

PINHEIRO, Lucas. **Bob Wilson: por trás do olhar de um surdo e da voz-pensamento de um autista**. Campinas: Unicamp. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP.

### RESUMO

O presente trabalho busca apontar como ocorreu o encontro do encenador estadunidense Bob Wilson com o olhar de um surdo e com a voz-pensamento de um autista. O foco se dá sobre um período específico da carreira do encenador, a década de 1970, pois foi nesta época que se deu estes encontros: o primeiro com o jovem Raymond Andrews, que nasceu surdo, e o segundo com Christopher Knowles, diagnosticado com autismo. Portanto, neste trabalho, sublinha-se como tais encontros ocorreram e o como eles se traduziram em processos colaborativos, práticas e procedimentos artísticos, dentro da estética wilsoniana do período.

**Palavras-chaves:** Bob Wilson; Raymond Andrews; Christopher Knowles; poéticas de criação.

### ABSTRACT

The present work seeks to point out how the meeting of the american director Bob Wilson with the look of a deaf person and with the voice-thought of an autista happened. It focuses on a specific period of the director's career, the 1970s, because it was at this time that these encounters took place: the first with young Raymond Andrews, who was born deaf, and the second with Christopher Knowles, diagnosed with autism. Therefore, in this work, it is underlined how such encounters occurred and how they were translated into collaborative processes, practices and artistic procedures within the Wilsonian aesthetic of the period.

**Keywords:** Bob Wilson; Raymond Andrews; Christopher Knowles; poetic creation

O encenador estadunidense Bob Wilson (1941 - ) é um dos principais responsáveis por sublinhar algumas acepções e perspectivas que permeiam o teatro contemporâneo na sua passagem do século XX ao XXI. Com quase cinco décadas de carreira profissional, sua cena sofreu inúmeras transformações no decorrer dos anos, deixando, inclusive, de se ater às questões que em determinado momento lhe pareciam fundamentais. Por este motivo, o presente texto versa sobre um período específico de seu trabalho, que marca o início de suas experimentações e investigações artísticas: a década de 1970.

Foi nesta época que Bob Wilson colaborou artisticamente com dois meninos que, anteriormente a esta parceria, eram tidos unicamente como doentes: Raymond Andrews, que nasceu surdo, e Christopher Knowles, diagnosticado como portador do transtorno do espectro autista. Mesmo cada um destes meninos engendrando elementos essenciais à obra wilsoniana, isto é pouco abordado na literatura existente sobre o encenador.

Porém, foi nesta relação cênica com as disfunções, em caráter de colaboração artística, que Bob Wilson emergiu como um dos grandes nomes da contemporaneidade. Os seus espetáculos não só seguiram um “desdobramento” natural de algumas acepções artísticas como, também, foram capazes de fragilizar determinadas convenções sociais, pois “elevaram” sujeitos outrora mazeados pelo preconceito e pela estigmatização à categoria de artistas e de seres humanos completos.

Dentro destes processos colaborativos, cada um destes meninos, à sua maneira, engendrou à cena wilsoniana elementos essenciais às suas concepções

cênico-dramatúrgicas – delineadas pelo olhar de um surdo (no que tange os aspectos visuais) e pela voz-pensamento de um autista (no que diz respeito aos processos sonoro-verbais). Assim, o presente trabalho busca sublinhar como estes encontros ocorreram e alguns dos procedimentos cênicos criados pelo encenador estadunidense Bob Wilson em colaboração com estes dois artistas "singulares": Raymond Andrews e Christopher Knowles.

## O encontro com o olhar do surdo

Andando por uma rua em Summit, New Jersey, em 1968, Robert Wilson vê um policial bater em um menino de doze anos de idade com um cassete. O garoto emitia sons estranhos e desarticulados sem conseguir responder às perguntas que lhe eram dirigidas; Wilson interveio e acompanhou o policial e o garoto até a delegacia. Mais tarde ele descobriu que o menino dividia dois quartos com outras doze pessoas e que elas o consideravam um "ineducável". Nenhuma delas compreendia que a condição do garoto era algo que fugia de seu controle, uma vez que ele havia nascido surdo. Ao descobrir que a criança iria ser transferida para uma espécie de "casa de delinquentes", Wilson decidiu adotá-la.

A criança chamava-se Raymond Andrews.

Segundo Andy deGroat (in ABSOLUTE Wilson, 2006, 39 min), "*Raymond was unable to hear and speak, which gave Bob the possibility and the duty to use gestures and make changes in the way we presented things so that Raymond could participate*"<sup>1</sup>. O que intrigava Wilson era o fato de que, por não conhecer a linguagem verbal, um dos mecanismos utilizados por Raymond para pensar e se comunicar com o mundo era através de imagens:

*[...] he's so amazing to me, his paintings, his drawings are so amazing – cause he doesn't talk, he's never been to school; he doesn't hear sound, he hasn't learned to read lips – so his way of communicatin is a whole other way – the drawings are amazing, the feelings, the colors that he associates with people. The way he uses light with people it's very revealing, it's very perceptive, it's a very perceptive way of seeing things. The symbols that he associates with people are amazing.*<sup>2</sup> (WILSON apud BRECHT, 1978, p. 429)

Wilson adotou a criança para que ela pudesse ser educada, mas em troca, Wilson acabou sendo educado pela criança. Devido a sua condição, Andrews é uma pessoa mais sensível e com um olhar diferenciado acerca do mundo do que as pessoas "comuns". Pelo fato de não conseguir se comunicar através da linguagem verbal e de não ter tido contato com "outro tipo" de língua, como a de Sinais, por exemplo, Andrews desenvolveu outros campos sensoriais e perceptivos que passaram a ser expressos através de seus desenhos e pinturas.

Foi no final do processo de criação de *King of Spain* (1969) que Bob Wilson conheceu Raymond Andrews. O fato do garoto ser incapaz de ouvir e falar fez com

---

<sup>1</sup> Raymond era incapaz de ouvir e falar, o que deu a Bob a possibilidade e o dever de usar gestos e efetuar mudanças na forma com a qual apresentávamos as coisas para que, assim, Raymond pudesse participar. (Tradução nossa)

<sup>2</sup> [...] ele é tão incrível para mim, suas pinturas, seus desenhos são tão impressionantes – como ele não fala, acabou nunca indo para a escola; ele não escuta nenhum som, ele não aprendeu a ler lábios – então seu jeito de se comunicar é completamente diferente – os desenhos são incríveis: os sentimentos, as cores que ele associa a cada pessoa. O jeito que ele usa a luz nas pessoas é muito revelador, é muito perceptivo, um jeito muito perceptível de ver as coisas. Os símbolos que ele associa às pessoas são incríveis. (Tradução nossa)

que o encenador se sentisse no dever de descobrir as possibilidades que os gestos e as imagens poderiam ter dentro de um espetáculo teatral, para que, desta forma, e a partir destas mudanças, Andrews pudesse participar e “compreender” o que estava ocorrendo no palco.

Se em *King of Spain* (1969) a participação de Raymond alterou a totalidade do espetáculo, adicionando-se novas cenas baseadas em seus desenhos e alterando outras que já existiam a partir de seu ponto de vista, foi em *Deafman Gance* (1970) – considerada por Holmberg (1996) a assinatura da primeira fase do trabalho de Wilson – que o encontro entre Bob e Raymond chegou ao seu ápice. Como o próprio nome já diz, o espetáculo *Deafman Gance*, ou o “Vislumbre do Surdo”, são as acepções de uma pessoa surda sobre um determinado assunto. Neste caso em específico, os vislumbres de Raymond Andrews na tentativa de compreender os mistérios que envolvem o começo e o final da vida. O espetáculo, inteiramente sem palavras, foi baseado principalmente nos desenhos que Andrews fez para se comunicar com Wilson, uma vez que este era o principal mecanismo que ele dispunha para tal.

No período de criação deste espetáculo, Wilson tinha uma espécie de arquivo em um quarto onde ele guardava os desenhos e outras coisas que o garoto o entregava. Raymond sabia disso, e gostava de colocar coisas neste quarto, mesmo sabendo que Wilson era seletivo sobre o que ele matinha guardado naquele aposento.

*[...] and I noticed that perhaps he had discovered that there was something different in the drawings I was guarding [...] then he started to give me specific designs and to put things in folders, as if to say "this goes to this folder, this I want you to go to this other ". [...] he [Andrews] knows that I am collecting a little information, many of which come from him. This is good for me, because suddenly it's as if it's just your stuff and not mine, I mean, it's somehow mine [...] but it's about him, about his sensitivity, his way of seeing [...] I like this because it's like finding out that I have some kind of freedom because it's his stuff and I'm just helping him to ... organize? I do not know, it's a very crazy way of working. [...] I did not explain to him that I was working on a theatrical thing, but he knew we were working on an idea and he continued to bring me information about it.*<sup>3</sup> (WILSON apud BRECHT, 1978, p. 430)

Então, através das diferentes pinturas e desenhos que Andrews entregava a Wilson, agora premeditadamente e sobre temas específicos, *Deafman Gance* deu seus “primeiros passos” em prol de que pudesse existir cenicamente.

Da colaboração entre Andrews, sua maneira única de ver e conceber o mundo através da ponta de um silencioso pincel, e Wilson, suas perspectivas enquanto arquiteto, pintor e agora encenador, nasceu este espetáculo – baseado na organização de quadros e imagens no espaço-tempo cênico. Tanto Andrews como Wilson são os responsáveis pela composição da dramaturgia de *Deafman Gance*, ambos são os dramaturgos visuais deste espetáculo, sem falas ou textos. Enquanto

---

<sup>3</sup> [...] e eu notei que talvez ele houvesse descoberto que havia algo de diferente nos desenhos que eu estava guardando [...] então, ele começou a me entregar desenhos e coisas específicas para colocar nas pastas, como se dissesse: “este vai para esta pasta, este eu quero que vá para esta outra”. [...] ele (Andrews) sabe que eu estou coletando algumas poucas informações, das quais muitas vêm dele. Isso é bom para mim, porque de repente é como se este fosse apenas o seu material e não o meu, quero dizer, de alguma forma é meu [...] mas é sobre ele, sobre a sua sensibilidade, seu jeito de ver [...] Eu gosto disso pois é como descobrir que eu tenho algum tipo de liberdade, porque é o material dele e eu só estou ajudando-o a... organizar? Eu não sei, é um jeito muito louco de trabalhar. [...] Eu não expliquei para ele que eu estava trabalhando em uma coisa teatral, mas ele sabia que nós estávamos trabalhando em uma ideia e ele continuava a me trazer informações sobre ela. (Tradução nossa)

Andrews acabou sendo o responsável por “escrever o texto” da peça, Wilson foi o responsável por orquestrar a forma com a qual esta tessitura imagética fluiria no espaço-tempo cênico.

Por esta ótica, tudo nos leva a crer que foi durante o processo de elaboração deste espetáculo que emergiu, de forma prototípica, uma espécie de “método” de criação que é utilizado por Wilson até os dias atuais: os *Visual Books* ou os “cadernos visuais”. Sendo que são nestes cadernos que tudo está desenhado, cena por cena, geralmente com textos ao lado ou embaixo dos desenhos, sendo, pois, o suporte à preparação de todas as produções wilsonianas – semelhante aos *storyboards* utilizados no cinema.

As imagens que compõe estes “cadernos visuais” são de origens múltiplas, a depender de qual “tema” a encenação for tratar e é na primeira etapa de produção de um espetáculo, os *table workshops*<sup>4</sup>, que os *Visual Books* começam a ganhar forma; é neste momento, também, que todos aqueles envolvidos com a encenação discutem sobre a peça e mapeiam seus conteúdos narrativos e, enquanto este processo ocorre e questões são levantadas, Wilson desenha, dando imagens aos seus pensamentos e considerações; esta ação continua mesmo após o término desta mesa de trabalho, adentrando os períodos de ensaios e a construção da cena propriamente dita. E é dessa forma que o encenador vai compondo o *Visual Book* daquela obra, que passa por constantes modificações, até se transformar na principal ferramenta utilizada por aqueles envolvidos na criação do espetáculo.

E, embora afirmemos que Raymond Andrews foi o responsável por dar o “pontapé” inicial para que eles pudessem existir, devido sua acuidade visual e manejo comunicacional através de imagens, não podemos ignorar Wilson nesta equação, principalmente se levarmos em conta sua formação enquanto arquiteto e pintor. O próprio encenador faz questão de frisar que ele é um artista visual que pensa espacialmente através de um pincel, sendo este o seu jeito de analisar e construir uma peça. Logo, os *Visual Books* acabam sendo só mais um reflexo do seu *modus operandi*.

## **O encontro com a voz-pensamento do autista**

No ano de 1972, por meio de uma gravação em uma fita, Bob Wilson entrou em contato com um artista que lidava com a linguagem verbal de forma pouco ortodoxa, brincando com os códigos linguísticos como se eles fizessem parte de um jogo de quebra-cabeça maleável, onde as peças poderiam se arranjar e rearranjar em múltiplas variáveis. O artista em questão tinha à época treze anos e sua obra-sonora, *Emily Likes the Tv* [Emily gosta da Tv], abriu as perspectivas de Wilson sobre como utilizar a linguagem verbal em contextos artísticos-teatrais.

O jovem artista chamava-se Christopher Knowles.

Nascido com um severo dano cerebral, resultado de sua mãe ter contraído toxoplasmose enquanto grávida, e posteriormente diagnosticado com transtorno do espectro autista, Knowles transcendeu as condições de sua nascença, assim como todas as expectativas que se tinham acerca de seu desenvolvimento.

---

<sup>4</sup> A maioria dos processos de criação dos espetáculos de Wilson passa por três etapas, são elas: os *tables workshop*; a escolha do elenco; e o processo de preparação do elenco e ensaios do espetáculo. São nos *tables workshops* que ocorre um encontro que envolve Wilson, seu assistente de direção, um dramaturgo, um cenógrafo, um designer de figurinos e um compositor.

Eu não o conhecia, mas fiquei intrigado com a fita. Fiquei ainda mais maravilhado quando o conheci e percebi o que ele fazia com a linguagem. Ele usava palavras quaisquer, do dia-a-dia, e as destruía. Elas tornavam-se como que moléculas, mudando sem parar, quebrando-se em pedaços o tempo todo, palavras multifacetadas, não uma linguagem morta, mas como uma rocha se desintegrando. Ele estava sempre redefinindo códigos. (WILSON apud GALIZIA, 2004, p. 27)

O interesse de Wilson sobre os códigos linguísticos remonta a um período anterior às suas incursões teatrais ou ao seu encontro com Christopher Knowles, como é possível perceber neste excerto de entrevista concedida a Brecht (1978, p. 13):

*When I was in high school, we had to, we had to, all of the class, spend half the their sênior year in high school writing poems - that would be read during the graduation. [...] when it arrived at the time of the collation and somehow lasted all day, these children would go for twenty minutes and only read those poems they had written. [...] So it was my turn, I went to the stage and said "Birdie, birdie, why do you bond so, birdie, birdie why do you bond?". I said that and I left the stage. Everybody laughed. My mother began to cry, "Why do you always have to play the fool?" My English teacher said, "This is not a poem, it is not a poem and you will not graduate until you have written a poem!". And I said, "That's a poem too," and she replied, "What does 'bond' mean?" I said, "I do not know, but it's a poem."<sup>5</sup>*

Então, não seria de se surpreender que, ao conhecer Christopher Knowles, Wilson ficasse fascinado pela lógica peculiar da mente do garoto, assim como com o seu manejo para com as palavras. Kit Cation, um dos atores que fazia parte do grupo de Wilson, os *Byrds*, versa o seguinte sobre essa fascinação: “*Bob was so excited when he met Chris. I remember he told us: 'I met this wonderful person who's doing the same kind of thing that i'm doing'*”<sup>6</sup>. (CATION apud SHYER, 1989, p. 74)

Porém, Knowles estava em uma instituição para crianças com danos cerebrais, a *O. D. Heck School*, e todos ali presentes tentavam “consertá-lo”: fazer com que escrevesse e falasse da forma “correta”. Entretanto, Wilson não via Knowles, tal qual Raymond Andrews, como um deficiente, como alguém que precisava ser “normalizado” a qualquer custo, mas como um indivíduo cuja habilidades e percepções eram únicas. O próprio encenador afirma que ele e Knowles pensavam “*similar, very similar. His mother saw my book and she said: 'they look very much like with Christopher's'*”<sup>7</sup>. (WILSON in ABSOLUTE Wilson, 2006, 60 min)

---

<sup>5</sup> Quando eu estava cursando o ensino médio nós tínhamos que, tínhamos que, todos da sala, gastavam metade do tempo do ensino médio escrevendo poemas – que iriam ser lidos durante a colação de grau. [...] quando chegou no momento da colação e, de alguma forma isso durava o dia todo, essas crianças iam durante vinte minutos e apenas liam esses poemas que haviam escrito. [...] Então foi a minha vez, fui até o palco e disse “*Birdie, birdie, why do you bond so, birdie, birdie why do you bond?*”. Eu disse isso e saí do palco. Todo mundo riu. Minha mãe começou a chorar: “Por que você sempre precisa se fazer de tolo?”. Minha professora de Inglês disse, “Isso não é um poema, não é um poema e você não vai se graduar até que você tenha escrito um poema!”. E eu disse, “Isso é um poema também”, e ela respondeu: “O que ‘bond’ quer dizer?”. Eu disse, “Eu não sei, mas é um poema”. (Tradução nossa)

<sup>6</sup> Bob estava tão excitado quando conheceu Chris. Eu lembro que ele nos disse: ‘Eu conheci essa pessoa maravilhosa que está fazendo o mesmo tipo de coisa que eu’.

<sup>7</sup> Parecido, muito parecido. Sua mãe viu os meus cadernos e disse: “Eles se parecem muito com os do Christopher”. (Tradução nossa)

No ano de 1973, e após convencer toda a equipe médica e os pais de Knowles, Wilson trouxe para junto dele e do seu grupo o jovem garoto autista, à época com catorze anos – encorajando-o a desenvolver sua criatividade e habilidade natural. Foi neste período que o interesse de Wilson acerca da linguagem verbal enquanto um código cênico se intensificou e passou a ganhar espaço em seu fazer teatral. Foi durante este período, também, que a parceria entre o encenador e o jovem autista Christopher Knowles ocorreu. Os espetáculos originários desta parceria investigaram as possibilidades inerentes ao discurso, sendo que muitas vezes tal investigação foi tanto o suporte do processo criativo quanto o seu Norte. E, mesmo o encontro entre ambos não ocorrendo em instância intrinsecamente terapêutica, mas sim, enquanto um processo de colaboração artística, o garoto foi se desenvolvendo conforme o seu contato com o teatro e com os processos de elaboração dos espetáculos ia aumentando.

Além do progresso individual, a entrada de Knowles no grupo *Byrds* deu início a uma das maiores parcerias que Bob Wilson já tivera com outro artista em toda sua carreira profissional – ao menos até o momento presente. Juntos, entre 1973 e 1980, criaram ao menos um projeto por ano, a maioria deles *performances* intituladas *Dialogs/Networks*: encontros performáticos que usualmente combinavam falas produzidas ao vivo com outras pré-gravadas por Knowles. Além destas performances, a parceria entre ambos resultou na criação de diversos espetáculos, entre eles *A Letter For Queen Victoria* (1974), *The \$ Value of Man* (1975) e *Einstein on the Beach* (1976).

Apesar de esparso e, em geral, completamente ausente de suas primeiras peças, o texto e a linguagem verbal tornaram-se, a partir de *A Letter for Queen Victoria*, em um dos principais elementos das encenações de Bob Wilson, assumindo a mesma importância que as imagens tinham nas produções iniciais de Wilson. Após *Letter* o tratamento textual das obras wilsonianas, para além do uso de figuras de linguagem, passou também a se ater à maneira com a qual o discurso seria distribuído entre as várias partes da peça. E tal qual as imagens dos espetáculos, as palavras passaram a ser vistas como mais um dos elementos constituintes da estrutura arquitetural de suas encenações, tendo como principal propriedade sua disposição, distribuição e organização no espaço-tempo teatral. De fato, segundo Galizia (2004, p. 27), parece que “a criatividade de Wilson em relação a linguagem verbal foi sendo direcionada à uma distribuição arquitetônica do discurso”.

É como se a colaboração com Knowles fizesse com que Wilson ampliasse e intensificasse sua visualidade espacial no arranjo de imagens às palavras. Às maneiras de utilizar a linguagem verbal, assim como as habilidades de Knowles em criar elaboradas estruturas visuais em sua cabeça, usando palavras como se fossem blocos de uma construção ou integrantes de uma complexa equação matemática, impressionaram e instigaram profundamente Wilson, levando-o a perceber o discurso verbal como estruturas gráficas, visuais e espaciais, para além de construções semânticas.

Nos espetáculos deste período, “Desconstrução da Linguagem”, ao invés do texto seguir uma linha dramática convencional e linear é como se eles fossem coreografados, alinhados e utilizados conforme uma equação matemática, um jogo de quebra-cabeça, uma estrutura musical: uma construção visuo-arquitetônica. O próprio Wilson reflete sobre tais aspectos em uma entrevista:

Eu gostava de Balanchine e de Merce Cunningham porque eu não tinha que me preocupar nem com argumento, nem com significado. Era só olhar os desenhos, as configurações – e isto já era suficiente. Há um bailarino aqui,

outro bailarino ali, mais quatro neste lado, oito do outro, mais dezesseis... Eu me perguntava se o teatro poderia fazer o mesmo que a dança e ser somente um arranjo arquitetônico de tempo e espaço. Então comecei a fazer peças que eram principalmente visuais. Comecei trabalhando com certos quadros que eram organizados de certa forma. Mais tarde adicionei palavras, mas as palavras não eram usadas para contar uma história. Eram usadas mais arquitetonicamente: de acordo com o tamanho da palavra ou da frase. Pelo som. Elas eram trabalhadas como música. (WILSON apud GALIZIA, 2004, p. 79)

Segundo Galizia (2004, p. 29), o tratamento que Wilson passou a dar ao texto, após seu encontro com Knowles, é “perfeitamente coerente com um teatro cujas origens são basicamente não-verbais”. Dessa forma, o encontro com a voz-pensamento de um autista adicionou à vasta *gesamtkunstwerk* wilsoniana mais dois componentes complementares, porém individuais: a voz dos atores e o texto dito por eles - elementos estes ausentes nas obras anteriores de Wilson.

### **Em vias de uma conclusão**

Entre os anos de 1970 e 1980 poucos artistas teatrais modificaram tanto este campo e influenciaram tanto as possibilidades de se pensá-lo de um modo novo quanto Robert Wilson. Muito disso se deve ao seu encontro e colaboração profícua, durante este período, com os agora artistas Raymond Andrews e Christopher Knowles. De forma alguma Wilson considera seus relacionamentos com estes garotos em termos estritamente terapêuticos, pois, ao mesmo tempo em que ele estava interessado em ajudá-los a se desenvolverem em suas próprias condições, interessava-se em aprender junto e com eles. Por conseguinte, suas encenações exploravam as maneiras únicas dos garotos-artista de perceberem e estarem no mundo, sendo este o seu principal interesse: teatro, não terapia.

Portanto, a abordagem de Wilson com os dois garotos se deu em uma tentativa de aprender, e apreender, as suas linguagens e modos de ser. Conhecê-los em suas próprias condições e direcionar suas singularidades a um fazer artístico-teatral muito específico – capaz de radicalizar, em alguns aspectos, este campo artístico.

Porém, e embora ele não queira ser visto como um terapeuta, seu contato com ambos ocasionou um “efeito terapêutico” na vida dos garotos. Citando apenas os motivos mais óbvios para considerarmos isso: Andrews começou a frequentar a escola, o que ele nunca tinha feito antes de conhecer Wilson, e Knowles passou a viver de forma independente, produzindo uma ampla gama de poesias e pinturas, expostas em diversos festivais e museus<sup>8</sup>.

É até irônico pensar que enquanto o mundo injudicioso tende a enclausurar tais indivíduos – Andrews em uma casa de delinquentes e Knowles em um internato psiquiátrico – segregando-os das pessoas “normais”, Wilson fez exatamente o oposto, colocando-os em um palco, expostos para o mundo, para as pessoas e para os espectadores. Não para serem vistos como em um *freak show*, mas como os artistas singulares e potentes que são.

---

<sup>8</sup> No ano de 2013, por exemplo, o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMa, adquiriu várias pinturas de Knowles, ou melhor, suas “tipagens” ou “desenhos tipográficos” – quadros criados por ele com uma máquina de escrever, usando tinta colorida para fazer imagens a partir de letras e números. Alguns em anexo a este trabalho.

Foi do fato de ter enxergado potência artística e de vida onde mais ninguém conseguia que fez com que Wilson pudesse abraçar, e se deixar influenciar, pelas singulares presentes no modo de ser-agir de um garoto surdo e outro autista. Foi o fato de vê-los enquanto artistas e não como pessoas deficientes que radicalizou suas feitura artístico-teatrais, sendo esta uma das condições intrínsecas e *sine qua non* que há por trás da vasta gama de procedimentos e processos que envolvem as criações cênicas wilsonianas.

### **Referências bibliográficas**

**ABSOLUTE Wilson.** Direção Katharina Otto-Bernstein. Estados Unidos. Film Manufactures, 2006. DVD (105min).

BRECHT, Stefan. **The Theatre of Visions – Robert Wilson.** Frankfurt: Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1978.

GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. **Os Processos criativos de Robert Wilson:** trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo. Tradução do autor e Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOLMBERG, Arthur. **Directors in Perspective: The Theatre of ROBERT WILSON.** Massachusetts: Cambridge University Press, 1996.

SHYER, Laurence. **Robert Wilson and his Collaborators.** Nova York: Theatre Communications Group, 1989.