



BURACOS NO REAL:
PRÁTICAS DE ATUAÇÃO E DIREÇÃO

HOLES IN THE REAL:
ACTING AND DIRECTING PRACTICES

FAUSTO DE LIMA PEREIRA RIBEIRO

RESUMO

Este ensaio propõe uma reflexão sobre as zonas de contágio entre direção e atuação a partir do projeto de extensão *Práticas de Encenação Fronteiriças: buracos no real*, da Universidade Estadual do Paraná. A investigação nasce da minha prática como diretor e criador de dinâmicas de atuação, em processos onde a imaginação, os estados internos e pequenas falhas do real tornam-se motores da criação. Nesses contextos, direção e atuação deixam de operar como instâncias hierárquicas e passam a constituir um campo comum de escuta e afecção mútua, no qual o corpo do ator pode dirigir a cena tanto quanto o olhar do diretor. Pergunto, assim: onde reside a autonomia do intérprete e de que forma o ato de dirigir pode emergir como coautoria sensível? Entre gesto e enquadramento, entre presença e desvio, a encenação aparece como atravessamento — um “buraco no real” que desloca certezas e abre espaço para o inesperado. A cena é tratada não como representação, mas como acontecimento sustentado por tensões, silêncios e estados que se infiltram discretamente, à maneira lyncheana, até romperem a superfície cotidiana. Dirigir, nesse sentido, não é conduzir, mas acompanhar: criar condições para que o invisível se manifeste e permitir que o instante se complete por si.

Palavras-chave: Atuação; Direção; Corpo; Presença; Segredo; Real; Dramaturgia do instante.

ABSTRACT

This essay proposes a reflection on the zones of contagion between directing and acting based on the extension project *Frontier Staging Practices: Holes in Reality*, at the State University of Paraná. The investigation arises from my practice as a director and creator of acting dynamics, in processes where imagination, inner states, and small fractures of the real become engines for creation. In these contexts, directing and acting cease to function as hierarchical instances and become a shared field of listening and mutual affect, in which the actor's body can direct the scene as much as the director's gaze. I therefore ask: where does the performer's autonomy reside, and in what ways can the act of directing emerge as sensitive co-authorship? Between gesture and framing, between presence and deviation, staging appears as a crossing — a “hole in the real” that shifts certainties and opens space for the unexpected. The scene is understood not as representation, but as an event sustained by tensions, silences, and states that infiltrate discreetly, in a Lynchian manner, until they rupture the everyday surface. Directing, in this sense, is not about control but accompaniment: creating conditions for the invisible to manifest and allowing the moment to complete itself.

Keywords: Acting; Directing; Body; Presence; Secrecy; Real; Instant dramaturgy.

1 Doutor e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É criador e coordenador do Projeto [Práticas de Encenação Fronteiriças: Buracos no Real], com foco em processos de Direção Cênica e Atuação Cinematográfica, este projeto está atualmente trabalhando com Lara BARZON neste mesmo projeto, Lara é vinculada ao Programa Eutopia joint PHD da U Universidade de Warwick (Reino Unido) e Universidade de Ljubljana(SLO).

Era uma manhã fria em uma cidade do sul do Brasil. Um leve rangido de passos, vindo do bosque próximo, o fez despertar. A luz atravessava as frestas da persiana e desenhava linhas no chão do quarto. O dia começava — e já não havia espaço para desculpas. Devia levantar-se. Mesmo que seu corpo pedisse o contrário.

Talvez mais cinco minutos de sono fossem a desculpa perfeita para adiar o inevitável: levantar, cumprir tarefas, repetir o roteiro de sempre. Mas havia algo diferente naquela manhã. Um acontecimento o esperava — não uma rotina qualquer, mas algo capaz de alterar o curso da sua vida. Ele sabia disso. Só ele. E o segredo pesava, pulsava. O medo era físico. Ainda deitado, Joaquim hesitou.

A luz, o som dos pássaros, o frio — tudo parecia empurrá-lo para fora da inércia. Decidir ou recuar. Agir ou frustrar-se mais uma vez. Seu corpo vibrava com a iminência da escolha.

A decisão era simples: levantar-se. Mas, dentro dele, era um abismo.

Joaquim então se levanta. Vai até o banheiro. Lava o rosto. Encara-se no espelho. Repara nas pequenas rugas que se formam ao redor dos olhos. Sai do banho e segue até a cozinha. Abre a geladeira. Pega o pó de café. Alguns grãos caem no chão — ele observa, mas não se importa. Coloca o coador de papel na cafeteira. Enche a chaleira e aciona o fogão elétrico. A água começa a ferver. Enquanto espera, senta-se no sofá. Fica ali, imóvel. Não olha para nada.

O som da chaleira o chama de volta. Levanta-se, pega o celular sobre a mesa. As mãos trêmulas fazem o aparelho escorregar. O celular cai. Joaquim o chuta com força contra a parede.

Silêncio.

Lembra-se do café. Vai até a pia. A água já ferve. Despeja sobre o pó, distraído. O aroma se espalha. Joaquim chora.

São dez horas da manhã. Joaquim sai de casa. Está na calçada. Evita olhar as pessoas ao redor — até mesmo o senhor da borracharia, que o cumprimenta com um aceno cúmplice. Segue seu caminho, mochila nas costas. O percurso é entrecortado. Algo o faz olhar para trás — como se pudesse ainda recusar a decisão que o atormenta.

Pega o celular. Vê as horas. Passa a mão nos cabelos.

Confunde-se quando alguém o chama — não é com ele. Desiste de pegar o ônibus. Chama um carro por aplicativo. O destino: Receita Federal — Departamento de Multas e Processos. Esse nome o atravessa como uma sentença. Dentro do carro, segura com força as bordas da mochila. Ao chegar, passa pela porta eletrônica. Algo apita. Joaquim sua frio. Um segurança se aproxima.

[Nesse instante, ele vê uma criança passar com a mãe — e sorri. O gesto o humaniza, o distrai. As mãos trêmulas se afastam da mochila. Ele a abre para a vistoria. O olhar se perde pelos rostos que passam — uma massa difusa de figuras que caminham, indiferentes.

“Segundo andar, departamento de multas”, diz o guarda. Joaquim apenas agradece com um aceno. Sabe que não há mais volta. O que planejou precisa ser cumprido.

Escolhe as escadas, não o elevador. Olha para trás.

O segurança faz um gesto, talvez um aviso. Joaquim atravessa a porta. O som de vozes ecoa pelo saguão. Dois guardas descem apressados. Ele aperta a mochila contra o peito. Os olhos duros, o corpo firme. No corredor, vê Maria Clara, amiga de sua mãe.

Ela sorri: — Oi, Joaquim! Você por aqui também?

Ele não responde.

As lágrimas escapam.

Não percebe mais onde está — o ambiente é asséptico, suspenso de emoção. Ou talvez, saturado dela.

Joaquim abre a mochila com fúria e choro. Pressiona algo no celular. Uma cortina branca de fumaça, poeira, madeira, azulejos, luzes, fios — tudo se mistura.

Um estrondo.

E logo, silêncio.

SEGREDO

O conto que abre este ensaio funciona como ativador de reflexões sobre procedimentos de direção e atuação que venho desenvolvendo em processos profissionais e pedagógicos. O uso de um texto aqui é estratégico, embora minha prática frequentemente comece de outros materiais: arquitetura, imagens, conceitos, relatos autobiográficos ou histórias inventadas.

Joaquim como exercício coloca uma pergunta ao ator: o que existe para além da narrativa evidente? O que escapa à lógica da ação? Que estados atravessam esse corpo que hesita? Não se trata de construir psicologia ou motivação, mas de perceber que Joaquim é menos um personagem e mais um estado de corpo — um corpo em suspensão, atravessado por um segredo.

O segredo, nas práticas fronteiriças que chamo de *buracos no real*, não é informação oculta, mas núcleo vibrante. Força subterrânea que organiza o tempo da ação. Ele não se revela; sustenta. É a densidade do não-dito que cria presença.

A cena de Joaquim não é sobre o motivo que o leva a explodir o prédio, mas sobre o tempo entre decisão e ato: o intervalo do acontecimento. A direção e a atuação se encontram nesse entre-lugar, onde o corpo precisa lidar com o invisível — o que ainda não aconteceu, mas já o atravessa.

Dirigir, aqui, é sustentar esse tempo. Escutar o silêncio. Não corrigir a hesitação, mas deixá-la viver. A verdade aparece exatamente ali, quando o controle falha.

Imaginemos que este conto seja o ponto de partida para que um ator ou atriz inicie um exercício cênico. Nesse exercício, que elementos poderiam ser captados ou aprofundados para além da simples narrativa de um homem prestes a tomar uma decisão drástica que transformará a vida de muitos? Em termos diretos, trata-se de buscar uma lógica interna sustentada por um estado — um material sensível e subjetivo pelo qual o personagem transita e que, ao mesmo tempo, oculta dentro das transformações da história. Assim, não se trata apenas de compreender quais estados atravessam a cena proposta pelo texto, mas de investigar quais estados habitam o corpo do intérprete, quais estados se revelam nas ações e como é possível capturá-los. Um corpo em suspensão. Um homem atravessado pelo medo e pelo silêncio. Um sujeito que carrega um segredo e que precisa, inevitavelmente, tomar uma decisão.

Joaquim é um estado de corpo. Ele se move a partir de um **segredo** que não se revela, mas se insinua. O segredo, nas práticas fronteiriças que desenvolvo, é o que impulsiona a ação e cria o campo de presença do ator. Ele não é um dado psicológico nem uma informação a ser transmitida ao público; é antes um núcleo vibrante que o performer carrega dentro de si, e que sustenta a densidade do tempo em cena. O segredo é aquilo que o ator sabe e o público presente.

Joaquim é um corpo que espera. Essa espera é o centro da sua ação. O que me interessa não é o motivo que o leva até aquele prédio, mas o modo como ele habita o tempo entre a decisão e o ato. A cena de Joaquim é o lugar da hesitação, o terreno da iminência. É nesse espaço que se encontram direção e atuação. O ator, quando trabalha em estado de espera, precisa lidar com o invisível: o que ainda não aconteceu, mas já o atravessa por dentro.

Tenho aprendido que a cena acontece quando o corpo começa a escutar o que o excede. Há algo que vibra antes da palavra, antes da decisão. É esse ruído que busco quando dirijo. Sustentar o tempo, o silêncio, o ar que antecede o gesto. Quando o ator compreende isso, o gesto se torna inevitável — não uma escolha racional, mas um desdobramento do corpo.

Dirigir é escutar o invisível. O invisível não está fora — ele se manifesta entre as pausas, nas hesitações, nas pequenas falhas que o corpo deixa escapar. Há uma pedagogia do erro e da espera que venho desenvolvendo nos últimos anos, sobretudo dentro do projeto *Buracos no Real*. Nesses encontros, não trabalhamos personagens, mas estados. Cada participante carrega algo que não precisa ser dito — um segredo, uma memória, um medo, uma vibração qualquer. Esse algo invisível é o que sustenta o tempo da ação.

O **segredo** é um dos pilares da prática. Ele não é uma informação oculta, nem uma construção psicológica; é um território interno. O segredo é o que dá densidade ao corpo. É a força subterrânea que o mantém vivo. O público não precisa saber o que o ator esconde — basta perceber que há algo que ele não pode dizer. O segredo é o espaço entre o dentro e o fora, entre o que se mostra e o que se retém.

Quando um ator sustenta um segredo em cena, o tempo muda. A cena ganha espessura. A direção precisa aprender a proteger esse segredo, não a expô-lo. O papel do diretor é criar condições para que o ator possa permanecer em silêncio sem se perder. Dirigir, nesse sentido, é uma forma de cuidado. É um ofício que se faz de escuta e de delicadeza.

O corpo do ator, nesse processo, é mais do que instrumento; é território de revelação. A direção atua sobre esse território como quem ajusta o espaço de uma cerimônia. Às vezes basta mover uma luz, alterar uma distância, mudar o tempo de uma respiração. O que se dirige é o campo, não o gesto. *O que se constrói é uma atmosfera.*

Essas práticas se consolidaram como parte da pesquisa *Buracos no Real*, onde procuro compreender a encenação como espaço de travessia — um lugar em que o real se dobra e o corpo torna-se passagem.

A seguir apresento algumas bases que utilizo como alicerce para a preparação de práticas relacionadas à atuação por estados. Antes de qualquer referência textual ou conceitual, considero fundamental dialogar com o coletivo presente, escutando os desejos, tensões e anseios específicos do grupo. Somente após esse mapeamento prévio dos “desejos” coletivos é que começo a moldar as práticas derivadas dos eixos apresentados na tabela a seguir. Eles nunca funcionam como estruturas fixas, mas como gatilhos, disparadores que orientam o processo.

Autobiografia – Autoficção

- Consiste em elaborar mapas a partir de histórias pessoais, vividas ou apropriadas de terceiros; um campo onde a mentira, a fabulação e o desvio são parte do método. No plano da fisicalidade, busca-se experimentar tensões, variações de peso, diferentes escalas e dinâmicas corporais, observando como o relato interior — verdadeiro ou inventado — altera a expressividade e interfere diretamente na qualidade do corpo em cena.

- Na fisicalidade buscar tensões, variações de pesos, tamanhos, e dinâmicas distintas de como o relato interior pode alterar sua capacidade expressiva e interferir diretamente na qualidade corpórea.

Acontecimento	Divido o Acontecimento em dois núcleos: I — <i>O espacial</i>: o lugar real onde a obra acontece, o território concreto da performance. II — <i>O conceitual</i>: o conjunto de princípios e motivações que fundamentam a criação, aquilo que impulsiona os primeiros rascunhos, práticas e hipóteses cênicas.
Estados	Os estados se articulam diretamente aos eixos anteriores. A partir das premissas espaciais, conceituais e autobiográficas, buscam-se estímulos psicofísicos específicos para a obra em questão. Assim, os estados não são universais: são construídos a partir da singularidade de cada montagem, performance ou processo. Nesse sentido, criam-se exercícios que emergem diretamente da obra, e não o contrário, permitindo que o intérprete conecte corpo, narrativa e atmosfera de forma orgânica.

Joaquim é, portanto, mais do que um conto: é um exercício. O homem que hesita, que prepara o café e chora, é o corpo em iminência. Ele carrega algo que o move, mas não o diz. É esse não-dito que estrutura toda essa pesquisa. O segredo, quando sustentado, gera tempo. O tempo, quando habitado, gera presença. E a presença é o que nos devolve ao real.

A cena é o espaço em que o segredo respira. Cada ator traz o seu, e a direção precisa cuidar para que esse segredo permaneça vivo. É ele quem organiza o gesto, a respiração e o olhar. Quando o segredo é revelado, a cena se esvazia. Quando é sustentado, o real se manifesta.

PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO E DRAMATURGIA DO INSTANTE

Quando falo de procedimentos, não me refiro a técnicas, mas a modos de estar. O procedimento nasce da necessidade, não da forma. É o que acontece quando um corpo, em estado de atenção, encontra uma força que o desloca. Cada ator inventa seu próprio método, mesmo quando não o sabe. O diretor, nesse cenário, é aquele que acompanha a invenção do outro — um testemunho em vigília.

Nos processos que conduzo, as práticas surgem do encontro entre um corpo e uma pergunta. O que me move agora? O que me atravessa? O que ainda não sei dizer? A partir dessas perguntas, o corpo começa a escrever sua própria dramaturgia. Essa escrita não usa palavras, mas respiração, peso, ritmo e pausa.

Joaquim é o exemplo mais preciso desse movimento. Ele não atua, ele é atravessado. Tudo o que faz — o café, o gesto de olhar para trás, o choro — é uma ação contaminada por um segredo. O gesto contém mais do que mostra. É isso que busco nestas práticas: ações que contenham algo invisível, uma densidade que escapa ao olho, mas reverbera no ar e as vezes escapa em corporeidades que são variações de uma realidade afetada, uma realidade que será perfurada por elementos cenográficos, ou físicos em diálogo com o segredo interno inventado pelos atores, mas quais pistas físicas podemos gerar para criar ruídos ou falsas premissas do que está internamente no corpo mente do atores?

O **estado de corpo** é o ponto de partida. O estado é o que antecede a intenção; é o clima interno que organiza o gesto. Não se trata de emoção, mas de vibração. O ator não precisa sentir tristeza para sustentar um estado de dor — basta permanecer na frequência de algo que pesa, que não encontra saída. É essa vibração que o público sente, mesmo sem saber o porquê.

Caso tivéssemos que realizar neste momento uma prática para entrar no processo de criação de Joaquim, sugeriria a seguinte dinâmica:

ESTADOS	ANATOMIA EM AÇÃO	IMAGENS/ ESPECTROS UTILIZADOS DE MODO MENTAL	ATIVIDADE RESPIRATÓRIA
Bolsa Vazia	Alívio total da tensão muscular em todo o corpo.	Exploração da tentativa de esvaziar os pensamentos.	Respiração lenta e contínua
Pássaro	Abertura da musculatura intercostal através de abrir e fechar dos braços e escápulas.	A representação mental consiste na sensação de estar em um campo, nas montanhas, à beira do voo, proporcionando uma experiência de êxtase.	Mudanças bruscas na dinâmica respiratória: lento e veloz; veloz e lento; pausas, apneia.
Geminado	Intercambiar contrações: entre o ânus, cotovelos, punhos.	Caminhando com o corpo do filho morto em combate.	Respiração holotrópica.
A Louca	Movimentos de abertura e fechamento dos membros superiores de maneira intensa, logo um forte enriquecimento dos membros inferiores e superiores.	Um tipo vem lentamente em minha direção para aplicar um medicamento intravenoso. A sensação é de prazer e alívio.	Realize uma respiração de 1 tempo, dividida em 8 etapas consecutivas. Em seguida, solfeje todo o restante do ar, contraia o diafragma e, nesse caso, recomendamos manter a sequência respiratória com a boca aberta.
Inquietude/ Apreensão	Contração da musculatura das pernas e cintura; tentativa de movimentos rápidos desde a estrutura enriquecida.	Aranhas/formigas subindo pelo meu corpo enquanto um assassino está rondando os corredores da minha casa.	Padrão respiratório intenso e irregular, alternando entre a respiração nasal e a oral.
Em Prantos	Contração vigorosa dos músculos do queixo em direção a nuca, das mãos e dos pés de maneira rápida.	Caminhando em direção a receber um grande prêmio, um troféu, etc. No percurso uma diarreia incontrolável	Respiração vigorosa, realizada predominantemente pelo nariz e expirada pela boca, caracterizada por uma exalação entrecortada e controlada pela ativação do diafragma.

Esses estados — Bolsa Vazia, Pássaro, Geminado, A Louca/o — não são etapas de um método - longe disto-, mas modos de despertar o corpo. Cada um revela uma tonalidade do real. O importante não é o exercício em si, mas o modo como ele se inscreve no corpo do intérprete.

Nesse contexto, é um trabalho de escuta e montagem invisível. Eu observo como o tempo se forma ao redor do ator, como o ar se espessa, como o silêncio ganha textura. Às vezes, basta ajustar uma distância para que tudo mude. A direção é feita de gestos mínimos.

O corpo, ao atravessar esses estados, começa a se tornar outro. O ator sente o peso mudar, a pele reagir, a temperatura interna alterar-se. É nesse ponto que a cena acontece. O gesto deixa de ser representação e se torna acontecimento.

Durante a execução de um exercício, por exemplo, o ator pode entrar em estado de quase ausência. A respiração se acelera, o corpo parece desligar-se do controle. Como diretor, meu papel é garantir que essa travessia seja segura. A arte não é terapia, mas exige entrega. E toda entrega precisa de cuidado.

A direção, nesse sentido, é uma ética do olhar. Olhar o outro enquanto ele se desnuda em cena é um ato de confiança mútua. Ele sustenta o espaço de exposição. Quando o ator percebe que pode ser visto sem ser invadido, ele se abre. É nesse instante que o real atravessa a cena.

Em *Buracos no Real*, costumo dizer que o ensaio é o próprio espetáculo. O que acontece durante o processo já é a obra. O público, quando presente, é apenas um corpo a mais respirando no mesmo campo. A distinção entre ensaio e apresentação desaparece. Tudo se torna presença compartilhada.

Essas práticas me ensinaram que a direção não é sobre conduzir o outro, mas sobre ser conduzido pelo processo. Quando um ator encontra seu estado, é ele quem dirige o espaço. A energia se reorganiza a partir do corpo. O diretor precisa ter coragem para seguir o ator, e não o contrário.

ESCUTA, TEMPO

Às vezes, durante um processo, percebo que o mais importante não é o que o ator faz, mas o que o atravessa enquanto nada faz. O corpo em suspensão carrega o real de um modo que nenhuma ação planejada alcança. A imobilidade se torna acontecimento.

A direção, então, deixa de ser o lugar do saber. Ela se torna um exercício de ignorância ativa — uma forma de estar junto sem impor caminho. Venho observando que o corpo do outro sempre sabe mais do que eu. Ele guarda memórias, gestos, vibrações que o pensamento ainda não alcançou. O papel do diretor é ouvir esse saber subterrâneo e permitir que ele se manifeste.

Escutar é um gesto corporal. O ouvido se move, o olhar se retrai, o peito se abre. Escutar é permitir que o tempo se estenda. E o tempo, no teatro, é matéria. Quando o tempo se dilata, o real invade. É por isso que chamo de **buraco no real** o ponto em que o tempo deixa de obedecer à cronologia. O ator, em estado de presença, faz o tempo vacilar. Um segundo se torna infinito.

IMAGINAÇÃO - ESTADO - DAVID LYNCH

Um dos exercícios desenvolvidos neste projeto e que são base para este ensaio, ilustra com precisão essa busca por estados que rompem a linearidade e instauram fissuras no real. Propus ao grupo uma ação aparentemente banal: cada ator e atriz deveria posicionar-se diante de um espelho e escovar os dentes. Nenhuma consigna prévia foi elaborada além dessa tarefa inicial. A premissa era simples, cotidiana, e justamente por isso oferecia um terreno fértil para a emergência do inesperado.

A segunda camada do exercício — aquela que não era dita, mas deveria nascer da própria imaginação e do corpo do intérprete — consistia em permitir que algo o atravessasse. Como um encosto, uma perturbação sutil, quase imperceptível, que surge sem alterar imediatamente o gesto, mas que, aos poucos, começa a deformar a normalidade. Tudo parecia comum: o espelho, a pasta, o movimento mecânico de escovar os dentes. No entanto, em um momento exato, escolhido pelo próprio intérprete, esse cotidiano deveria ser interrompido por um “buraco no real”. Um corte. Uma fenda. Um desvio que quebrasse a lógica da ação e produzisse perguntas no espectador.

Não se tratava de representar um susto, uma possessão ou um truque teatral, mas de deixar o corpo ser tomado por algo que escapa ao visível — algo que opera no plano da imaginação como força motriz. O exercício buscava justamente esse ponto em que a ação cotidiana se desestabiliza: o instante em que o corpo anuncia que há algo por trás do gesto, algo por trás do texto, algo que não se pode nomear, mas que se manifesta como estado.

Assim, o ator ou atriz trabalhava na fronteira entre o real (visto) e o irreal (buracos ou absurdos que perfuram o que estava sendo entendido), sustentando a presença de uma perturbação invisível que altera o fluxo da tarefa simples. Esse “buraco no real” não era definido por mim; era descoberto pelo próprio intérprete, que precisava sentir o momento em que a lógica se rompia e o corpo passava a habitar outra dimensão — mínima, mas radical o suficiente para reconfigurar toda a ação.

Ao avançar nesse tipo de prática, torna-se inevitável pensar na relação entre imaginação e perturbação do real a partir do cinema de **David Lynch**, não como referência estética, mas como modo de organizar dinâmicas de criação. Lynch nos oferece um território em que o cotidiano é sempre permeado por algo subterrâneo — uma vibração silenciosa que antecede a ruptura. Esse princípio dialoga diretamente com o exercício desenvolvido no projeto de extensão: não se trata de produzir estranhamento de forma direta, mas de permitir que o estranhamento nasça de uma sutil infiltração, de algo que se instala *antes* da consciência plena do ator ou da atriz.

Nas práticas de atuação, isso significa convidar o intérprete a trabalhar com camadas simultâneas de presença: uma camada superficial, reconhecível, socialmente codificada (como escovar os dentes diante do espelho), e uma camada interna, difusa, que opera como corrente subterrânea. Lynch cria mundos em que o real é sempre frágil, onde uma dobra pode ocorrer a qualquer momento — e este é justamente o tipo de estado que podemos propor como motor para o trabalho dos atores.

A partir desse princípio lynchiano, começamos a estruturar exercícios em que o intérprete é levado a sustentar duas forças:

1. **a lógica da ação cotidiana**, que precisa permanecer verdadeira e concreta;
2. **(a infiltração do invisível) BURACOS NO REAL**, uma espécie de vibração interna que cresce até quebrar a linearidade

Em vez de pedir explicitamente “faça algo estranho” ou “mude de estado”, o exercício estimula o ator ou atriz a permitir que a imaginação faça seu trabalho silencioso. É a imaginação — e não a intenção técnica — que decide quando a cena se rompe. Esse ponto de ruptura é subjetivo, mas deve emergir como inevitabilidade, não como efeito externo.

Para fomentar isso, a orientação dada ao grupo parte de perguntas internas, lynchianas em sua essência, que não buscam respostas, mas atmosferas:

- *O que se move atrás do que estou fazendo?*
- *O que vibra no meu corpo que ainda não mostrei?*

- Qual é a presença que me acompanha mas que não nomeio?
- O que acontece se a realidade começar a falhar?

Essas perguntas funcionam como estímulos de imaginação — e, conforme Lynch insiste, a imaginação não é um adorno, mas o próprio lugar onde as ideias se formam. Dentro das práticas, trabalhamos para que o intérprete não visualize a resposta, mas sinta sua ação ser contaminada por ela. Isso gera dinâmicas que fogem do improvisado solto e caminham para um tipo de organicidade que acolhe o irracional, o intuitivo, o não explicável.

Ao longo dos ensaios, pequenas ações do dia a dia vão sendo tensionadas por essa força subterrânea. Escovar os dentes, abrir uma gaveta, calçar uma meia, fechar uma porta — cada gesto pode carregar uma brecha. O objetivo não é transformar a prática em uma cena de terror ou surrealismo, mas permitir que o ator descubra como o real pode falhar levemente, quase como uma distorção sonora ou como um eco interno. A partir dessa falha, da entrada desse “encosto” ou “sombra sensorial”, nasce o estado que interessa à obra: um corpo que transita por entre lógicas, que sustenta algo invisível, que carrega uma presença que antecede qualquer palavra.

Acredito fortemente que estas práticas que buscam escapar de uma realidade pragmática, fortalecem o ator ou atriz como criador de mundos e não apenas executor de ações. Treina um tipo de imaginação ativa e profunda, que permite ao intérprete acessar regiões do sensível onde o cotidiano se dobra — e onde a cena encontra sua fissura.

Ao aproximar essas práticas do conto *Joaquim*, torna-se evidente que o exercício com o espelho — e, em extensão, todo o conjunto de procedimentos aqui descritos — dialoga profundamente com a lógica de contaminação que atravessa a narrativa. No conto, o real se desgasta aos poucos, sem anúncio, exatamente como ocorre nos estados que proponho ao ator ou à atriz: é sempre uma pequena falha, mínima, quase imperceptível, que se instala como sombra sensorial antes de qualquer acontecimento explícito. O mundo de *Joaquim* não se rompe de uma vez; ele vai cedendo, infiltrado por presenças que o texto não nomeia, mas que o corpo do personagem sente.

Essa relação é central para compreender como atuamos em sala. *Joaquim* ilumina um princípio que atravessa todo o trabalho: a ideia de que o real não precisa ser negado ou destruído para se transformar — basta ser levemente contaminado. No conto, essa contaminação se manifesta como lacuna, como atraso, como eco; nos ensaios, ela se expressa quando o intérprete sustenta a ação cotidiana enquanto algo subterrâneo começa a vibrar por baixo do gesto. É o mesmo mecanismo, operando em duas linguagens distintas: na literatura, pela lógica da sugestão; na atuação, pela lógica da presença.

A direção, ao trabalhar com o conto, não o utiliza como matriz temática ou narrativa, mas como dispositivo de pensamento. *Joaquim* funciona como campo de forças, como lente que revela o tipo de torção que buscamos: não o acontecimento explícito, mas a densidade que antecede o acontecimento. A leitura do conto nos fez perceber que o mais importante não é a ruptura, mas o modo como essa ruptura se prepara — o modo como o corpo e o mundo vão dando sinais de que há algo em deslocamento. E isso reorganizou a minha prática: passei a orientar o intérprete a reconhecer os indícios, os microestados, os vazamentos — toda a matéria pré-explosiva que sustenta a cena.

Nessa perspectiva, *Joaquim* tornou-se um aliado pedagógico, pois evidencia que a lógica da fissura é mais potente quando nasce do ordinário. Assim como escovar os dentes diante do espelho, a trajetória do personagem no conto se desenrola em ações simples, mas cada vez mais atravessadas por algo que desvia a percepção do leitor. Trabalhamos com esse mesmo vetor: quanto mais comum a ação, mais radical pode ser a falha. O cotidiano não é um ponto de partida, mas uma armadilha poética — um terreno ideal para que o buraco no real seja visto.

Os buracos no real não são metáfora nem efeito, mas motor: uma forma de fazer vibrar

aquilo que não se vê. O ator e a atriz tornam-se guardiões dessas vibrações, responsáveis por revelar o que o texto esconde, o que a imagem não mostra, o que a lógica não dá conta. A direção, por sua vez, organiza condições para que essa aparição seja possível — não pela via da técnica representativa, mas pela criação de estados que se aproximam do sensível.

FECHAMENTO

Ao final desse processo, percebo que o trabalho desenvolvido no projeto *Práticas de encenação fronteiriças: buracos no real* não busca formular uma estética, mas instaurar uma ética do sensível. Uma ética em que o intérprete não se limita a executar ações, mas se compromete com aquilo que atravessa essas ações. Uma ética em que a direção não oferece respostas, mas cria atmosferas capazes de gerar perguntas. E, sobretudo, uma ética em que a cena se constrói nas dobras de uma realidade que falha — não como erro, mas como potência.

Assim, o ensaio que aqui se encerra não propõe uma metodologia fechada, mas compartilha uma prática em movimento — uma prática que se alimenta do risco, da escuta e da delicadeza. Uma prática que entende o ator e a atriz como criadores de mundos fraturados, como operadores de estados limítrofes, como artesãos de atmosferas. E uma direção que, ao invés de guiar o caminho, instala a pergunta.

Se há algo que permanece, é a convicção de que o teatro — como *Joaquim*, como Lynch, como o espelho do exercício — só se torna verdadeiramente vivo quando permite que o real seja atravessado pelo que não se explica. É nesse instante de falha, nessa vibração que não tem nome, que a cena encontra sua força. E é ali, nesse buraco minúsculo mas irreversível, que começa o trabalho.

O real, então, não é um lugar fixo, mas uma travessia. Ele aparece e desaparece, como um sopro. Os buracos no real são as fendas por onde o invisível se manifesta — o instante em que o absurdo, a imaginação e os estados internos potencializados pelo segredo, gera cialidades ao espectador de tal forma que oferece perguntas não lineares, mas que os mantém em suspensão, porque nada é previsível, não real o que vejo, mas é real.

Neste caso, como diretor me recolho em um lugar de acompanhante, aquele que tenta identificar estes instantes, estas possíveis falhas na matriz, que possam ser expandidas como lugar de artesanaria e composição entre os estados internos dos atores com os espectadores. A direção, afinal, é apenas um modo de acompanhar o fluxo das coisas. Dirigir é aprender a desaparecer?

A direção, a atuação, o espectador — todos participam do mesmo campo de forças. Não há separação. Há apenas o acontecimento.

Os buracos no real são o que restam quando tudo o mais se cala.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARREIRA, André. **Atuação por estados: práticas de pesquisa e criação teatral**. Rio de Janeiro: Gramma Editora, 2015.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas del real**. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2012.

TELLES, Narciso. **O corpo como paisagem: dramaturgias do sensível na cena contemporânea**. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

LYNCH, David. **Catching the Big Fish:** Meditation, Consciousness, and Creativity. New York: Tarcher/Penguin, 2006.

RIBEIRO, Fausto. **Buracos no real:** práticas de encenação fronteiriças. Curitiba: Istmo Nômade, 2024. (Manuscrito / obra em circulação acadêmica).

SUÁREZ, Roberto. **Bienvenidos a Casa:** dramaturgias de contágio e risco. Montevideo: Estuario, 2019.

BLANCO, Sharon. **Ficciones inestables:** cuerpos en tránsito y percepción alterada en la escena contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra, 2022.

SCHECHNER, Richard. Performance Studies: An Introduction. 4. ed. New York: Routledge, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.