



Loïe Fuller e Robert Wilson: a luz como elemento de transformação da aparência do(da) artista em espetáculos ao vivo

Leônidas Garcia Soares

Para citar este artigo:

SOARES, Leônidas Garcia. Loïe Fuller e Robert Wilson: a luz como elemento de transformação da aparência do(da) artista em espetáculos ao vivo. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 3, n. 5, jun. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669030520230206>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Loïe Fuller e Robert Wilson: a luz como elemento de transformação da aparência do(da) artista em espetáculos ao vivo¹

Leônidas Garcia Soares²

Resumo

Este artigo foca na participação da luz como elemento atuante na caracterização visual do artista. Aborda seu potencial transformador na metamorfose da aparência do artista durante um espetáculo ao vivo. Para isso, traçamos um paralelo entre a trajetória de dois artistas/designers: Loïe Fuller (1862-1928), coreógrafa/bailarina, artista multimídia que trabalhou no design da luz e do vestuário, e Robert Wilson (1941), diretor e ator que se dedica de forma obsessiva ao controle da luz e ao uso preciso desse elemento no espaço cênico dos espetáculos ao vivo. Finalizamos o estudo com as análises de três obras (com registros audiovisuais) que se reportam de alguma forma aos artistas estudados.

Palavras-chave: Luz Cênica. Figurino. Design Cenográfico. Loïe Fuller. Robert Wilson.

Loïe Fuller and Robert Wilson: light as an element for transforming the performer's appearance in live shows

Abstract

This article focuses on the participation of light as an active element in the visual characterization of the performer. It addresses its transformative potential in the metamorphosis of the artist's appearance during a live show. For this, we draw a parallel between the trajectory of two artists/designers: Loïe Fuller (1862-1928), choreographer/dancer, multimedia artist who worked in the design of light and clothing, and Robert Wilson (1941), director and actor who is obsessively dedicated to the control of light and the precise use of this element in the scenic space of live shows. We ended the study with the analysis of three works (with audiovisual recordings) that relate in some way to the two artists studied.

Keywords: Scenic Light. Costumes. Scenographic Design. Loïe Fuller. Robert Wilson.

¹ Revisão textual: Luciana Balbuena.

² Doutor em Design Cenográfico pela Facultad de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid (UCM, 2016), Mestre em Ergonomia/Usabilidade de Interfaces Digitais (PPGEP-UFRGS, 2005) e graduado em Design Gráfico e em Design de Produto (ULBRA, 1995). Organizou e coordena o curso de pós-graduação *lato sensu* Design Cenográfico e é professor dos cursos de graduações em design na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde ministra a disciplina Design Cenográfico. Pesquisador nas áreas de Design e Tecnologias, Design Cenográfico, Design Editorial, Tipografia e Produção Gráfica. Atualmente está desenvolvendo sua pesquisa de pós-doutorado em Design Vernacular Cenográfico, junto a Universidad Intercultural de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas Amawtay Wasi (UINPIAW, Quito/Equador, 2023).

✉ leonidas.soares26@gmail.com/  <http://lattes.cnpq.br/6636231753759650/>  <https://orcid.org/0000-0002-2758-5454>



Loïe Fuller y Robert Wilson: la luz como elemento de transformación de la aparición del artista en los espectáculos en vivo

Resumen

Este artículo se centra en la participación de la luz como elemento activo en la caracterización visual del artista. Aborda su potencial transformador en la metamorfosis de la apariencia del artista durante un espectáculo en vivo. Para ello trazamos un paralelismo entre la trayectoria de dos artistas/diseñadores: Loïe Fuller (1862-1928), coreógrafa/bailarina, artista multimedia que trabajó en el diseño de luces y vestuario, y Robert Wilson (1941), director y actor quien se dedica obsesivamente al control de la luz y al uso preciso de este elemento en el espacio escénico de los espectáculos en vivo. Finalizamos el estudio con el análisis de tres obras (con grabaciones audiovisuales) que se relacionan de alguna manera con los dos artistas estudiados.

Palabras clave: Luz Escénica. Vestuario. Diseño Escenográfico. Loïe Fuller. Robert Wilson.



Introdução

A fotografia é a memória como registo da aparência de palcos, personagens, objetos, fatos: documentando vivos ou mortos, é sempre a memória desse tema específico, num dado momento da sua existência/ocorrência. É assunto ilusoriamente retirado de seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem. Boris Kossoy (KOSSOY, 2007, p. 3).

A abordagem da encenação desenvolvida neste texto se propõe a explorar um dos sentidos perceptivos que o espetáculo mais potencializa: o visual. Trata-se de um estudo dos elementos visuais cênicos que compõem a aparência do artista, aos quais Patrice Pavis chama “cenografia ambulante”, ou seja, um “cenário reduzido à escala humana e que se desloca com o ator” (PAVIS, 2010, p.165) Consideramos que essa cenografia ambulante, como bem assinala Pavis, está no centro da encenação. Portanto, para ela converge o restante da representação e o olhar do espectador. Neste sentido, neste artigo nos concentramos mais nos fatos e espetáculos do século XX, porque mesmo havendo antecedentes no final do século XIX, a “renovação mais destacada nos espaços cênicos e cenográficos da representação se deram no século XX” (NAVES, 2001, p. 493). Tendo em conta que, mesmo naqueles inícios do século XX, a encenação deveria ser levada adiante por uma equipe coesa, que tinha como objetivo tornar material uma ideologia e uma estética teórico-discursiva. Cabe destacar também que em toda a encenação os sistemas de significação e comunicação presentes são muitos. Neste contexto, não teríamos como não fazer referência à “máquina cibernética” da qual nos fala o semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980):

[...] máquina oculta [...], mas a partir do momento em que é descoberta, começa a nos enviar certo número de mensagens. Estas mensagens têm uma característica peculiar: que são simultâneas e, no entanto, de ritmos diferentes; em um determinado momento do espetáculo, recebemos ao mesmo tempo seis ou sete informações (procedentes do cenário, dos trajes, da iluminação, do lugar dos atores, de seus gestos, de sua mímica, de suas palavras), no entanto algumas destas informações se mantêm (este é o caso do cenário), enquanto que outras vão mudando (a palavra, os gestos); estamos, portanto diante de uma verdadeira polifonia informacional, e isto é a teatralidade: uma espessura de signos (BARTHES, 2003, p. 309-320).

Este trabalho pretende demonstrar que, entre as informações mutáveis (mencionadas por Barthes), pode-se falar também da luz e da caracterização visual do artista. Estes dois elementos



visuais, consideramos dinâmicos e participantes nas transformações dramáticas e estéticas do espaço cênico, levando em conta que o objetivo deste artigo consiste na busca por comprovar a existência ou a possibilidade da *transformação da aparência visual do artista* em espetáculos ao vivo. Transformação esta resultante do diálogo (ou orquestração) entre a luz cênica e a caracterização visual do artista. Para isso, o estudo se apoiou, fundamentalmente, em dois conceitos: o da luz e cena como processo *coevolutivo* e o da *caracterização visual do ator*. Onde, de um lado, em seu doutorado de 2006 (publicado como livro em 2012), o designer de luz e professor Roberto Gill Camargo nos apresenta o conceito do Processo de Comunicação Coevolutivo, entre luz e cena. Camargo (2012) desenvolve uma pesquisa centrada no intercâmbio constante de informações entre a luz e a cena (nosso trabalho é entre luz e caracterização visual do artista), considerando, para isso, estes dois elementos cênicos em “constante evolução”. Suas análises práticas se situam principalmente no contexto cênico da dança. Por outro lado, a designer de aparência de atores e professora Adriana Vaz Ramos (2013) desenvolve o conceito da *caracterização visual do ator* (nós propomos a caracterização visual do artista-CVA) para trazer seu novo conceito de “design de aparência do ator” (2008, em livro em 2013). Este tipo de design, proposto por Ramos, busca gerar imagens não óbvias do ator/personagem. Esta aparência inusitada, construída com a *caracterização visual do ator*, leva consigo características que instigam o receptor a decodificá-la. No entanto, em sua análise, Ramos navega por diferentes formatos de expressão artística: teatro, televisão e fotografia, e não se centra unicamente nas artes cênicas ao vivo, distanciando-se da *performance* do artista/ator ao analisar imagens estáticas (no caso da fotografia).

Um dos principais desafios deste estudo exploratório, além de trazer à tona as propriedades dramáticas e estéticas do diálogo entre a luz e a Caracterização Visual do Artista, é o de verificar isso em espetáculos ao vivo. Onde, por um lado, temos um público que pode observar a transformação visual em um espaço-tempo real. Por outro lado, temos os designers, que contam com os recursos intangíveis da luz e os tangíveis da caracterização visual do artista ao vivo, sem poderem recorrer a edições tecnológicas visuais posteriores, como acontece na área dos audiovisuais. Como resultado deste estudo, esperamos ter um maior conhecimento de como a conjunção de uma série de elementos cenográficos (como a caracterização visual do artista e a iluminação) pode colaborar (ou completar) com o trabalho dos artistas. Auxiliando também na



construção dramática, na atmosfera e na leitura encenada da obra dramatúrgica ou coreográfica. Afora isso, convém destacar que ao analisar estes dois elementos visuais cênicos, tal como estamos propondo neste estudo, demonstramos a participação da luz (afora o uso mais consagrado da caracterização visual do artista) na transformação da aparência visual do artista durante a encenação ao vivo para uma plateia. Tendo em conta também, em sua originalidade, que este estudo desenvolve uma leitura do espaço que o corpo do artista (suporte físico desta transformação visual) ocupa no espaço cênico como suporte da caracterização visual do artista.

Em resumo, este artigo vai tratar de comprovar a existência da transformação da aparência visual do artista, sendo ela entendida como uma construção da caracterização visual do artista e da luz cênica. É um convite à reflexão sobre o diálogo que pode vir a se estabelecer entre estes dois elementos cênicos durante a representação de um espetáculo ao vivo no século XX, concedendo atenção especial ao teatro e à dança. Neste estudo temos a intenção de refletir sobre os complexos e pouco pesquisados processos de design de caracterização visual do artista e o design de luz cênica, procurando compreender seus usos como ferramentas na construção da aparência mutante do artista sobre o palco. Trata-se, portanto, da busca por uma aparência cheia de possibilidades e recursos visuais, que permita a construção de uma linguagem própria e significativa na encenação de espetáculos ao vivo.

Loïe Fuller: a precursora do espetáculo multimídia

A cor é luz desintegrada. Os raios de luz, desintegrados por vibrações, tocam um e outro objeto, e essa desintegração, fotografada pela retina, é sempre o resultado químico de mudanças na matéria e nos raios de luz. Cada um desses efeitos é designado pelo nome de cor. (FULLER, 2013, p.34).

Loïe Fuller (EUA, 1862 - França, 1928) foi bailarina, coreógrafa, iluminadora, inventora de efeitos visuais, figurinista e cenógrafa, curadora de arte, cineasta e empresária. Desenvolveu seu trabalho alternadamente entre os Estados Unidos e a Europa. Exerceu uma grande influência nos artistas do seu tempo e nos círculos simbolistas, nos artistas que aderiram ao *Art Nouveau*, no



círculo dos futuristas e nos primeiros cineastas. Segundo Aurora Herrera³, “ela misturou o corpo em movimento, o invólucro que produzia a luz sobre este corpo, a espaço em que evoluía, a cor e o poder da emoção e da expressão na sua forma mais pura, criando uma nova fórmula que transcendeu as ideias do seu tempo e que chegou até nós com muita força” (HERRERA, 2014, p. 6). Fuller se transfere definitivamente para Paris em 1892, local onde desenvolveu mais fortemente o seu trabalho e onde assinou um contrato com o *Folies Bergère*. Segundo Pérez Wilson⁴, desde o início como artista foi uma pessoa muito ativa e próxima do teatro-espetáculo, ávida escritora de peças de teatro e adepta das formas de arte popular. É no *vaudeville* que ela encontra uma forma de desenvolver sua expressão cênica com maior liberdade e espaço para experimentar, a partir de uma visão de teatralidade e encenação que se tornou mais complexa ao longo de sua carreira. Ela morreu em Paris em 1928, de pneumonia, aos 65 anos (WILSON, 2008).

Fuller teve uma formação científica autodidata, mas em sua busca por comprovar e apreender suas ideias sobre o papel da ciência da luz e das cores como elementos cenográficos, teve como professores o astrônomo Camille Flammarion (1842-1925), que a ajudou nos estudos sobre os efeitos das cores; o inventor Thomas Edison (1847-1931), que lhe mostrou um fluoroscópio⁵, platinocianeto de bário e tungstato de cálcio. Um desses dois últimos tipos de sal foi experimentado por Fuller em seu vestuário, testando a manutenção da fosforescência na ausência de luz. No entanto, “ela descobriu que quando impregnava seus vestidos com aqueles sais, o tecido, que de fato ficava fosforescente, acabava ficando rígido, impedindo sua técnica de dança aérea” (GARELICK, 2007, p. 39). Os Curie⁶ introduziram Fuller à radioatividade, o que resultou na dança batizada de Dança Ultravioleta. Em três anos Fuller investigou e colocou em prática diversos avanços no uso da luz como recurso para a caracterização do artista. Em 1891,

³ A professora e pesquisadora de teatro espanhola Aurora Herrera foi curadora da exposição *Cenários do corpo. A metamorfose de Loïe Fuller*, de 7 de fevereiro a 4 de maio de 2014 na La Casa Encendida em Madri: Espanha.

⁴ Simón Pérez Wilson é sociólogo e pesquisador que trabalha no Centro de Pesquisa e Memória das Artes Cênicas CIM/AE, em Santiago do Chile.

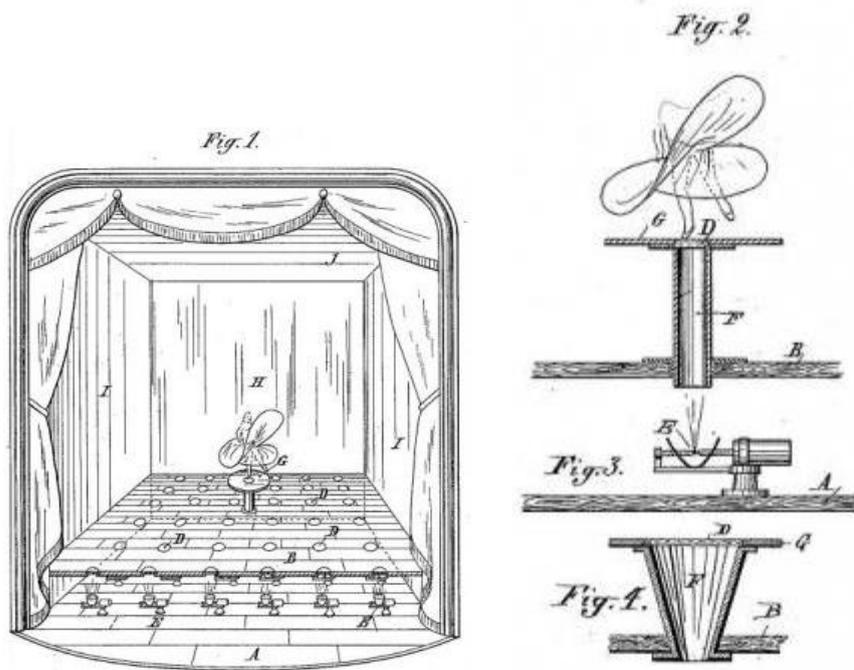
⁵ O fluoroscópio era uma versão inicial da máquina de raios X (radiação descoberta em 1895 por Wilhelm Röntgen) que produzia fosforescência, um fenômeno pelo qual algumas substâncias se tornam luminosas quando energizadas. A ligação entre raios-X e fosforescência-fluorescência levou à ideia de que substâncias fosforescentes poderiam emitir raios-X (RON, 2014, p. 79).

⁶ Marie (1867-1934) e Pierre Curie (1859-1906), em 1898, cunharam o nome “radioatividade” aos sais de urânio e, no mesmo ano, descobriram dois novos elementos químicos radioativos muito mais poderosos que o urânio: o polônio e o rádio (RON, 2014, p. 80).



para a obra *Quack medical doctor*⁷, vestiu uma camisa grande de mangas bem compridas e largas, para uma cena de hipnose, que permitia que ela movesse os braços e mãos facilmente. Um conjunto de luzes coloridas em movimento que são projetadas na roupa enfatiza a encenação, criando uma atmosfera surpreendente e hipnótica. Esta interpretação marca o início de todas as pesquisas futuras de Fuller no campo cênico e abre um novo campo de experimentação coreográfica no campo da representação. No ano seguinte, interessou-se por pesquisas sobre materiais fosforescentes, sais radioativos e experimentos de raios-X realizados em uma das empresas de Thomas Edison em Nova Jersey. Lá ela conhece de perto as experiências baseadas em caixas *back light*, caixas com tampa transparente e pintadas por dentro com óleos radioativos que emitem luz, produzindo efeitos surpreendentes. Fuller explica a Edison que deseja trabalhar com esses tipos de materiais e efeitos na área de cenografia.

Figura 1: A patente de Loïe Fuller para um mecanismo de produção de efeitos de iluminação cênica (1894)⁸.



Fonte: CAVAZZINI; COMERLATI, 2014, p. 111.

Assim começa uma longa história de experimentação baseada no poder da luz e em

⁷ *Quack medical doctor* (1891), de Fred Marsden. Loïe Fuller interpreta o papel de Imogene Twitter. Ópera de Boston, EUA.

⁸ Fuller aplica um código de letras para descrever cada elemento do sistema: A: palco principal do teatro; B: segundo cenário, acima do cenário de A; C: pequeno palco circular no qual Fuller dançou; D: furos no cenário B que permitiam a passagem da luz projetada pelas luminárias colocadas no palco A; E: as luminárias do palco A; F: o suporte do pequeno palco circular que permitia a passagem da luz; H: o ciclorama; I: as laterais do palco; J: teto do palco (ALBRIGHT, 2007, p. 59-61).



materiais impregnados com substâncias radioativas emissoras de luz. Como indica Garelick (2007), Fuller consultou Edison sobre o uso de tintas fluorescentes (fósforos) em seu vestido para produzir novos efeitos de iluminação em sua dança. Como citado anteriormente, o fósforo tornou seu vestido muito duro, impedindo-a de mover livremente os tecidos. Assim, ela teve que limitar a pintura de todo o vestido a alguns pequenos pontos que, ao serem projetados sobre eles, criavam um efeito de estrelas expandidas no espaço.

Em 1893, Loïe Fuller apresentou quatro patentes para figurinos e dispositivos de palco na Europa e nos Estados Unidos: uma nova combinação de roupas especialmente projetadas para dança teatral; uma encenação baseada num piso retro iluminado que permite um novo tipo de ambiente; uma decoração em paredes brancas com pregos com cabeças de pedra facetada que refletem e quebram as luzes que neles são projetadas; uma cena construída com cristais tratados que se cruzam e produzem uma espécie de caleidoscópio nas paredes e no fundo do palco. Ela apresenta nos teatros de Nova York, incluindo o Garden Theatre, suas danças e projeções de lanternas mágicas, nas quais abundam em novas explorações cênicas com luz.

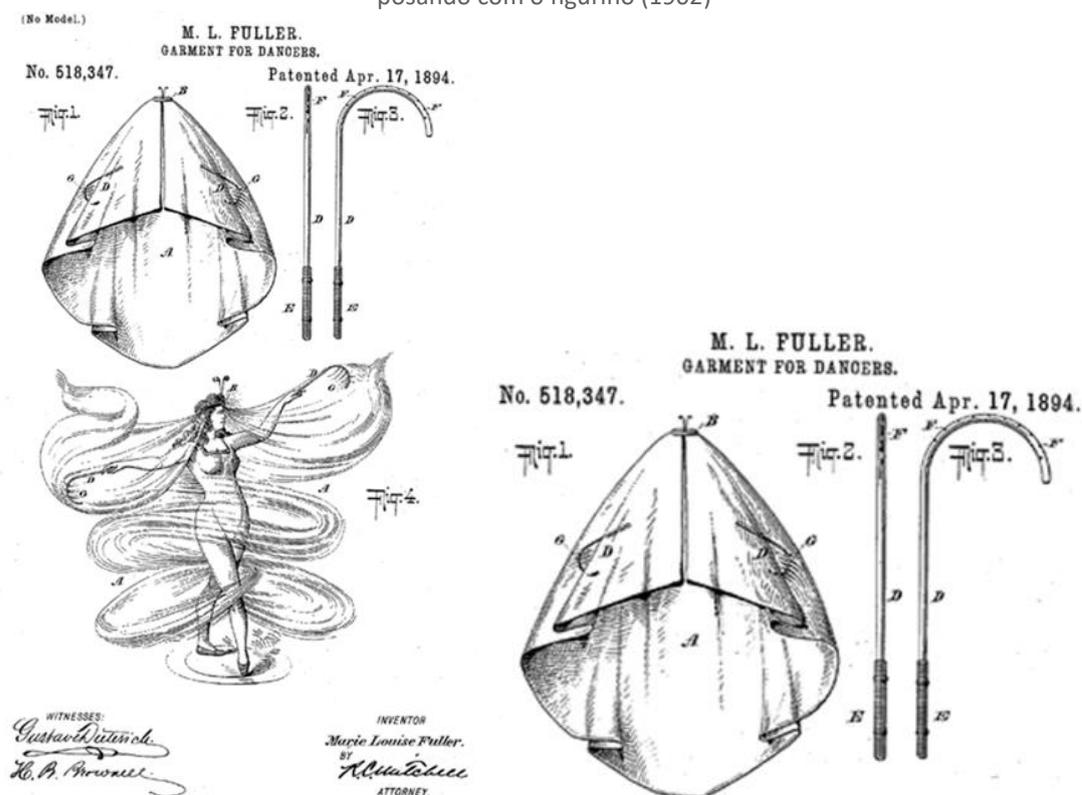
Figura 2: As transformações visuais de Loïe Fuller: Fuller testando o dispositivo de iluminação do piso (1900).



Fonte: CAVAZZINI; COMERLATI, 2014, p. 122-123.

Para a Exposição Universal de Paris, em 1900, foi construído um pavilhão dedicado a Loïe Fuller e o uso que ela fazia da eletricidade. O pavilhão destina-se a abrigar espetáculos teatrais e a expor objetos⁹. Além de trabalhar como produtora, Fuller iluminou outros shows como *A gueixa e o cavaleiro* e *A chinesa*. No mesmo programa apresentou também as suas “danças luminosas” (*O firmamento*, *Luzes e trevas*, *A dança do fogo* e *O lírio*), destacando o poder da eletricidade e da iluminação na simbiose dança-tecnologia. Já nas primeiras décadas do século XX, Fuller reduziu suas incursões ao universo luminoso da cenografia: em 1904, apresentou suas danças luminosas em homenagem ao casal Curie. Toda a família se surpreendeu não só com os truques e ilusões de ótica que o espetáculo incorpora, mas também com o uso de materiais radioativos (para as aplicações gráficas) nas bordas das roupas, utilizadas nas coreografias, como fitas, mangas etc.

Figura 3: O design de vestuário de Loïe Fuller: a patente do figurino e o detalhamento técnico para a produção (1894); Fuller posando com o figurino (1902)



⁹ Entre os espetáculos apresentados estão os da companhia japonesa comandada por Otojiro Kawakami e sua esposa Sada Yacco e a drag queen Leopoldo Fregoli. Este último apresenta uma trama teatral dentro da qual muda a voz, o figurino e o canto - tudo num frenesi -, até chegar a dar vida a dezenas de personagens diferentes (LISTA, 2006).



Fonte: FULLER, 2013, p. VIII.

Em 1908, a Boston Opera House a contratou para estudar novas propostas de iluminação para as óperas *Fausto*, *Rigoletto* e *Lohengrin*. Finalmente, em 1920, ela iluminou o show de variedades *The Fantastic Veil* no *Olympia Theatre*, em Paris. Ela estreou o seu *O Lírio da vida*, uma obra de tipo fantástico baseada em uma história escrita por sua amiga, a rainha Maria da Romênia (1875-1938). Posteriormente fez uma adaptação cinematográfica dessa obra, que foi exibida em inúmeros teatros e cinemas, inclusive no Metropolitan Opera House de Nova York em 1926.



Figura 4: A iluminação de Fuller nos palcos: desenho da época (s/d); Fuller durante o movimento final de arremesso e envolvimento da *Dança do Lírio* (1902).



Fonte: CAVAZZINI; COMERLATI, 2014, p. 112.

A luz e os figurinos fullerianos

Em 1892 Fuller apresentou pela primeira vez a sua nova *Dança serpentina*¹⁰, onde obteve muito sucesso graças à sua originalidade e ao assombro que o seu espetáculo provocava nos espectadores. A estreia contou com a colaboração de uma equipa de 27 técnicos de iluminação. Ann Albright (2007) a descreveu vestida com tecidos de seda longos e muito leves (os tecidos por dentro tinham um leve suporte inventado por ela), levantando e abaixando os braços imitando um pássaro, uma borboleta ou uma medusa: “A luz colorida se projetava nos tecidos de seda formando assim um corpo luminoso em movimento. Com esta coreografia Loïe Fuller inicia uma etapa na dança. A linguagem coreográfica está subordinada à dança da luz” (ALBRIGHT, 2007, p.17). Segundo Alberto Dallal (1982), La Fuller lança antes de todo mundo e generaliza a

¹⁰ Espetáculo filmado pelos irmãos Lumière em 1896, com coreografia e design cenográfico de Loïe Fuller.



dramatização das emoções por meio dos movimentos mais naturais e simples do corpo e utiliza pela primeira vez procedimentos da técnica de iluminação cênica que proporião imagens surpreendentes para a cena contemporânea. Após a *Dança serpentina*, Fuller continua a experimentar em *A dança fosforescente* (usando o fósforo), *Dança do lírio* (usando quase 500m de tecido de seda), *A dança do fogo*, *A borboleta*, *A violeta* e *As quimeras*, onde ele faz projeções sobre seu figurino usando a lanterna mágica (DALLAL, 1982, p. 297).

Segundo José Antonio Arbiol (2013), a obra de Loïe Fuller apresenta uma “simplicidade sugestiva”, que pode ser basicamente reduzida a três elementos constantes, que codificam seu estilo: a luz, a cor e o movimento, ou seja: iluminação, paleta de cores e dinamismo, aos quais se poderia acrescentar um quarto: a música. Estes três elementos essenciais, inter-relacionados no espaço, adquiriram uma entidade própria num todo uniforme que Fuller entendeu como uma “tradução emocional de uma certa música pré-existente”, sobretudo do repertório clássico, com predileção pela música romântica.

Quando se trata especificamente de transformação da aparência visual do artista e da multimídia, Garmendia menciona a “metamorfose do espaço por meio da iluminação”, em seu estudo sobre a linguagem multimídia na dança contemporânea. As contribuições de Fuller sobre este assunto foram importantes ao “criar movimento e volume no espaço, e texturas e massas no corpo por meio da iluminação” (GARMENDIA, 2011, p. 186). Ele o exemplifica com a *Dança serpentina* (1896):

Esta peça a apresentava com roupas bem folgadas e com bastões compridos nas mãos para estender o comprimento dos braços, criando uma espécie de tela onde eram projetadas luzes multidirecionais, luzes multicoloridas, inclusive as que emanavam de um painel de vidro no chão que a iluminava de baixo. Fuller incorporou projeções de filmes e efeitos de sombra em seu trabalho como meio de transformar a forma de seu corpo na apresentação (GARMENDIA, 2011, p. 28-29).

Concluindo o breve relato das inovações propostas e executadas por Loïe Fuller¹¹, vale trazer a clara e futurista visão do escultor francês Auguste Rodin (1840-917) sobre a importância da contribuição desta artista para o mundo do espetáculo:

¹¹ Em 2016 estreia a produção francesa *La danseuse*, biografia de Loïe Fuller dirigida por Stéphanie di Giusto, tendo como protagonista a cantora e atriz francesa Soko. Com argumento baseado no livro *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque*, do historiador italiano Giovanni Lista. Para Edite Queiroz “O ponto alto de *La Danseuse* será a fotografia de Benoît Debie nos momentos de palco da personagem central: são imagens quase celestiais, fabricadas de tecido esvoaçante e estupendos efeitos de luz.” (QUEIROZ, 2017).



Loïe Fuller abriu um novo caminho para a arte do futuro. Paris e todas as cidades onde atuou devem-lhe as emoções mais puras; despertou a grandeza da Antiguidade. Seu talento sempre será imitado agora e sua criação voltará a ser realizada sempre, pois plantou efeitos, luz e encenação, e todas essas coisas serão estudadas eternamente. (RODIN apud PESSIS; CREPINEAU, 1990, p. 29).

Robert Wilson: usando pinças feitos de luz

O teatro é algo que se experimenta, e experimentar é um modo de pensar. Não se experimenta exclusivamente com a mente, mas também com o corpo: estou comovido, estou emocionado, passa algo comigo. (WILSON apud MOLDOVEANU, 2001, p. 42).

Em Robert Wilson (EUA, 1941), o estatismo e a atividade interior definem as linhas mestras de sua forma de expressão cênica: dilatação temporária e gestual. Tal procedimento implica um traço wilsoniano não menos decisivo, sua obra é considerada visualmente panorâmica¹². Para Wilson, a narrativa e o dramático seguem o pictórico, numa visão do teatro próxima à de Luís Buñuel no cinema: “Ambos são surrealistas do cotidiano. Inventores de mundos de luz e sombra (VALIENTE, 2005, p.154-155).

Em 1967 Robert Wilson (Waco, Texas, 1941) chega a Nova York, é o período de formação de seu estilo baseado na combinação das artes plásticas com a música. No início de sua carreira artística, trabalha muito com o silêncio e conhece um adolescente surdo-mudo, Raymond Andrews, com quem aprende a pensar por imagens. A partir da colaboração com Raymond, em meados dos anos 1970, ganhou fama com o espetáculo *Deafman's glance*¹³, e a partir de então se formou o estilo visual wilsoniano e seu interesse pelo movimento como síntese de duas dimensões do teatro: tempo e espaço. Até 1972, o teatro de Bob Wilson permaneceu intimamente ligado ao visual, baseado em imagens e não em textos ou histórias. A partir de 1974, ele incorporou a linguagem em suas obras, embora não fosse um texto discursivo baseado em

¹² Segundo Percy Lubbock (*The craft of the fiction*, 1921), existem dois modos antitéticos na apresentação de uma história: contar e mostrar, que dão origem ao “panorama” e à “cena” respectivamente. A história contada responde a um mecanismo narrativo, icônico ou pictórico; e a história apresentada responde a um mecanismo dramático: conta-se a si mesma, o narrador permanece invisível, a vida interior das personagens revela-se através de signos visíveis e audíveis, da ação (VALIENTE, 2005, p. 154).

¹³ *Deafman's glance* (1970-1971). Academy of Music Opera House, Brooklyn, Nova York: EUA.



significados denotativos e lógica sintática. Nos anos oitenta deu-se o livre desenvolvimento de um *teatro de imagens*, como costumam ser associados Wilson e seus seguidores. Em 1994 houve uma nova mudança na orientação estética wilsoniana, em que ele passou a atribuir grande importância aos textos literários, mas rejeitando a forma usual como aparecem expressos no palco. Na sua opinião¹⁴, os textos “não devem ser interpretados, mas apresentados para sua contemplação”; daí sua afinidade com a escrita de Heiner Müller (1929-1995) que, embora priorize a palavra, oferece ao diretor da obra total liberdade criativa. Nesse sentido, Wilson considera que os signos de diferentes materiais devem estar, cenicamente, em igualdade de condições. Isso relaciona o conceito de “teatro de imagens” ao exclusivamente visual: “Na encenação de Wilson, a música (e os sons em geral) também constroem imagens, o que não garante necessariamente que não sejam também apenas citações, repetições ou ilustrações”. No ano seguinte (1995), em colaboração com Martha Graham (1894-1991), cria a coreografia e as luzes para *Snow on the table*, onde “consegue mostrar que é o mestre da luz e do espaço através do uso de contrastes muito definidos e de cores totalmente integradas na história da obra” (TRASTOY; LIMA, 2006, p. 25-26; KOBUSIEWICZ, 2012, p. 69; VALIENTE, 2000, p. 17; LEHMANN, 2013, p. 282).

Segundo Galizia (1986)¹⁵, os elementos que compõem a obra wilsoniana são submetidos a um processo de “neutralização” de seu caráter utilitário e os transforma em materiais com novas funções. As imagens são despojadas de qualquer decoração supérflua que possa estar relacionada a elas e as palavras são utilizadas como base (em seu potencial imagético). As palavras são tratadas como fragmentos de desenhos, fotografias ou pinturas, formando uma espécie de colagem de discurso verbal potencialmente visual (GALIZIA, 1986). De acordo com Lehmann (2013), as figuras (ou figurinos) wilsonianas habitam uma fantasmagoria mágica que “imita aquele caminho do destino enigmático dos antigos heróis traçado pelo oráculo”. Sua obra prescreve um padrão de movimento enigmático, processos e histórias de luz, mas quase nunca de ação, que resultam em formas pictóricas e teatrais: “O teatro de Wilson é um teatro de metamorfose; sequestra o observador e transporta-o para uma terra de sonho onde dominam as transições, as ambiguidades e as correspondências [...] Seu lema poderia ser: da ação à

¹⁴ Entrevista con Bob Wilson, realizada por Helmut Karasek e Jenny Urs em 1994.

¹⁵ Luiz Roberto Galizia analisa a obra de Robert Wilson até 1986, em seu livro *Os processos criativos de Robert Wilson* (1986).



transformação” (LEHMANN, 2013, p. 136). Brecht (1994), considera que a concepção visual na obra wilsoniana substitui a concepção dramática, de modo que o indivíduo é visto através de uma série de imagens: "O que faz com que o indivíduo não possa ser interpretado como a representação de uma ação por parte de um personagem, da mesma forma que a visão cenográfica e suas imagens mutáveis não correspondem à representação de um espaço cênico". Em Wilson os elementos cênicos são isolados uns dos outros, cada um com seu discurso, o figurino e a iluminação são uma espécie de abstração à maneira dos pintores surrealistas, e atingem o espectador como se fossem pinturas. Cada uma das linguagens pode funcionar de forma independente (BRECHT, 1994, p. 144). Para Moldoveanu, muitas das imagens que aparecem em uma peça wilsoniana falam de si mesmas. Ele aponta, em seu livro de fotografias sobre Bob Wilson, que "as imagens nada mais são do que a parte visível de uma realidade muito mais complexa" (MOLDOVEANU, 2001, p. 54). Sem dúvida, Bob Wilson tirou claramente as conclusões da teoria do espaço-tempo. O espaço e o tempo movem-se mutuamente em sua obra. A luz, a cor, o ator e o som criam linhas separadas no espaço-tempo e também estão em constante tensão. As características comuns do teatro wilsoniano são: uso de repetição, uso bidimensional do palco, simetria intensificada, elegância visual, atmosfera ascética, uso intenso de figuras estáticas.

A luz e o figurino wilsoniano

A iluminadora argentina Eli Sirlin (2003) nos aponta um exemplo do protagonismo visual e de ação que a luz alcança na obra wilsoniana: em *Einstein on the beach* (1976-2012) há uma cena, acompanhada de música, em que durante 18 minutos só se vê uma barra de luz que muda de uma posição horizontal para vertical: "Essa desmaterialização da cena tem permitido a Wilson composições minimalistas muito precisas, que dominam sua visão teatral" (DIZ *et al*, 2003, p. 60).



Figura 5: O protagonismo da luz wilsoniana: *Einstein on the beach* (1976-2012)



Fonte: www.robertwilson.com

Como bem aponta Arthur Holmberg (1996), o virtuosismo de Wilson no uso de filtros coloridos (gelatinas) “faz com que as intensidades surjam e se diversifiquem com a cor”. Holmberg explica que, em seu teatro pós-dramático, o diretor texano constrói sua paleta de cores a partir dos filtros mais simples, como o azul escuro (Rosco 78), o azul mais claro (Lee 201) e o branco. “Com essas três luzes posso fazer tudo”, proclama Wilson (HOLMBERG, 1996, p. 126). É o próprio Robert Wilson que atesta a importância da luz em seu processo de trabalho:

Penso na luz desde o início. Para mim a luz é o elemento mais importante do teatro porque nos ajuda a ouvir e a ver, que são as formas primárias de nos relacionarmos. Sem luz não há espaço. Num trabalho como o *Einstein on the beach*, a luz é muito estrutural, é um componente de primeira ordem. É uma luz arquitetônica, faz parte de um livro que se escreve; não é algo que se pensa a posteriori (IRVIN, 2003, p. 157).

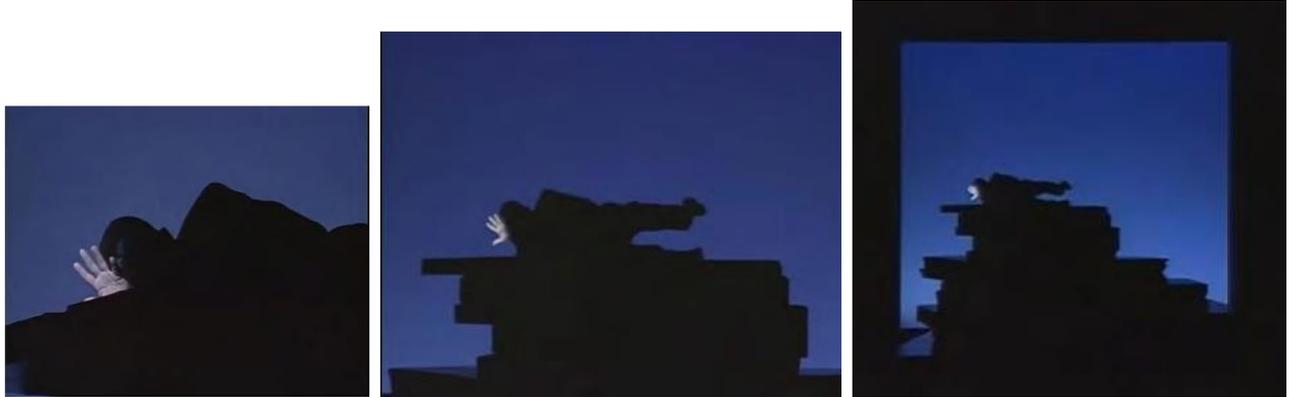
Sob a proposição de que em Wilson o corpo dos artistas é remodelado pela luz, Morey e Pardo (2003) indicam que essa remodelação segue uma trajetória inversa àquela que ele traça com os objetos-atores: “Seus corpos muitas vezes parecem deixar de ser um organismo, uma unidade, para mostrar apenas uma parte e vir a ocupar, como no cinema, o primeiro plano”. Essa remodelação wilsoniana de pedaços de corpos pode ser uma mão que flutua no espaço ou que, como em *Hamlet: um monólogo*¹⁶, dá as boas-vindas ao público; um torso ou um rosto que parece mover-se apenas pela luz, ou um claro-escuro que esculpe uma silhueta: “Da mesma

¹⁶ *Hamlet, o monólogo* (1995), de William Shakespeare. Adaptação: Robert Wilson e Wolfgang Wiens; Música: Hans Peter Kuhn. Atuação: Robert Wilson. Alley Theaten, Houston: EUA.



forma que, as sombras que seus corpos às vezes projetam ganham vida própria, são presenças que acompanham o corpo” (MOREY; PARDO, 2003, p. 54-55, 129).

Figura 6: *Hamlet, o monólogo* (1995): o foco na mão de Robert Wilson, trazendo para primeiro plano as boas-vindas ao espetáculo.



Fonte: www.robertwilson.com.

Em relação à luz do artista wilsoniano, a iluminadora brasileira Claudia de Bem (2014, p. 54) teve a oportunidade de acompanhar o desenvolvimento de três de suas produções na América Latina¹⁷. Ela faz um relato dessa experiência: "Não enxerguei uma técnica específica e sim um encenador que utiliza as linguagens com uma liberdade irrestrita de manipulação por ter domínio dela. O espaço e luz combinados formam uma unidade indissolúvel e são personagens presentes na encenação". E quanto às técnicas utilizadas, bem fixa um olhar mais atento:

As três encenações continham peças cenográficas luminosas, verdadeiras esculturas que desenhavam o espaço com traços de luz paralelos reforçando as linhas verticais e diagonais do palco. As imagens que se criam no palco, como pinturas vivas num espaço bidimensional, vêm do uso do ciclorama, comum em muitas de suas encenações. (BEM, 2014, p. 54)

Mais especificamente sobre as cores atuando na caracterização visual do artista, Claudia de Bem descreve que:

¹⁷ *A última gravação de Krapp*, de Samuel Beckett, versão e atuação de Robert Wilson, esteve na programação do XVII Festival do Porto Alegre em Cena (Theatro São Pedro, Porto Alegre, 2011); *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill (Sesc Pinheiros, São Paulo, 2013); *A velha*, de Daniil Kharms (Teatro Ópera Orbis, Buenos Aires, 2014).



A atmosfera predominante em *A última gravação de Krapp* tinha uma temperatura de cor fria com uma pigmentação situada entre o verde e o azul do espectro eletromagnético. As únicas cores quentes em cena que observei eram a cor pigmento vermelho contida nas meias dos pés e o amarelo das bananas que Krapp aponta entre os lábios. [...] Sua opção era sempre por filtros que transmitissem mais a sensação da cor verde e azul, absorvendo os vermelhos. Esta escolha ia de encontro por suas opções de materiais com cores neutras e a maquiagem branca que ressaltava com esses filtros.

Figura 7: *A última gravação de Krapp* (2011): a luz como elemento de Caracterização Visual do Artista



Fonte: www.robertwilson.com.

Ao concluir esse breve apanhado do uso da luz em Wilson, cabe trazer o testemunho de seu parceiro de trabalho, o compositor estadunidense Philip Glass: “Acho que a essência do estilo de Bob é seu senso de tempo, espaço e movimento cênico. Seu extraordinário uso da iluminação se desenvolveu como um importante ingrediente ao longo dos anos” (VALIENTE, 2005, p. 153).

Análise de registros audiovisuais

Em termos práticos, tendo como base o estudo das análises que se basearam no processo de comunicação coevolutivo entre luz e cena (CAMARGO, 2012) e nas análises que buscaram



alicerçar o conceito de design de aparência do ator (RAMOS, 2013), partimos para a análise de três obras imagens-vídeos. A primeira faz uma revisita audiovisual da obra de Loïe Fuller. As outras duas, tratam-se de registros audiovisuais de duas encenações ao vivo dirigidas por Bob Wilson.

Pertinente à Loïe Fuller, o vídeo analisado é uma das peças que compõem o filme documentário-musical *Ibéria*¹⁸, do cineasta espanhol Carlos Saura (1932-2023). Em duas peças do filme, a nosso ver, Saura homenageia e faz uma releitura do legado de Fuller¹⁹. As peças são *Rondeña* e *El albaicín*. Na peça *Rondeña*²⁰, as referências fullerianas são mais explícitas: a bailarina executa sua dança em meio a um cenário feito de espelhos (recurso amplamente utilizado por Fuller) e seu figurino e alguns passos coreográficos remetem à dança fulleriana. No entanto, a luz e a transformação da aparência do artista não são exploradas de forma mais contundente.

Figura 8: *Rondeña* (2005): peça do filme *Iberia*



Fonte: captura de tela do DVD.

Em *El albaicín*²¹, a bailarina espanhola Marta Carrasco joga com movimentos coreografados imersos em luzes projetadas (intensidades e cores) e em uma cortina de plástico, que faz as vezes de vestuário para seu corpo seminu. A luz, a caracterização visual, somadas aos movimentos da

¹⁸ *Ibéria* (2005), de Carlos Saura. Direção: C. Saura; Direção de Fotografia: José Luis López-Linares; Maquiagem: Gregório Ros; Cabeleireiro: Pepe Juiz; Figurino: Sônia Grande; Designer de produção: Yousaf Bokhari. Produtora: Morena Films, duração: 99min, Espanha-França.

¹⁹ Muitos são os que também se inspiram na obra fulleriana, como a dançarina estadunidense Jody Sperling. Ela iniciou seus trabalhos inspirada em Fuller em 2000, onde trabalhou com seu tipo de figurino e luz nas coreografias.

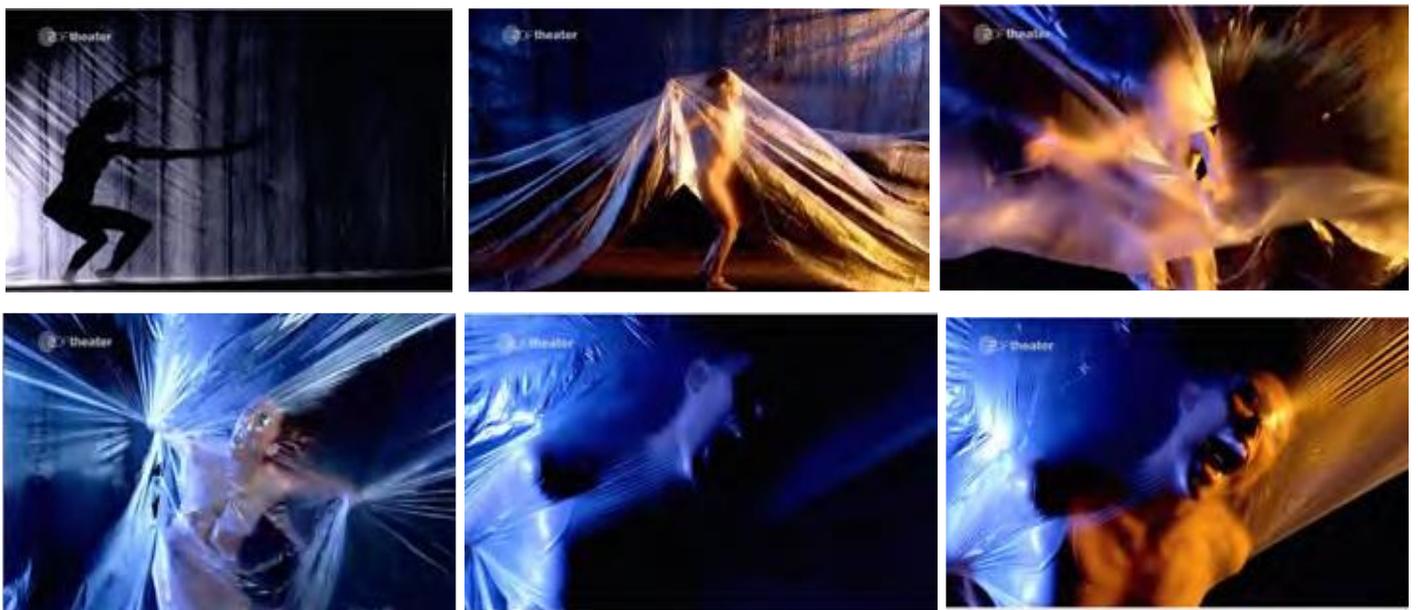
²⁰ *Rondeña* (2005), parte do filme *Ibéria*, Livro 2. Direção: C. Saura; Bailarina: Aída Gómez; Músicos: José Segovia (piano), Paolo Catalano e Ara Malikian (violinos), Antonio Martínez Acevedo e Dragos Balan (violoncelos). Espanha-França.

²¹ O *Albaicín* (ou *Albayzín*) é um bairro da cidade de Granada (Andaluzia: Espanha). Constitui um dos antigos núcleos da Granada muçulmana, juntamente com a Alhambra, o Realejo e o Arrabal de Bib-Arrambla, na parte plana da cidade.



artista, resulta em uma imagem dinâmica e cambiante, seguindo o estilo de Loïe Fuller. Essa foi a peça que selecionamos, por considerá-la mais rica em informações para nossa análise. Na peça, o corpo também é utilizado como elemento de expressão dramática e coreográfica. É no corpo em constante movimento que a transformação da aparência visual da artista acontece, movimento esse combinado com a luz incidindo em uma cortina e plástico transparente. Cortina-figurino que reflete e toma formas multicoloridas, pautadas pelas variações da intensidade e da direção da luz. A cortina ora é utilizada pela bailarina como figurino para seu corpo seminudo, ora é utilizada como tela de projeção, ora como superfície refletora onde ela desenha formas e linhas. A alta temperatura de cor do amarelo contrasta e se mistura com a baixa temperatura de cor do azul, intercalada com pretos e brancos translúcidos. A coreógrafa e *performer* espanhola Marta Carrasco criou uma caracterização visual em que seu corpo privilegia todas as múltiplas possibilidades de cores e formas que a cortina de plástico transparente pode proporcionar.

Figura 9: *El albaicín* (2005): peça do filme *Iberia*.



Fonte: captura de tela do DVD.

Para a análise das possíveis colaborações de Robert Wilson para o diálogo entre luz/caracterização visual e a transformação da aparência visual do artista foram selecionados trechos de vídeos de duas diferentes obras: *As fábulas de La Fontaine* (França, 2004) e *Aída* (Inglaterra, 2003).



Figura 10: *As fábulas de La Fontaine* (2004) e *Aída* (2003)



Fonte: captura de tela do DVD

Durante a análise das imagens-vídeos das duas obras, foi identificado que Wilson desenvolve a caracterização visual de seus personagens utilizando a luz (principalmente a cor) e que faz acontecer a transformação da aparência visual do artista com mudanças de luz associadas a um detalhado design e produção da caracterização visual do artista (vestuário, maquiagem, cabelo etc.). Utilizando o mesmo método, também consegue mudar visualmente elementos do cenário. Wilson constrói, dessa maneira, um espaço cênico em constante transformação, onde todos os elementos envolvidos (inclusive o artista) participam. Os fragmentos analisados de cenas da obra de Robert Wilson nos transportam para uma caracterização visual do artista onde a luz é o elemento que participa de forma bastante relevante e marcante.

Fator característico das imagens analisadas, neste sentido: uso de cores fortes, monocromáticas e contrastantes, tanto ao tratar de um personagem em relação ao outro,



quanto ao tratar do ambiente e do fundo. Muitas vezes a cor-luz gera uma figura achatada em uma única cor, outras vezes gera uma caracterização visual repleta de matizes de uma cor, jogando com os elementos que cobrem o artista. Quando se trata da transformação da aparência visual do artista sobre o palco, Wilson prepara com antecedência a caracterização visual pretendida para aquele artista-personagem. Priorizando, nesse processo pré-espetáculo, os focos seletivos de luz para o que pretende mostrar, esconder e/ou enfatizar em suas composições visuais ao vivo.

Com isso, como se fosse um pincel, consegue que o rosto, os braços ou outra parte do corpo do artista mudem de cor. As aparências dos artistas das imagens analisadas sofrem mudanças expressivas no decorrer da encenação.

Considerações finais

Deste estudo, pode-se deduzir, como conclusão geral, que a mudança na aparência visual do artista se formou e é parte fundamental da cenografia dos espetáculos ao vivo no início e final do século XX. No momento da busca por informações e da análise, como temos afirmado ao longo deste artigo, verificou-se que acontece o diálogo entre a Caracterização Visual do Artista e a luz cênica. E que é possível ter o controle desses dois elementos quando se trata de buscar uma transformação da aparência visual do artista desejada, desde que a pré-produção seja estudada e bem projetada. No trabalho de busca pelos artistas que, a sua maneira, trabalharam e continuam a explorar as questões aqui abordadas em pleno século XXI, não se pode deixar de salientar o trabalho constante e persistente de Robert Wilson. Graças à sua insaciável curiosidade, verifica-se que as ferramentas digitais e tecnológicas abriram um campo de experimentação que aproxima ainda mais o observador do fascínio exercido pela transformação da aparência visual do artista manifestada em palco, gestada na silenciosa troca de informações entre a luz e a caracterização do artista.

Como conclusão final, pode-se dizer que ficou demonstrado que a cenografia dos espaços (luz-cenário-arquitetura) e a cenografia do corpo (luz-caracterização visual do artista) são passíveis de serem compostas por imagens cambiantes em espetáculos ao vivo. E, no caso do corpo, pelas imagens que compõem a transformação da aparência visual do ator.



Referências

ALBRIGHT, Ann C. *Traces of light: absence and presence in the work of Loïe Fuller*. Middletown, EUA: Wesleyan University Press, 2007.

ARBIOL, José Antonio B. Loïe Fuller: de la ruptura con la tradición a la consolidación de la vanguardia en los albores de la danza contemporánea. Un sistema de la danza [ensayo]. *In: Escritos de José Antonio Bielsa*, 15 julio 2013. Disponível em: <http://josbiarbi.blogspot.com.es>. Acesso em: 18 mar. 2023.

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Colección Los Tres Mundos. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral, 2003.

BEM, Claudia de. *A luz, o iluminador e o performer: uma experiência perceptiva*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, 2014.

BRECHT, Stefan. *The theatre of vision: Robert Wilson*. Frankfurt, Alemanha: Methuen Drama, 1994.

CAMARGO, Roberto G. *Conceito de iluminação cênica*. Rio de Janeiro, Brasil: Música & Tecnologia, 2012.

CAVAZZINI, Emma [coord.]; COMERLATI, Doriana [red.]. *Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller [catálogo]*, Textos: VV. AA. Exposición de 6.2. a 4.5.2014, comisaria: Aurora Herrera, La Casa Encendida. Madri, Espanha: La Casa Encendida, 2014.

DALLAL, Alberto. *Loie Fuller no México*. *Revista Anales do Instituto de Pesquisas Estéticas*, Cidade do México, México: Universidade Nacional Autônoma do México-UNAM, v. XIII, n. 50, tomo 2, p. 297-307, 1982.

DIZ, Ernesto; PUJÍA, Sandro; SIRLIN, Eli; CÓRDOVA, Gonzalo. *La iluminación escénica*. Colección Herramientas. Universidad de Buenos Aires e Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas, 2003.

FULLER, Loïe. *Una vita da danzatrice*. Roma, Itália: Dino Audino, 2013.

GALIZIA, Luiz R. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. Coleção Estudos n. 91. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 1986.

GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome: Loïe Fuller performance of modernism*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press, 2007.

GARMENDIA, Luis G. A. *Utilización del trabajo interdisciplinario y del lenguaje multimedia en la danza contemporánea: el bosque una propuesta práctica*. 2011. Tese (Doutorado em Belas



- Artes). Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, Valência, Espanha, 2011.
- HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson. Directors in Perspective*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1996.
- IRVIN, Polly. *Directores: artes escénicas. Entrevistas com: BARBA, Eugenio; BOGART, Anne; DONENELLAN, Declan; KENTRIDGE, William; LEPAGE, Robert; McBURNEY, Simon; NINAGAWA, Yukio; NUNN, Trevor; STEIN, Peter; TANVIR, Habib; TAYMOR, Julie; WILSON, Robert*. Barcelona, Espanha: Océano, 2003.
- KOBUSIEWICZ, Ada. *La danza de la luz: la iluminación y la danza contemporánea*. 2012. Dissertação (Mestrado em Belas Artes). Facultad de Bellas Artes de Alonso Cano, Universidad de Granada, Granada, Espanha, 2012.
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, Brasil: Ateliê Editorial, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Colección Ad Litteram, n. 11. Murcia, Espanha: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo – Cendeac, 2013.
- LISTA, Giovanni. *Loïe Fuller: danseuse de la Belle Epoque*. Colección Hermann Danse. París, Francia: Hermann, 2006.
- MOLDOVEANU, Mihail. *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson: la experiencia como modo de pensar*. Barcelona, Espanha: Lunweg Editores, 2001.
- MOREY, Miguel; PARDO, Carmen. *Robert Wilson*. Colección 20_21. Barcelona, Espanha: Polígrafa, 2003.
- NAVES, María del Carmen B. *Semiótica de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Colección Perspectivas, Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada. Madri, Espanha: Arco Libros, 2001.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Coleção Estudos, 2 ed. São Paulo, Brasil: Perspectiva, 2010.
- PESSIS, Jacques; CREPINEAU, Jacques. *Les Folies Bergère*. Paris, França: Fixot, 1990.
- QUEIROZ, Edite. *La Danseuse (2016)*, de Stéphanie di Giusto. *In: Les Corps: Dansa NTS*, 06/11/2017. Disponível em: <https://lescordsdansants.com/2017/11/06/la-danseuse-2016/>. Acesso em: 22 mar. 2023.
- RAMOS, Adriana V. *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*. São Paulo, Brasil: Senac, 2013.



RON, José M. S. Loïe Fuller: la danza como ciencia. *In*: CAVAZZINI; COMERLATI [coord.]. Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller [catálogo], Madri: Espanha: La Casa Encendida, 2014.

TRASTOY, Beatriz; LIMA, Perla Z. Lenguajes escénicos. Colección Comunicación y Crítica Cultural. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros, 2006.

VALIENTE, Pedro. Robert Wilson: arte escénico planetario. Colección Técnica Teatral. Ciudad Real, Espanha: Ñaque, 2005.

VALIENTE, Pedro. Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson. 2000. Tese (Doutorado em Ciências de la Información). Facultad de Ciencias de la Información. Madri, Espanha: Universidad Complutense de Madrid, 2000.

WILSON, Simón P. Cuerpos híbridos/cuerpos tecnológicos/cuerpos naturales: Loïe Fuller - Isadora Duncan, aspectos y consideraciones de un campo [en línea]. *In*: Post.Dance: Danza-Tecnología [blog]. Santiago de Chile, Chile: 2008. Disponível em:<https://postdance.wordpress.com>.

Recebido em: 30/03/2023

Aprovado em: 13/06/ 2023