



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

No rastro do sopro: o Ponto como operador conceitual nas temporalidades do *reenactment*

Raphael Rocha Teixeira

Para citar este artigo:

ROCHA TEIXEIRA, Raphael. No rastro do sopro: o Ponto como operador conceitual nas temporalidades do *reenactment*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0102

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



No rastro do sopro: o Ponto como operador conceitual nas temporalidades do *reenactment*¹²

Raphael Rocha Teixeira³

Resumo

A ideia de Ponto, a partir da figura tradicional que sopra o texto, foi abordada como operador conceitual que reorganiza temporalidades e coagência, ampliando o *reenactment* como procedimento que atua na fricção entre arquivo e gesto. Recorreu-se de modo pontual às noções de retorno e persistência de Schneider, à memória cênica de Carlson e ao rastro derridiano para analisar os espetáculos *Apokalypse*, *Ficções*, *Sopro* e as práticas do Wooster Group e do Gob Squad. Identificaram-se regimes de atuação do Ponto, corpos cênicos e modos de mediação. O percurso revelou uma presença intersticial moldada pela defasagem entre arquivo e ação.

Palavras-chave: Ponto. Mediação. Temporalidades. *Reenactment*.

In the trace of the soufflé: the Prompter as a conceptual operator within the temporalities of reenactment

Abstract

The idea of Prompter, drawn from the traditional figure who whispers the text, was approached as a conceptual operator that reorganizes temporalities and co-agency, expanding reenactment as a procedure that operates in the friction between archive and gesture. The study relied punctually on Schneider's notions of return and persistence, Carlson's concept of theatrical memory, and Derrida's notion of the trace to analyze the performances *Apokalypse*, *Ficções*, *Sopro*, and the practices of the Wooster Group and Gob Squad. Regimes of operation of the Prompt, scenic bodies, and modes of mediation were identified. The process revealed an interstitial presence shaped by the gap between archive and action.

Keywords: Prompter. Mediation. Temporalities. Reenactment.

En el rastro del soplo: el apuntador como operador conceptual en las temporalidades del *reenactment*

Resumen

La idea del apuntador, derivada de la figura tradicional que sopla el texto, fue abordada como un operador conceptual que reorganiza temporalidades y co-agencia, ampliando el reenactment como procedimiento que actúa en la fricción entre archivo y gesto. El estudio recurrió puntualmente a las nociones de retorno y persistencia de Schneider, a la memoria escénica de Carlson y al rastro derridiano para analizar los espectáculos *Apokalypse*, *Ficções*, *Sopro* y las prácticas del Wooster Group y Gob Squad. Se identificaron regímenes de actuación del apuntador, cuerpos escénicos y modos de mediación. El recorrido reveló una presencia intersticial moldeada por el desfase entre archivo y acción.

Palabras clave: Apuntador. Mediación. Temporalidades. *Reenactment*.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Ana Luiza Goulart Loder Alvarenga. Graduação em Letras, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

² Este trabalho foi financiado por fundos nacionais do Governo de Portugal através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito do projeto 2024.01394.BD.

³ Doutorando em Estudos de Teatro e Performance na Universidade de Lisboa (UL) – Portugal. Especialização em MFA Acting (Internacional) – pela University of Essex, Inglaterra. Graduação – Licenciatura em Música, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Investigador do Centro de Estudos de Teatro (CET-FLUL).  raphael.r.teixeira@gmail.com  <https://lattes.cnpq.br/4665554841344537>  <https://orcid.org/0009-0002-0738-007X>



Direto ao ponto

Parto da hipótese de que o Ponto pode ser compreendido como uma tecnologia de *reenactment*, operando na zona de reinscrição e reativação de um gesto anterior a partir de um arquivo. Embora a etimologia e a história técnica dessa função já tenham sido sistematizadas em obras e em dicionários de teatro e mapeadas em suas diversas variações (Stern, 2000; Butterworth, 2007; Di Baldi, 2010; Navarro, 2021), o eixo desta reflexão não está na definição funcional do Ponto, mas no seu deslocamento ontológico.

Assim, a grafia de “Ponto” como substantivo próprio não é decorativa: indica que não o trato como função residual, mas como operador cuja ação ultrapassa sua materialidade histórica. Daí a pergunta que orienta esta entrada: por que o Ponto, frequentemente descrito como extinto ou secundário, ocupa aqui o centro de um estudo sobre *reenactment*? Sustento que a presença do Ponto se transfigurou de técnica de apoio em conceito, deslocando-se para o campo das operações dramatúrgicas. Nesse movimento, proponho que ele encarna as lógicas de retorno, atraso e reinscrição que estruturam tanto o *reenactment* contemporâneo quanto a própria ontologia da cena. Nas fricções entre arquivo e presença, comando e escuta, instala-se um modo de ação regido pela defasagem que mobiliza a lógica do Ponto como operador metodológico. É esse entrelaçamento que me interessa ao examinar como práticas contemporâneas reativam e reinscrevem funções históricas da cena, tomando o Ponto como chave analítica, a partir da qual outras figuras podem ser revisitadas.

O Ponto permite reler operações que atravessam a estrutura da cena e que o *reenactment* ajuda a tornar visíveis. Para explorar essa vereda, aproximo-me de *Performing Remains* (Schneider, 2011), cuja reflexão sobre retorno e persistência oferece um horizonte para articular práticas de épocas distintas como instâncias que partilham modos de operar. Esses deslocamentos evidenciam essa lógica de defasagem que atravessa o Ponto e permitem que práticas distantes no tempo se inscrevam num mesmo argumento.

Uma leitura genealógica, no sentido derridiano — centrada em inscrição,

retorno e diferimento —, oferece um modo de compreender como certas operações se reatualizam ao longo do tempo, produzindo deslocamentos que estruturam a historicidade da cena. Articulada a essa perspectiva, a noção de memória cênica em Marvin Carlson ilumina a persistência de vestígios performativos que reaparecem sob novas condições. Esse duplo enquadramento evidencia como o Ponto se desloca e se reconfigura historicamente, tornando legíveis operações já presentes na cena e que também sustentam práticas de reinscrição.

Renato Navarro (2021; 2022) descreve a escuta mediada como dupla mediação, em que a voz previamente registrada é reinscrita no corpo do intérprete por meio de uma “mímesis sonora” (Navarro, 2022, p.26) que produz uma metaescuta. Caroline Wake (2013), por sua vez, argumenta que tecnologias auriculares não apenas transmitem um material prévio, mas também modelam modos de atenção, deslocando o foco para a política da escuta. Essas formulações permitem compreender o papel da escuta na cena contemporânea, mas o presente estudo se orienta por outro prisma: compreender o Ponto como vetor de análise. Nesse enquadramento, o dispositivo opera como princípio dramatúrgico que torna audível o intervalo entre arquivo e ação e reinscreve nos corpos a defasagem que estrutura a cena.

Identifico três regimes de operação do Ponto no teatro contemporâneo. No primeiro, ele aparece em sua função tradicional, ainda presente em teatros de repertório e casas de ópera, onde estruturas institucionais preservam a lógica do sopro como ferramenta de apoio e continuidade. Suas variações históricas remetem ao mesmo gesto de soprar ou restituir o texto ao intérprete. Por isso, uso sistematicamente “soprar” ao invés de “pontar” ao longo do texto, enfatizando a etimologia comum e o caráter respiratório que define essa função. Defendo que essa permanência pode ser entendida como uma forma de *reenactment* técnico que, em vez de reconstituir obras já existentes, preserva procedimentos incorporados ao longo de séculos.

No segundo regime, o Ponto surge como releitura crítica da (sua) tradição, à medida que o dispositivo é trazido à superfície da cena. A função deixa de operar na sombra e passa a afetar a percepção do acontecimento, expondo dependências



e microajustes normalmente invisíveis.

Por fim, o Ponto assume um papel conceitual, operando como princípio dramaturgico. A fricção entre arquivo e ação reaparece em práticas baseadas em instruções e mediações ao vivo. As operações permanecem — escuta, vigilância, intervenção —, mas sua materialidade se desloca para dispositivos que orientam o performer em tempo real. Nos exemplos analisados, o Ponto se afirma como princípio que organiza temporalidades e modula a agência em cena.

Passa, assim, a integrar uma dinâmica que atravessa práticas baseadas em instruções, mediações ao vivo e formas de participação guiada. Não se limita a evitar ou corrigir falhas, nem a sustentar a continuidade: organiza temporalidades, regula a relação entre arquivo e ação e estrutura modos de atenção. Sua operação deixa de remeter à figura histórica que o originou e atua como princípio que articula uma vertente da cena contemporânea.

A análise de Juan Ignacio Vallejos sobre a consolidação do *reenactment* no campo da dança reforça a necessidade de deslocar o foco da obra enquanto objeto de posse ou restituição para a lógica dos procedimentos e dispositivos que a ativam. Em sua visão, o *reenactment* opera como uma crítica à “objetualização da obra” (Vallejos, 2022, p. 266). Ele propõe, a partir de sua leitura de Hilda Islas, que a estabilidade de uma peça não resida em um “substrato material” inerte, em uma preservação identitária estática, mas em “dispositivos de movimento” e “procedimentos funcionais” (Vallejos, 2022, p. 275). Proponho que, no teatro, esse deslocamento incida sobre uma infraestrutura de comando e mediação que sustenta a cena. Nesse contexto, o Ponto — assim como outras figuras tradicionalmente marginais — pode ser empregado como chave de leitura dessa engrenagem.

Como dispositivo técnico que atravessa diferentes períodos e modos de produção, o Ponto, quando mobilizado como conceito, evidencia que o *reenactment* envolve operações de escuta e de gestão temporal que estruturam o gesto da (re)construção. Ao iluminar essas operações, ele permite reconsiderar a articulação entre os agentes do acontecimento cênico. O Ponto deixa de ser função residual e se apresenta como mediação, princípio de montagem ou motor



rítmico, (re)aparecendo sob formas diversas na materialidade das práticas.

O Ponto tradicional na engrenagem do repertório

O Ponto, em sua função tradicional, constitui um dispositivo de transmissão cuja agência se manifesta na fronteira entre o rastro do texto (o arquivo) e a presença corporal do intérprete. Longe de ser um apêndice residual, esse profissional administra a memória cênica ao converter a inscrição estática em um sopro vital, garantindo a continuidade da obra.

Diferentemente da narrativa de extinção que paira sobre o ofício em certas regiões, nos teatros de repertório da Alemanha⁴ e do Leste Europeu o Ponto permanece como posição estável e institucionalizada, ampliada ainda mais pelo gênero operístico⁵. No Maly Theatre de Moscou e na Schaubühne de Berlim, é integrada a engrenagem técnica que sustenta a alternância diária de títulos, operando como guardião de um “arquivo vivo”.⁶ As montagens de Thomas Ostermeier exemplificam essa permanência: a presença do Ponto na primeira fila da plateia revela uma política de preservação do repertório, em que o dispositivo assegura a integridade da obra diante do imprevisto. A eficácia dessa mediação se torna visível quando o intérprete — como Lars Eidinger em *Richard III* — interpela o Ponto para reaver o fio da ação, transformando a dependência técnica em rastro de coagência acionado pela cena (Oltermann, 2023). Essa maior visibilidade na Europa contrasta com a escassez de registros em outros contextos, nos quais heranças institucionais ainda marcadas por lógicas coloniais de apagamento do trabalho técnico limitam a nomeação de posições subalternizadas.⁷

⁴ Schmidt (2019, p.31) mostra que a *Soufflage* aparece como setor específico nos organogramas de teatros estatais alemães, evidenciando a institucionalização do Ponto nesse contexto.

⁵ A partir de consulta a programas e quadros técnicos, identifiquei Pontos atuando sistematicamente em teatros e casas de óperas da Alemanha, Rússia, Ucrânia, Sérvia, Itália, Estados Unidos e Suécia.

⁶ Importa distingui-las das longas temporadas comerciais de West End e Broadway, sustentadas, sobretudo, por demanda de público e rentabilidade, e não por uma lógica de repertório.

⁷ No Japão, o New National Theatre Tokyo divulgou, em 2025, a busca por Pontos para produções de ópera; na Argentina, há registro da atuação de um Ponto em *Um Baile de Máscaras* (2024), no Teatro Colón. Esses casos ilustram a assimetria de fontes: a presença da função nem sempre corresponde à visibilidade documental.



A dinâmica da voz que guia

A dinâmica dessa gestão temporal varia conforme as exigências rítmicas do gênero. Na ópera, o Ponto assume papel proativo e antecipatório, guiando as entradas e garantindo que a voz do cantor adira com precisão à partitura. No teatro de repertório, sua atuação é sobretudo reativa, aguarda a hesitação para restituir a palavra, administrando o intervalo entre memória e ação. Em ambos os casos, a função primordial do Ponto é sustentar a aderência ao arquivo, o que evidencia que o *reenactment* no repertório também se configura como operação técnica, apoiada em dispositivos que mantêm vivo o intervalo entre passado e presente. No repertório operístico, cada produção traz uma encenação própria, mas reapresenta continuidades — libreto, partitura, prosódia —, enquanto varia maestros, cantores e encenadores. O repertório funciona, assim, como sistema de retorno em que o passado não é modelo fixo, mas horizonte que orienta modos de interpretar, encenar e escutar. A função tradicional do Ponto não se define pela forma que a abrigou, mas pela operação de sustentação que persiste. Quando emerge da engrenagem técnica para a superfície da cena, a tradição retorna sob outra forma e se abre à rearticulação crítica do dispositivo.

A releitura crítica da tradição

A tradição do Ponto retorna no teatro contemporâneo de modo oblíquo, não como simples sobrevivência, mas como insistência que reativa procedimentos antes relegados à sombra. Esse retorno produz atritos ao recolocar em circulação camadas históricas de sustentação e vigilância que haviam sido naturalizadas como infraestrutura invisível. A crítica emerge justamente quando essa engrenagem é exposta e a herança do Ponto se torna discutível.

A genealogia ajuda a compreender que essa oscilação entre exposição e ocultação não é nova. Estudos sobre práticas medievais — especialmente os reunidos por Philip Butterworth⁸ — mostram um Ponto plenamente visível, intervindo com gestos e vocalizações que integravam a economia da cena. Em

⁸ Butterworth (2000, 2007 e 2014).

contraste, Elsa Strietman (2007) demonstra que, nas câmaras de retórica holandesas dos séculos XV e XVI, a ocultação era obrigatória por regulamento. Esses modelos elucidam que a visibilidade do Ponto sempre dependeu do regime performativo, e não de uma evolução linear rumo à invisibilidade.

A invisibilidade que se consolidou a partir do século XVII — fruto da passagem para salas fechadas, orientadas pela lógica da ilusão — é apenas uma dessas configurações possíveis. Quando o teatro contemporâneo torna novamente visível essa figura, não se trata de recuperar um passado, mas de reabrir uma camada histórica marcada por alternâncias de exposição e apagamento. É nesse movimento que o dispositivo retorna como operador crítico; ao vir à superfície, ele faz da própria forma o lugar onde a tradição se reconfigura.

O sopro como motor rítmico

A ideia da volta à visibilidade do Ponto é nítida em *Apokalypse* (2016), de Herbert Fritsch. No espetáculo, um monólogo interpretado por Wolfram Koch, o palco é dividido, desde o início, entre o músico Ingo Günther e a Ponto Elisabeth Zumpe. Sua presença não deriva da dramaturgia, mas de uma escolha formal de Fritsch, que a traz para a superfície visível do espetáculo. Com o livro aberto nas mãos, Zumpe acompanha cada inflexão do intérprete, convertendo a função tradicional do Ponto em elemento constitutivo da composição cênica. O retorno da Ponto não opera como citação ou nostalgia, mas como reativação performativa — uma forma de *reenactment* que desloca técnicas históricas para o presente da cena.

A leitura de Peter E. Rytz (2016) deixa claro que a função de Zumpe não é corrigir falhas nem restaurar uma memória perdida, mas sustentar integralmente a cadência do ator. Tal como descrito por Richard Carew, nos autos de mistério encenados na Cornualha, no início do século XVII, nos quais os intérpretes eram “soprados por alguém chamado Ordinário, que os seguia de perto com o livro na mão”⁹ (Carew, 1602, apud Kipling, 2013, p. 2), Zumpe opera como extensão rítmica do gesto de Koch. Sua voz, sempre audível, por vezes, se entrelaça à do ator: fala

⁹ Prompted by one called the Ordinary, who followeth at their back with the booke in his hand. (Tradução nossa).

junto, quase ao mesmo tempo, entra na emissão vocal dele, produz sobreposição e cria um tecido sonoro híbrido. Trata-se de uma forma de “mímesis sonora” (Navarro, 2022), em que a voz da Ponto não replica apenas o texto, mas acompanha e modula o gesto vocal do intérprete, instaurando uma dinâmica de aderência rítmica. Nesse entrelaçamento energético, se forma um diferimento vocal, no sentido derridiano de *différance*, em que a origem do gesto sonoro se desloca e o texto surge na não coincidência entre antecipação e presença.

Essa lógica de transmissão já aparece em *Apokalypse mit Kindern* (2010), quando Fritsch sopra trechos do *Apocalypse* para crianças que os repetem diante da câmera. Ali, interessa mais a energia vocal que encorpa um texto denso normalmente dissociado do corpo infantil. Em *Apokalypse*, essa operação retorna como método. A dinâmica entre Koch e Zumpe faz do sopro um motor rítmico e um modo de produzir presença. Longe de atuar como suporte oculto, a Ponto integra o regime de exposição do espetáculo, tornando visível a interdependência entre corpo e texto.

Um caso de vulnerabilidade, risco e coagência

Em *Ficções* (2022), Rodrigo Portella também resgata a tríade de Fritsch — a atriz Vera Holtz, o músico Federico Puppi e um Ponto, aqui deslocado à margem e acionado apenas quando necessário. Pensado como solução pragmática diante da possibilidade de esquecimento, esse dispositivo expõe uma economia de risco em vez de neutralizá-la. Sua ativação em momentos de crise produz pequenas inflexões temporais que permitem à intérprete retomar o fio da ação, tornando visível a dependência que atravessa o trabalho do ator. Ainda que reorganize o tempo e sustente a continuidade local, o Ponto não substitui a presença da intérprete.

A própria Vera Holtz relata um episódio em que, diante de uma pré-síncope, precisou interromper uma sessão: “pedi licença, saí; todo mundo achou que fazia parte do espetáculo” (Holtz, 2023, s.p.). Essa leitura do público decorre da visibilidade e da integração do Ponto ao dispositivo cênico, que cria uma moldura dramatúrgica capaz de absorver a interrupção e reinscrevê-la no jogo. Isso revela o limite da função e indica que o Ponto é capaz de reorganizar o instante, embora

não sustente a continuidade quando a presença colapsa.

Essa relação entre vulnerabilidade humana e sustentação técnica reativa uma lógica em que se convencionou a presença de uma instância externa no acontecimento. No caso de Vera Holtz, essa transferência é contingente e episódica; mas o simples fato de que a continuidade possa, por momentos, depender de outro corpo aponta para uma economia de delegação que ultrapassa o erro individual e toca a própria arquitetura da performance. A fragilidade exposta pela atriz torna visível um regime de coagência que o projeto moderno de autonomia tentou apagar. Nesse caso, a própria exceção confirma a regra, pois é justamente porque Holtz expõe essa dependência sem que ela seja lida como incapacidade que a cena deixa ver a ficção da autossuficiência.

Há, contudo, algo significativo no modo como Vera Holtz assume essa exposição. Tende-se a aceitar que artistas cuja trajetória consolidou uma presença incontornável possam lidar com a falha sem que ela seja imediatamente lida como incapacidade. Rodrigo Portella, ao qualificar esse gesto como a disposição de “abrir as próprias vulnerabilidades” (Portella, 2023, s.p.), sublinha que a força da atriz não está em evitar o risco, mas em torná-lo visível. A idade pode não determinar a necessidade do Ponto, mas torna possível uma coragem particular de reinscrever a dependência como parte do jogo cênico.

Tal forma de exposição opera de modo distinto da que se observa em *Apokalypse*. Uma hesitação de Wolfram Koch não interrompe o espetáculo; torna-se matéria cênica. Isso porque o Ponto não restaura uma memória perdida, mas inaugura outra, mediando o intervalo entre o que o ator não pode esquecer e o que a cena exige. Essa intervenção produz uma memória instável que passa a organizar a cena. Se, em *Ficções*, o Ponto funciona como último elo com o percurso do espetáculo, em *Apokalypse*, ele se torna protagonista de uma memória que nasce no ato de intervir.

Essa visibilidade não se limita à vulnerabilidade biográfica. Nos teatros de repertório europeus, onde o Ponto integra a engrenagem institucional, sua atuação decorre da lógica de transmissão, que sustenta a alternância diária de títulos, e não de eventuais falhas individuais. Ali, o dispositivo opera com intérpretes de



diferentes gerações sem ser associado a uma fragilidade etária. Isso sugere que a dependência do Ponto, longe de ser ato isolado, torna visível um rastro de coagência que a cena aciona em diferentes graus. Quando essa visibilidade orienta a composição, o sopro deixa de ser gesto auxiliar e afirma-se como um princípio organizador da cena.

A ideia de corpo-arquivo

Sopro (2017), de Tiago Rodrigues, parte da presença em cena de uma Ponto profissional que interpreta a si mesma e desloca essa figura de técnica de apoio para princípio de montagem. Nesse contexto, a lógica do *reenactment* aparece como reativação de fragmentos de repertório que retornam como matéria viva. Como articula Sophie Catherine (2019), a dramaturgia organiza-se em três camadas — história-quadro, história-enquadrada e cenas imbricadas — nas quais esses retornos funcionam como restos operantes. O sopro é o gesto que articula a circulação entre tempos e obras, fazendo da Ponto um eixo ativo de transmissão.

A leitura de Catherine, que convoca de passagem a reflexão de Derrida (1967) sobre a “palavra soprada”, reforça a lógica de *Sopro*, ao situá-lo numa economia em que a voz é sempre atravessada por um texto anterior. No espetáculo, essa estrutura aparece como prática concreta. A Ponto atua como figura de passagem, que fala pelos outros e através deles, reativando obras e memórias sem restaurá-las, num movimento de atualização crítica. Assim como Zumpe, Cristina Vidal está em cena, mas em outra disposição. Ela não acompanha um único ator, conduz o conjunto, soprando falas e organizando o fluxo do elenco. Vidal ocupa, portanto, uma posição híbrida, que reúne funções tradicionalmente separadas — Ponto e mestra de cena — e cuja diferença decisiva, em relação a Zumpe, emerge no modo como cada uma mobiliza o material que transmite.

Esboço de uma taxonomia dos corpos do Ponto

Elisabeth Zumpe opera como prolongamento rítmico do corpo de Koch, enquanto Cristina Vidal, por sua vez, encarna um *corpo-arquivo*. A formulação de André Lepecki “não restará distinção entre arquivo e corpo. O corpo é arquivo e o

arquivo é um corpo”¹⁰ (Lepecki, 2010, p. 31) abre essa perspectiva, que se adensa com a observação de Andrea Stelzer de que “cada pessoa é um arquivo de saberes, de experiências e de conhecimentos [...] um mundo em extinção, que pode ser registrado, conhecido e tornado sensível por meio da arte” (Stelzer, 2024, p. 6). O corpo de Vidal guarda modos de fazer, ritmos de trabalho e procedimentos que, sem ela, tenderiam ao desaparecimento. Essa fusão entre gesto e memória desloca o *reenactment* para um campo em que a transmissão já não depende da obra, mas das operações que a tornam possível.

Mesmo sendo um sopro dirigido, seu gesto adquire autonomia no instante em que se atualiza em cena. Ao soprar o texto e modular palavras e marcações, Vidal cumpre sua função tradicional e, ao mesmo tempo, ativa o material que é transmitido. É nesse ponto que sua presença se articula com a noção de memória cênica. O “assombramento”¹¹ ultrapassa o trabalho do ator individual e atinge todo o aparato de produção, bem como as misturas complexas de elementos que o compõem (Carlson, 1994, p.114). Vidal materializa essa dimensão ampliada; apresentada à plateia pela primeira vez, sua presença convoca a memória de uma prática técnica que atravessa instituições e modos de produção. Não assombra o palco com papéis anteriores, mas como índice vivo de uma engrenagem invisível. Ao trazê-la para a luz, Rodrigues desloca a “presença invisível, mas inevitável”¹² do Ponto para o centro da recepção, mostrando que a memória cênica reside tanto no corpo do intérprete quanto na infraestrutura que o sustenta (Carlson, 1994, p. 113).

Seu sopro torna-se transmissão incorporada, uma dinâmica contínua de excorporação e incorporação que transforma sua presença em vetor de memória viva. É um funcionamento que Zumpe, por operar na lógica da presença imediata, não realiza da mesma maneira.

Se considero Vidal como *corpo-arquivo*, então a diferença que sua presença estabelece em relação a Zumpe e ao Ponto, em *Ficções*, permite reconhecer três

¹⁰ There will be no distinctions left between archive and body. The body is archive and archive a body. (Tradução nossa).

¹¹ Ghosting (Tradução nossa).

¹² Inevitable invisible presence. (Tradução nossa).



regimes distintos de atuação do Ponto. No caso de Zumpe, o corpo funciona como uma espécie de prótese, uma extensão técnica do intérprete. Já em *Ficções*, o Ponto ocupa uma zona intermediária entre ação e suspensão. Sua presença, em vez de conduzir ou organizar, paira. Assim, Zumpe configura um *corpo-prótese*, uma acoplagem ajustável ao corpo do ator, enquanto o Ponto, em *Ficções*, se define como *corpo limiar*, guardando uma reserva de gesto que só se realiza quando algo ameaça faltar. Essa ideia de ativação intermitente desloca o Ponto para um campo de expectativas em que a cena se organiza em torno da possibilidade de desvio.

As três propostas lidam de modos distintos com a falha e com o retorno do gesto. Num extremo, o Ponto responde ao pulso do intérprete, convertendo contingências em gesto composicional; noutro, permanece em latência, instaurando uma expectativa que só se atualiza quando convocada; e, em outra configuração, integra a própria arquitetura dramatúrgica como vetor de acumulação e reiteração, fazendo de cada retomada um ato de transmissão e reescrita. Em todas essas variações, a visibilidade do Ponto não elimina sua mediação, mas desloca a agência para a articulação entre intérprete, dispositivo e direção, sugerindo uma ideia de *reenactment* que depende menos da obra e mais das operações que a ativam. Assim, a tradição pode ser reaberta e questionada pela exposição de uma técnica antiga, reinscrita como presença suspensa ou convertida em princípio organizador que transforma o palco em repositório vivo de formas herdadas.

Entre-gestos: O Ponto como Conceito

A proposta de Ponto como conceito não é metáfora ampliada nem abstração desligada de sua história técnica; ela emerge sempre que a cena depende de uma mediação que sustenta o intervalo entre previsão e acontecimento. Esse movimento se intensifica em certas práticas de *reenactment* e na presença de dispositivos que alteram a escuta, o ritmo e a economia do gesto. Nessas condições, o Ponto deixa de ser presença localizada e passa a operar como força transversal entre memória e ação, modulando a enunciação e convertendo a hesitação em potência. Ele se torna conceito quando permite reconhecer

dinâmicas de retorno, adiamento e ativação que persistem em materialidades que excedem sua figura original, abrindo um campo analítico capaz de iluminar procedimentos que, à primeira vista, pareceriam distantes de sua tradição.

Delegação, instrução e interpassividade

Esse deslocamento ganha nitidez em práticas baseadas em instruções, mediação sonora e temporalidades diferidas, terreno no qual o autoteatro se torna especialmente elucidativo. O termo cunhado por Ant Hampton e Silvia Mercuriali designa obras mediadas por comandos auriculares dirigidos aos participantes. As contribuições de Abuín González (2024) e Hampton & Etchells (2017) são importantes para compreender esse regime, ao mobilizar o conceito de “interpassividade”¹³.

Abuín González descreve um modo de externalização parcial da agência para uma instância externa, operação que não é efeito colateral, mas motor da experiência. Essa lógica ilumina um aspecto central da operação histórica do Ponto, que é a capacidade de assumir a custódia da ação em momentos de instabilidade. No autoteatro, porém, essa transferência deixa de ser contingente e se torna estrutural. O criador grava sua proposição e, ao não se apresentar para (re)encenar, delega à gravação — que assume o papel de Ponto — a condução da ação. É uma inscrição que antecede o corpo do participante, um arquivo suspenso no tempo até ser acionado. A estratégia de regravar o texto em cada país, no idioma local, radicaliza esse deslocamento e autonomiza, ainda mais, a inscrição em relação ao artista.

A proposição da ação ditada torna translúcida uma vulnerabilidade específica do espectador-participante. A ação nasce de uma delegação na qual o corpo executa algo que não decidiu, confiando que a instrução não o exporá nem o colocará em risco. Essa transferência de decisão, mesmo quando episódica, revela uma política da agência em que o corpo age a partir de um comando que não lhe pertence. Com isso, instaura-se uma zona de obediência consentida, que desloca

¹³ O termo designa um fenômeno cultural em que o prazer é delegado: a experiência da recepção é parcialmente externalizada, ou a própria atividade é transferida para uma instância externa (Abuín González, 2024, p. 7).

a ética da performance para o campo da ação delegada. O Ponto antecipa a ação, organiza o tempo e assume a iniciativa, permitindo ao participante abdicar momentaneamente da escolha. A execução permanece no corpo, mas a decisão é externalizada.

Nesse processo, o arquivo da obra deixa de residir no artista e passa a ser suportado pela gravação, que só se materializa plenamente no gesto singular do participante. A obra opera como “uma ‘máquina experiencial’ que põe em movimento todos os seus componentes [...] para criar outros mundos (possíveis)” (Abuín González, 2024, p.4).¹⁴ A voz gravada funciona como inscrição que despoja o participante de sua agência íntima, fazendo do gesto o retorno de algo que já estava traçado no arquivo sonoro, mas deixando espaço para uma experiência imagética que se aproxima do campo literário.

Surge uma ideia de “voz acusmática” como operador dramaturgico. Essa voz instaura um “espaço estruturado para reflexão” (Hampton & Etchells, 2017, p. 59), uma dinâmica de hesitação em que o intervalo entre ouvir e agir se torna parte constitutiva da dramaturgia. Funcionando como aquilo que Hampton, citando Mladen Dolar, descreve como um “míssil invisível”¹⁵¹⁶, a voz atravessa a fronteira entre sujeito e ambiente, orienta a atenção e reorganiza a percepção. Desincorporada, convoca presenças imaginárias e modula o gesto do participante por meio de uma porosidade técnica — o sopro, o sussurro —, que infiltra a obra no espaço sem dominá-lo. A experiência se organiza nessa defasagem mínima, nessa temporalidade não coincidente, em que a voz governa o gesto como um disparo diferido.

O que Abuín González (2024) e Hampton & Etchells (2017) permitem ver, portanto, é que o Ponto, ao tornar-se estrutura, opera como princípio de mediação e, ao mesmo tempo, como crítica. Ao articular escuta, defasagem e atualização de

¹⁴ An “experiential machine” that puts into movement all of its components [...] to create other (possible) worlds.” (Tradução nossa).

¹⁵ Invisible Missile (Tradução nossa).

¹⁶ Abuín González (2024, p.11) retoma o conceito de “voz acusmática”, tal como formulado por Pierre Schaeffer e sistematizado por Michel Chion, para pensar a mediação vocal no autoteatro: uma voz sem corpo, cuja invisibilidade produz um regime de escuta concentrada e uma reorganização sensorial que desloca a agência do performer para o dispositivo técnico.

um arquivo que antecede o corpo, ele abre caminho para uma releitura das práticas contemporâneas em que o reenactment não é apenas método, mas dispositivo de instabilidade produtiva.

Essa mediação tecnológica, ao tornar visível o ato invisível de ouvir, estabelece o que Navarro descreve como um regime de “dupla mediação” (Navarro, 2022, p.24). Nele, a voz passa primeiro pelos auriculares para ser então reinscrita no corpo do intérprete, configurando uma “metaescuta” (Navarro, 2022, p.38) que expõe a própria arquitetura do dispositivo. Ao fazê-lo, a cena contemporânea deixa de ser pautada unicamente por uma “política do olhar” para se organizar em torno de uma “política da escuta” (Navarro, 2021, p.12), na qual o foco se desloca da busca por dar voz ao outro para o gesto de conceder audiência a materiais que antecedem e convocam a presença. A cena deixa de ser sobre quem fala e passa a ser sobre quem escuta o outro.¹⁷

O arquivo como prótese mecânica

Se, no autoteatro, o participante é despossuído de sua agência íntima em favor de uma *voz-prótese*, diferentemente de Zumpe, cuja operação se funda num *corpo-prótese*, em outras poéticas, essa lógica de submissão a um suporte técnico é levada ao limite da virtuosidade. No trabalho do Wooster Group, por exemplo, o *reenactment* deixa de ser recurso pontual e torna-se fundamento estético.

A companhia dirigida por Elizabeth LeCompte desenvolve uma prática em que os atores replicam, com precisão quase coreográfica, arquivos audiovisuais. Em *Hamlet* (2007–2013), essa operação se torna exemplar. A montagem reconstrói, gesto a gesto, um registro teatral filmado em 1964. Os performers atuam em convivência direta com a projeção, instaurando uma temporalidade dupla que articula arquivo: o audiovisual, com ritmos fixados há décadas, e o corpo presente, que tenta aderir a esse fluxo. A projeção funciona como camada anterior de ação que impõe um pulso mecânico e convoca o ator a responder como prótese viva do arquivo digital.

Hamlet se torna matriz em dois níveis, com o registro de Burton a atuar como

¹⁷ Wake, 2013, p. 332.

arquivo que antecede o gesto, e com a encenação de LeCompte a instaurar uma operação de *reenactment* que se tornará recorrente na companhia. Em *The B-Side* (2017), *The Town Hall Affair* (2017) e *Nayatt School Redux* (2025), os performers reativam materiais sonoros — de álbuns etnográficos a debates filmados e obras próprias — atuando como médium entre tempos. Sustentados por dispositivos que mantêm viva a defasagem entre gesto e referência, realizam uma “mímesis sonora” que preserva prosódia, hesitações e respiração da fonte, convertendo o corpo em canal de retorno. Essa precisão técnica sugere uma escuta política. Ao dar corpo a vozes marginalizadas ou fixadas no arquivo, o Ponto opera como dispositivo de (re)educação da escuta. Aqui, porém, a lógica se inverte. Se antes o Ponto seguia o ator, agora é o ator que persegue a referência, trabalhando em sobreposição ao arquivo.

Esse modo de fazer evidencia uma diferença fundamental em relação ao autoteatro. Embora ambas as práticas compartilhem a mediação técnica, divergem na finalidade da desposseção. No autoteatro, a transferência da agência para o dispositivo é formulada pela própria autoria como libertadora, entendida como suspensão momentânea da decisão em um cotidiano saturado de escolhas.¹⁸ Trabalhos de outros grupos já tensionaram ao mostrar que a delegação pode operar menos como descanso e mais como atenção dirigida ou hesitação compartilhada. No Wooster Group, ao contrário, a submissão ao arquivo não visa repouso nem contemplação, mas tensão máxima. LeCompte não delega nada ao intérprete; coloca-o diante de um arquivo que ele deve perseguir em tempo real, tornando-se médium entre tempos num regime em que o Ponto, agora audiovisual ou fonográfico, impõe um rigor mecânico que o corpo deve, num exercício de virtuosismo, atualizar.

Como observa Worthen (2008, p.314), essa montagem funciona simultaneamente como alegoria e crítica das concepções tradicionais de performance dramática, que tratam o texto como entidade estável e dominante sobre a cena. Ao perseguirem o registro de Burton, os performers não buscam preencher o papel com interioridade, mas expõem o teatro como palco

¹⁸ Mercuriali, 2013 apud Abúin González, 2024, p.6.

assombrado, aproximando-se do sentido proposto por Marvin Carlson (2003), em que a cena se organiza na *tensão* entre *presença* e *fantasma técnico*. Deste modo, é possível observar como a montagem transforma uma hipótese teórica em procedimento cênico verificável.

A escolha pelo *reenactment* não é apenas estética, mas metodológica. Ao reinscrever o arquivo em cena, o Wooster Group evidencia “a inevitável separação entre a cópia e o sempre ausente original, instalando, assim, uma lógica espectral que combina a presença do meio com a ausência do representado” (Callens, 2009, p. 539). O palco passa a operar como dispositivo de remediação contínua, em que cada gesto vivo é atravessado por um retorno técnico que o antecede e o excede. A atuação desloca-se para um regime em que o corpo responde a uma referência que nunca coincide consigo, sugerindo que a cena se organiza por uma lógica estrutural mais do que por escolhas expressivas individuais.

Elizabeth LeCompte conduz esse processo por meio de um aparato de mediação técnica que obriga os performers a trabalhar em equipe com o digital e com o arquivo. Dessa fricção, emerge o que a atriz Kate Valk denomina uma “terceira coisa”¹⁹, em tentativa de nomear esse estado intersticial situado entre o mimetismo de performances passadas e a presença imediata do encontro teatral (LeCompte et al., 2013, p. 124).

Esse “entre-lugar” aproxima-se da formulação de Rebecca Schneider sobre a persistência dos restos performativos. Certos gestos retornam e insistem, reativando-se no presente como vestígios. A formulação permite qualificar tal retorno sem recorrer a categorias psicológicas ou metafísicas. O gesto vivo não substitui o passado nem busca restaurar uma idealidade original, mas convoca o vestígio a interferir no agora (Schneider, 2011, p. 99).

Schneider também observa que a lógica arquivística ocidental tende a definir a performance como algo destinado a desaparecer, inscrevendo-a num regime em que sua própria efemeridade é prescrita como norma, desconfiando da mimese por considerá-la destrutiva da idealidade atribuída ao original. O *reenactment* intervém nesse regime ao afirmar que a repetição possui uma força própria de

¹⁹ Third-thing (Tradução nossa).

permanência, funcionando como “um tipo de ‘documento’ carnal de sua própria recorrência” (Schneider, 2011, p. 37)²⁰. Logo, nessa operação, o gesto atua como um resto que retorna ao diferir de si mesmo.

Sem substituir o passado, o *reenactment* o faz insistir, modulando-se na fricção entre presença e mediação e expondo a cena como espaço de remediação contínua. Na prática do Wooster Group, “ambos, o que Diana Taylor chama de ‘repertório’ e ‘arquivo’ são subvertidos e revitalizados”²¹ por meio de uma atualização que recusa a autoridade de uma origem mítica (Callens, 2009, p.540).

Em convergência, essas leituras confirmam que o Wooster Group não apenas reinscreve arquivos em cena, mas produz precisamente os corpos que esta análise propõe. A submissão ao tempo do registro configura o *corpo-prótese*, cuja ação depende da transdução²² contínua de uma referência externa e se realiza nesse intervalo técnico em que a “terceira coisa” se instala. Ao mesmo tempo, a insistência dos restos de que fala Schneider evidencia o *corpo-arquivo*, atravessado por camadas de gestos que retornam sem coincidir consigo. A atuação se organiza, assim, como negociação permanente com um Ponto distribuído que regula o descompasso estrutural da cena e delineia o regime de *corpo-limiar* que articula presença, defasagem e reinscrição.

A performance remota e a “terceira coisa”

Os Gob Squad radicalizam essa lógica por outra via. O grupo desenvolve uma relação particular com tecnologias de mediação — câmeras ao vivo, telas, microfones, transmissões simultâneas — sem fixá-las a uma função estável. A tecnologia não garante precisão nem sincronização; interessa-lhes a produção situada de zonas de incerteza, improvisação e exposição. A participação do público é constitutiva dessa dinâmica e se desdobra em instruções, improvisações ou situações de copresença mediada. Em todos os casos, a mediação não organiza apenas o que se vê, mas o modo como se age. É nesse terreno que a lógica do

²⁰ A fleshy kind of “document” of its own recurrence. (Tradução nossa).

²¹ Both of what Diana Taylor calls the “repertoire” and “archive” are subverted and revitalized. (Tradução nossa)

²² Worthen (2008, p. 317 e 322) emprega o verbo transduzir para descrever como o arquivo digital, ao passar pelo corpo, é convertido em ação.

Ponto opera de maneira difusa, sustentando a ação não por correção, mas por ativação.

Em *Western Society* (2013), espectadores são convidados a entrar em cena para, lado a lado com os performers, propor uma reencenação de um vídeo caseiro obscuro encontrado no *YouTube*, um material instável, que não oferece modelo, apenas ponto de partida. A reencenação torna-se um exercício de tentativa, no qual cada gesto é aproximação e cada repetição, desvio. O intervalo entre o que se vê e o que o corpo executa transforma-se em espaço de negociação. O que retorna não é o gesto original, mas a ecologia social que se constitui na própria tentativa de alcançá-lo.

Essa operação instaura um regime de duplo entendimento. A plateia observa o espectador-participante assumir o lugar de uma personagem do arquivo e tecer relações fictícias com os performers, sabendo, porém, que o gesto nasce de uma submissão ao Ponto. Ele age porque recebe instruções auriculares que desconhece previamente. Nesse sentido, sua atuação aproxima-se da ideia de aceitar “a manipulação de uma voz intrusiva que estrutura completamente a obra [...] tornando-nos sujeitos ativos em nossa passividade, se é que esse paradoxo se sustenta”²³ (Abuín González, 2024 p.15). Aqui, de modo análogo, a iniciativa do gesto não lhe pertence inteiramente; ele responde ao comando que o que o dirige em tempo real.

Longe de quebrar o pacto teatral, esse distanciamento o intensifica ao expor a fricção entre agência e condução técnica. Os participantes assumem papéis inventados a partir de figuras do arquivo e atribuídos pelo Ponto. Ao observar a suspensão que se instala — o intervalo entre hesitação, ação e aguardo de comando —, a plateia testemunha aquilo que Schneider, ao analisar *reenactors* da Guerra Civil norte-americana, denomina *lógica do não não*:

No engajamento afetivo, muitos deles consideram que o *reenactment* é, se não a própria coisa (o passado), de algum modo também *não não* a coisa (o passado), à medida que ele atravessa seus corpos em um tempo-de-novo. Na prática, os *reenactors* distinguem entre história viva e *reenactment*, mas a “vivacidade” da matéria é central em múltiplos

²³ Accepting the manipulation of an intrusive voice that completely structures the work [...] we become subjects that are active in our passivity, if that paradox holds. (Tradução nossa).

estilos, assim como a ambivalência do vivo, ou sua inter(in)animação com aquilo que já não é vivo²⁴ (Schneider, 2011, p.8-9).

Essa ambivalência entre o vivo e o “não-mais-vivo” reaparece em *Western Society*. O participante ocupa um lugar intermediário, no qual nem assume plenamente uma personagem nem se reduz a si mesmo, sendo atravessado pelo arquivo que o antecede e que incide sobre o corpo como interstício liminar. Dessa oscilação, emerge um “drama de remediação”²⁵, em que a ação mediada não anula o vínculo fictício, mas o reconfigura, produzindo uma vulnerabilidade compartilhada entre quem comanda e quem é comandado (Abuín González, 2024, p. 307).

É o que os Gob Squad nomeiam de “performance remota”²⁶, que atrai o Ponto para uma dimensão conceitual. Invisível como operador, ele ganha corpo no dispositivo auricular, agora assumido por um headphone que expõe materialmente a mediação que orienta o gesto, em lugar do ponto eletrônico discreto. Ao deslocar uma ferramenta tradicionalmente localizada e corretiva para um plano expandido, a “performance remota” converte o Ponto em estratégia dramatúrgica distribuída. Ele deixa de garantir precisão e passa a operar como força relacional, capaz de ativar corpos, modular ritmos e sustentar a ação sem recorrer à ideia de erro (Pais, 2014, p. 11).

Embora cada participante receba comandos singulares, o efeito produzido é coletivo. A instrução direcionada, ao invés de isolar, convoca para um ato de “comoção”, um “movimento conjunto de afetos”, que aqui se refere ao ajuste rítmico entre corpos provocado pela mediação auricular, e não à emoção (Pais, 2014, p. 143). A tecnologia sincroniza hesitações, acelerações e pausas, produzindo uma vibração comum que organiza a ação coletiva.

Diferentemente do autoteatro, em que a voz conduz a uma interioridade

²⁴ In affective engagement, many of them find reenactment to be, if not the thing itself (the past), somehow also *not not* the thing (the past), as it passes across their bodies in again-time. In practice, reenactors draw a distinction between living history and reenactment, but the “liveness” of the matter is key across multiple styles, as is the ambivalence of the live, or its inter(in)animation with the no longer live. (Tradução nossa).

²⁵ Drama of remediation (Tradução nossa).

²⁶ Remote performing (Tradução nossa).



solitária, com os Gob Squad, a mediação auricular redistribui a agência e proporciona um estado de suspensão compartilhada. Os participantes parecem pairar à espera do próximo comando, habitando um intervalo que não é nem decisão nem passividade. É desse descompasso mínimo entre ouvir e agir que emerge a chamada “terceira coisa”: não uma categoria abstrata, mas efeito corporal e temporal produzido pelo atraso técnico que faz o gesto nascer ligeiramente fora de si.

A “terceira coisa” não é falha nem presença plena; é o intervalo que impede a coincidência entre gesto e arquivo, uma forma de existência intersticial que mantém a cena em estado de abertura. Não corresponde à resistência do corpo ao comando nem a um resíduo psicológico entre intenção e execução. Trata-se de uma presença produzida pela própria mediação técnica, um modo de estar em cena que surge quando o corpo se reorganiza a partir do dispositivo e produz um gesto que se integra, em certa medida, tanto ao arquivo quanto ao intérprete. É uma presença modulada pelo atraso, um estado que só existe porque a tecnologia intervém no tempo do gesto.

Estamos a discutir, portanto, um fenômeno rítmico, que escapa ao sentido metafísico sugerido pela expressão. Propõe-se aqui que a “terceira coisa” marca o instante em que o corpo ainda não decidiu plenamente, embora já tenha começado a fazer, modulando-se pela temporalidade imposta pelo dispositivo.

Estar nesse entretempo produzido pelo atraso técnico desafia a noção clássica de virtuosismo, fundada no controle absoluto do gesto. No *reenactment* mediado, a excelência está em ajustar-se a um tempo que chega de fora, ao invés de dominá-lo. A capacidade de “transdução” torna-se central. O virtuosismo deixa de ser emanção interna e passa a ser a competência de processar, em tempo real, uma informação que não nasce no corpo. O teatro é sempre escuta, mas, nesse contexto, ela assume outra natureza, afastada tanto do parceiro de cena quanto da própria cena. Ela se orienta pelo que chega de fora, um Ponto contínuo. A precisão surge dessa negociação com o atraso, em que a submissão a essa escuta substitui a vontade soberana de presença como medida da performance. O Ponto não é essa “terceira coisa”, mas o operador que a produz, pois, ao regular o intervalo entre comando e ação, entre escuta e resposta, faz surgir o espaço



intersticial que estrutura a cena dos Gob Squad.

Entre pontos finais e interrogações

Se o *reenactment* atravessa este estudo, é porque ele oferece o horizonte necessário para que certas operações da cena se tornem legíveis sob uma nova ótica. Nesse enquadramento, o Ponto deixa de ser um mero apoio técnico e passa a expor o fato de que nenhum gesto cênico se inicia do zero. Cada ação carrega outras temporalidades e cada sopro convoca rastros que desfazem a ficção de uma presença autossuficiente. A análise demonstrou que o Ponto constitui uma tecnologia de mediação que organiza o intervalo entre o arquivo e a ação, convertendo-se em um agente de perturbação que dobra o tempo e incorpora ao gesto sua condição de rastro.

Através dos três regimes examinados, observamos que, em relação à presença do Ponto, o que retorna é uma operação de instrução e escuta performada que assume formas distintas. O Ponto pode funcionar como motor rítmico que impulsiona o corpo, como zona de limiar que expõe a vulnerabilidade do intérprete, e como corpo-arquivo que salvaguarda memórias técnicas em risco de extinção. Essa persistência confirma que a cena contemporânea, ao radicalizar o uso de dispositivos auriculares, consolida uma mudança profunda na nossa percepção sensorial. Nela, a tecnologia estabelece um fluxo de mediação no qual a voz é processada pelo aparato para ser, em seguida, reinscrita no corpo, obrigando o espectador a uma espécie de “escuta da própria escuta”.

Ao deslocar o foco da soberania da fala para o compromisso ético de dar ouvidos ao que já estava lá, o Ponto deixa de ser uma função residual para se tornar o eixo de uma nova política cênica. Ele reconfigura a agência, transformando o virtuosismo do ator na competência de processar, em tempo real, um material que antecede e convoca sua presença física. Como vimos nas práticas baseadas em instruções e reencenações mediadas, essa perseguição ao rastro obriga o intérprete a um rigor que não apenas repete palavras, mas mimetiza a própria vida contida na respiração e na prosódia da fonte original.

Compreender o teatro a partir do rastro do sopro não encerra a questão; ao



contrário, amplia a crítica às infraestruturas invisíveis que sustentam a representação. O Ponto, em sua migração da coxa para o ouvido, revela que a estabilidade da obra deixa de depender da fixidez, e passa a emergir dos dispositivos que a ativam no presente. Se o movimento do Ponto não se conclui, ele indica que o futuro da cena reside na negociação contínua com o atraso. O agora é sempre uma reatualização operada por uma voz oculta que insiste em retornar.

Referências

ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. Interpassivity and presence: some reflections on the concept of autoteatro. *Intermedialités / Intermediality*, Montréal, n. 44, p. 1-17, 2024. Acesso em: 20 mai. 2026. DOI: [10.7202/1115017ar](https://doi.org/10.7202/1115017ar).

BUTTERWORTH, Philip. *Magic on the Early English Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BUTTERWORTH, Philip (Ed.). *The Narrator, the Expositor, and the Prompter*. In *European Medieval Theatre*. Turnhout: Brepols, 2007.

BUTTERWORTH, Philip. *Staging Conventions in Medieval English Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

CALLENS, Johan. The Wooster Group's Hamlet, According to the True, Original Copies. *Theatre Journal*, v. 61, n. 4, p. 539-561, 2009. Acesso em: 02 jun. 2026. DOI: [10.1353/tj.2009.a380361](https://doi.org/10.1353/tj.2009.a380361)

CARLSON, Marvin. Invisible Presences—Performance Intertextuality. *Theatre Research International*, v. 19, n. 2, 1994, p. 111–117. Acesso em: 05 jun. 2026. DOI: [10.1017/S0307883300019349](https://doi.org/10.1017/S0307883300019349).

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

DERRIDA, Jacques. La parole soufflée. In: DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. p. 253-292.

DI BALDI, Natascia. *La figura del suggeritore: tra arte e mestiere*. Thibaut Thibaut e il suo Manuel du souffleur. 2010. Tese (Doutorado em “Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti”) – Università degli Studi Roma Tre, Roma, 2010.

FRITSCH, Herbert. *Apokalypse mit Kindern*. Entrevista concedida no programa Westart. WDR, 03 ago. 2010. Acesso em: 27 maio 2026. Disponível em: <https://www1.wdr.de/mediathek/video-apokalypse-mit-kindern-100.html>.

CATHERINE, Clémence Sophie. Que ferai-je dans ces ruines? Sopro de Tiago Rodrigues. In: AMO SÁNCHEZ, Antonia; CATHERINE, Sophie; GALÉRA, Marie-Jeanne; PAYAN, Paul. *Les Carmes: théâtre et patrimoine à Avignon*. Avignon: Éditions Universitaires d'Avignon, 2019. p. 115-126.

HAMPTON, Ant; ETCHELLS, Tim. A structured space for reflection. *Performance Research*, London, v. 22, n. 1, p. 55-60, 2017. Acesso em: 18 mai. 2026. DOI: 10.1080/13528165.2017.1285564.

HOLTZ, Vera. *Entrevista concedida a Marcelo Taz*. Provoca, TV Cultura. Acesso em: 15 jan. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KD1aQ_XAm7s&t=137s.

KIPLING, Gordon. Richard Carew, The Ordinary, the Ordinalia, and the Ordinary Actor on the Medieval Cornish Stage. *Medieval English Theatre*, v. 35, 2013.

LeCOMPTE, Elizabeth *et al.* A Conversation on The Wooster Group's Hamlet. *New Theatre Quarterly*, v. 29, n. 2, p. 121–131, 2013. Acesso em: 01 jun. 2026. DOI: 10.1017/S0266464X13000237.

LEPECKI, André. The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010. Acesso em: 31 maio 2026. DOI: 10.1017/S0149767700001029

NAVARRO, Renato Martins. [CE]NA ESCUTA[DA]: poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Acesso em: 15 jun. 2026. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-30082021-215531/>.

NAVARRO, Renato Martins. “O uso de fones de ouvido no teatro verbatim: dupla mediação, mimesis sonora e escuta política”. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v. 2, n. 4, dez. 2022.

OLTERMANN, Phillip. Why is the prompter strolling around the stage? Meet the secret heroes of German theatre. *The Guardian*, Londres, 26 set. 2023. Acesso em: 22 maio 2026. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2023/sep/26/meet-the-secret-heroes-of-german-theatre>.

PAIS, Ana. *Comoção: os ritmos afetivos do acontecimento teatral*. 2014. Tese (Doutoramento em Estudos Artísticos) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

PORTELLA, Rodrigo. Rodrigo Portella, o “cara” por trás de “Tom na Fazenda” e “Ficções”. Entrevista concedida a Carol Braga. *Culturadoria*, 27 abr. 2023. Acesso em: 27 maio 2026. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/rodrigo-portella/>.

RYTZ, Peter E. Apocalypse Now. *Erpery*, 13 jun. 2016. Acesso em: 03 jun. 2026. Disponível em: <https://erpery.wordpress.com/2016/06/13/apocalypse-now/>.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.

SCHMIDT, Thomas. *Macht und Struktur im Theater: Wie die Kunst arbeitet*. Berlin: Alexander Verlag, 2019.

STELZER, Andréa. A escrita de si e a cena performativa decolonial: narrativas urgentes, corpos insurgentes. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, p. 1–16, 2024. Acesso em: 3 jun. 2026. DOI: 10.5965/1414573104532024e108.

STERN, Tiffany. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

STRIETMAN, Elsa. ‘Every Man, I wyll go with thee and be thy gyde’: Narrators, Expositors, and Prompters in the Drama of the Low Countries. In: BUTTERWORTH, Philip (Ed.). *The Narrator, the Expositor, and the Prompter in European Medieval Theatre*. Turnhout: Brepols, 2007. p. 11-44.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Provincializar el re-enactment: crítica da ideia de *reenactment* em prol de uma historicidade sensível da obra de dança. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, v. 1, n. 1, p. 265-289, 2022. Acesso em: 15 maio 2026. DOI: 10.58786/rbed.2022.v1.n1.53679.

WAKE, Caroline. “Headphone Verbatim Theatre: Methods, Histories, Genres, Theories”. *New Theatre Quarterly*, v. 29, n. 4, p. 321–335, 2013. DOI: 10.1017/S0266464X13000651.

WORTHEN, William. Hamlet at ground zero: the Wooster Group and the archive of performance. *Shakespeare Quarterly*, Baltimore, v. 59, n. 3, p. 303-322, 2008. Acesso em: 28 maio 2026. DOI: 10.1353/shq.0.0023.

Recebido em: 18/06/2026

Aprovado em: 12/08/2026