramente os conceitos de Schiller, explora a "experiência do jogo" a partir de um ritual de iniciação em que todas as fases da experiência estética estão presentes. Primeiro o sujeito era "separado" do cotidiano escolar conhecido para ser direcionado à uma nova situação "entre" limites que o transformava de visitante para participante da realização cênica, e posteriormente era "reincorporado" à realidade como um novo "agente" do espaço.

Agora, é importante assinalar que depois do giro performativo, presenciado na década de sessenta, se desenvolveram outros tipos de realizações cênicas que nem sempre possuíam a pretensão de serem realizações artísticas, mas ainda propiciavam experiências umbrais para os participantes. Desta forma, vemos que qualquer experiência estética é uma experiência liminar e de transformação, mas que nem todas as experiências liminares são estéticas, apenas quando a experiência umbral se orienta com esse objetivo.¹⁸⁰ Dentro deste conceito, Fischer-Lichte reitera que durante uma mesma realização cênica podem oscilar experiências estéticas e não-estéticas, pois tudo dependerá da percepção de cada espectador, se estará concentrado na finalidade do estado liminar ou se experimentará a transição para outra finalidade.¹⁸¹

Independentemente de como se desenvolve a experiência de cada sujeito, uma "estética do performativo" apenas é alcançada quando as fronteiras são transformadas em situações umbrais capazes de "encantar" a realidade e converter o cotidiano em algo extraordinário. E como podemos diferenciar uma experiência de fronteira para uma experiência umbral? Segundo Fischer-Lichte:

Enquanto a fronteira está relacionada com a lei, o umbral remete à magia. Enquanto a fronteira é concebida como uma linha que inclui outra coisa, o umbral é concebido como um espaço intermédio em que pode ocorrer qualquer coisa. Enquanto a fronteira realiza uma clara divisão, o umbral se abre como lugar de possibilidade, capacitação, de transformação. Não obstante, não se pode deixar passar nesta tentativa de distinção entre fronteira e umbral, que tanto uma como a outra são fenômenos de percepção: o que para um parece uma fronteira - talvez insuperável - é percebido por outro como um umbral que convida a superá-lo. (FISCHER-LICHTE, Erika, 2011: p. 406-407).¹⁸²

Logo, vemos que o estudo da transformação umbral do sujeito é a chave para se compreender a estética performativa, já que relaciona diretamente o caráter de acontecimento da realização cênica com uma experiência que depende da realidade cambiante e transitória desta para

178 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 348.

179 SCHILLER, von Friedrich, *op.cit.*, 1795.

180 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 396.

181 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 397.

182 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 406-407. (tradução nossa).

existir. A encenação, como ponto de partida, é responsável por gerar estratégias que promovam a dissolução das fronteiras em situações dinâmicas que congregam diferentes significados em um mesmo espaço. Se trata de romper com uma visão maniqueísta de mundo que o divide entre dois polos opostos e de se abrir a um olhar múltiplo, direcionado às diferenças, às novas associações e às experiências híbridas. Vemos, portanto, que a proclamação da estética da “cultura do corpo” dialoga perfeitamente com esta sociedade globalizada e tecnológica em que os limites são transgredidos para “situações intersticiais” e a espacialização do tempo é transformada em processos transitórios no espaço.

capítulo 4

Conclusões: Arquitetura, dança
e performance: o corpo
sinestésico no espaço



(...) O panorama da arte atual? Ou melhor: a espetacularidade dadaísta, Jankó, Wauer, perda de nível se dedicando ao simplesmente decorativo, a arte como atividade industrial, não buscando o melhor, mas ficando nas formas do modernismo. (...) Falta: a intimidade, o intemporal, o velado, o doce, carregado de modernidade porém sem ser cansativo, sem efeitos publicitários. Os valores autênticos, as personalidades, os originais. (SCHLEMMER, Oskar, 1919: p. 34).¹⁸³

Esta citação, escrita em 1919 por Oskar Schlemmer, poderia também descrever o panorama da arte e arquitetura atual, em que o mundo da tecnologia e do ciberespaço, da forma enquanto espetáculo, usurpou o lugar do próprio corpo humano nesta equação. Nesse sentido, nos perguntamos, estaria realmente Schlemmer a frente de sua época? Teria sido ele um artista já pós-moderno? Como buscamos analisar ao longo do texto, enxergamos na figura deste artista multifacetado um estímulo formidável para a crítica e revisão da arquitetura contemporânea, uma vez que a partir de seus experimentos no teatro e na dança Schlemmer conseguiu colocar as ideias modernistas do século XX em análise e desconstruí-las na forma de espaços corporizados que superavam as massas e volumes estáticos da arquitetura moderna.

Logo, vemos que a posição do artista dentro da Bauhaus seria uma ponte entre a tendência expressionista e o racionalismo progressista, ao invés de escolher um caminho ou outro, Schlemmer opta pela "soma" e estabelece um elo entre os conceitos racionais (o espaço matemático supraindividual) e os conceitos orgânicos (o espaço inconsciente humanizado). Com esta visão dinâmica, o artista se abre para um novo discurso que já adiantava alguns conceitos espaciais da pós-modernidade, não ficando preso apenas à conceitos expressionistas, mas se utilizando do racionalismo em prol da expressão na criação de um "espaço-experiência" totalmente novo para o contexto da época, localizado em uma zona intermediária entre o espetáculo cênico e as artes visuais. Schlemmer projeta no palco da Bauhaus um inovador espaço performático que pode ser visualizado a partir dos três níveis espaciais estudados.

Ao conceber o teatro como uma composição gerada por estratégias de espacialização, Schlemmer se aproxima claramente da arquitetura, transformando-a em um mundo cênico através do "figurino", do "movimento da dança" e do "cenário", três elementos da cena que quando são transpostos para a linguagem espacial nos permite traçar um paralelo direto entre o campo teatral e o arquitetônico. Longe de projetar apenas um corpo orgânico, Schlemmer nos ensina a conceber um novo corpo espacial que induz à um "topos de experimentação" dividido em três níveis sinestésicos: a trajetória se inicia pela provocação ou incitação de novas descobertas e usos do sujeito no espaço; perpassa o movimento do corpo dentro desta descoberta; e finaliza com a exploração "visual e sensitiva" contemporânea. Vejamos cada nível por separado:

1. O espaço corporal (figurino)

A corporalidade, representada pelos figurinos espaciais schlemmerianos, remete à ideia de um espaço que leva a re-percepção do corpo à uma situação sugerida, o figurino como "ato performativo" permite o "jogo" entre o sujeito e o objeto em que apenas a experiência do próprio corpo poderia criar uma nova realidade espacial, pois se o corpo está "atado" aos limites do figurino modelador, não pode, portanto, executar movimentos livres, mas precisa se readaptar às novas

183 SCHLEMMER, Oskar. "Nota em diário de Oskar Schlemmer, 7 de maio de 1919". In: SCHLEMMER, Oskar, *op.cit.*, 1987, p.34. (tradução nossa).

proporções impostas.

Agora, cabe nos perguntar como este mecanismo performático se relacionaria com as leis de transformação do espaço arquitetônico? E o figurino do espaço como seria? Vemos que se poderia, de uma forma lúdica, "brincar" com a percepção do corpo no espaço ao se propor "jogos" ou situações, como no uso de corredores, passagens estreitas, labirintos ou dispersão espacial, onde o corpo deve encontrar uma solução para se ajustar a uma nova percepção. O sujeito, sem liberdade para seguir outro caminho e sem saber o que o espera logo depois, interage com a arquitetura por meio de diferentes sensações: sente intimidade, silêncio, compressão, abertura, horizontalidade, verticalidade, estabilidade, instabilidade, perda de referências e localização de marcos espaciais. Esta oscilação de percepções joga com o ponto de gravidade e tensão do sujeito do mesmo modo como Schlemmer trabalhava a marionete de Von Kleist no figurino de seu "*Kunstfigur*", evitando assim o uso de espaços monodimensionais, construídos para serem vividos em apenas uma dimensão.

2. O espaço movimento (dança)

O segundo nível está intrinsecamente relacionado com o mecanismo proposto pelo "figurino do espaço", já que as situações impostas pelos arranjos espaciais apenas cobram sentido quando este sujeito se desloca no ambiente. E como podemos transpor estas estratégias de composição para uma linguagem arquitetônica que é estática por natureza? Em contraposição à sua "construção estática", o movimento pode ser o cerne de sua essência se entendermos a inscrição do espaço arquitetônico não como uma organização funcional, mas como uma "rede" de relações estabelecidas entre o sujeito e o espaço, não encerrando a arquitetura dentro de usos específicos, mas abrindo-a a novas formas de relacionar-se em direção ao sujeito que a habita, enfocando no modo como podem ser projetadas as linhas de movimento nos espaços construídos. Nesse sentido, como nos "mapas coreográficos" traçados por Schlemmer, a linguagem relacional ou topológica se inscreve no espaço arquitetônico quando a composição deste convida o movimento do corpo em um "percurso".

Logo, a trajetória (do corpo), inscrita nas linhas de movimento projetadas na planta arquitetônica, induzem à esta sucessão de momentos que descreve Schlemmer e a percepção corporal do sujeito dentro do "volume espacial", rompendo com a ideia da arquitetura enquanto um mero espaço contemplativo ou funcional e a transformando em uma arte espacial de caráter híbrido, uma estrutura não-centrada e aberta à ambivalência dos sentidos.

3. A forma dinâmica (cenário)

Mas o percurso coreográfico do sujeito se completa apenas com o último nível espacial estudado, é o estímulo visual que finaliza a percepção corporal na forma de um espaço aberto à uma vista multiperspectivada, tátil, em que o olho não apenas focaliza uma sequência de imagens estéticas, mas trabalha em conjunto com os outros sentidos para que o corpo experimente a atmosfera criada no espaço como um organismo vivo. E como se estabelece a "forma" arquitetônica neste panorama conceitual? Se relacionarmos o espaço arquitetônico com a "forma dinâmica", analisada na cenografia de Schlemmer, podemos entender que esta não deveria ser moldada apenas por seu aspecto físico, mas em relação ao corpo do sujeito que percebe o es-

paço, o estimulando visualmente e sinestesticamente na medida em que este se desloca de um sítio a outro, preenchendo a "forma vazia de conteúdo" com mecanismos que potencializem a experiência perceptiva do espaço e provoquem uma transformação do sujeito que completa a trajetória espacial. Não procuramos, portanto, uma forma que leve à sedução instantânea de "edifícios espetacularizados", e sim um "encontro situacional e corporal"¹⁸⁴, mais que espectadores de imagens pretendemos que o sujeito atue com as imagens no espaço.

Com relação aos mecanismos utilizados na criação de atmosferas espaciais, podemos identificar grandes legados da cenografia de Schlemmer ao espaço arquitetônico, uma vez que o modo como o artista trabalhava com o efeito do "*chiaroscuro*", com a ilusão de óptica, com o jogo de destaque ou desmaterialização de um corpo ou objeto, com o enfoque na textura material, permitia a construção de um espaço que atenuava a nitidez da visão e se projetava na profundidade e distância de perspectivas ambíguas e nas sensações transitórias do movimento da luz e da cor. É a partir destas interações e interrelações dinâmicas que se desperta o inconsciente e o imaginário humano no espaço vivenciado.

Ademais da conceituação de Erika Fischer-Lichte, analisada no capítulo anterior, sobre o que consiste uma "atmosfera espacial", também é interessante destacar o estudo de Juhani Pallasmaa sobre como o corpo humano percebe esta atmosfera através da "visão periférica":

(...) A essência mesma da experiência vivida está moldada pelo imaginário háptico inconsciente e pela visão periférica desfocada. A visão enfocada nos enfrenta com o mundo, enquanto que a periférica nos envolve na carne do mundo. Ademais da crítica à hegemonia da visão, necessitamos reconsiderar a essência mesma da visão e a colaboração entre os diferentes reinos sensoriais. (...) A teoria, o ensinamento e a prática da arquitetura se dedicaram principalmente à forma. No entanto, temos uma assombrosa capacidade para perceber e captar de uma maneira inconsciente e periférica entidades e atmosferas complexas. As características atmosféricas dos espaços, lugares e cenários se captam antes de se produzir qualquer observação consciente dos detalhes. (PALLASMAA, Juhani, 2014: p. 15-16).¹⁸⁵

É esta "forma dinâmica envolvente", construída para um estímulo visual periférico do corpo, que buscamos em uma experiência arquitetônica corporal. Logo, a trajetória da re-percepção do corpo no espaço, do seu respectivo deslocamento, e do estímulo visual e sensitivo (imersão), propicia a "transfiguração do lugar comum" para um espaço de ruptura, situado entre limites, palco para a realização cênica performática. Nesse sentido, para uma arquitetura que tem pretensão de ser "performativa", também é necessário unir a estes três níveis espaciais estudados em Schlemmer, dois conceitos chaves de Erika Fischer Lichte para uma estética do performativo:

1. A "encenação", que é capaz de animar a materialidade performativa do espaço, não pode ser entendida como um processo projetual, no qual nós arquitetos deveríamos pensar no ato de projetar como será encenado o espaço arquitetônico? Se concebermos a arquitetura enquanto estratégias de encenação não estaríamos presos com questões programáticas de início e alçaríamos um voo mais direto em busca desta trajetória corporal que analisamos anteriormente.

184 PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin : architecture and the senses* (1996). [*Los Ojos de la piel : la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, 2014, 3ª edição]. p. 36.

185 PALLASMAA, Juhani, *op.cit.*, 2014, p. 15-16.

2. Desta forma, a partir da “encenação”, como processo de projeto, seria possível criar um espaço arquitetônico que transformasse o sujeito que o percorresse através de “experiências estéticas liminares”. É no espaço da “abstração como soma” de Schlemmer, entre dicotomias, onde as fronteiras são transformadas em umbrais, que o liminar está contido. A “experiência estética” seria, então, o segundo conceito fundamental a ser seguido em uma arquitetura performática, uma vez que é apenas através dela que o corpo rompe com suas próprias barreiras e se transforma em um novo ser.

Como uma tentativa de colocar a prova o que foi exposto conceitualmente no trabalho em um exemplo real de arquitetura, vemos claramente no edifício do Museu Judaico, projetado pelo arquiteto Daniel Libeskind na cidade de Berlim, a congruência entre os três níveis espaciais estudados na prática teatral de Schlemmer, com a construção de um espaço que teve a “encenação” como premissa inicial no projeto, e que se constitui como “um todo” uma experiência estética transformadora para o sujeito que o vivencia. A escolha por este projeto como estudo de caso se deve também ao fato da autora do presente trabalho ter tido a oportunidade de “experimentar” pessoalmente este edifício e poder analisar a obra segundo suas próprias impressões e vivências no espaço.



Figura 47: Museu Judaico.

Como ponto de partida, destacamos o processo de “encenação” projetual utilizado por Libeskind na sua intenção inicial em interpretar arquitetonicamente no edifício do museu a ópera inacabada de Arnold Schönberg, “Moisés e Aron”.¹⁸⁶ A ópera, composta por três atos, expressa a fase dodecafônica de Schönberg e o princípio rítmico e visual muito utilizado em suas obras em detrimento do princípio estritamente dramático.¹⁸⁷ De modo que na concepção teórica do projeto, o arquiteto pretendia que o edifício fosse a continuação dessa música, conformando o terceiro ato, não finalizado, através do movimento rítmico e visual do sujeito em um espaço “dodecafônico”, construído nas “entrelinhas”.¹⁸⁸

Este conceito foi encenado no edifício por uma “trajetória espacial” que convida o visitante

186 Entrevista ao arquiteto Daniel Libeskind exibida em: NEUMANN, Stan, COPANS, Richard. *Le Musée Juif de Berlin. Entre les lignes. Série Arquiteturas episódio 11*. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Stan Neumann e Richard Copans. Paris, 2007, 27 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6vD-wuHW3_Lk>. Acesso em agosto de 2017.

187 SÁNCHEZ, J.A., *op.cit.*, 1999, p. 113.

188 O título do memorial teórico apresentado por Daniel Libeskind no concurso de projetos para o Museu Judaico se denominava “Between the lines”, traduzido em português como “Entre as linhas”.

a conhecer a história a partir de seu próprio movimento no espaço, estando a narrativa contida nos três eixos principais que encarnam diferentes experiências do judaísmo alemão: o eixo do holocausto, do exílio e da continuidade. A visita começa pela “imersão” do sujeito à história judaica contida embaixo da terra. Do edifício existente barroco, que abriga as áreas administrativas e a recepção do museu, o acesso às salas expositivas acontece por uma escada totalmente negra que desce ao subsolo obscuro da narrativa, conduzindo o sujeito para as três rotas axiais subterrâneas citadas, as quais se interceptam por meio de um vazio central triangular que não permite a leitura visual do conjunto, levando o sujeito a se deslocar pelo espaço e ir desvelando os mistérios e experiências contidos em cada eixo temático.

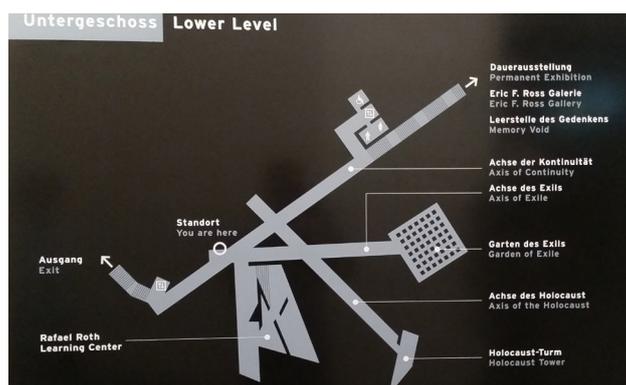


Figura 48: Planta esquemática do Museu Judaico.

Na construção destes eixos se observa que o “movimento” é sempre trabalhado em conjunto com o “figurino do espaço”, na forma de corredores estreitos, em desnível, que transportam o sujeito à sensação de opressão vivida pelos judeus. Para alcançar este efeito, o arquiteto se utilizou também do jogo de escalas e proporção entre o corpo e o espaço-objeto, já que o visitante se sente pequeno e insignificante frente à força contida nas paredes que delimitam as passagens e sem liberdade de seguir outro caminho. A imprevisão preenche o espaço de tensão e surpresas na medida em que o sujeito passa a não ter ideia do que o espera logo depois. Vemos, então, que os percursos temáticos são exemplos claros de um arranjo espacial que proporciona uma situação em que o visitante precisa superar as suas próprias barreiras físicas e mentais para se deslocar no espaço.

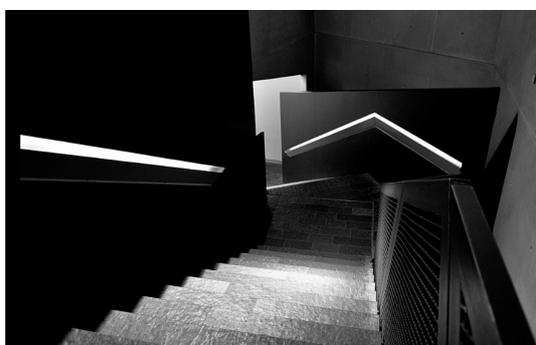


Figura 49: Acesso do edifício barroco às salas de exposição do museu.

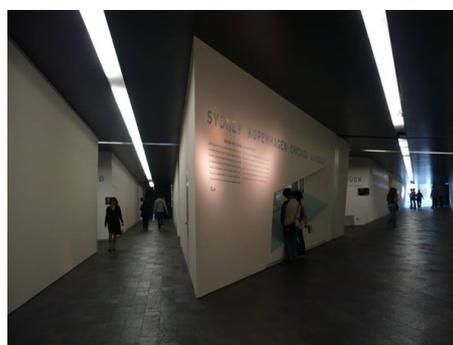


Figura 50: Eixos temáticos do museu.

Cada eixo também conduz o visitante para um “espaço simbólico”, que funciona como um estímulo visual e corpóreo para o sujeito, finalizando a narrativa de cada experiência em um es-

paço inesperado organizado na “forma dinâmica” de um cenário ideológico e participativo. O eixo do holocausto leva o visitante à uma “torre” preta de concreto fundida na penumbra do espaço, onde o silêncio amortecedor, as paredes desnudas iluminadas apenas por uma pequena abertura zenital, e o vento exterior cortante, fazem com que a aflição vivenciada pelos judeus possa ser sentida na pele do sujeito. Já o eixo do exílio o direciona para o “jardim do exílio”, que encena a perda de referenciais do judeu exilado diante de uma cidade desconhecida, a partir de um labirinto de pilares de concreto alicerçados em um piso inclinado a dez graus que provoca o mesmo sentimento de perda de referências espaciais no visitante. O jardim expressa o ambiente hostil, confuso, estranho, em que a fuga para o “exterior” é uma ilusão, um labirinto sem saída. Por último, o eixo da continuidade, como o próprio nome sugere, finaliza o percurso em uma “escada da continuidade” da história judaica no mundo, conduzindo o visitante às salas propriamente expositivas do museu. Esta escada também produz um forte impacto visual na percepção do sujeito, pois se revela, em um primeiro momento, como uma escada de proporções modestas e conforme este vai subindo se vê surpreendido pela perspectiva espetacular inscrita na ampliação do espaço vertical e pela exposição das vigas que rasgam as paredes cegas que a delimitam.



Figura 51: “Torre do Holocausto”.



Figura 52: “Jardim do Exílio”.



Figura 53: “Escada da Continuidade”.

Além dos três eixos principais analisados, Libeskind também concebe um eixo central “invisível” no edifício, composto por seis “vazios” (*void*) dedicados à sensação de ausência no espaço. Os vazios, materializados em diferentes torres de concreto abertas do piso ao teto e iluminadas por uma abertura zenital, se configuram como pontos de inflexão no museu, lugares nos quais o sujeito contempla a solidão e a tristeza deixada pela “ausência” de muitos judeus.¹⁸⁹ Apenas um “*void*” pode ser acessado pelo visitante, os demais só podem ser visualizados através do passeio pelas salas de exposição como espaços livres, cuja única finalidade é a de instigar a pausa do sujeito para reflexão. Já o “vazio da memória” faz uso justamente do deslocamento do visitante pela torre para se completar enquanto uma instalação artística, uma vez que a obra do artista israelense Menashe Kadishman, que compõe este espaço, consiste em uma instalação artística que recobre o chão com dez mil rostos metálicos diferentes e induz o visitante a caminhar sobre estes rostos de desespero, produzindo um ruído agonizante no espaço. Este vazio simboliza ex-

189 NEUMANN, Stan, COPANS, Richard. “Le Musée Juif de Berlin. Entre les lignes”. Série Arquiteturas episódio 11. [Filme-vídeo], *op.cit.*, 2007.

pressamente o horror do holocausto e coloca o sujeito, ao mesmo tempo, no papel de espectador e agente desta barbárie, pois conforme este vai "pisando" nos rostos judeus sente como se estivesse na pele do opressor.



Figura 54: "Vazio da Memória".



Figura 55: Foto dos rostos metálicos dispostos no piso do "Vazio da Memória".

Em cada um desses "marcos simbólicos", e em todo o ambiente do museu, é importante destacar os elementos e mecanismos utilizados pelo arquiteto que completam a narrativa da trajetória espacial em sua materialidade. Nos referimos ao jogo de luz e sombra proporcionado pelas linhas de luz que orientam os caminhos, pela iluminação zenital na penumbra do vazio, pelas "cicatrices de luz" projetadas pelas formas das aberturas no interior do edifício, ao caráter psicológico contido no uso de cores na escala de cinza, em que o "lado negro" da história é contrastado com as paredes brancas, ao apelo tátil das proporções e texturas dos materiais que oscilam entre a superfície lisa da pintura, a aspereza do concreto e a frieza do metal. Estes mecanismos, quando são visualizados em movimento, criam diferentes atmosferas espaciais de acordo com o significado de cada ambiente do museu, despertando assim a materialidade performativa contida na dimensão geométrica do espaço. É neste enfrentamento ao caráter estático da arquitetura para uma obra que se materializa pelo acontecimento do corpo no espaço que identificamos no Museu Judaico um claro exemplo de uma arquitetura performática que não se inscreve na cidade como um ambiente de passagem, e sim como um espaço para ressignificação e transformação do sujeito que o descobre, o qual sai extasiado com a linguagem tão humana presente em um edifício arquitetônico que é capaz de animar o "ciclo de retroalimentação autopoiético"¹⁹⁰ de uma realização cênica para o espaço físico e permanente da arquitetura.

Logo, com a concepção estética de Oskar Schlemmer, a aproximação à linguagem performática atual, e a aplicação desses conceitos na obra arquitetônica de Daniel Libeskind, ao se discutir o "*embodiment architecture*" podemos dizer que a corporização da arquitetura aconteceria como? Tendo como premissa a definição de Erika Fischer-Lichte para o ato de corporizar, que

190 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 234.

consiste em criar algo no corpo ou para o corpo que exista apenas em virtude dele¹⁹¹, entendemos que a "corporização" (*embodiment*) da arquitetura não está contida nas técnicas de antropomorfização dos edifícios, tão em voga atualmente, não é a arquitetura enquanto um corpo orgânico, formado por entidades altamente plásticas e mutáveis que a define, e sim o espaço arquitetônico aberto à manifestação do corpo, "sentido corporalmente" pelo sujeito e construído através de diferentes arranjos espaciais e atmosferas cambiantes que permitem criar novos modos de percepção em que o "espectador" se torna "ator" na medida em que vivencia a "materialidade performática" do espaço estático. E, assim como no diálogo de Schlemmer com a mecanização, para animar esta materialidade não podemos simplesmente ignorar as potencialidades da tecnologia, mas também não nos deixar escravizar por elas, construindo "corpos arquitetônicos performáticos" sem que o próprio corpo humano possa performar e experimentar este espaço. Devemos fazer uso da tecnologia como um mecanismo capaz de romper com a visão cartesiana do espectador e trabalhar com a "encarnação" deste no espaço.

Por último, é importante esclarecer que uma arquitetura performática não se caracteriza apenas como uma realização de caráter efêmero, mas como receptáculo físico permanente e espaço aberto para a ação, ao evento do corpo, uma "intenção" que incita o sujeito a conhecer o espaço a partir de um ambiente multi-perspéctico e imprevisível. É a soma dos opostos em um estado liminar que possibilita transformar uma situação cotidiana em uma "realização cênica", mas não o discurso dramático e representativo do teatro como texto literário, e sim o discurso criativo do teatro como a "transfiguração do corpo". A corporização se completa, portanto, pela experiência estética liminar transformadora no espaço, um espaço que recebe e interage com este corpo a partir de seu figurino espacial, de suas linhas de movimento, e de seu apelo visual e sinestésico.

191 FISCHER-LICHTE, E., *op.cit.*, 2011, p. 189.

Bibliografia

- APPIA, Adolphe. "Comment réformer notre mise en scène" (1904). ["Cómo reformar nuestra puesta en escena". In: SÁNCHEZ, J.A. *La Escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999, pp. 55-63].
- BLUME, Torsten. "An Undertaking Contrary to Nature for Purposes of Order". In: *Revista Bauhaus Schlemmer*, n. 6, janeiro, 2014, pp. 6-18.
- CONZEN, Ina. "The Mission of the New Art". In: *Revista Bauhaus Schlemmer*, n. 6, janeiro, 2014, pp. 40-49.
- CRAMER, Franz Anton. "In the Here and Now of Geometry". In: *Revista Bauhaus Schlemmer*, n. 6, janeiro, 2014, pp. 20-29.
- DEARSTYNE, Howard. *Inside the Bauhaus*. Londres: The Architectural Press, 1985.
- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus : 1919-1933 / Bauhaus Archiv*. Köln : Benedikt Taschen, 1993.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen* (2004). [Estética de lo performativo. Madrid: Abada Editores, 2011].
- GOLDBERG, Roselee. *Performance: Live Art from 1909 to the Present* (1979). [A arte da performance. Do futurismo ao presente, São Paulo: Martins Fontes, 2006].
- GÓMEZ, Felisa de Blas. *El Teatro como Espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009.
- GORDON, Craig. *Craig on Theatre*, editado por J. Michael Walton. Londres: Methuen, 1983.
- GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur (eds). *The Theater of the Bauhaus: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár*. Wesleyan University paperback edition, 2ª edição, 1971.
- HÜNEKE, Andreas. "L'Abstrait Forme et Symbole". In: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris : Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, pp. 50-58.
- KLEIST, Heinrich von. "Über das Marionettentheater" (1810). [Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía. Tradução: Jorge Riechmann. Madrid: Hiperion, 1988, p. 27-36].
- KANDINSKY, Wassily. "Über Bühnenkomposition" (1912). ["Sobre la Composición Escénica". In: *El Jinete azul = (Der Blaue Reiter)*. Edição de Klaus Lankheit, prólogo de Josep Casals. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 177-193]
- KANDINSKY, Wassily. "Der Gelbe Klang" (1912). ["La sonoridad amarilla". In: *El Jinete azul = (Der Blaue Reiter)*. Edição de Klaus Lankheit, prólogo de Josep Casals. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 195-225]
- LOUPPE, Laurence. "Les danses du Bauhaus: une généalogie de la modernité". In: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris : Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, pp. 177-193.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception* (1945). [Fenomenología de la Percepción. Tradução: Jem Cabanes. Barcelona: Ediciones Península, 3ª edición, 1994]. Capítulos consultados: Primera parte. El cuerpo. III. La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad - pp.

115-164. / Segunda parte. El mundo percibido. II. El espacio - pp. 258-312.

MOHOLY-NAGY, László. "Theater, Zirkus, Varieté" (1925). ["Teatro, circo, variedades". In: SÁNCHEZ, J.A. *La Escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999, pp.191-198].

PALLASMAA, Juhani. *The eyes of the skin : architecture and the senses* (1996). [*Los Ojos de la piel : la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: editorial Gustavo Gilli, 2014, 3ª edição].

PEDRAGOSA, Pau. "Decir el lugar: topología". In: LLORENTE, Marta. et al. *Topología del Espacio Urbano*. Barcelona: Asada Editores, 2014, pp.33-55.

SÁNCHEZ, J.A. *La Escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.

SCHLEMMER, Oskar. "Theater (Bühne)" (1927). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur (eds). *The Theater of the Bauhaus: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár*. Wesleyan University paperback edition, 2ª edição, 1971a, pp. 81-101.

SCHLEMMER, Oskar. "Mensch und Kunstfigur" (1924). ["Man and Art Figure". In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur (eds). *The Theater of the Bauhaus: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár*. Wesleyan University paperback edition, 2ª edição, 1971b, pp. 17-46].

SCHLEMMER, Oskar. *Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher*. [Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet : cartas y diario. Barcelona: Paidós, 1987. Tradução: Ramón Ribalta].

SCHREYER, Lothar. "Das Bühnenkunstwerk"(1916) ["La obra de arte escénica". In: SÁNCHEZ, J.A. *La Escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999, pp. 172-199].

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908). [*Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2008].

VALDIVIESO, Mercedes. *La Bauhaus de festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2005.

Webgrafia

BIRNINGER, Johannes. "Bauhaus Constructivism Performance". Publicado em: *PAJ104: A Journal of Performance and Art*, v.35, n.2, maio, 2013, pp. 39-52. Disponível em: <http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/PAJJ_a_00145> . Acesso em: maio de 2017.

ENGELMANN, Arno. "A Psicologia da Gestalt e a Ciência Empírica Contemporânea". In: *Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Vol. 18 n. 1, Jan-Abr 2002, pp. 01-16. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722002000100002>. Acesso em: julho de 2017.

GROPIUS, Walter. "Bauhaus Manifesto and Program". Weimar, 1919. Disponível em: <<http://www.artifexbalear.org/etextes/bauhaus.pdf>>. Acesso em: janeiro de 2017.

MACHADO, Roberto. "Nietzsche e o Renascimento do Trágico". In: *Revista de Filosofia Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, dez/2005, pp. 174-182. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: março de 2017.

NEUMANN, Stan, COPANS, Richard. "Le Musee Juif de Berlin. Entre les lignes". Série Arquiteturas episódio 11. [Filme-vídeo]. Produção e direção de Stan Neumann e Richard Copans. Paris, 2007, 27 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6vDwuHW3_Lk>. Acesso em agosto de 2017.

SCHILLER, Friedrich von. "Über die ästhetische Erziehung des Menschen in Eine von Briefe" (1795). ["Cartas sobre la educación estética del hombre". Disponível em: <http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf>. Acesso em: fevereiro de 2017].

WALDENFELS, Bernhard. "Kulturtheorien der Gegenwart". ["Habitar corporalmente en el espacio". In: *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, n. 32, 2004, 21-37. Disponível em: <<http://revistas.um.es/daimon/article/view/15221>>. Acesso em: maio de 2017].

Lista de Figuras

Figura 01: Esquema para o palco, culto e entretenimento popular definido por Oskar Schlemmer. Fonte: SCHLEMMER, Oskar. "Man and Art Figure" (1924). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University paperback edition, 1961, p. 19.

Figura 02: Esquema com a tríade de conceitos que formam o teatro segundo o estágio oral e o "jogo ou palco plástico". Fonte: SCHLEMMER, Oskar. "Man and Art Figure" (1924). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University paperback edition, 1961, p. 20.

Figura 03: Croquis de Schlemmer com os figurinos utilizados no Ballet Triádico. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris: Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 76.

Figura 04: Ballet Triádico apresentado em 1926. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris: Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 263.

Figura 05. Reconstrução do Ballet Triádico dirigido por Dirk Scheper, Berlim, 1988. Fonte: *Revista Bauhaus Schlemmer*, n. 6, janeiro, 2014, pp. 16-17.

Figura 06: Estudo de Schlemmer para a peça "O Gabinete Figural", 1922. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris: Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 96-97.

Figura 07: Festa "Nova Objetividade" (*Neue Sachlichkeit*), 1925. Fonte: VALDIVIESO, Mercedes. *La Bauhaus de festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2005, p.48.

Figura 08: Festa "O Tubo" (*Die Röhre*), 1926. Fonte: VALDIVIESO, Mercedes. *La Bauhaus de festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2005, p.47.

Figura 09: Fantasia de Heinrich Koch (O homem-xadrez) na "Festa Branca". Fonte: VALDIVIESO, Mercedes. *La Bauhaus de festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2005, p.74.

Figura 10: "A Festa Branca" (*Das weisse Fest*), 1926. Fonte: VALDIVIESO, Mercedes. *La Bauhaus de festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2005, p.106.

Figura 11: "A Festa Metálica" (*Metallisches Fest*), 1929. Fonte: VALDIVIESO, Mercedes. *La Bauhaus de festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2005, p.119.

Figura 12: Decoração interna da "Festa Metálica". Fonte: VALDIVIESO, Mercedes. *La Bauhaus de festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2005, p.117.

Figura 13: Tobogã na "Festa do Metal". Fonte: VALDIVIESO, Mercedes. *La Bauhaus de festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2005, p.111.

Figura 14: "Komposition auf Rosa", 1916. Fonte: *Revista Bauhaus Schlemmer*, n. 6, janeiro, 2014, p.41.

Figura 15: "Geitele Figur", 1918. Fonte: *Revista Bauhaus Schlemmer*, n. 6, janeiro, 2014, p.49.

Figura 16: Desenho ilustrativo de Schlemmer para as aulas sobre o tema "Der Mensch", 1928. Fonte: SCHLEMMER, Oskar. *Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet: cartas y diario*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 103.

Figura 17: Desenho de Schlemmer. "O homem geométrico", 1924. Fonte: SCHLEMMER, Oskar. "Man and Art Figure" (1924). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University paperback edition, 1961, p. 24.

Figura 18: Desenho de Schlemmer. "O homem e as linhas de movimento no espaço", 1924. Fonte: SCHLEMMER, Oskar. "Man and Art Figure" (1924). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University paperback edition, 1961, pp. 24.

Figura 19: Desenhos de Schlemmer com as tipologias de figurinos-espaciais. Fonte: SCHLEMMER, Oskar. "Man and Art Figure" (1924). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University paperback edition, 1961, pp. 26-27.

Figura 20: Desenho de Schlemmer. "Linhas espaciais traçadas a partir do homem". Fonte: SCHLEMMER, Oskar. "Man and Art Figure" (1924). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University paperback edition, 1961, pp. 23.

Figura 21: Foto da oficina de palco em figurinos organizada por Oskar Schlemmer na Bauhaus de Dessau, 1927. Fonte: <https://thecharnelhouse.org/2015/10/31/metaphysical-theater/03_erich-consemueller_treppenwitz-2090893/>. Acesso em: maio de 2017.

Figura 22: A Bauhaus como teatro, 1929. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris: Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 167.

Figura 23: Aula-demonstração de Schlemmer. Primeira etapa: figura no espaço com plano geométrico e delineamentos espaciais. Fonte: SCHLEMMER, Oskar. "Theater (Bühne)" (1927). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University paperback edition, 1961, p. 93.

Figura 24: Aula-demonstração de Schlemmer. Segunda etapa: delineamento espacial com figura. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris: Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 155.

Figura 25: Diagrama para a coreografia da "Dança Espacial", 1929. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris: Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 169.

Figura 26: "Dança espacial", 1927 (dançarinos: Schlemmer, Siedhoff e Kaminsky). Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris : Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 153.

Figura 27: Imagens extraídas de um vídeo de reconstrução da "Dança Espacial" de Schlemmer.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UKfNkrmZtSg>. Acesso em: maio de 2017.

Figura 28: Esquema com a sequência de seis coreografias da "Dança Formal", 1929. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris : Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 169.

Figura 29: "Dança Formal", 1926. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris: Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 160.

Figura 30: Imagens extraídas de um vídeo de reconstrução da "Dança Formal" de Schlemmer. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UKfNkrmZtSg>. Acesso em: maio de 2017.

Figura 31: Diagrama para a coreografia da "Dança Gestual". Fonte: SCHLEMMER, Oskar. "Theater (Bühne)" (1927). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University paperback edition, 1961, p. 86.

Figura 32: "Dança Gestual", 1926. Fonte: SCHLEMMER, Oskar. "Theater (Bühne)" (1927). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University paperback edition, 1961, p. 95.

Figura 33: Imagens extraídas de um vídeo de reconstrução da "Dança Gestual" de Schlemmer. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UKfNkrmZtSg>. Acesso em: maio de 2017.

Figura 34: Esquema com a sequência de coreografias da "Dança dos Bastões", 1929. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris: Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 171.

Figura 35: "Dança dos Bastões", 1929. Fonte: SCHLEMMER, Oskar. "Theater (Bühne)" (1927). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University paperback edition, 1961, p. 90.

Figura 36: Imagens extraídas de um vídeo de reconstrução da "Dança dos Bastões" de Schlemmer. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ad0bUvTuXv8&t=2s>. Acesso em: maio de 2017.

Figura 37: Diagrama para a coreografia da "Dança dos Aros". Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris: Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 174.

Figura 38: "Dança dos Aros", 1927-28. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris: Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 159.

Figura 39: Imagens extraídas de um vídeo de reconstrução da "Dança dos Aros" de Schlemmer. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ad0bUvTuXv8&t=2s>. Acesso em: maio de 2017.

Figura 40: Palco do teatro da Bauhaus. Fonte: SCHLEMMER, Oskar. *Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet: cartas y diario*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 90.

Figura 41: "Jogo dos Blocos", 1926-27. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris: Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, pp. 156-157.

Figura 42: "Jogo de Luzes", 1926. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris : Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 154.

Figura 43: "Pantomima das Sombras", 1926. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris : Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 154.

Figura 44: Painéis de aros deslizantes da "Dança dos Aros". Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris : Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 158.

Figura 45: "Dança Metálica" (dançarina Karla Grosch), 1929. Fonte: *Oskar Schlemmer. Catálogo da exposição celebrada no Museu Cantini, 7 maio-1out/1999*. Paris : Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées de Marseille, 1999, p. 163.

Figura 46: "Pantomima Equilibristas". Fonte: SCHLEMMER, Oskar. "Theater (Bühne)" (1927). In: GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University paperback edition, 1961, p. 99.

Figura 47: Museu Judaico. Fonte: autora, 2017.

Figura 48: Planta esquemática do Museu Judaico. Fonte: imagem fotografada no museu pela autora, 2017.

Figura 49: Acesso do edifício barroco às salas de exposição do museu. Fonte: autora, 2017.

Figura 50: Eixos temáticos do museu. Fonte: autora, 2017.

Figura 51: "Torre do Holocausto". Fonte: autora, 2017.

Figura 52: "Jardim do Exílio". Fonte: autora, 2017.

Figura 53: "Escada da Continuidade". Fonte: autora, 2017.

Figura 54: "Vazio da Memória". Fonte: autora, 2017.

Figura 55: Foto dos rostos metálicos dispostos no piso do "Vazio da Memória". Fonte: autora, 2017.

