

## A POTÊNCIA DOS POBRES, A REPRESENTAÇÃO DO NOMADISMO E A PARTILHA DO JOGO TEATRAL EM *A DOCE CANÇÃO DE CAETANA* DE NÉLIDA PIÑON

Roniê Rodrigues da Silva (UEPB/UERN)<sup>1</sup>

Luciano Barbosa Justino (UEPB)<sup>2</sup>

**Resumo:** Objetivamos realizar uma leitura crítica do romance *A doce canção de Caetana*, da escritora Nélide Piñon, associando o tema da errância à ideia de uma potência dos pobres e à partilha do jogo teatral representados pelas ações da protagonista Caetana, uma fracassada atriz mambembe, herdeira de uma arte funâmbula, e que aparece intercambiando seu fazer artístico por ovos ou galinhas, a fim de sobreviver. Ao longo da trama, veremos que ela manifesta o desejo por formas de subjetivação que escapam à ordem imperante das instituições de poder, caracterizando-se por uma vivência anômica, por uma constante desterritorialização, e pela possibilidade de devir, conforme a discussão desenvolvida por Deleuze e Guattari (1997).

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira; Nélide Piñon; Errância; Potência; Devir.

### Introdução

Publicado em 1987, o romance *A doce canção de Caetana*, da escritora contemporânea Nélide Piñon, associa o tema do nomadismo a uma potência dos pobres e a partilha do jogo teatral representados pelo grupo de teatro itinerante denominado “Os Romeiros” e pela própria protagonista Caetana, uma fracassada atriz mambembe que perambula pelo interior do Brasil, em pleno período da ditadura militar, como herdeira de uma arte funâmbula, legatária de uma vida de ciganos, e que aparece intercambiando seu fazer artístico por ovos ou galinhas, conforme assinala a própria personagem:

-Nossa raça perambula pelo mundo sem endereço certo, desde muito antes da Idade Média, sempre perseguida pelo clero, pela nobreza, pelo frio, pela miséria. Aqui mesmo no Brasil, muitas vezes nos faltou dinheiro até para comer. Em certos povoados nos pagam com legumes, ovos e galinhas. (PIÑON, 1997, p. 163).

Experienciando o que Michel Maffesoli (2001) denomina por efervescência dionisíaca, à parte de uma indústria cultural do entretenimento, é possível afirmar que Caetana e sua trupe manifestam o desejo por formas de subjetivação que escapam à ordem imperante das instituições de poder, investindo numa plena afirmação da ideia de potência como produção de vida, de ideias, como criação, no sentido postulado na obra de Gilles

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando (PNPD/CAPES) do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Professor Adjunto IV do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. Contato: rodrigopinon2014@gmail.com.

<sup>2</sup> Professor do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Contato: lucianobjustino@hotmail.com

Deleuze e Félix Guattari, conforme demonstraremos. Nessa perspectiva, doravante procuraremos discutir de que maneira, em pleno contexto agonístico da ditadura militar, Caetana e a companhia de teatro da qual faz parte encenam a aventura da existência por uma vivência anômica caracterizada pela desterritorialização, pela movência constante, por uma espécie de devir artista-nômade, que os impede de se ajustar às normas de uma organização social.

### **Expressões do devir, de uma identidade rizomática e do nomadismo**

Em *A doce canção de Caetana*, os heróis da trama, representados pela protagonista e pelo grupo mambembe, são personagens sempre em via de constituir suas identificações por um permanente processo de deambulação o que lhes consente, por vezes, emergirem no cenário social refratando a sua condição adversa de pobreza, a sua situação marginal de sujeitos perseguidos pelo 'clero, pela nobreza, pelo frio, pela miséria'. Por essa feita, no desenvolvimento da história, eles inspiram formas de resistência, em específico aquelas que dizem respeito à identificação do sujeito feminino, figurativizadas por meio da personagem Caetana, a qual encontra na arte teatral e no desejo de errância a possibilidade de devir-mulher, transgredindo estereótipos construídos ao longo dos tempos para a figura feminina.

A fim de que possamos demonstrar a coerência dessa leitura acerca da protagonista e de seus amigos saltimbancos, é oportuno recorrer, inicialmente, às discussões de Deleuze e Guattari, para quem:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é processo do desejo. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 67).

Consoante se nota, na acepção dos filósofos franceses, o devir se constitui por uma zona de vizinhança, em que a interpretação do desejo se relaciona com aquilo que desterritorializa o sujeito, permitindo que ele, tomado por uma permanente vontade de partir e buscar em outras espacialidades aquilo que não lhe chega por meio de um modelo de vida fixado, se constitua por modos não humanos de individuação, como, demonstraremos, ocorre à personagem Caetana, ao tio Vespasiano e à trupe de teatro representada no romance.

É preciso compreender ainda que os estudiosos supracitados entendem a ideia de devir num campo de multiplicidades que torna possível ao indivíduo estabelecer agenciamentos com o fora, com a diferença, possibilitando-lhe construir novas subjetividades. Nesse sentido, o devir seria, para essa concepção filosófica, um processo próprio do universo do minoritário, responsável por instituir uma dessemelhança em relação à forma padrão: “[...] o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário. [...] Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 87). Desse modo, é que seria possível para Deleuze e Guattari falar num devir-animal, devir-criança, devir-mulher. A esse último, os dois estudiosos franceses dão um lugar de destaque, assinalando a necessidade do sujeito, para entrar em condição de devir, ter que experienciá-lo, visto que o devir-mulher seria o responsável por abalar a forma imperante do indivíduo homem tradicionalmente associada a uma identificação dominante representada por uma imagem de masculino adulto, branco, ocidental e heterossexual.

Deleuze e Guattari reconhecem, no entanto, que, tal qual ocorre ao homem, também há uma forma mulher estabelecida pelas instituições de poder, como aquela instituída pelo patriarcado para o qual a figura feminina deveria ser fixada na representação de esposa submissa, boa mãe e dona de casa dotada de habilidades, como as de bordar e cozinhar. O devir-mulher passaria, então, por uma fuga desse modelo, tal qual se verifica na subjetivação da personagem Caetana educada desde criança pelo tio Vespasiano, personagem igualmente mambembe, a partir de uma perspectiva que destoa de um padrão conservador:

-Nada sei de como se educam as meninas brasileiras. Só sei que eduquei você para ser livre e dormir muito pouco. [...] – Peguei você praticamente nas águas do Nilo dentro de uma cestinha. Preferi eu mesmo educá-la que metê-la nessas casas com telhado e paredes envenenadas. Não queria que aprendesse a bordar e cozinhar. Acaso errei, menina? (PIÑON, 1997, p.110, 111).

Conforme se percebe pela fala do tio, a protagonista do romance compõe-se por uma representação que deslegitima as questões tradicionais de gênero e sexualidade advindas de uma sociedade patriarcal, provocando rupturas capazes de apontar para a produção de outros modos de vida. No caso de Caetana, o ato de devir aparece potencializado pelo fato de perambular ‘pelo mundo sem endereço certo’ desde sempre. Discorrendo a respeito do nomadismo e da pulsão da aventura, Maffesoli (2001) observa

como teria sido próprio dos tempos modernos um compromisso de residência a partir do qual os sujeitos deveriam ser educados para o enclausuramento, tornando-se fixados. Nas palavras do estudioso, “Na verdade, foi característico da modernidade querer fazer tudo entrar na ordem, codificar e, *stricto sensu*, identificar.” (MAFFESOLI, 2001, p. 23). Contrariamente a essa perspectiva, o que se observa na fala do tio Vespasiano é a emergência de um desejo de errância com o qual ele educa a sobrinha, transgredindo uma identificação esperada para o sujeito feminino quase sempre traduzida pela insígnia da boa dona de casa dotada de aptidões domésticas, como as de bordar e cozinhar.

Na criação dada à Caetana, o que se observa é que não se considera ao menos a noção de casa no seu sentido estrito com ‘paredes’ e ‘telhado’, porque desde cedo a personagem aparece instigada à mobilidade, à pulsão migratória e a arte da deriva impulsionada, nesse caso, pelo fato de ter se tornado a atriz principal de um grupo de teatro que não recebe qualquer reconhecimento e que é dirigido pelo tio, para quem a casa é o próprio caminho. É aliando o arquétipo do êxodo à vocação artística, inclusive, que a personagem é apresentada ao leitor: “Tudo que quis, desde que abandonou o berço, foi representar. Ela vem de família de artistas. Vespasiano que a educou, orgulhava-se de jamais ter tido uma casa montada. Era um nômade. Levava os pertences nas costas como caramujos.” (PIÑON, 1997, p. 122, 123).

No sentimento de orgulho de Vespasiano, o mesmo que pode ser encontrado em Caetana ao longo da narrativa, desponta a percepção de um nomadismo passional, semelhante aquele de que nos fala Maffesoli (2001, p. 129) e que apareceria “[...] como meio de escapar da esclerose mortífera do instituído.” Dessa maneira, a errância seria representada em *A doce canção de Caetana* como uma espécie de potência, permitindo a Caetana e sua trupe engendrar formas de sobrevivência para além de uma ordem estabelecida. Essa leitura pode ser comprovada ao longo do enredo, na medida em que a identificação da protagonista vai sendo formulada em contraste com a de outros personagens, sobretudo com a de alguns moradores da localidade de Trindade, uma pequena cidade na qual a atriz havia aportado com a companhia mambembe a pelo menos vinte anos e para a qual estava em vistas de retornar, consoante relata em carta dirigida aos moradores do lugar:

Deixei Trindade de trem numa sexta-feira muito antiga. Lembro-me bem de que chovia. Logo que o apito do trem deu o sinal de partida, esforcei-me em enxergar através dos vidros sujos da janela. Não vi

senão o aguaceiro que confundiu a paisagem com os que ficaram estatelados na estação e que, diferente de mim, jamais sairiam de Trindade. Agora, porém, chegou a hora de voltar. Retorno, pois, neste mês de junho, e pelo mesmo trem que me levou. Escolhi sexta-feira para ter a ilusão de que não se passaram vinte anos. Quanto ao resto, é aguardar. A vida é quem nos dá o recado no canto do ouvido. Assinado, Caetana. (PIÑON, 1997, p. 55).

Note-se que na correspondência enviada pela atriz, relatando acerca do seu retorno ao lugarejo, a personagem assinala uma diferença que será percebida pelo leitor atento ao longo de toda a trama: enquanto Caetana constrói sua subjetivação a partir de um permanente processo de desterritorialização, os habitantes da cidade, seguindo vocação contrária, investem numa forma de vida fixada nos limites da localidade, por isso ‘jamais sairiam de Trindade’.

A relação de antagonismo instaurada por uma comparação entre essas duas formas de vida distintas poderia ser lida a partir de uma associação com outra discussão deleuze-guattariana que se refere à ideia de rizoma e à noção de árvore-raiz. Pensada numa analogia com os postulados da botânica, a primeira ideia desponta como conceito chave para a filosofia de Deleuze e Guattari que afirmam que “O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos.” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 15). Nessa interpretação, a identidade da protagonista estaria ligada à imagem do rizoma pelo fato de se caracterizar por uma subjetividade não fixada, desdobrável, com possibilidades de agenciamentos com a exterioridade, com aquilo que se encontra para além das fronteiras da localidade de Trindade.

Por outro lado, a identidade dos que ficaram ‘estatelados na estação’ e ‘jamais sairiam de Trindade’ poderia ser traduzida, de acordo com a mesma corrente filosófica, pela imagem da árvore-raiz caracterizada por comportamentos fixados e preceitos institucionalizados, como se verifica sobretudo, no decorrer do romance, pelo comportamento dos personagens Polidoro, de quem a atriz fora amante, e dona Dodô sua esposa, figurativizada na história como uma mulher conservadora, para quem a defesa da própria classe e dos valores tradicionais da família aparece em primeiro plano, por isso se orgulha de dizer: “- Sou mulher decente. Não quero ser confundida com essas putas à solta em Trindade.” (PIÑON, 1997, p. 353).

A identificação a que Dodô deseja se associar é a de um feminino codificado pela sociedade patriarcal para a qual a noção de decência sujeita a mulher a um modelo padrão de esposa e mãe do qual parece vergonhoso a personagem se afastar, porque correria o risco de ‘ser confundida’ com as putas do lugar, contra as quais ela exercerá, inclusive, uma prática política e um policiamento moral, que passa por uma vontade de silenciamento desse tipo de alteridade. Não por acaso, será Dodô que, se valendo do prestígio e da fortuna da família, tomará o delegado do lugar como aliado e dividirá a cidade entre aqueles que a apoiam e os que estarão ao lado de Caetana no seu retorno ao palco do teatro Iris:

Trindade está dividida em dois grupos, disse Balinho, apressado. – O primeiro defende Caetana e prepara as roupas, as jóias e as emoções para a estréia. O outro é de formação recente. Torce por dona Dodô e afia as unhas em pedra-pome. Vejam vocês que essa senhora, após a inauguração do busto de seu Joaquim, foi posta a par pela própria filha de que Caetana, de volta à cidade, se instalou no Palace. Foi um custo conter a ira da mulher. (PIÑON, 1997, p. 280).

De acordo com o que vamos percebendo, diferente do que ocorre à Caetana, não há na esposa de Polidoro qualquer possibilidade de devir-mulher, visto que a personagem aparece fixada no seu mundo pequeno burguês, preocupada em defender o seu ideal de família, em amealhar bens e não colocar em o risco a fortuna de sua parentela, que poderia ser dividida como consequência de uma possível separação: “A abundância da mesa de Dodô não visava saciar a fome alheia. Exibia tão-somente a força do dinheiro. Como uma missionária a arregimentar pagãos e anexar terras férteis, Dodô acumulava dinheiro e pertences para regalar às filhas o produto de tanto empenho.” (PIÑON, 1997, p. 318).

Entre Caetana e Dodô, duas mulheres de identificações tão contrastantes desponta a figura de Polidoro Alves. Esposo de uma e ex-amante da outra, ele é descrito quase sempre como um sujeito dominador, de coração endurecido pelas lições que recebera como herança paterna, ou ainda como um fazendeiro rico, oriundo de uma descendência abastada, fato que lhe permite exercer determinada autoridade sobre os integrantes da família e os moradores de Trindade. Por conta de sua personalidade autoritária será portanto ele, e não propriamente dona Dodô, quem aparece representado como o verdadeiro antagonista de Caetana, tentando a todo custo despotencializá-la, afastando-a de sua vocação teatral e de sua pulsão da errância, segundo se atesta na seguinte passagem literária: “animava-o a lembrança de haver-lhe proposto no passado que ficasse a seu lado.

Propiciava-lhe casa com quintal, talheres, roupa de cama, despensa farta, tudo que a fizesse esquecer as agruras da vida teatral. (PIÑON, 1997, p. 178).

O que vem à tona no embate que se trava entre Polidoro e Caetana é uma dialética inconciliável representada de um lado pela vontade de aprisionamento do homem, e de outro pelo indefinido da liberdade da mulher. Nesse caso, o que ele tenta a qualquer preço é reorganizar os desejos da atriz dentro de uma realidade medíocre que passa longe de sua vocação para a arte teatral e, pela oferta da casa, ainda mais distante de sua pulsão da errância. Há em Polidoro uma espécie de esforço semelhante àquele de que nos fala o sociólogo francês e que seria colocado em prática pelas sociedades tradicionais para as quais “Há um empenho inicial para estabelecer um cerco em torno do errante, daquele que se desvia, do marginal, do estrangeiro, depois para domesticar, para estabelecer numa residência o homem sem condição de nobreza, assim privado de aventuras.” (MAFFESOLI, 2001, p. 82).

Distintamente ao que sucede à atriz, ao tio Vespasiano e ao grupo mambembe, para os quais o aberto do mundo aparece como um convite permanente à partida, Polidoro afirma sobre si: “- O mundo para mim cabe dentro deste município, disse ele, os olhos postos num horizonte imaginário. – Há vinte anos não viajo. (PIÑON, 1997, p. 61). Num sentido mais amplo, a afirmação do homem não traduz apenas uma limitação física de um corpo condenado ao assentamento na interioridade provinciana do município, mas denota principalmente uma ideologia que se caracteriza por uma visão limitadora da vida, por uma falta de potência que o leva a se fechar nos limites fronteiriços de um pensamento conservador, com o qual ele mormente busca territorializar Caetana, transformando-a em sua esposa pela promessa de uma casa com ‘quintal’, ‘talheres’ e ‘roupa de cama’.

Desse modo, Polidoro tenta subordinar Caetana a uma realidade identitária consagrada por uma instituição patriarcal para a qual o destino da mulher deveria passar necessariamente pelo espaço da casa: “vinte anos antes, após entregar a carta, Polidoro oferecera-lhe uma casa mobiliada em troca de viver em Trindade. E garantira-lhe igualmente uma pensão vitalícia” (PIÑON, 1997, p. 189). Na oferta que o homem dirige à mulher, é preciso destacar não aquilo que aparece como uma suposta beneficência, um lar acompanhado por uma quantia em dinheiro, mas o que ele busca retirar dela: o estranhamento de um corpo sensível para o qual a deambulação é antes de qualquer coisa uma celebração da vida, que se potencializa ainda mais pelo escapismo lúdico do jogo

teatral. Isso não implica em dizer que não haja por parte de Caetana e de todos os demais integrantes do grupo de funâmbulos uma consciência relativa às dificuldades de uma vida permanentemente em trânsito, ainda mais quando essa aparece marcada por uma condição de miserabilidade, tal qual assinala a própria personagem: “- Carregamos a miséria nas costas. Nossa fortuna consiste em baús de areia. Se vendermos tudo que aí está, não dará para pagar um prato de comida. [...] Caetana protestou contra a pobreza que os perseguia.” (PIÑON, 1997, p.112).

Há toda uma discussão teórica e crítica desenvolvida no âmbito das ciências humanas e sociais a respeito da relação entre os movimentos migratórios e as difíceis condições dos sujeitos que são obrigados a abandonar a sua pátria em busca de uma vida melhor. Essa não é, nem de longe, uma matéria de exclusividade da literatura. O crítico literário e ativista palestino Edward Said (2003, p.47) lembra que “[...] nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa.” Nesse caso, a deambulação é certamente um drama contemporâneo, mas pode ser lida também como uma forma de potência contra aquilo que denota essa temporalidade agônica, a qual se refere o estudioso, possibilitando ao indivíduo nômade escapar de posturas autoritárias de poder, investindo em modos de subjetivação por meio dos quais não aceitam a domesticação de seus corpos, tal qual ocorre à protagonista do romance nelidiano na sua relação com Polidoro. De acordo com o texto literário:

Polidoro [...] não se conformava com Caetana, que renunciara à sua tutela para entregar-se a andarilhos que talvez a possuíssem agora, sem respeitar as marcas da volúpia deixadas por ele em seu corpo. Não podia suportar a idéia de que ela fora feliz sem ele. (PIÑON, 1997, p. 64).

Não suportar a ideia da felicidade do outro, nesse caso, é o mesmo que não admitir a produção de outros modos de vida que divergem daqueles hegemonicamente estabelecidos, daí Polidoro insistir numa tentativa de apagamento da diferença com suas indagações em forma de repreensão, censurando a todo instante o grupo de teatro itinerante e a educação que o tio Vespasiano oferece à Caetana:

- Que tio é esse que em vez de aconselhar a sobrinha a aceitar uma casa posta em Trindade, onde teria um pomar com árvores frutíferas, um galinheiro, ovos frescos pela manhã, e dinheiro no banco para comprar o que lhe fizesse falta, corrompeu o espírito da sobrinha com o intuito de fazê-la andar por esse Brasil afora, junto com uns ciganos condenados pela miséria e pela ilusão esfarrapada? Aonde irão um dia morrer? Ou não quer para Caetana um fim tranquilo, ao lado de um



homem que lhe cerre os olhos e lhe providencie uma sepultura cristã e digna? Chega de sonhos, seu Vespasiano. O senhor não tem pejo de destruir uma vida? disse Polidoro, dias antes da fuga do grupo. (PIÑON, 1997, p. 131).

Note-se que novamente Polidoro compreende que uma identificação de felicidade voltada para o sujeito feminino deve passar necessariamente pelo espaço de uma casa abastada com frutas, ovos e dinheiro para as necessidades, como já demonstrado pela leitura de outras passagens do romance. Em contraposição ao que pensa o ex-amante, Caetana é instigada pelo tio e pela sua experiência funâmbula ao desejo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável e a uma vida sem grandes acontecimentos nos limites da medíocre territorialidade de Trindade, tanto é assim que por mais de uma vez não cede aos apelos do homem, não se deixa fascinar pelos bens materiais que ele lhe oferta quase como se estivesse disposto a comprá-la, fazendo questão de lembrar a ela, a Vespasiano e aos demais atores saltimbancos, a miséria que os acompanha em suas andanças pelo Brasil.

Todavia, ainda que a pobreza seja para eles uma realidade, por mais de uma vez o grupo foge de Trindade, não admitindo que o homem, numa tentativa de impedi-los de se realizar como artistas, proponha-lhes o cancelamento do sonho, o que para a atriz apareceria como uma falta grave, pois conforme observa o narrador “- Caetana tinha a mania de consertar o que lhe parecia feio. Como artista, não se conformava com a realidade.” (PIÑON, 1997, p.63). A possível razão do inconformismo da atriz com a realidade poderia estar relacionada com uma percepção limitadora de um mundo real institucionalizado, o qual Polidoro insiste em lhe ofertar como uma espécie de presente, e que apareceria em contraposição à potência da arte capaz de transportá-la para outros universos. Nesse sentido, a errância representada em *A doce canção de Caetana* não seria apenas aquela de um corpo físico que deambula de comarca em comarca instigada pelo espetáculo circense, mas também uma outra que aparece manifestada por um devir-artista.

### **Considerações finais**

No desenvolvimento deste artigo, realizamos uma leitura crítica do romance *A doce canção de Caetana*, da escritora Nélide Piñon, destacando o processo simbólico da desterritorialização representado pela trajetória de vida da protagonista e pela experiência

mambembe dos demais personagens que compõem o grupo de teatro itinerante do qual a atriz faz parte. Constatamos que em Caetana a pulsão da errância aparece como produção de outros modos de subjetivação, como uma estratégia política de sobrevivência que, associada à potência da arte, permite a ela experienciar formas de devir que rasuram um modelo de comportamento instituído pela tradição, em específico para o sujeito mulher, quase sempre educado para se identificar com o espaço recluso da casa.

Desse modo, a experiência de migração, representada por uma vida permanentemente em trânsito pelos rincões do país, não aparece associada, na narrativa nelidiana, necessariamente a um drama, a uma perda ou a qualquer sentido negativo, mas como uma forma de celebração de uma existência que se realiza como performance e que contribui para fissurar um sistema social que visa a todo instante investir na fraqueza da alteridade como exercício absoluto de dominação. Por isso é que, ao final da história, Caetana e os demais atores mambembes mais uma vez investem numa estratégia de fuga como forma de sobrevivência: “Caetana eclipsara-se do camarim. Enquanto discutiam, ela levava consigo as roupas e as jóias falsas. O toucador estava nu. [...] – Eles fugiram de novo. Como há vinte anos.” (PIÑON, 1997, 392). No desejo intenso e sempre presente de compartilhar a sua arte, mesmo enfrentando condições adversas exemplificadas por uma realidade de pobreza e de coação, a atriz almeja realizar a partilha do sensível, demonstrando a todo instante que a opção por uma vida liberta é que representa a plena afirmação da potência.

## Referências

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, FÉLIX. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997a.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2001.
- PIÑON, Néida. *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1997.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.