



Estética da espontaneidade no cinema brasileiro contemporâneo

Walmeri Ribeiro

Doutora - Programa de Semiótica - (PUC-SP)

Docente da UFC (Universidade Federal do Ceará)

walmeriribeiro@yahoo.com.br

Resumo

Acompanhamos na recente produção cinematográfica brasileira a inserção do ator como cocriador da obra, rompendo com a ideia de interpretação de uma personagem, para lidar com o fluxo das experiências humanas, privilegiando o ato performance. Fundamentados em um sistema de criação pautado na emergência (Johnson:2007), os processos de criação e produção destas obras primam pela singularidade do ator e pelo que Renato Cohen (2007) denominou como Extrojeção, ou seja, o ato de o ator/performer contribuir para a obra com sua individualidade.

Partindo, portanto, de uma análise das relações estabelecidas entre cinema e performance no trabalho do ator cocriador, propomos com este artigo refletir sobre o que denominamos como estética da espontaneidade (Ribeiro:2010).

Palavras- Chaves: Ator cocriador, estética da espontaneidade, cinema

Abstract

We have been following in the brazilian production cinematographic a process by which the actor starts working as a co-creator of cinematographic pieces in Brazil, and this ruptures the idea of character interpretation, as we start dealing with the human experience's flow, prioritizing the performance act. Having a creation system ruled by emergency (Johnson:2007) as a basis, the creation and production processes of these pieces consider the importance of the actor's singularity and of what Renato Cohen (2007) called "Extrojection", the act by which actors/performers contribute with the piece by expressing their individuality, with "things" that belong only to themselves.

Thus, using an analysis of the established relations between cinema and performance within the actor's work as a co-creator, we suggest, with this article, the reflection on an emergent aesthetics of this practice, which we here call aesthetics of spontaneity (Ribeiro:2010).

Keywords: actor co-creator, aesthetic of spontaneity, movie

Ao analisar os processos de criação da recente produção cinematográfica brasileira, percebemos que, em sua grande parte, os diretores, não buscam por atores que decorem um texto e interpretem uma personagem, já delineada por um roteiro cinematográfico, tampouco pouco se debruçam sobre decupagens ou roteiros técnicos para pensar a encenação, mas sim propõem uma dramaturgia e uma encenação que sejam desenvolvidas conjuntamente com os atores, a partir de uma dramaturgia do corpo, uma dramaturgia que emerge da ação e transforma-se em cena audiovisual. Aproximando-se, assim, das propostas de criação presentes nas artes cênicas e, abrindo sobretudo, um forte diálogo com as teorias da performance, à medida que temos um processo criativo fundamentado na singularidade do ator e na extrojeção.

Esta relação entre cinema e performance, nos conduz a dois pontos de reflexão, que serão abordados neste artigo: a inserção do ator como cocriador da obra fílmica e a busca estética dos diretores, a qual denominamos como estética da espontaneidade.

Ator cocriador, laboratório de criação e improvisação

Propor esta estética da espontaneidade, nos faz antes de tudo compreender quais são as propostas que balizam a criação atoral para a cena contemporânea. Pois, que ator é este que está em cena? como se estabelecem as relações de criação entre diretor e ator?

Na construção deste caminho, ao detectar que se privilegia a atuação em detrimento da representação, nos debruçamos sobre os estudos da performance. Pois, segundo Renato Cohen, a preparação do ator-performer busca pelo aprimoramento de habilidades psicofísicas e pelo seu desenvolvimento pessoal, na qual o objetivo é criar a personagem partindo do próprio ator, num processo denominado pelo encenador como Extrojeção: “[...] O processo vai se caracterizar por uma extrojeção (tirar coisas, figuras suas) do que uma introjeção”. (2007, p.105).

Na performance a ênfase é pela atuação e não pela representação. Assim, o performer desenvolve, a partir de suas habilidades psicofísicas trabalhadas em treinamentos, um vocabulário próprio. Que segundo Cohen, “na construção das figuras – esse termo é mais apropriado que personagem – trabalha-se com as partes da cada atuante. Elas “afloram” nos processos de laboratório” (idem, p.106)

Dessa maneira, a performance trabalha com a individualidade do ator-performer ou atuante. Proposta por Burnier, essa ideia de individualidade, do “Ser” e não interpretar, está também presente no teatro, entretanto, este pensamento se dá a partir do momento que o ponto de partida da criação teatral se torna o corpo. Ou seja, o trabalho começa a partir do físico, dissociando o corpo da ideia de algo meramente emocional ou sentimental e dando ao “Ser” o sentido de estar presente, de presença, fazendo com que a individualidade do ator torne-se parte da criação.

Neste jogo da criação, o ator, este corpo dinâmico, reorganizável, imbricado biológica e culturalmente a partir de uma lógica de organização, que é sempre singular, conforme explicitado pelo biólogo Jakob Von Uexküll (apud GREINER: 2005, p. 54), repleto de experiências,

que segundo Helena Katz e Christine Greiner, “[...] são fruto de nossos corpos, de nossas interações com o ambiente e com outras pessoas dentro da nossa cultura [...]” (2005, p.132) ao ser inserido num processo laboratorial de criação contribui para o desenvolvimento deste.

Contribuição que tem como base de sustentação, técnicas e procedimentos apontados por diversos pensadores da arte do ator, mas que ao serem revisitados, são também automaticamente modificados, adequando-se às singularidades do corpo e do processo de criação em si, pois, na construção da corporeidade a técnica é o impulso criador.

Propor, então, um olhar sobre a dramaturgia do corpo, sobre a relação de cocriação do ator com a obra, é, portanto, discutir processos éticos e estéticos da criação audiovisual. Pois, se por um lado, o ator cocriador contribui com a encenação, com a dramaturgia, com o figurino, ao apontar possibilidades para estes, por outro, traz como marca estética para a obra, a espontaneidade, a leveza e a fluidez .

Assim, num processo criativo que busca pela ação, quase sempre naturalista, de um corpo em plenitude, o ator cocriador parte de sua individualidade, reordenando-a a partir da relação com o outro e com o universo da obra, num fluxo contínuo entre a pessoa ator e seu fazer no e através do corpo.

O ator cocriador atua em cena, privilegiando o ato performance, que como exposto por Paul Zumthor (2000) terá sempre a ideia de presença de um corpo.

No entanto, a ideia de presença, deste corpo potencializado, pleno, pronto para lidar com os acasos das filmagens, não nos distancia de um trabalho fundamentado no desenvolvimento de partituras físicas, conforme proposto por Grotowski, muito pelo contrário, pois estas servirão para despertar a energia corpórea, reavivar os impulsos internos, colaborando também como um procedimento para lidar com a fragmentação das filmagens.

Na inserção do ator cocriador no desenvolvimento da obra audiovisual, o espaço do laboratório torna-se fundamental. É o locus criador, é onde a obra germina.

Fruto de um processo de investigação, pautado na incerteza (MORIN) e aberto aos “acasos e erros construtores” (SALLES: 2006), o laboratório é fundamentado em duas ações que poderão acontecer simultaneamente: a preparação ou treinamento do ator e a improvisação das cenas.

Treinamento no sentido da preparação psicofísica do ator, ou seja, trabalhos de voz, dança, máscara, palestras, leituras, ou outros necessários diante da singularidade da obra a ser desenvolvida, que assim como na performance contribuem para que o ator desenvolva um vocabulário próprio, para que as partes de cada ator afluam. A partir dessas partes, ou seja, dessa individualidade, a corporeidade também é desenvolvida, e, com ela, pequenas ações que comporão as partituras de cada ator. Essas ações aos poucos vão crescendo e sendo contaminadas por outras, trazidas por outros corpos. São células, que agem num processo de retroalimentação. E é a partir dessa troca, do jogo estabelecido no ato improvisacional, que a obra começa a ganhar possibilidades de encenação.

Ao acompanhar, com olhos atentos, o treinamento e as improvisações dos atores, os diretores e preparadores lançam estímulos, gerando pouco a pouco os desenhos das cenas. Como rascunhos que ganham mais força, mais nitidez e começam a se articular.

Neste processo, temos então, duas partituras, a do ator e a do diretor. A partitura do ator é incorporada, no sentido de embodied, ou seja, de compreender no gesto e na ação da experiência humana, as possibilidades de qualidade daquilo que foi vivido, “colocando o sujeito como epicentro do conhecimento e da cognição, da experiência e da ação” (GREINER: 2005, p.35), já a partitura do diretor é anotada, desenhada ou simplesmente registrada por um olhar “fotográfico”.

Assim, as improvisações, acompanhadas pelos olhos atentos de diretores, preparadores e (algumas vezes) de equipe técnica, são como molas propulsoras da criação, impulsionam a criação atoral, alimentando a dramaturgia, propondo possibilidades de encenação, de sons, música, objetos de cena, figurino etc.

Munidos de suas partituras, sejam pertencentes ao corpo ou rascunhadas em um papel, atores, diretores e equipe seguem para a segunda etapa, as filmagens. Em busca desta estética da espontaneidade, o jogo, entre os atores cocriadores é que conduz a transposição do frescor das improvisações para a cena. Neste palco, mediado pelo olho da câmera, os atores atuam, performam.

O encontro com o aqui e o agora, interfere, propõe, modifica as partituras desenvolvidas nos laboratórios, mas como diz Grotowski espontaneidade e disciplina coexistem, e, portanto, essas modificações colaboram com a atuação, estabelecendo novamente o jogo e a improvisação. Entretanto, neste momento já seguindo um desenho rascunhado anteriormente.

Diante de uma estética que rompe com a representação, propondo a “presentação”, ou seja, o estar presente, com maior ou menor compromisso com a verossimilhança, “o ator oferece sua presença, expõe diretamente seu corpo em ação, sem utilizar-se somente da personagem para estabelecer mediações (...) e se aproxima de uma “iconização crescente” (NUNES:2006, p. 19).

Numa alusão ao “teatro vivo” de Antonin Artaud, podemos falar em uma cena audiovisual viva, pulsante, fluida, desenvolvida a partir do e no jogo entre ator, diretor e câmera, criando possibilidades de enquadramento e de movimentação no ato da filmagem.

Assim, ao atuar o ator cocriador rompe com a interpretação ou representação de uma personagem já instituída por um roteiro, para lidar com o fluxo das experiências humanas, propondo possibilidades para sua personagem e para a obra como um todo. Entretanto, se a presença, a improvisação e o jogo permeiam a atuação, a plenitude de um corpo em cena, como algo construído, é a base preparatória para este ator se lançar no processo de criação.

Como característica comum, os processos de criação que contam com a inserção do ator cocriador possuem bases de criação colaborativas, propõem uma investigação laboratorial e se fundamentam na improvisação como elemento propulsor da criação.

A prática improvisacional

A improvisação no processo laboratorial de criação é um procedimento instaurado em busca de possibilidades criativas advindas de uma investigação e de descobertas e “transformações perceptivas, sensoriais e intelectuais” (BONFITTO: 2001, p.169) dos criadores envolvidos.

Proposta como um rompimento com a rigidez prefixada do texto, a prática improvisacional como princípio de criação, visa, segundo Stanislávski, uma criação a partir de objetivos e emoções nascidos de experiências e projeções pessoais do ator. Ações e emoções surgem na mesma direção do texto, mas com a espontaneidade do momento da criação. “O caráter espontâneo da manifestação do momento, desvinculado de ideias rigidamente prefixadas causa à atuação verdadeiros saltos de criação e composição”. (GUINSBURG: 2002, p.241)

Em um laboratório de criação, a prática improvisacional é o espaço-tempo da investigação da encenação. A partir de estímulos direcionadores lançados pelos diretores ou preparadores, esta prática tanto alimenta a imaginação com provocações e estabelece limites, quanto estimula os atores a buscarem possibilidades de encenação para uma mesma cena. Ações e emoções surgem da relação entre os atores e destes com o espaço cênico. Destas relações várias soluções surgem para uma mesma cena.

Destas possibilidades, algumas são pinçadas pelo diretor-encenador, que conduz novamente seus atores até chegarem conjuntamente a um desenho de encenação, e assim pouco a pouco a obra vai sendo tecida.

São processos singulares. Cada diretor estabelece seus procedimentos tanto para estimular os atores como para conduzir as improvisações da sala de ensaio para o set de filmagens. Alguns optam por um preparador que conduza o ator durante as improvisações nos laboratórios, outros preferem conduzir pessoalmente a improvisação, estabelecendo um jogo entre ator e diretor. Neste caso, alguns diretores convidam, ou não, preparadores para um trabalho prévio com os atores.

A singularidade dos processos de criação é um fator extremamente relevante, entretanto, estas se configuram como um sistema vivo, orgânico e auto-organizativo. Como diz Steve Johnson (2003, p.14-15), referindo-se às questões inerentes à biologia, são sistemas bottom-up e não top-down, são completos sistemas adaptativos que mostram comportamentos emergentes. Pois, a emergência para Johnson é o movimento das regras de nível baixo para a sofisticação do nível mais alto. Numa prática improvisacional o que se tem é um sistema complexo, com múltiplos agentes interagindo de forma dinâmica, seguindo regras estabelecidas.

Estímulos são regras. Regras que visam ativar processos psicofísicos do ator. Um estímulo visual, um estímulo sonoro, a instalação de uma situação, estimulam o ator estabelecendo um jogo. Mas como todo jogo tem regras, também há limites e restrições que, claramente, auxiliam na emergência criativa.

A partir destas improvisações, surgem ações e emoções, e com elas alguns desenhos de encenação. Pinçados pelo encenador, as ações e os desenhos escolhidos são associados,

colados a outros, criando uma possibilidade escolhida. São partituras, compostas a partir dos corpos. Partituras que são retomadas e “presentificadas” no aqui e agora da ação, conduzindo a cena a uma estética, a qual nomeamos como estética da espontaneidade.

Estética da Espontaneidade

A espontaneidade, é fruto de uma preparação técnica, de um treinamento baseado na poiesis, “a ação de trazer algo à tona” (BONFFITTO: 2009, p.37), fazendo com que a obra emergja, a partir de princípios objetivos da atuação.

Ao propor um processo criativo laboratorial e inserir o ator como cocriador, almejando que este contribua com o desenvolvimento da obra, há um rompimento com a ideia de interpretação ou representação de uma personagem e de um contexto já dado, solidificado, como vimos, em busca de um processo criativo que é fundamentado na singularidade do ator e na extrojeção (COHEN: 2007), onde o ator cria uma personagem a partir de seu próprio corpo e atua ao colocá-lo em cena, colaborando para a emergência da obra.

É a partir desta perspectiva, que apontamos a estética da espontaneidade como uma marca da atual produção audiovisual brasileira. Ao propor uma estética que valorize mais a presença do que a representação busca-se uma ideia de tempo presente, no qual a ação se desenrola no aqui e agora.

Fruto de um processo laboratorial de criação, que visa à emergência da obra como um sistema bottom up, fundamentada na inserção do ator cocriador e na improvisação, esta estética tem por base a colaboração do ator durante todo o processo de produção.

Assim, nos parece importante tomarmos isso não como uma estética realista ou uma busca pela verdade, mas sim como uma estética que prima pela espontaneidade, pela fluidez no processo criativo, imprimindo-a na obra entregue ao público.

Deste ponto de vista abrimos um diálogo estreito com os estudos da Performance, tomando-os como o grande locus de discussão teórica acerca da criação audiovisual contemporânea. Pois, Kaprow em 18 happenings em 6 partes, não buscava por uma estética realista, mas sim pela ideia de espontaneidade, bem como toda a cena performática, por mais formalizada que esta seja. Pois, como diz Zumthor (2008) “... algo se criou, atingiu a plenitude, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos”.

É na presença do ator, a partir da potencialização corpórea e da extrojeção, que esta espontaneidade é construída. Entretanto, os impulsos internos potencializados pela ação física, levam à criação, - uma criação que se estrutura como partituras, e estas são procedimentos para a improvisação e espontaneidade no set de filmagens.

Assim, se em filmes como *Contra Todos* (2004), temos atores que improvisam a todo momento estabelecendo um jogo com a câmera no ato da filmagem, não é uma ação naturalista ou uma estética realista que sustenta a busca estética do diretor, mas sim a espontaneidade cons-

truída, que alicerçará toda a obra. Uma espontaneidade fruto de uma experiência laboratorial de criação, ou seja, de algo construído que é renovado no aqui e agora da ação.

Seguindo também esta linha tênue da espontaneidade e da extrojeção do ator, Beto Brant construiu *Crime Delicado* (2005) propondo que os atores não representassem uma personagem, mas performassem diante das lentes de Walter Carvalho. À atriz Lilian Taublib, Brant propôs sua própria superação e libertação da prótese, num ato performático, bem como a pintura dos quadros realizada pelo artista plástico Felipe Ehrenberg, que são pinturas realizadas “ao vivo”, durante as filmagens. No entanto, a performance de Lilian foi elaborada pela atriz durante os laboratórios de preparação e as pinturas de Ehrenberg, são continuidade um trabalho já desenvolvido pelo artista e que, portanto, foi acompanhado pela equipe.

Traço que está também presente no filme *O amor segundo B. Schianberg*, lançado pelo diretor, em 2009, no qual a videoartista Marina Previato cria, na convivência com o ator Gustavo Machado, a obra intitulada *O amor segundo Gala*, que comporá o filme.

Produzido inicialmente como uma minissérie exibida pela TV Cultura no programa *Direções III*, a obra inspirada no personagem Benjamin Schianberg do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, foi produzida com oito câmeras remotas instaladas no interior de um apartamento, na cidade de São Paulo, onde a videoartista e o ator, conviveram durante um mês.

Apropriando-se de cenas do espetáculo de teatro *Navalha na Carne* e do vídeo resultante do processo de imersão de Mariana e Gustavo, Brant conduz seus atores neste limiar da performance, ao propor uma cena construída que traz a espontaneidade, a fluidez e a ideia de tempo presente como elementos estéticos fundantes da criação.

Ainda como exemplo desta busca estética, podemos citar o filme *Lavoura Arcaica* de Luiz Fernando Carvalho. O “Ser”, e não interpretar, como proposto por Carvalho a seus atores em *Lavoura*, tomando Artaud como um “método” de trabalho, já aponta para esta estética.

Ao lidar com um trabalho imersivo dos atores e equipe, fundamentando todas as suas buscas na frase do poeta Jorge de Lima: “Como conhecer as coisas, senão sendo-as?”, o diretor propõe a seus atores o rompimento com a interpretação da personagem, em busca de um processo que chamamos de extrojeção.

Nesse processo de criação, a partir do ator, você precisa que os atores sejam co-autores do processo, eles não estão ali como papagaios que repetem um texto, eles não estão ali automatizados por uma técnica, por uma mecânica, por um modo de produção, não! Eles estão ali como artistas inventando um corpo, inventando um personagem, num processo que eu poderia chamar de desaparecimento. (CARVALHO, entrevista, 2009).

Em *Lavoura Arcaica*, todo o laboratório de criação foi desenvolvido a partir de uma vivência imersiva no espaço-tempo da obra, que fez com que o ato das filmagens se tornasse uma extensão das atividades diárias.

Com toda a poética do cotidiano do campo, das simples ações da capina ou do pastorear as

ovelhas, às complexas relações familiares, Lavoura se constrói neste limiar da performance e da espontaneidade. Entretanto, numa obra altamente formalizada, com belos enquadramentos compostos, com uma iluminação precisa, o que faz com que cada enquadramento torne-se quase uma pintura.

Diante de sua formalização, Lavoura Arcaica, nos leva para uma discussão também presente na performance. Pois, na performance convivem espetáculos altamente formalizados e de grande espontaneidade, criados praticamente ao vivo, como diz Renato Cohen (2007); bem como, no audiovisual a estética da espontaneidade é fruto de uma formalização, imposta pelos modos de produção, no entanto, as obras apresentarão traços que acentuam esta formalização ou as tornam menos evidente diante das possibilidades técnicas cinematográficas. Nesta estética vão conviver obras altamente formalizadas, como Lavoura Arcaica, e outras que já propõem em suas produções a ruptura com esta formalização, como *Contra Todos*, *Crime Delicado* e *O amor segundo B. Schianberg*.

Nesse sentido, a estética da espontaneidade, como propomos, se distancia da estética proposta pelos “cinemas novos” dos anos 60, que buscavam a partir do emprego de atores não profissionais e/ou da abertura para o acaso e para a improvisação dos atores no momento das filmagens, por uma estética realista. Por outro lado, distancia-se também da ideia de um “efeito de tempo real”, conforme exposto pelo teórico francês Jean-Louis Comolli (2008), ao analisar o cinema de Jonh Cassavetes.

Comolli no texto “Mais Verdadeiro que o Verdadeiro” (2008, p. 225) diz que no cinema de Cassavetes, “o corpo filmado é pulsional, e seu pulsar, suas tensões, seus saltos de energia, mais ou menos inconscientes, encontram uma espécie de eco cúmplice no próprio impensado da máquina cinematográfica”.

O diretor americano, que é conhecido por propor a liberdade de criação a seus atores e a improvisação no set de filmagens, busca, como apontado por Comolli uma “inscrição verdadeira”(Comolli), gerando a ideia de “tempo real”. Entretanto, como diz o teórico francês, o tempo real é um artefato e Cassavetes não o escondeu.

Muitas de suas cenas que parecem improvisadas, aquela incrível liberdade dos corpos e da câmera (...) são, na verdade, produto de um trabalho intenso, de dezenas de ensaios, fragmento por fragmento, frase por frase. (COMOLLI: 2008, p. 227)

Todos esses ensaios, segundo Comolli, têm como objetivo mudar o estatuto da cena, “fazê-la passar da dimensão da encenação àquela da experiência vivida”.

O tempo passado nos ensaios torna-se, afinal, a matriz do tempo que passa e, como ele, se marca nos corpos. A cena como experiência, como performance, inscreve-se nos corpos dos atores. (idem, p. 228)

No entanto, ao nos referirmos à estética da espontaneidade, falamos de uma impressão de espontaneidade, pois, esta, como já explicitado é fruto de algo construído, não só na relação ator - câmera e ator - direção, em ensaios ou no ato da filmagem, mas num trabalho laboratorial que visa uma experiência investigativa e a emergência da obra, a partir de uma dramatur-

gia do corpo, que emerge da ação.

Assim, ao invés de uma transposição da encenação à “experiência vivida”, preferimos uma partitura da encenação que emerge da ação e da investigação do ator cocriador nos laboratórios de criação e são reavivadas, com a interferência do aqui e agora, nas filmagens.

Quanto ao ator, não se trata de uma ação que se inscreve nos corpos, mas sim de um corpo que propõe uma ação e, que no ato das filmagens, reaviva seus estímulos interiores em busca de uma plenitude, pois no cinema do qual falamos o ator não interpreta uma personagem, ele atua, ele está presente em cena.

E este “Ser”, este corpo pulsante, potencializado, que ao ser inserido no contexto da obra retoma e reaviva as partituras de encenação no aqui e agora das filmagens, trazendo consigo todo o frescor e a espontaneidade gerada por uma cena que emerge do corpo, no ato improvisacional, neste momento “performa” diante das lentes, levando para a obra uma estética da espontaneidade.

Uma espontaneidade construída, almejada, proposta no projeto poético da obra¹.

¹ Projeto poético são princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica. São princípios relativos à singularidade do artista. São planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal e singular. (SALLES, 2006)

Referências bibliográficas

ANTONIN, Artaud. *Ouvres Artaud*. França: Gallimard, 2004.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor: As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *A cinética do invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: Da técnica à representação*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative power of Performance: A New aesthetics*. London: Routledge, 2008.

GREINER, Christine. *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GUINSBURG, J. *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 2002.

JONHSON, Steve. *Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MORIN, Edgard. *Ciência com Consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NUNES, Sandra Meyer. *Metáforas do Corpomídia em cena: repensando as ações físicas no trabalho do ator*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), São Paulo: PUC-SP, 2006.

RIBEIRO, Walmeri. *Poéticas do Ator no Audiovisual*. (Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP), São Paulo, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, Leitura*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

Filmes

CONTRA TODOS . Direção de Robero Moreira. Produção de Georgette Costa Araújo. São Paulo: Coração da Selva, 2004. DVD (96min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

LAVOURA ARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção de Luiz Fernando Carvalho, Maurício Andrade Ramos, Raquel Couto e Tibet Filmes. Rio de Janeiro: Tibet Filmes, 2001. DVD (171 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

CRIME DELICADO . Direção de Beto Brant. Produção de Bianca Villar, Marco Ricca e Renato Ciasca. São Paulo: Drama Filmes, 2007. DVD (87 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG. Direção de Beto Brant. Produção: Drama Filmes, TV Cultura e SESC-TV. São Paulo: TV Cultura, 2010. NTSC, Dolby digital 5.1, color.

Como citar este artigo

RIBEIRO, Walmeri. Estética da espontaneidade no cinema brasileiro contemporâneo; *Tessituras & Criação*. No. 2 Dez. 2011 [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em dia/mês/ano.