



## ***Nenhures, de Daniel Jonas: drama sobre um lugar poético***

### ***Nenhures, by Daniel Jonas: Drama about a Poetic Place***

Valéria Soares Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

profvaleriacoelho@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-2773-5276>

**Resumo:** A partir de *Nenhures*, de Daniel Jonas, nome dado a um “lugar desolado”, “nenhum lugar”, ou “lugar absurdo e enganador”, pretende-se propor algumas reflexões sobre o drama acerca da impossibilidade ou inexistência de uma originalidade no processo representativo na modernidade, advindas da crise da noção de identidade, de sujeito ou de um lugar poético como projeto retórico. Nesse espaço em desconstrução, as metamorfoses das personagens acontecem da mesma forma que, em uma dinâmica intertextual, poesia, teatro, pintura e música se interpenetram em diálogos desconcertantes que se fazem matéria da escrita. Assim, o teatro como representação da realidade se esvai em um dilúvio que batiza o intraduzível, a falência da própria linguagem ou de seu lugar de prestígio, talvez sinalizando, através da ação dramática nesse lugar de vazio inaugural, a possibilidade de um outro recomeço.

**Palavras-chave:** Drama; *Nenhures*; Daniel Jonas; Lugar Poético; Crise.

**Abstract:** From *Nenhures*, by Daniel Jonas, name given to a “desolate place”, “no place”, or “absurd and deceptive place”, it is intended to propose some reflections on the drama presented about the impossibility or inexistence of an originality in the representative process in modernity, arising from the crisis of the notion of identity, subject or a poetic place as a rhetorical project. In this space in deconstruction, the metamorphoses of the characters happen in the same way that, in an intertextual dynamic, poetry, theater, painting and music interpenetrate

in disconcerting dialogues that become the subject of writing. Thus, the theater as a representation of reality disappears into a flood that baptizes the untranslatable, the bankruptcy of the very language that signals, through dramatic action in this place of inaugural emptiness, the possibility of another new beginning.

**Keywords:** Drama; *Nenhures*; Daniel Jonas; Poetic Place; Crisis.

São tantas, tantas vozes, tantas carnes,  
amásias, vós sois todas de se ter  
que eu garimpeiro triste das palavras a vós todas invoco  
e em vossa marmorite eu já me plisso.

Daniel Jonas

## 1 Drama e dramas

O que poderíamos chamar de formalização poética da crise não se separa da necessidade e da dificuldade da “herança”. Justamente pelo fato de acolher a contradição como elemento estruturante do discurso, a crise em poesia não apenas produz o qualificativo da situação em que vivemos, do lugar desolado em que vivemos, como também, pelos mecanismos que explicitam a violência dos acontecimentos, nos oferece a experiência material e conflituosa daquilo que significa o ter lugar histórico.

Marcos Siscar

Pretende-se evidenciar no texto teatral *Nenhures*, de Daniel Jonas, nome dado a “nenhum lugar”, a construção dramática de uma crise conceitual de identidade, de sujeito ou mesmo de um lugar poético como projeto retórico. Nesse espaço insólito, crítico e em desconstrução, as metamorfoses das personagens propõem reflexões acerca da impossibilidade ou inexistência de um lugar original no processo representativo na modernidade. Através de uma dinâmica intertextual, a música, na personagem Schubert, entre biográfico e ficcional, elementos da tradição cultural do ocidente, poesia e teatro interpenetram-se em diálogos inquietantes, numa mecânica que se faz matéria da escrita.

O drama foi encenado na cidade do Porto em março de 2008, mesmo ano da publicação do livro. O poeta ainda escreveu três outras

peças teatrais; “Estocolmo”, “Reféns”, “Still Frank”, todas encenadas pela “Companhia Teatro Bruto”, mas os textos não foram publicados. O autor, várias vezes premiado pela sua obra poética, é também tradutor, trabalhando com peças de Shakespeare e Pirandello; *Seis personagens à procura de um autor* é um texto responsável por inovações e discussões teóricas e filosóficas sobre o conceito de real, autor e personagem, identidade e alteridade no espaço da obra, todas elas questões muito presentes em *Nenhures*. Esse lugar, que pode significar lugar algum, e foneticamente se aproxima de alhures, em outro lugar, é sobretudo uma designação espacial indeterminada e movediça.

O autor declara logo na sinopse da peça: “O lugar é absurdo e enganador” (Jonas, 2008, p. 14). E no texto se seguem a esses predicativos várias outros em que ele se constrói através de impossibilidades e contradições. A peça contém 10 atos, numerados de 0 a 9 (sendo o nono curiosamente declarado opcional), com um número variável de cenas em cada um; o zero, o segundo, o quarto, o quinto, o oitavo e o nono, com uma única cena, o primeiro e o sexto com duas; o terceiro com três, e o sétimo com quatro, o mais movimentado. No ato 9 (p. 71), o Caçador afirma para Psique, referindo-se ao Sábio, depois de matá-lo: “com certeza será de *Nenhures*” (p. 72), ao que ela responde “*Donde, de nenhum lugar*” e, logo depois: “*Donde, daqui*”.

No “ato 0” (ainda não começou o drama, fora da cena, um distanciamento épico, um precedente incontornável?, ou o prólogo grego?), há um diálogo entre uma personagem denominada Actor e Jano, que o precede na entrada nesse “lugar desolado”(p. 15), como se afirma na rubrica. Essa figura mitológica de duas caras, que se abre para os dois lados, janela, a transição entre entradas e saídas, passado e futuro, inícios, as decisões e escolhas, logo na primeira fala da primeira cena, propõe uma abertura para uma série de referências do mundo das artes na forma de enigmas, o que vai se seguir em todo o texto; algo subliminar, tácito.

Nesse diálogo inicial, Jano diz da necessidade da representação, desse implacável e incessante jogo de cumprimento de papéis; no teatro e na própria vida. Todos são reféns do momento, das sequências e percursos dos desejos, sempre substância a ser consumida, como propõe Jano: “*Digo-te que tudo foi já encenado para a vergonha do final e nesse final estaremos todos lado a lado desprovidos de avanços naturais ou de méritos do nosso papel.*” (p. 18) Assim, diante de configurações que se repetem, ou de um imobilismo aparente das atuações no lugar, apresenta-

se a perspectiva de que o início do drama pode ser seu fim, e vice-versa, como poderemos comprovar com o final, que trará uma espécie de batismo diluviano, ou rito iniciatório; “Thalassa! Thalassa!” e a última frase do texto: “Encontramo-nos na água.” (p. 80-81).

A Sinopse (p. 13) esclarece que, em 1827, um ano antes de sua prematura morte aos 32 anos, Schubert está presente no funeral de Beethoven. Uma semana antes, a convite do famoso compositor, já surdo e idoso, Schubert faz-lhe uma visita em que ele elogia muito sua composição, *Winterreise* (viagem de inverno), uma série de 24 canções baseadas em poemas de Wilhelm Muller, também morto no mesmo ano. O poema é um monólogo romântico em que um amante desesperado faz uma viagem sem rumo ou lugar de pouso, como auto punição. Schubert compõe também, naquele mesmo ano em que toma conhecimento de sua doença venérea e fatal, um quarteto de cordas “A morte e a Donzela”, em que a morte aparece para uma donzela, disfarçada de seu amante.

Além de “*Winterreise*”, essa outra composição de Schubert/Tristão citada na Sinopse é um tema recriado em várias pinturas desde o renascimento; “A morte e a Donzela” de Hans Baldung, 1517; Adolf Hering, 1900, e em 1918, Egon Schiele (1890/1918), artista vienense acusado de pornográfico por pintar nus femininos. Nesse quadro modernista em que as figuras da morte e da donzela parecem se misturar, ele retrata a modelo e amante morta precocemente. Há também uma peça de 1991, do chileno Ariel Dorfman e um filme de Roman Polanski, de 1994, baseado na obra, com o mesmo nome - sobre a ditadura latino-americana em meados do séc. XX- em que uma mulher é torturada e estuprada por agentes do regime ditatorial e, depois de liberta, resolve perseguir e matar o torturador. Logo, em todos; poema, música, teatro, pintura e filme, a figura feminina, o desejo sexual e a morte são temas centrais, mas o carrasco e a vítima podem agora se misturar, mudar de lugar ou de propósito. O próprio personagem Franz, à luz de Beethoven, pode ser também “a donzela”, que se entrega à morte por amor à arte. Veja-se:

FRANZ

Morro de duas mortes. A primeira aquele esquife a leva.

UM HOMEM

Explique.

FRANZ

Ele foi a luz e eu a sombra. Um vulto que passava numa travessa de uma rua maior. Ele foi tão grande que a minha grandeza nem uma funda achou no lugar onde se afundava. Esperneeï, bracejeï, mas do meu cárcere de silêncio não acheï a chave. Ele matou-me em vida. E morto continuareï. Calar-me-á para sempre aquela vida sobrevivendo à sua morte.

UM OUTRO

E a outra?

FRANZ

Por amor. Veio disfarçada de amante a morte. E eu, virtuosa donzela, tive por virtuoso entregar-me completamente a esse divino encanto porque só um deus cantaria assim dentro do silêncio. (Jonas, 2008, p. 31).

A doença venérea é mal que acomete o compositor, Franz Schubert, e o próprio Tristão do texto de Daniel Jonas. Tristão é portador do “mal do teatro” (p.14), em uma referência a Santo Agostinho, em “*Cidade de Deus*”, quando compara o mal que o teatro provoca no espírito do povo à peste; tema também apropriado por Artaud em “O teatro e a peste”, uma contestação revolucionária sobre o lugar reservado para a arte em sua perspectiva subalterna de entretenimento para a vida. Reivindica, portanto, um outro espaço para uma arte, que não seja o da cisão com a vida, e sim o de sua atroz poesia.

Em *Nenhures*, a violação de Violeta pelo Salteador alude ao mesmo tema da virtude e a violência do sedutor de *Comus* de Milton, citado no texto de Jonas (p. 86). Mas, ao dar sequência à ideia da sedução mortal, exercida agora pela arte do gênio da música em relação à personagem Franz, a “angústia da influência”, ou “o agon com a tradição”, questão do conflito estético de *O cânone ocidental* se coloca implícita. Oportunas as palavras do professor da Universidade de Yale para situarmos esse debate sobre originalidade ou o estético como uma poética de conflito, em contraposição à anarquia: “Tudo desmoronou, o centro não resistiu, e a pura e simples anarquia se desencadeia sobre o que antes se chamava de “mundo culto”. (Bloom, 2001, p. 11). Pela recorrência das várias narrativas tradicionais, somos levados então a entender que a grande questão proposta pelo texto teatral é a tensão e a ambivalência advindas da permanente confluência e interpenetração entre

as artes e seus códigos e referências no tempo. “O triunfo da arte sobre a morte” (Jonas, 2008, p. 76) é o lugar da escrita poética. No posfácio, o autor afirma: “Para este esquema funcionar, as personagens têm de encarnar personagens, como se o teatro fosse um sistema de gavetas, uma estrutura em mise en abîme, sendo Nenhures o lugar de representação apropriado a tal plasticidade cênica” (Jonas, 2008, p. 86).

Convoca, oportunamente, Ovídio, a partir de suas *Metamorfoses*, enciclopédia da mitologia grega, como epígrafe de seu posfácio (p. 83): “nós dois somos a população, o resto os mares possuem./ [...] Agora, o género humano sobrevive em nós dois apenas/ (tal como decidiram os deuses): restamos modelos de homens.”; e depois de Cristo, Adão e Eva, desvios, modelos, e a sedução fazem-se, portanto, presentes nesse “sistema de gavetas” (p. 86).

“As personagens, em constante mudança de pele, vão deixando a sua casca à vista dos espectadores” (Jonas, 2008, p. 14). Dessa maneira, a cada duas personagens, temos um único ator, que se desdobra em duplos, “como se de alter egos se tratasse” (p. 8); são elas: Tristão/Salteador, Franz (o pseudo Schubert)/Caçador, Dorotéia/Violeta, Compositor/Sábio, Psique/Coro. Além desses 5 ou 10 personagens principais e Jano, há ainda outras 6 personagens secundárias denominadas de forma bastante curiosa: Actor, Segundo Actor, Um Homem, Um Outro, Reinaldo e Carraldo. Esses últimos são os “técnicos da grande ideia” (p. 14), que tentam reparar as questões como uma espécie de super consciência das personagens. São os “bobos” e possuem falas repletas de aforismos. Tristão se recusa a falar para Dorotéia, sua amante desprezada, a razão de sua angústia. Mais tarde, ela aparece na pele de Violeta, que será violentada e morta pelo Salteador. Por fim, o Caçador sai atirando e mata todos, exceto Reinaldo e Carraldo, que entretanto entram para dentro da terra, desaparecendo. Esses “super- personagens” (p. 74) ficarão, portanto, submersos, embora sempre presentes no chão onde todos se apoiam nesse “lugar absurdo e enganador”?

Em “Duas Notas a propósito de Nenhures”, ao final do livro, afirma:

À semelhança de tábuas de um políptico, a peça revela um cenário comum a personagens que de modo mais socrático e menos vicentino vão deambulando as suas razões, resistindo a expor com clareza o enredo dos seus motivos e da sua angústia. O enregelamento psíquico e o decalque de um estado de alma ansioso otimizando num desdobramento de personae lança as

suspeitas de que estamos perante um exame de consciência de identidades consanguíneas, uma metamorfose que nos conduz a um outro nível de representação em que o par actor/personagem é agora substituído pelo par personagem/personagem. (Jonas, 2008, p. 85).

O método socrático, a maiêutica, ao dar à luz, “parir” o conhecimento racional, pressupõe que a verdade está latente e em todo ser humano se revela através de uma procura incessante, que aflora na medida em que se tenta responder a perguntas elementares, como a do Actor (p. 19): “E qual é o meu papel?”. Levar dúvida aos conceitos, valores e preconceitos para os demolir e, ao mesmo tempo, reconstituir ideias e tradições é o papel da arte. Nessa tábua do políptico estão presentes os “tipos” do teatro vicentino e os da comédia grega nova também; numerosa a “sobreposição de camadas alegóricas” (Jonas, 2008, p. 90).

Pensamos então na questão da identidade e da representação como o próprio teatro através dos tempos, em suas personagens: as máscaras e o rosto. Na Grécia antiga, temos em Sófocles, *Édipo Rei*, as dúvidas de um eu ligado à cidade, ao espaço da tradição, da cultura, da lei e da palavra. Em *A vida é um sonho*, Calderón de La Barca recria o mito da caverna platônico no barroco; o outro lado, o desentendimento e a escuridão. Tudo é construção, teatro, lugares, papéis; não temos como mensurar no texto os limites entre o real e o sonho, ou entre verdade e criação. Fronteiras mal delimitadas estão também nos fatos descritos por Homero na *Odisséia*, a geração de Hércules, e mais tarde presente na *tragicomédia* de Plauto (romano, séc. II a.C.), quando pela primeira vez, um autor usa o termo no próprio texto, através da personagem Mercúrio. Júpiter se faz passar pelo marido de Alcmena ausente, Anfitrião, general tebano em guerra, e Mercúrio, pelo escravo de Anfitrião, Sósia. Ambos terão uma noite de amor em casa e terra alheias com as damas escolhidas e enganadas, pois os deuses podem adquirir a face que bem quiserem. E os homens?

No ato 9 (p. 78), essa questão da identidade e da alteridade é posta em conflito pela posse do espaço: “Shibolet!!!/ Matou-o! Que horror!!! Porque o mataste? Porque o mataste?/ Não era daqui. Não era daqui. Não reparaste no sotaque?”. A palavra “Shibolet” significa “curso d’água” e está na Bíblia, Antigo Testamento (Juízes 12:4-6). Os Eframitas, perdedores da guerra contra os Guilead, são impedidos de prosseguir em fuga através de passagem pelo rio Jordão, pois os inimigos vitoriosos, ao pedir para que cada um repetisse essa palavra, pela pronúncia do

“sh”, com som de “s”, sabiam identificar o perdedor, já que os Guileads a pronunciavam com som de “x”, e condenava-os à morte.

Na modernidade, se pensamos na sobrevivência das línguas, seus povos e formas de expressão, e nos lugares de conflitos em torno da identidade, observamos que a violência continua se estabelecendo também pelo poder e posse do espaço; o nativo e o estrangeiro (o eu e o outro). Os limites, embora às vezes inconsistentes, são tão decisivos e aterradores que às vezes se tornam formas emblemáticas e extensivas da própria constituição de um eu que não se sente mais de um lugar, mas se plasma ao espaço através da linguagem; a palavra poética sem fronteiras.

Não tenho sítio a que possa chamar de meu. O sítio eu o sitio e me descarrego nele e deformo-o ao possuí-lo, deponho nele todo o despojo de mim. Achá-lo é, pois, perdê-lo, porque logo chego comigo e comigo- neste sítio que sou- o deixo porque o chegar comigo é já deixá-lo, sítio que era outrora e já não é mais.  
(Jonas, 2008, p. 76).

## 2 Um lugar poético; distância, dúvida, engano e fingimento

Na poesia a grande personagem sou eu próprio, e, embora haja uma grande dose de ficção, há uma heteronímia latente.

Daniel Jonas

Ao dizer assim da poesia e de sua produção, o poeta reafirma tanto a ideia do fingimento pessoano quanto a de um distanciamento estabelecido pelo ficcional, mas há aí uma indefinição quanto à “dose”, passível de engano, um entre lugar entre si mesmo e o eu lírico. A “grande personagem” seria a própria construção poética ou é a porção com o qual o eu empírico se identifica? Pensamos então no que Hamburger afirma, a respeito de Valéry: “a poesia impessoal tira proveito da liberdade de ocupar algum outro corpo” (2007, p. 90), trazendo a questão da empatia como o motor dessa ocupação, e acrescenta que, vários outros poetas “...recorreram a máscaras a fim de fazer do homem só uma multidão, da identidade negativa a multiplicidade positiva ou a universalidade do ser.” (2007, p. 107). E, por fim, acrescenta: “é, pois, teatral, conscientemente dramática, o uso de uma máscara.” (2007, p. 108).



Se nos dramas da civilização moderna a fragmentação e o fortuito muitas vezes exigem a extinção de uma personalidade contínua ou a renúncia e a negação de si mesmo, visões, mitos, citações e diálogos podem trazer, através de uma mentira pessoal, uma verdade geral, de eus potenciais e múltiplos. No teatro, depois das experiências violentas e irreconciliáveis das grandes guerras do século XX, as premissas românticas, simbolistas e realistas vão ser revistas por Brecht, a favor de uma não divisão entre forma e conteúdo, da “limpeza da linguagem”, inclusive daquelas “comprometidas”, para dar lugar a uma capacidade de dizer o inesperado, o insolente, o concentrado, mostrando que a consciência e a crítica social não precisavam de ser projetadas ideologicamente. Surgia assim o teatro épico, ao deixar cair a quarta parede que mantinha uma ilusão temporária do espectador de que a representação era o real, para agora propor imagens insólitas e desconcertantes que o obrigavam à dúvida, a um distanciamento ou a uma tomada de posição diante do ali narrado.

O texto aqui estudado, ao trazer explícito que os atores devem passar de um papel a outro à vista do público, quebra o senso tradicional da representação e traz à cena algo de uma estranha bufonaria, próxima da *Commedia dell arte* ou de um lirismo cuja derrisão denuncia certo desencanto, e provoca um olhar cúmplice combinado com a requisição de uma distância, que pode ser, inclusive, a metáfora para um lugar enganador. Fazendo referência a esse aspecto ao tratar de dados relevantes para o processo de criação teatral, Mariana Muniz resume bem as diversas possibilidades ou versões do estranhamento brechtiano, algumas presentes na peça de Daniel Jonas:

Esse “distanciamento” pode acontecer de várias maneiras, citaremos algumas: distanciando a ação no tempo por meio da referência a acontecimentos históricos passados que, no entanto, refletem uma realidade presente; distanciando a ação no espaço utilizando-se de países e paisagens distantes que, entretanto evidenciam acontecimentos próximos ao espectador; e por fim, evidenciando a construção fictícia da ação teatral, evitando, assim, a empatia do espectador e potencializando sua capacidade de reflexão e transformação da realidade. (Muniz, 2015, p. 94).

Em *Nenhures* somos o tempo inteiro provocados por personagens e situações tão inusitadas que reconhecemos ali *Esperando Godot*, de

Samuel Beckett. Vejamos duas cenas, a primeira da peça portuguesa e, em seguida, uma do texto do irlandês:

ACTOR

Marcamos um encontro para nos conhecermos?

JANO

Sim

ACTOR

Mas como poderíamos tê-lo feito sem que nos conhecêssemos?

JANO

Movem-se as necessidades sem nome e razões incompreensíveis.

ACTOR

Não entendo.

JANO

Sim. Entendes.

ACTOR

E quem és tu?

JANO

Alguém que espera.

ACTOR

O que esperas?

JANO

Um encontro

ACTOR

Onde estamos?

JANO

Nenhures.

ACTOR

Onde fica?

JANO

O lugar nós o fazemos. De qualquer das maneiras eis-nos aqui. Neste encontro do desejo com o desejado, do papel com a sua encarnação, do tolo com o seu sábio. O grande comediógrafo assim o quis.

ACTOR

Mas.

JANO

Prepara-te. Está a chegar. Pergunta-lhe quem sou eu, quem sou eu. Mas não esperes fácil a resposta. Terás de jogar o jogo e esperar pelas instruções.

ACTOR

Quem está a chegar?

JANO

Alguém que contracenará contigo, ambos reféns do momento. (Jonas, 2008, p. 16-17).

ESTRAGON

Vamos embora.

VLADIMIR

A gente não pode.

ESTRAGON

Por quê?

VLADIMIR

Estamos esperando Godot.

ESTRAGON

É mesmo. (*Vladimir retoma o seu vaivém*) Não dá para você ficar parado?

VLADIMIR

Estou com frio.

ESTRAGON

Chegamos cedo demais.

VLADIMIR

É sempre ao cair da noite.

ESTRAGON

Mas a noite não vem.

VLADIMIR

Vai cair de uma vez só, como ontem.

ESTRAGON

E então será noite.

VLADIMIR

E poderemos ir embora.

ESTRAGON

E então será dia mais uma vez. (*Pausa*) O que fazer, o que fazer?

VLADIMIR

(*parando de andar, com violência*) Quer parar com essa ladainha?  
Estou até aqui do seu choramingo.

ESTRAGON

Vou embora.

(Beckett, 2005, p. 141-143).

Publicada em 1953, com o espírito do pós-guerra, trabalha com esse mesmo descaracterizado lugar cinzento das impossibilidades, não tão diferente do século XXI; a dissolução e o anonimato, a mesma falta de referências e realizações, as frustrações e a falência da linguagem. A espera cíclica, a estranheza, a falta de qualquer certeza ou escolha, ou mesmo de marcas identitárias espaciais em um ambiente árido, impulsiona um deslocamento sem qualquer finalidade, o que o equipara a um imobilismo, ou mesmo o provoca: “Tiradas as conclusões e paralisado o momento verás que nada se mexeu ou aconteceu. Tudo, porém se estagnou” (Jonas, 2008, p. 21).

Se pensamos que um estado de estagnação antecede ou mesmo contribui para desencadear um processo crítico, podemos compreender melhor o raciocínio de Marcos Siscar, em *Poesia e crise* (2010), e enxergar sua conexão com *Nenhures*. Segundo ele, a questão do autoral, da crise do sujeito poético como um projeto retórico, ou como um lugar de enunciação vai dramatizar as contradições da identidade e dissolver a experiência da linguagem ou da metalinguagem como finalidade da poesia. A liberdade de dizer tudo e a impossível resposta convertem-se em oxímoro. A razão da poesia seria então a dramatização da violência de sua exclusão no mundo moderno, do vazio, da fragmentação. Essa desintegração expõe a falsidade do que seria “sinceridade” ou “convicção” e traz a tensão da dúvida, constitutiva do conhecimento literário, tão necessário nesse contexto inóspito da modernidade. A Literatura, ao nomear desajustes e contradições, expõe sua vertiginosa forma de reinventar a herança poética.

Assim, na cena final da peça, a ideia do teatro como representação da realidade se esvai em um dilúvio que batiza o intraduzível; a falência da própria linguagem. Ela sinalizaria, através da ação dramática nesse lugar de vazio inaugural, a possibilidade de um outro recomeço para um lugar poético futuro?

## Referências

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.
- BECKETT, S. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BLOOM, H. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- JONAS, D. *Nenhures*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- MUNIZ, M. L. *Improvisação como espetáculo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ROUBINE, J. J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Teles. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2003.

SISCAR, M. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

Data de submissão: 22/08/2023.

Data de aprovação: 20/11/2023.