



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCELO LUCAS MONTEIRO DO NASCIMENTO

**O PULSAR DAS PALAVRAS ERRANTES: POBREZA E NOMADISMO EM NÉLIDA
PIÑON**

FORTALEZA
2026

MARCELO LUCAS MONTEIRO DO NASCIMENTO

O PULSAR DAS PALAVRAS ERRANTES: POBREZA E NOMADISMO EM NÉLIDA
PIÑON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Literatura Comparada. Linha de Pesquisa – Literatura – Tradição e Inovação.

Orientador: Professor Doutor Júlio Cezar Bastoni da Silva

FORTALEZA

2026

MARCELO LUCAS MONTEIRO DO NASCIMENTO

O PULSAR DAS PALAVRAS ERRANTES: POBREZA E NOMADISMO EM NÉLIDA
PIÑON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Literatura Comparada. Linha de Pesquisa – Literatura – Tradição e Inovação.

Aprovada em: 24 / 04 / 2026

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Júlio Cezar Bastoni da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professora Doutora Juliane Vargas Welter
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Professor Doutor Yuri Brunello
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao primeiro e maior contador de histórias que já conheci, meu pai-avô Raimundo (*in memoriam*).

A cada noite, na calçada de nossa casa, ele me fazia mergulhar no universo da literatura com suas histórias de pescador.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao Prof. Dr. Júlio Cezar, pela excelente orientação, pela parceria e pelos conselhos durante esse processo.

Aos colegas da turma da pós-graduação, pelas reflexões, críticas e trocas.

Ao meu companheiro Flávio, por todo apoio e paciência nos momentos em que estive ausente.

Aos meus amigos Ana e Israel, pelo abrigo e por toda acolhida nos dias difíceis das viagens e das conduções lotadas.

À minha segunda família, Seu Flávio e Dona Pequena, que me acolhem, me ouvem, me ajudam diariamente e me motivam na caminhada árdua.

Ao PPGLetras da UFC, bem como todos os técnicos, docentes e a equipe que fizeram do universo acadêmico minha segunda casa.

À Nélide Piñon, por me permitir morar, por um tempo, nas suas casas de papel. Onde a palavra é ponte e raiz. Se este trabalho conseguiu desvelar um fragmento de mundos, foi porque você, com a tinta da sua prosa, me entregou a chave e o mapa. Aqui, você não é apenas objeto de estudo, mas a matéria prima do pensamento, fermento que fez crescer a minha própria voz. Que esta dissertação seja um espelho imperfeito, mas sincero, da luz que sua escrita irradia, mestra de mundos.

À Literatura, por fim, por ser o Norte nos dias de névoa, a âncora quando a maré ameaça, e o fio de Ariadne que, mesmo nos labirintos da dúvida, me garantiu o caminho de volta. Agradeço a promessa que habita em cada página: a de que a perspectiva sempre pode ser redescoberta. Por me fazer continuar e, mais importante, não desistir.

“Quando os direitos humanos são desrespeitados em casa, tornam-se públicos.” (Piñon, 1990).

RESUMO

Esta dissertação investiga como a ficção de Nélida Piñon elabora a pobreza e o nomadismo como categorias estruturantes da experiência humana e da forma literária, tomando como corpus os romances *Fundador* (1969), *A doce canção de Caetana* (2012) e o conto “Em busca de Eugênia”, da coletânea *A camisa do marido* (2016). O estudo busca compreender de que modo a autora constrói sujeitos atravessados por deslocamento, precariedade e alteridade, tensionando modelos estáveis de pertencimento, identidade e comunidade. Metodologicamente, a pesquisa articula leitura cerrada das narrativas a uma abordagem interdisciplinar situada no campo da Literatura Comparada, em diálogo com formulações de Homi Bhabha, Zygmunt Bauman, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Michel Maffesoli e Abdelmalek Sayad. A análise demonstra que, em Piñon, o nomadismo não se reduz à mobilidade espacial, mas configura uma lógica existencial e estética que estrutura corpos, vozes e vínculos sociais; de igual modo, a pobreza não comparece apenas como insuficiência material, mas como força simbólica e histórica que reorganiza afetos, linguagens, formas de circulação e modos de inscrição no mundo. Ao examinar Joseph Smith, Caetana e a narradora de “Em busca de Eugênia”, a pesquisa mostra que a obra nelidiana produz uma poética da errância, na qual sujeitos marginalizados deixam de ser objetos de observação e passam a constituir centros de elaboração simbólica, resistência e crítica das narrativas hegemônicas da identidade nacional.

Palavras-chave: nomadismo; pobreza; identidade nacional; Nélida Piñon.

RESUMEN

Esta disertación investiga cómo la ficción de Nélida Piñon elabora la pobreza y el nomadismo como categorías estructurantes de la experiencia humana y de la forma literaria, tomando como corpus la novela *Fundador* (1969), la novela *A doce canção de Caetana* (2012) y el cuento “Em busca de Eugênia”, de la colección *A camisa do marido* (2016). El estudio busca comprender de qué modo la autora construye sujetos atravesados por el desplazamiento, la precariedad y la alteridad, tensionando modelos estables de pertenencia, identidad y comunidad. Metodológicamente, la investigación articula una lectura minuciosa de las narrativas con un enfoque interdisciplinario situado en el campo de la Literatura Comparada, en diálogo con formulaciones de Homi Bhabha, Zygmunt Bauman, Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva, Michel Maffesoli y Abdelmalek Sayad. El análisis demuestra que, en Piñon, el nomadismo no se reduce a la movilidad espacial, sino que configura una lógica existencial y estética que estructura cuerpos, voces y vínculos sociales; del mismo modo, la pobreza no aparece únicamente como insuficiencia material, sino como fuerza simbólica e histórica que reorganiza afectos, lenguajes, formas de circulación y modos de inscripción en el mundo. Al examinar a Joseph Smith, Caetana y la narradora de “Em busca de Eugênia”, la investigación muestra que la obra de Piñon produce una poética de la errancia, en la cual los sujetos marginados dejan de ser objetos de observación y pasan a constituir centros de elaboración simbólica, resistencia y crítica de las narrativas hegemónicas de la identidad nacional.

Palabras clave: nomadismo; pobreza; identidad nacional; Nélida Piñon.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	GÊNESE LITERÁRIA, CRÍTICA E REPRESENTAÇÃO EM NÉLIDA PIÑON...19	19
2.1	“Eu não sou mais brasileira recente”: Nélida Piñon em uma biografia concisa.....	19
2.2	Síntese teórica sobre o nomadismo e o pobre.....	26
2.3	Panorama da crítica nelidiana no campo da errância e da pobreza.....	32
3	ERRÂNCIAS, MARGENS E RESISTÊNCIAS: VOZES E CORPOS NA FICÇÃO NELIDIANA.....	37
3.1	Pobreza, deslocamento e subalternidade na busca por Eugênia.....	37
3.2	Quais as fronteiras do exílio? Joseph Smith e o anti-herói da miséria.....	46
3.3	Protagonista na coxia: Caetana e a sobrevivência pela arte.....	60
3.4	Caminho de confluências.....	81
4	CONCLUSÃO.....	85
	REFERÊNCIAS.....	89

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa busca explorar as diversas maneiras de representação das pessoas pobres, examinando como a alteridade migrante se expressa na interpretação do personagem estrangeiro proveniente de origens humildes e no tema do nomadismo manifestados nas obras da escritora contemporânea Nélide Piñon. Conhecida por ser uma mulher de dupla cultura, Piñon frequentemente tece uma trama de errância em sua escrita, dando destaque ao personagem migrante e pobre. É o que vemos, por exemplo, no conto “Em busca de Eugênia”, presente no livro *A camisa do marido* (2016), utilizando a metalinguagem para narrar a história de uma matriarca que escreve uma carta para sua irmã ausente, Eugênia. A protagonista revisita memórias e sentimentos enquanto lida com uma pobreza que transcende bens materiais, provocada pela ausência de Eugênia. A trama se desenrola com a visita de sua filha Sara, que retorna após anos de silêncio. O conto explora a tensão entre as lembranças de uma vida marcada pela carência, a dura realidade do presente, o apego da irmã à memória de Eugênia e a indiferença dos filhos.

Além do conto, compõem o corpus de análise mais dois romances de Piñon. Em *Fundador* (2011), Joseph Smith, um migrante palestino, enfrenta a condição de deslocado nos Estados Unidos, sentindo-se um estranho tanto na nova cidade quanto em sua família. Já em *A doce canção de Caetana* (1997), a protagonista Caetana, uma atriz de circo, retorna à sua cidade natal após duas décadas, reencontrando um antigo amante e lidando com memórias e ressentimentos. A narrativa explora o nomadismo através do grupo de teatro itinerante denominado “Os Romeiros”, além da própria Caetana, que vive como uma cigana, trocando seu talento artístico por alimentos para sua sobrevivência.

A relevância deste estudo também se ancora nas contribuições dos Estudos Culturais, em especial no debate conduzido por Stuart Hall, cuja reflexão sobre os processos comunicativos propõe compreender a cultura como espaço de disputa simbólica. Ao formular o modelo de codificação/decodificação, Hall (1980, p. 128-131) evidenciou que as interações culturais não são passivamente absorvidas, mas negociadas e reinterpretadas em um campo de tensões entre hegemonia e resistência. Essa concepção é central para esta dissertação, pois permite analisar como a ficção de Piñon, ao representar sujeitos pobres e errantes, reconfigura experiências subalternas em discursos estéticos capazes de tensionar narrativas

hegemônicas sobre identidade e nação. Nesse sentido, a obra nelidiana se insere como espaço de mediação simbólica, em que a literatura articula poder e exclusão, mas também produz sentidos de resistência (Hall, 1996).

Pelo prisma dos estudos de Linda Hutcheon, o pós-modernismo é caracterizado pela tensão entre a subversão das convenções estéticas e a resistência a narrativas hegemônicas, especialmente no que tange à história e à cultura. Para ela, a “metaficção historiográfica” é um exemplo paradigmático da escrita pós-moderna, onde a ironia e a reflexão sobre o passado se encontram em um processo contínuo de reconfiguração da memória histórica. Em seus apontamentos, a estudiosa ressalta que o pós-modernismo não busca destruir, mas sim problematizar e ir além das certezas construídas pelas narrativas dominantes, trazendo à tona a complexidade e as contradições das histórias individuais e coletivas (Hutcheon, 1991, p. 275). No contexto das obras de Nérida Piñon, essa característica se manifesta na maneira como seus personagens migrantes e pobres, imersos na errância, desafiam as construções fixas da identidade nacional e da memória histórica, proporcionando uma reinterpretação da experiência marginalizada e da pobreza como formas de resistência.

Além disso, Hutcheon defende que a paródia, uma das ferramentas mais poderosas do pós-modernismo, desempenha um papel crucial na desestabilização das convenções culturais e narrativas. Segundo a autora, a paródia “não é uma cópia ou imitação, mas um jogo irônico com as origens, uma transgressão que, ao mesmo tempo, preserva e subverte” (Hutcheon, 1991, p. 270). Esse movimento de subversão encontra eco nas obras de Piñon, nas quais o migrante e o nômade são figuras centrais que não apenas reiteram, mas também distorcem e contestam os significados preestabelecidos sobre identidade e pertencimento. Ao retratar a figura do migrante como um sujeito que transita entre culturas e fronteiras, parece adotar uma postura pós-moderna de interrogação constante das categorias de identidade e nação, alinhando-se à crítica de Hutcheon ao usar a ficção como um espaço de resistência e reconfiguração simbólica.

Na perspectiva latino-americana, pensadores como Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini complexificam ainda mais esse quadro, ao reposicionar o debate em torno das mediações culturais e dos processos híbridos. Para Martín-Barbero (1995), não basta compreender a cultura como mera reprodução de ideologias, mas como prática vivida no cotidiano, em que sujeitos reelaboram sentidos

em múltiplos contextos de comunicação. Já Canclini (1995) destaca o hibridismo como categoria fundamental, ao mostrar que as culturas populares, eruditas e massivas não existem em esferas separadas, mas se entrecruzam, produzindo identidades fluidas e em constante transformação. O movimento de diálogo entre os textos nos permite estabelecer um cruzamento com a literatura de Piñon, pois é a partir de suas personagens pobres e migrantes que são configuradas figuras liminares, inscritas em zonas de contato marcadas por deslocamentos contínuos, em que a errância não apenas desestabiliza categorias rígidas de pertencimento, mas também inscreve modos alternativos de existência capazes de tensionar a lógica hegemônica das identidades nacionais.

Para compreender as representações de poder dos indivíduos em situação de pobreza e as interações da alteridade migrante nas obras de Nélide Piñon, utilizamos contribuições de teóricos como Stuart Hall (2006) e Homi K. Bhabha (1998), que discutem a noção de “entrelugar” como espaço de reconfiguração das identidades; Zygmunt Bauman (2005), que entende a identidade como algo a ser “inventado” e construído socialmente nas relações; e Julia Kristeva (1994), que discute o estranhamento e as máscaras do familiar, comuns nas construções das personagens nelidianas. Michel Maffesoli (2001) complementa também o estudo ao descrever o indivíduo pós-moderno como um “nômade” que adota identidades variáveis, desafiando noções tradicionais de pertencimento.

Com tal propósito, pensar a Literatura Comparada é pensar a abordagem de diferentes períodos e estilos literários, como defendido por Aguiar & Silva (1981), permitindo compreender a literatura não apenas como uma linha temporal, mas como uma construção cultural dinâmica que transcende divisões cronológicas rígidas. A proposta de uma leitura que aborde textos literários em múltiplos contextos, pode ser aplicado aos nossos estudos sobre as obras de Nélide Piñon, cujas narrativas, muitas vezes inseridas em contextos históricos e culturais diversos, permitem que o leitor reconfigure a ideia de pertencimento. Para os autores, é imprescindível que o entendimento da literatura se distancie da periodização sistemática tradicional e se dedique à interação entre o texto e o contexto histórico-social, criando um espaço mais plural para o estudo da literatura comparada (Aguiar & Silva, 1981, p. 59). E é o que tentamos propor aqui, procurando mostrar como o nosso corpus, ao desestabilizar as fronteiras entre o nacional e o estrangeiro, inserem-se em uma lógica comparativa de deslocamento e errância, transformando a leitura em um processo de reconfiguração

das identidades literárias e culturais.

A metodologia adotada por nós é fundamentada nos estudos da Literatura Comparada e nas perspectivas multidisciplinares dos Estudos Culturais, utilizando um comparatismo que considera o dialogismo intrínseco ao discurso literário, conforme assinalado por Bakhtin (1981) e Kristeva (1994). Essa abordagem permite uma análise crítico-analítica do texto literário como uma construção polifônica, onde diversas vozes se fazem presentes. Predominantemente bibliográfica, busca-se fomentar uma reflexão crítica sobre a representação da alteridade estrangeira na América Latina, especialmente no Brasil, e explorar como a modernidade e a pós-modernidade possibilitam uma produção estética centrada em temas contemporâneos. Ao articular questões como hibridismo, transculturação e identidade, espera-se contribuir para uma análise mais rica da temática em questão, promovendo uma visão crítica ampliada dentro dos estudos da Literatura Comparada.

O nosso objetivo geral é investigar as representações de poder dos indivíduos em situação de pobreza, traduzidas por meio das interações da alteridade migrante de origem humilde, explorando a figura do personagem estrangeiro e o tema do nomadismo nas obras literárias contemporâneas de Nélide Piñon, com foco nos romances *Fundador* (2011), *A doce canção de Caetana* (1997) e no conto “Em busca de Eugênia” (2016). Os objetivos específicos são: a) Problematizar, pela leitura da narrativa nelidiana, de que modo se constroem representações da identidade nacional a partir de sujeitos identificados no espaço do entrelugar, em especial os personagens migrantes/nômades, tensionados entre os signos de uma estrangeiridade e as máscaras do familiar; b) Discutir a recepção crítica da literatura nelidiana, observando como a leitura do tema do nomadismo e de uma potência dos pobres aparece, ou não, como objeto de pesquisa; c) Desenvolver uma leitura comparativa, destacando, dentro do processo de formação da literatura brasileira, o domínio de uma representação da identidade nacional baseada num conjunto de traços fixos que, quase sempre, optou por excluir a alteridade migrante/nômade de origem miserável.

Organizadas em três capítulos, além da conclusão, as discussões deste trabalho serão apresentadas a seguir, iniciando em “Gênese literária, crítica e representação em Nélide Piñon”, no qual se apresenta uma contextualização da trajetória da autora e da fortuna crítica que se debruçou sobre sua obra, destacando como elementos de sua formação cultural e de seu projeto literário dialogam com a representação de sujeitos marginalizados. Em seguida, no capítulo 3, “Errâncias,

margens e resistências”, examinam-se as obras em questão, buscando compreender como Piñon constrói personagens que encarnam a experiência da exclusão e da pobreza, transformando a errância em gesto de resistência e em matéria estética. Por fim, traçamos algumas considerações que possam expandir as discussões sobre o tema na área, nas considerações finais, e fechamos o trabalho nas referências bibliográficas de pesquisas, estudos e apontamentos que serviram como fonte de fundamentação e inspiração.

2 GÊNESE LITERÁRIA, CRÍTICA E REPRESENTAÇÃO EM NÉLIDA PIÑON

Não tenho filhos, mas leitores, capazes por si sós de defenderem a civilização contra os avanços da barbárie. A eles nomeio sucessores de uma linguagem irrenunciável. E, embora duvide às vezes se vale defender alguns princípios hoje contestados, persisto em inscrever certas normas no código dos direitos humanos. (Piñon, 2012, p. 26)

O interesse pela escrita literária que aborda sujeitos nômades e pobres no contexto contemporâneo tem ganhado maior destaque nos últimos anos. Esse fenômeno pode ser atribuído, em parte, à ascensão dos Estudos Culturais no ambiente acadêmico, que promovem uma intersecção entre perspectivas literárias e sócio-históricas, elementos fundamentais das ciências humanas. Estudos esses que buscam compreender o texto literário em suas articulações políticas, investigando como ele reflete e participa da constituição de identidades culturais e formas representativas. No entanto, nem sempre foi assim. Durante grande parte do século passado, a temática de personagens estrangeiros ou nômades permaneceu marginalizada nas pesquisas literárias, sendo dominada por discursos hegemônicos que relegaram a alteridade forasteira ao silêncio, especialmente no contexto da literatura brasileira.

Apesar da escassez desses estudos no passado, as narrativas que exploram essas figuras não são inteiramente novas em nossa literatura. Nélide Piñon, por exemplo, inscreveu-se em uma tradição que, embora não pioneira, oferece uma contribuição significativa. Nos próximos tópicos deste capítulo, pretende-se destacar como a autora, por meio de sua linguagem singular, fez contribuições à literatura brasileira, colaborando na sua aproximação com as realidades de sujeitos imigrantes marginalizados e invisibilizados. Seu projeto literário dialoga com a complexidade do Brasil, dando voz a personagens cujas histórias e desafios refletem questões centrais de exclusão, errância e resistência, reafirmando a literatura como um espaço para representar a pluralidade e os dilemas da sociedade brasileira.

2.1 “Eu não sou mais brasileira recente”: Nélide Piñon em uma biografia concisa

Nélide Cuiñas Piñon, cujo nome é um anagrama do nome de seu avô, Daniel Cuiñas, nasceu em 3 de maio de 1937, na cidade do Rio de Janeiro. Descendente de uma família oriunda da Galícia, comunidade autônoma localizada no noroeste da

Península Ibérica, sua herança cultural desempenhou um papel significativo na constituição de sua produção literária. Filha dos comerciantes Lino Piñon Muíños e Olívia Carmem Cuiñas Piñon, já na infância era incentivada ao contato com manifestações artísticas diversas, como a literatura, o teatro e a música. Freqüentadora assídua do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, desde cedo revelou sua inclinação para a escrita, produzindo textos ainda na infância. Em entrevista concedida à revista *Caras*, a autora relembra: “Meus pais me permitiram sonhar e fizeram com que eu desenvolvesse um potencial criativo extraordinário ao me levarem ao teatro, à ópera, ao darem livros, almanaques, gibis. O Tico-Tico era minha paixão!” (Piñon, 2014). A influência desse ambiente cultural foi determinante para sua trajetória acadêmica, culminando na graduação em Jornalismo, em 1957, pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

A estreia literária de Nélida Piñon ocorre em 1961, com a publicação do romance *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, pela editora Edições G.R.D., marco que consolida sua entrada autônoma no cenário literário brasileiro, que, à época, já contava com nomes de destaque, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Buscando firmar-se pelo mérito de sua obra, a autora evita estratégias publicitárias tradicionais, conforme observa Pardo (2001). Em seu romance inaugural, Nélida constrói uma narrativa densa e simbólica, abordando temas como a criação literária, a linguagem e o universo religioso. O cristianismo, o amor e o mito aparecem como pilares fundamentais que sustentam uma reflexão sobre a experiência humana. A personagem Mariella, concebida como uma figura que remete à Virgem Maria, é confrontada com o Arcanjo Gabriel, e esse encontro desencadeia uma ruptura com o papel convencionalmente atribuído ao feminino. A protagonista, ao vivenciar desejos, paixões e escolhas próprias, subverte o destino estabelecido pelo patriarcado e se posiciona como mulher-sujeito, inaugurando, assim, uma escrita que questiona as estruturas de poder e a subalternização da mulher, aspecto que se tornará recorrente na produção literária da “nova” autora.

A consolidação de uma escritora feminina, por si só, representa um impacto significativo em um cenário historicamente dominado pela produção literária masculina, especialmente no contexto do Modernismo brasileiro, em que poucas mulheres lograram alcançar visibilidade. Para além desse obstáculo de ordem sexista, o início da trajetória de Nélida Piñon foi atravessado por outras dificuldades, entre elas uma crítica recorrente que destacava a excelência das obras *Perto do coração*

selvagem (1943), de Clarice Lispector, e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, como patamares inatingíveis. Para alguns críticos, entre eles Sérgio Sant’anna, Piñon dificilmente superaria tais marcos, uma vez que sua escrita era considerada “obscura e difícil” (Sant’anna *apud* Pardo, 2009). Contudo, a autora surge no campo literário com um projeto marcado pelo rigor na construção textual, alicerçado na relação entre mito, poética, memória, drama e existência humana. Em entrevistas, Nélida Piñon frequentemente enfatizava a natureza laboriosa desse ofício, destacando que, sob a narrativa principal, existem camadas de histórias ocultas que demandam exploração cuidadosa e atenta, revelando, assim, a complexidade de sua proposta literária.

Mesmo diante das críticas, Nélida defendia ser a sua forma de entender a escrita, nesse meio do experimentalismo, e se impor em um meio já tão cristalizado, na verdade, era seu processo metafórico e artístico com as palavras: “Sempre fui rebelde com a matéria narrativa” (Piñon *apud* Faria, 2003). A par dos acontecimentos, Clarice Lispector, que a essa altura ajudou a abrir portas para escritoras brasileiras, declarava: “Nélida Piñon é uma pessoa que traça seu próprio destino. É de uma competência que me causa inveja, no bom sentido, é claro. É o que se chama de boa profissional na mais alta expressão da palavra. Tudo o que Nélida conquistou foi por força de um caráter ímpoluto.” (Lispector *apud* Lagardère, 2013, p. 105).

Ao analisar a produção literária de Nélida Piñon, torna-se pertinente a observação de Clarice Lispector, que a descreve como “boa profissional na mais alta expressão da palavra”. Tal reconhecimento pode ser justificado pelo lançamento, em 1963, de seu segundo romance, *Madeira Feita Cruz*, apenas dois anos após sua estreia na literatura. A obra guarda certa continuidade temática com *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, ao apresentar como protagonista Ana, uma mulher que questiona seus desejos e descobertas em confronto com os dogmas do catolicismo. Nélida propõe, assim, uma releitura da história de Jesus Cristo, utilizando as próprias escrituras para sugerir uma nova perspectiva e uma concepção de igreja mais humanizada. Como era de se esperar, a recepção crítica da obra manteve-se marcada por julgamentos pessimistas, especialmente quanto à complexidade de sua escrita. Hélio Pólvora, em 1973, enfatizou esse aspecto ao afirmar: “Estou entre os que pensam que a escritora cometeu exageros em seus primeiros livros a ponto de ser considerada impenetrável. [...] Parece mais provável que os símbolos não encontrassem então correspondência imediata no segundo plano das objetividades”

(Pólvora *apud* Moniz, 1993, p. 57).

A lista de críticos que teceram comentários negativos no início da carreira de Piñon é extensa, convergindo para a mesma crítica em relação à suposta complexidade de sua linguagem. No entanto, reafirmando sua intenção de se firmar no mercado literário por meio de sua própria produção e talento, tais críticas não parecem tê-la desencorajado. Prova disso é que, nos anos seguintes, suas obras passaram a receber maior reconhecimento. Em 1966, lança seu primeiro livro de contos, *Tempo das Frutas*, publicado pela editora Record. A obra reúne dezoito contos curtos que abordam uma ampla variedade de temas, como os desejos humanos, o amor, o existencialismo e as questões relacionadas ao gênero feminino. Nesse momento de sua trajetória, é possível perceber uma consolidação do *modus operandi* nelidiano, caracterizado pela recorrência de reflexões morais, históricas, sociais, ideológicas e sexuais de personagens marginalizados dentro da estrutura socioeconômica brasileira. A partir dessa obra, segundo Pardo (2009, p. 149), “já significara uma tomada de posição que trouxe maior visibilidade para a autora no seu assentamento no campo literário brasileiro”. Aos poucos, a crítica parecia se habituar às “novas possibilidades” narrativas que Piñon introduzia na literatura brasileira, e avaliações como a de Coelho (*apud* Pardo, 2009, p. 150), ao afirmar que “[Nélida parece estar] sintonizada com o tônus épico que marca o espírito de sua geração (a de 60)”, tornavam-se cada vez mais frequentes.

Ao longo de sua prolífica carreira, Nélida Piñon acumulou um total de 26 lançamentos, publicados tanto no Brasil quanto no exterior, e traduzidos para mais de 30 países. Sua produção literária abrange diversos gêneros, incluindo romances, contos, crônicas, ensaios e memórias. Além das obras já citadas anteriormente, em ordem cronológica, destacam-se: *Fundador* (1969), romance; *A Casa da Paixão* (1972), romance; *Sala de Armas* (1973), coletânea de contos; *Tebas do Meu Coração* (1974), romance; *A Força do Destino* (1977), romance; *O Calor das Coisas* (1980), coletânea de contos; *A República dos Sonhos* (1984), romance; *A Doce Canção de Caetana* (1987), romance; *O Pão de Cada Dia* (1994), coletânea de fragmentos autobiográficos; *A Roda do Vento* (1996), romance infantojuvenil; *Le Jardin des Oliviers* (1998), coletânea de contos em francês; *O Cortejo do Divino* (1999), crônicas; *Até Amanhã, Outra Vez* (1999), crônicas; *O Presumível Coração da América* (2002), coletânea de discursos; *Vozes do Deserto* (2004), romance; *La Seducción de la Memoria* (2006), coletânea de ensaios em espanhol; *Aprendiz de Homero* (2008),

coletânea de ensaios; *Coração Andarilho* (2009), memórias; *Livro das Horas* (2012), autobiografia, ensaios e memórias; *A Camisa do Marido* (2014), coletânea de contos; *Filhos da América* (2016), fragmentos de memórias; *Uma Furtiva Lágrima* (2019), fragmentos de memórias; *Um Dia Chegarei a Sagres* (2020), romance; *Os Rostos que Tenho* (2023), obra póstuma; e *O Ritual da Arte* (inédito)¹, coletânea de ensaios.

Tal trajetória literária de Piñon revela um compromisso inabalável com a literatura e uma constante reinvenção estilística e temática, que se acentua pelo reconhecimento crítico e pelas premiações conquistadas em âmbito nacional e internacional. No Brasil, sua obra foi laureada com distinções como o *Prêmio Walmap* pelo romance *Fundador* (1970), o *Prêmio Mário de Andrade da APCA* para *A Casa da Paixão* (1973) e o *Prêmio Jabuti* na categoria romance e melhor livro do ano por *Vozes do Deserto* (2005). Além disso, *A República dos Sonhos* recebeu tanto o *Prêmio da APCA* quanto o *Prêmio Ficção PEN Clube* em 1985, consolidando seu prestígio no cenário literário nacional. No plano internacional, Nélida Piñon tornou-se a primeira mulher e a primeira autora de língua portuguesa a receber o *Prêmio Internacional Juan Rulfo de Literatura Latino-Americana e do Caribe* (1995), bem como o *Prêmio Internacional Menéndez Pelayo* (2003). Também foi agraciada com o *Prêmio Ibero-Americano de Narrativa Jorge Isaacs* (2001) e o *Prêmio Rosalía de Castro* (2002), ambos pelo conjunto de sua obra. Seu impacto na literatura a levou a figurar entre os finalistas do *Prêmio Príncipe de Astúrias de Letras* (2005), sendo reconhecida ao lado de escritores como Paul Auster, Philip Roth e Amos Oz (Academia Brasileira de Letras, 2022).

Nélida Piñon faleceu aos 85 anos, em 17 de dezembro de 2022, em Lisboa, deixando um legado inestimável para a literatura brasileira e para a luta pelos direitos sociais. Seu impacto transcende sua produção literária, consolidando-se também em sua atuação política e cultural, sendo a primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras em seus mais de cem anos de história. Além de sua contribuição para a literatura, destacou-se na defesa dos direitos das mulheres, na democratização do acesso à cultura e na busca por melhores condições de vida para populações marginalizadas, incluindo imigrantes e pessoas em situação de vulnerabilidade social.

¹ A bibliografia de Nélida construída neste trabalho foi reunida a partir de trabalhos acadêmicos, de listas de livros da Editora Record e do site oficial da Academia Brasileira de Letras (ABL). A obra *O Ritual da Arte* (inédito) encontra-se na lista de bibliografia da autora no site da ABL, mas até o momento da escrita desta dissertação não encontramos mais resultados em sites de busca, como a obra em si, data de publicação ou outra informação. Optamos por preservar assim.

Sua escrita, marcada pela profundidade temática, reflete esse compromisso com a realidade que a cercava, exigindo do leitor uma participação ativa no processo interpretativo, bem como apontou a crítica literária Sônia Regis:

A obra de Nélide Piñon exige do leitor que se embrenhe na sua intriga para perder-se no mistério da própria criação, pois seu texto é crivado de referências ao movimento da gênese poética. Sua narrativa inaugura assuntos para fundar o tema da invenção, organizando a linguagem para criar um corpo que sobreviva no tempo e na memória. (Regis, 1982, p. 105)

A fortuna crítica sobre a obra de Piñon reforça a sua singularidade, pondo em evidência a capacidade de articular elementos históricos, filosóficos e ficcionais em uma prosa sofisticada e profundamente enraizada na tradição literária ocidental. A respeito disso, Moniz (1993) declara:

Neles [nos romances] podemos observar intuições e ideias de profunda coerência que preservam sua independência e originalidade desde a publicação de seu primeiro romance, *Guia Mapa de Gabriel Arcanjo*, em 1961, até o seu romance publicado em 1987, *A Doce Canção de Caetana*. A sua preocupação com a criação do texto, a linguagem, a solidão e comunidade do homem, a questão da mulher e de sua realização, o amor, ou, mais exatamente, a paixão, chega a constituir um sistema, um código literário particular que é articulado em uma série de conceitos nucleares em sua ficção. (Moniz, 1993, p. 12)

Ao apontar a presença de um código literário estruturado por conceitos recorrentes, Moniz sugere que a obra piñoniana² não apenas se insere no cânone da literatura brasileira, mas também construiu uma identidade autoral sólida e reconhecível. A ênfase na linguagem e na criação textual, assim como a abordagem de temas como a solidão, a paixão e a condição feminina, posiciona a autora em um espaço de constante experimentação e reinvenção.

Dentre as análises críticas sobre a obra de Nélide Piñon, destaca-se ainda a leitura de Domício Proença Filho (1998), ao falar da complexidade e o caráter inovador de sua escrita. Para o crítico, a autora construiu uma prosa marcada pela reflexão existencial e pelo domínio técnico da linguagem, mobilizando referências que atravessam sua vivência brasileira e suas raízes galegas. Em sua narrativa, a memória assume um papel central, não apenas como familiar de um passado individual e coletivo, mas como força motriz que estrutura os enredos e confere

² Termo usado por Moniz (1993) para se referir ao estilo de Nélide Piñon ou as suas obras, como um adjetivo.

profundidade às tramas. Proença Filho aponta, também, o caráter experimental da obra dela, que emerge na fragmentação da narrativa, na técnica da supervisão e na justaposição de planos significativos, recursos que, segundo ele, conferem dinamismo à sua ficção e desafiam os limites da forma romanesca tradicional. Tal experimentalismo manifesta-se em diversas fases de sua produção, alicerçando-se na relação entre mito, erotismo, ironia e uma visão crítica da condição humana.

Essa dimensão experimental da obra de Nélide Piñon, ao mesmo tempo em que rompe com estruturas narrativas convencionais, não se distancia da tradição, mas a reinventa a partir de um olhar atento à condição humana e às potencialidades da linguagem. Alfredo Bosi, em uma de suas análises sobre a obra *Vozes do deserto* (2004), ressalta essa característica ao destacar a forma como a escritora mobiliza a oralidade e o imaginário mítico para construir uma narrativa que ecoa vozes ancestrais e ressignifica a própria arte de contar histórias. Para o crítico: “Sutil e firmemente, Nélide nos faz ouvir as vozes do deserto, de onde vieram e para onde vão os sonhos da narradora, enfim liberta da missão que se impusera. Quem tem ouvidos, ouça – é a palavra que resta dizer ao leitor desta obra que reinventa o fascínio das Mil e uma noites” (Bosi *apud* Lagardère, 2013, p. 98). Ao estabelecer esse diálogo intertextual, Piñon insere sua ficção em um amplo universo simbólico, no qual a palavra adquire um papel primordial, tanto como ferramenta de construção de mundos quanto como elemento de resistência e permanência da memória.

Outra maneira de compreender a dualidade entre tradição e inovação na obra de Nélide também pode ser feita à luz de sua trajetória pessoal e do modo como suas experiências influenciaram sua criação literária. Como observa Pardo (2001), a herança galega e a vivência no Brasil conformam um eixo identitário que atravessa sua escrita, conferindo-lhe um caráter híbrido e singular. A perda do avô em 1950 e do pai em 1958 foi um marco que contribuiu para que a autora resolvesse seu pertencimento entre essas duas pátrias e direcionasse sua produção para a língua portuguesa, consolidando-se na literatura brasileira sem, contudo, perder de vista suas raízes ibéricas. Esse trânsito entre culturas se reflete em sua obra, que absorve e ressignifica diferentes matrizes simbólicas, mobilizando um repertório cultural que a distingue no cenário literário nacional.

A mescla de culturas na obra de Nélide Piñon é exemplificada em *A República dos Sonhos* (1984), romance que narra a trajetória de Madruga, jovem galego que migra para o Brasil em busca de melhores condições de vida. A ascensão social do

protagonista, impulsionada por sua ambição e desejo de conquista, faz parte de uma tradição narrativa que problematiza o deslocamento geográfico e simbólico do imigrante, mostrando os conflitos identitários que surgem desse processo. Nesse sentido, Sobral (1998) analisa a maneira como Piñon articula a experiência migratória para questionar a identidade e a memória, transformando a história da família de Madruga em uma metáfora ampliada da condição do migrante. A autora não apenas reconstrói a memória coletiva de uma diáspora, mas também ressignifica as relações entre identidade, deslocamento e pertencimento.

Além disso, ao focalizar a migração como eixo central da narrativa, Piñon mobiliza o nomadismo como um elemento estruturante de sua literatura, não apenas no sentido físico da travessia entre territórios, mas também como uma metáfora existencial da constante busca por um lugar de pertencimento. O deslocamento, seja ele forçado ou voluntário, configura-se, assim, como uma experiência recorrente em sua ficção, remetendo à condição do sujeito que transita entre espaços e culturas sem se fixar plenamente. No tópico seguinte, desenvolveremos uma breve discussão teórica sobre o nomadismo e a figura do sujeito marginalizado na literatura, articulando diferentes perspectivas críticas sobre o tema.

2.2 Síntese teórica sobre o nomadismo e o pobre

O estudo do nomadismo e da representação dos personagens pobres na literatura insere-se em um debate fundamental sobre as dinâmicas de deslocamento e marginalização nas narrativas contemporâneas. A errância, seja como escolha ou imposição, tem sido um elemento central na literatura, refletindo tanto processos históricos de migração e exclusão quanto a construção simbólica da identidade dos sujeitos em trânsito. Nesse contexto, a análise da condição do migrante e do pobre na ficção permite compreender como a literatura representa experiências de instabilidade, sobrevivência e resistência em sociedades marcadas por desigualdades estruturais. Para desenvolver essa discussão, neste momento da pesquisa, pretende-se basear em uma abordagem teórica e bibliográfica que dialoga com estudos sobre nomadismo, identidade e exclusão social, tomando como referência trabalhos de filósofos, teóricos da literatura e críticos que problematizam essas questões.

O nomadismo, enquanto conceito, transcende a simples ideia de deslocamento contínuo, sendo marcado por motivações diversas e por um caráter estrutural que o

diferencia da migração. Segundo a Enciclopédia Britânica (2007), o nomadismo caracteriza-se como um “modo de vida de pessoas que não vivem continuamente no mesmo lugar, mas se movem cíclica ou periodicamente”, diferenciando-se da migração por não implicar em uma mudança definitiva de habitat e por não se tratar de um deslocamento desordenado e sem direção. Essa definição é ampliada por Vilém Flusser (2003), que explora a etimologia da palavra nômade e destaca sua relação com a ideia de limites e pertencimento jurídico. Para o autor, “se ponderarmos este contexto conceitual, podemos sentir o que deu para os gregos a palavra nômade: uma pessoa procurando por limites ou limites estabelecidos para ele, para uma região ou área na qual ele tem personalidade jurídica” (Flusser, 2003, p. 47). Esse entendimento mostra que o nomadismo não está apenas associado à ausência de uma morada fixa, mas também a um posicionamento social e político, no qual os sujeitos errantes são frequentemente percebidos como marginalizados ou desprovidos de pertencimento legal.

Além disso, Flusser (2007) relaciona o nomadismo a uma condição existencial e a um modelo de vanguarda no mundo contemporâneo, especialmente no contexto da globalização e das diásporas modernas. Para ele, “os vietnamitas na Califórnia, os turcos na Alemanha, os palestinos nos países do Golfo Pérsico e os cientistas russos em Harvard surgem não como vítimas dignas de compaixão que devem receber ajuda para retornar à pátria perdida, mas sim como modelos a serem seguidos por sua suficiente ousadia” (Flusser, 2007, p. 223). A errância, nesse sentido, deixa de ser vista apenas como um estado de exclusão para se tornar um espaço de reinvenção e ruptura com barreiras culturais, históricas e políticas. Essa perspectiva amplia o conceito de nomadismo para além da deslocação física, permitindo sua aplicação em contextos urbanos e sociais, como o trânsito entre periferia e centro nas grandes cidades, onde os marginalizados vivem constantemente em deslocamento dentro de territórios estabelecidos.

Enquanto fenômeno histórico, pode-se pensar que o nomadismo está inserido na longa tradição dos deslocamentos humanos, os quais não podem ser dissociados das condições sociais, econômicas e políticas que os possibilitam e os determinam. Tal como argumenta Sayad (1998), a imigração não se configura apenas como um fato objetivo, mas como um problema social construído historicamente, em conformidade com representações coletivas que moldam a percepção sobre os sujeitos em deslocamento. Assim, o nomadismo não deve ser compreendido

exclusivamente como um traço cultural de determinados povos ou um modo de vida arcaico, mas como uma resposta estrutural às transformações impostas pelo desenvolvimento das sociedades. Os movimentos migratórios, desde os tempos antigos até a contemporaneidade, ocorrem não apenas pela necessidade de sobrevivência, mas também como consequência das dinâmicas de exclusão e marginalização, nas quais determinadas populações são impelidas a abandonar seus territórios em busca de melhores condições de vida. Assim, o nomadismo, longe de ser uma escolha espontânea, frequentemente se configura como um fenômeno imposto, no qual a mobilidade surge como imperativo diante da precariedade e da desigualdade social.

Na linha de pensamento, Michel Maffesoli, em sua obra *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas* (2001), traz uma discussão pensando a expressão do nomadismo na sociedade moderna, através de um estudo de base sociológica, amparado por Durkheim. Nesse estudo, Maffesoli apresenta o tema como uma força latente que atravessa as estruturas sociais, revelando-se tanto como uma resposta à rigidez dos sistemas estabelecidos quanto como uma manifestação do desejo humano por liberdade e reinvenção. Diferente da noção clássica de deslocamento territorial, é proposto um entendimento mais amplo do nomadismo, associando-o a um estado de errância simbólica, caracterizado pela recusa aos modelos normativos e pela busca de experiências qualitativas na vida cotidiana. Segundo ele: “o desejo de quebrar o enclausuramento e o compromisso de residência próprios da modernidade são como momentos de uma nova busca do Graal, representando outra vez simultaneamente a dinâmica do exílio e a da reintegração” (Maffesoli, 2001, p. 16).

A errância e o deslocamento, enquanto elementos estruturantes em diversas tradições narrativas, impulsionam o enredo e moldam personagens em constante evolução. Na literatura, o nomadismo vai além, pois é construído como uma espécie de metáfora da instabilidade identitária e da busca por pertencimento em um mundo em transformação. Lemos (2021), em sua tese de doutorado, lança luz sobre as questões das narrativas de refugiados, ao destacar obras marginais que afrontam as estruturas literárias tradicionais através da fragmentação, interrupção e suspensão da linguagem, mimetizando a descontinuidade e vulnerabilidade inerentes a essas vivências. A pesquisadora traz a discussão de como a literatura contemporânea, ao tematizar a mobilidade, incorpora-a formalmente, tensionando fronteiras narrativas e deslocando o próprio discurso literário. A errância, nesse contexto, manifesta-se como

instrumento de resistência, questionando noções fixas de identidade, pertencimento e territorialidade.

Nos últimos anos, o nomadismo tem se consolidado como um tema de interesse crescente para os estudos acadêmicos, abrangendo diferentes áreas do conhecimento. Um levantamento³ realizado no catálogo de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) revela um número significativo de pesquisas dedicadas a essa temática, totalizando 381 dissertações e 183 teses cadastradas desde 1989. A amplitude da abordagem do nomadismo se reflete na diversidade disciplinar das pesquisas, que se estende desde a comunicação, psicologia, educação e artes até uma expressiva concentração na área de letras. No campo literário, as investigações frequentemente exploram o nomadismo enquanto elemento estrutural das narrativas e como categoria interpretativa para a análise da subjetividade, da identidade e do deslocamento dos personagens. Um exemplo disso é a tese de Dias (2021), que examina a linguagem nômade nas obras de João Guimarães Rosa, buscando compreender como sua escrita tensiona relações de poder e influência processos de subjetivação. Sobre essa perspectiva, Dias (2021) destaca que:

Ser nômade e afirmar a vida significa abraçar uma experiência que enfrenta e assume os riscos de inevitáveis perigos. Assumimos também o risco de perfazer um caminho incerto, experimental, que objetiva demonstrar como a literatura de Guimarães Rosa é capaz de atingir esses domínios que identificamos como a radicalidade de um pensar que não se conforma. Um pensar que abraça tragicamente a vastidão aterradora a que nossa existência é submetida. O experimento que pretendemos desenvolver não pretende ser mais um estudo sobre Guimarães Rosa, mas, antes, uma escrita que acontece a partir da sua literatura. O resultado é uma análise que persegue os fluxos e a fluidez do texto, privilegiando sempre os movimentos da escritura. Ao assumirmos o risco de entrarmos nesse fluxo intenso, entendemos ser impossível nesta tese apresentar um corpus bem definido e delimitado a ser analisado, pois a nossa proposta de leitura deseja se abrir para os transbordamentos e não se fechar em limitações. (Dias, 2021, p. 15).

Essa afirmação sugere que o entendimento do nomadismo literário é feito a partir de um estado de pensamento que rejeita a fixidez e se abre para a fluidez da existência. A análise proposta de seu trabalho aponta a escrita de Guimarães Rosa

³ O levantamento é feito pelo filtro de busca, com a palavra-chave nomadismo e com o filtro de tema aplicado.

como não apenas tematiza o nomadismo, mas incorpora sua lógica ao próprio fazer literário, instaurando um fluxo narrativo que escapa a delimitações rígidas e se expande em múltiplas direções. É o que também aponta Oliveira (2022) em sua tese que se dedica a analisar os contos de Lima Barreto sob a perspectiva nômade, tentando entender o conjunto de sua obra como uma escrita em permanente trânsito, situada no entrelugar:

A pesquisa traz, então, uma nova perspectiva para abordar Lima Barreto, que é a do nomadismo. Considerando que as ambiguidades, os deslocamentos e a fragmentação do discurso quando analisadas à luz da crítica cultural não conseguem explicar as incoerências da narrativa, o nomadismo demonstra que as funções assumidas por Barreto são passivas de mudanças, nesse sentido, ele está a todo momento rompendo as barreiras teóricas, sociais, culturais – onde reside seu paradoxo – não sendo possível reduzi-lo a uma perspectiva. Essas mudanças são necessárias porque o conjunto da sua obra visa superar os preconceitos e Barreto acreditava que isso só seria possível expondo o leitor à complexidade da natureza humana contraditória. Ao fazer isso, na sua idealização da arte, acreditava que pudesse despertar a solidariedade na humanidade e, dessa forma, superar qualquer diferença e preconceito. (Oliveira, 2022, p. 148).

Tal reflexão se alinha à centralidade do nomadismo na literatura contemporânea, já que opera na própria estrutura da escrita e na construção das subjetividades ficcionais. A impossibilidade de fixação em um único ponto de vista considera um movimento de resistência à normatividade, reiterando o nomadismo como um elemento que desestabiliza fronteiras e desafia leituras convencionais. Logo, a errância presente na obra de Lima Barreto não apenas aborda a marginalização e a exclusão social, mas também se traduz em uma estratégia literária ao romper com as convenções formais e expandir os limites da representação na literatura brasileira.

De modo parecido, Andruchiw (2020) apresenta uma proposta para leitura do universo ficcional de Clarice Lispector ao associar sua escrita à experiência do exílio e ao conceito de nomadismo proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari. A pesquisadora argumenta que a obra da escritora, especialmente a peça *A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos*, pode ser compreendida como um texto nômade que se contrapõe a sistemas de poder por meio da criação de dispositivos de resistência, como a chamada “máquina de guerra”. Ela explora o aparente paradoxo entre nomadismo e silêncio, indicando que o movimento nômade não se limita à locomoção espacial, mas também pode se manifestar internamente, através de

viagens de intensidade e deslocamentos simbólicos.

Na relação entre nomadismo e silêncio, Andruchiw (2020, p. 127) observa que “o nômade não possui necessariamente o movimento como meta, pois há viagens de capacitação feitas sem deslocamento; o sistema de atividade nômade acontece num paradoxo movimento estático, em exercício de processo estacionado”. No contexto literário, é uma perspectiva que se torna particularmente relevante por destacar como determinados textos e personagens podem operar em um estado de errância pela própria estrutura narrativa, que se desestabiliza e resiste à fixação em significados unívocos. Essa concepção, pensada conforme Deleuze e Guattari (1995), não se restringe à localização física, mas envolve um processo contínuo de desterritorialização e reterritorialização que ocorre em múltiplas dimensões – culturais, linguísticas, subjetivas e sociais. O nômade, ao contrário do migrante, não busca fixação em um novo território após abandonar o anterior; em vez disso, sua relação com a terra é definida pelo próprio ato de se deslocar. Como afirmam os filósofos, “se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário [...] ele se reterritorializa na própria desterritorialização” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 44).

O nomadismo configura-se como uma lógica de existência que prioriza o percurso em detrimento da chegada. O nômade não nega a necessidade de pontos de parada – como locais de habitação ou acesso a recursos –, mas sua permanência nesses locais é temporária e subordinada ao trajeto que os conectam, “O ponto de água só existe para ser abandonado, e todo ponto é uma alternância e só existe como alternância” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 42), reforçam os autores. Assim, a errância se declara não como ausência de destino, mas como uma condição de autonomia que se manifesta no entremeio, no *intermezzo*, na fluidez entre fronteiras e limites. Esse processo permite compreender o nomadismo como um mecanismo de resistência à fixidez, um modo de estar no mundo que não se encerra em territórios definidos, mas que se constrói na transitoriedade, não apenas em deslocamentos físicos, mas também em expressões culturais e narrativas literárias.

A relação entre nomadismo e pobreza na literatura considera a errância imposta como consequência de estruturas históricas e sociais de exclusão. Silviano Santiago (2004) discute como o multiculturalismo, ao longo da formação dos estados-nação, foi utilizado como um mecanismo de assimilação e silenciamento das diferenças,

relegando grupos marginalizados à condição de sujeitos deslocados dentro da própria estrutura nacional. O nomadismo dos pobres não é apenas uma mobilidade imposta pela necessidade de sobrevivência, mas um deslocamento estruturalmente determinado pelas posições sociais e econômicas. Personagens como os retirantes nordestinos de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, exemplificam essa dinâmica ao encarnar a errância como imposição da seca e da precariedade, reafirmando sua condição de não pertencimento e de subalternidade. De modo semelhante, na literatura latino-americana, obras como *Os Detetives Selvagens* (1998), de Roberto Bolaño, e *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, apresentam figuras itinerantes cujas trajetórias fragmentadas refletem o esfacelamento da identidade e a impossibilidade de fixação em um espaço de pertencimento legítimo.

Santiago (2004) argumenta ainda que o estado-nação exclui historicamente os marginalizados do projeto nacional, reservando-lhes um papel subalterno na construção da soberania estatal. Esse mecanismo se repete na literatura, na qual personagens errantes muitas vezes representam os “cacos e sobras do material de construção” das nações, como o crítico sugere. A errância desses personagens, portanto, não é apenas um caráter individual, mas a expressão literária de um processo social mais amplo, no qual a exclusão territorial, econômica e simbólica se entrelaça. A literatura contemporânea, ao representar essas mudanças, denuncia as dinâmicas que perpetuam a marginalização, ao mesmo tempo que transforma o nomadismo em uma estética de resistência, subvertendo as formas tradicionais de representação e reinscrevendo os sujeitos errantes na paisagem literária.

2.3 Panorama da crítica nelidiana no campo da errância e da pobreza

O presente tópico tem como objetivo realizar uma breve revisão da literatura crítica acerca das obras *A Camisa do Marido* (2014), *Fundador* (1969) e *A Doce Canção de Caetana* (1987), de Nérida Piñon, a fim de identificar como a errância e a pobreza foram abordadas nas pesquisas acadêmicas anteriores. A proposta é mapear as principais leituras que analisam essas narrativas e verificar se e como a condição do nômade e do marginalizado é problematizada nesses estudos. Ao reunir diferentes perspectivas críticas, busca-se compreender de que maneira a obra nelidiana tem sido interpretada no campo dos estudos literários e como a presente pesquisa se insere nesse debate, contribuindo com novas reflexões. Para isso, serão considerados

trabalhos que exploram (ou não) as temáticas da errância e da exclusão social nessas três obras específicas, destacando os personagens centrais que encarnam essas experiências e a forma como a escritora estrutura a narrativa para representá-las.

A dissertação de Caixeta (2018) apresenta uma visão sobre a construção identitária feminina na coletânea *A Camisa do Marido* (2014), de Nélide Piñon, destacando como os personagens são representados em meio a estruturas patriarcais que delimitam seus papéis sociais e afetivos. A pesquisadora enfatizou a presença de mulheres que oscilam entre a submissão e a resistência, revelando um debate constante entre a interiorização de normas opressoras e a busca por autonomia. Ao abordar os contos da coletânea, Caixeta demonstra como a obra nelidiana expõe a condição da mulher em um espaço conflituoso, onde o desejo, a sexualidade e as relações de poder são tensionadas pela influência da tradição e pelos resquícios de um sistema patriarcal que condiciona a feminina à esfera privada. O estudo percorre, assim, um caminho interpretativo que evidencia não apenas a forma como Nélide construiu suas personagens femininas, mas também como a literatura pode ser um espaço de problematização das relações de gênero e das desigualdades estruturais que afetam a subjetividade da mulher.

Embora o trabalho de Caixeta (2018) tenha contribuído significativamente para a fortuna crítica da autora ao analisar a construção identitária feminina em sua obra, não há ainda uma discussão sobre errância, nomadismo ou personagens pobres em sua abordagem, especialmente pelo fato do estudo se concentrar na representação das relações de gênero e na submissão da mulher no contexto patriarcal. Além disso, não há destaque específico para o conto *Em Busca de Eugenia*, nem nos trabalhos acadêmicos catalogados, o que evidencia uma lacuna na pesquisa sobre essa temática na obra nelidiana. Em nossas pesquisas, o que encontramos sobre o conto em questão é um trabalho de Steffen que analisa a representação da família. No entanto, a abordagem da pesquisadora não se detém nas questões do foco desta dissertação, concentrando-se, sobretudo, na incomunicabilidade entre os membros da família, na solidão das personagens e na ausência de vínculos afetivos entre pais e filhos.

No conto, por exemplo, a protagonista vive um distanciamento quase irreversível de sua irmã, mantendo uma comunicação unilateral por meio de cartas que jamais serão enviadas. Esse silêncio imposto e a fragmentação dos laços familiares são detalhados por Steffen (2016) como aspectos estruturantes da

narrativa, reforçando a impossibilidade de diálogo e a exclusão dos afetos dentro do núcleo familiar. A pesquisadora também destaca o modo como a morte é recorrente na coletânea, não apenas como evento, mas como metáfora da dissolução dos laços familiares, seja pela exclusão dos filhos das sepulturas maternas em *A camisa do marido* ou pela antecipação da própria morte como forma de libertação em *Em busca de Eugênia*.

O romance *Fundador* (1969) ocupa um espaço significativo na obra de Nélida Piñon, sendo objeto de análise em diferentes perspectivas críticas. Silva (2010), em sua tese *Cartografias mito-poéticas do imaginário nelidiano: das visões do mundo arcaico ao contemporâneo no romance Fundador*, examina a obra a partir de uma leitura comparativista, articulando-a com os estudos de Mircea Eliade (2007; 2007b; 2008) e Meletínski (2002) sobre mitos cosmogônicos, além das concepções de Deleuze e Guattari (1995; 1996; 1997) sobre o nomadismo. Segundo o pesquisador, a narrativa se insere em uma tradição literária que apresenta personagens fundadores de cidades e heróis civilizadores, resgatando mitos do eterno retorno e do paraíso terrestre. Nesse contexto, o romance evidencia um desejo de errância, conceito desenvolvido por Maffesoli (2001), associando o posicionamento dos personagens não apenas à mobilidade territorial, mas a um movimento existencial em busca de pertencimento e de sentido.

Já em outro estudo, Silva (2015) abordou especificamente a construção identitária do personagem Joseph Smith, migrante palestino que habita um espaço de tensão entre a sua alienação e os signos culturais estadunidenses, processo que revela as ambiguidades e as contradições do chamado “sonho americano”. Apoiado em teóricos como Stuart Hall, Zygmunt Bauman e Edward Said, o autor problematiza a identidade desse personagem à luz das dinâmicas de deslocamento e das máscaras do familiar, demonstrando como a narrativa de Piñon explora as fissuras entre o pertencimento e a alteridade. Apesar dessas contribuições para os estudos sobre o romance *Fundador*, observa-se que a fortuna crítica da obra ainda carece de uma abordagem mais aprofundada sobre a interseção entre nomadismo e pobreza, particularmente no que diz respeito ao caráter errante e à vulnerabilidade social de Joseph Smith. Enquanto Silva (2015) enfatiza a identidade estrangeira e os conflitos culturais do personagem, a presente pesquisa propõe uma leitura que considera não apenas sua condição de imigrante, mas também sua marginalização econômica e sua posição precária dentro da nova sociedade.

A terceira obra do *corpus* de nossa pesquisa é *A Doce Canção de Caetana* (1987), que ainda apresenta poucos trabalhos interessados, mas algumas análises já exploraram aspectos fundamentais do romance, especialmente no que tange às relações de poder e opressão social. Um exemplo disso é o estudo de Fonseca (2008), que investiga a marginalização dos personagens a partir de categorias como gênero, classe e idade, enfatizando como protagonista e os grupos aos quais pertencem – artistas itinerantes e prostitutas – vivenciam diferentes formas de exclusão. A autora destaca que Piñon construiu uma narrativa em que os sujeitos subalternizados, como Caetana e Gioconda, se tornam símbolos da decadência e da luta contra estruturas patriarcais e econômicas opressivas, evidenciando o entrelaçamento entre arte e sociedade na ficção nelidiana. Além disso, o romance é abordado sob a perspectiva da representação da velhice e da resistência dos corpos marginalizados à normatividade imposta por um sistema de poder excludente.

Com as análises de Rosa (2007) sobre a obra, percebe-se que há um destaque do papel central da cidade na trajetória da protagonista, mostrando a dualidade desse espaço como um local tanto de possibilidade quanto de exclusão. A autora argumenta que a cidade grande simboliza, para Caetana, a promessa de reconhecimento artístico, mas, ao mesmo tempo, torna-se o palco de sua desilusão, pois sua carreira nunca atingiu o sucesso almejado. Quando retorna a Trindade, sua cidade natal, Caetana tenta reconstruir sua identidade e reafirmar seu valor através da encenação de um grande espetáculo. No entanto, como aponta Ros (2007), a ilusão de triunfo é rapidamente desfeita, e a cidade que inicialmente a acolhe como uma figura mítica acaba por rejeitá-la, revelando seu caráter opressor e a impossibilidade de pertencimento para aqueles que não se adequam às normas sociais e econômicas dominantes. A pesquisa também destaca a presença do mito do eterno retorno na narrativa, na medida em que o protagonista revisita sua origem na tentativa de resgatar um passado idealizado e reinventar-se como artista. Essa construção simbólica reforça a relação do personagem com o imaginário mítico e com a ideia de fracasso como um destino inescapável, estruturando a obra dentro de um campo narrativo que questiona os limites entre realidade e encenação, entre arte e sobrevivência.

Diante da revisão da fortuna crítica das obras *A Camisa do Marido*, *Fundador* e *A Doce Canção de Caetana*, observa-se que, embora existam trabalhos que abordam aspectos como identidade, opressão, relações de gênero e mito, ainda há

uma lacuna significativa no que tange à relação entre errância e pobreza dentro da literatura nelidiana. Estudos como os de Caixeta (2018) e Steffen (2016) enfatizam a representação da identidade feminina e das relações familiares, enquanto Silva (2010; 2015) problematiza a figura do migrante e sua alienação, sem, contudo, aprofundar-se na dimensão socioeconômica da errância. Da mesma forma, Fonseca (2008) e Rosa (2007) discutem a marginalização e a cidade como espaço de exclusão e pertencimento, mas sem um olhar específico para a intersecção entre nomadismo, pobreza e identidade. Dessa maneira, a presente pesquisa se propõe ocupar esse espaço de discussão, articulando as representações do sujeito errante e empobrecido como elementos estruturantes da ficção de Nélide Piñon.

Ao focar nas interações da alteridade migrante de origem humilde e na construção da identidade nacional a partir da condição do nômade, este estudo se diferencia ao destacar as dinâmicas de poder dos indivíduos em situação de pobreza, problematizando como suas existências são mediadas por mecanismos de exclusão e resistência. Enquanto a fortuna crítica existente enfatiza ora a dimensão mítica, ora a opressão social ou a fragmentada, aqui se pretende desenvolver uma leitura comparativa que insere o nomadismo não apenas como deslocamento territorial, mas como uma estratégia narrativa que demonstra a precariedade e a invisibilidade social desses personagens. Assim, ao contribuir para o debate cultural sobre as construções identitárias em tempos de globalização, esta pesquisa busca oferecer uma nova perspectiva sobre a literatura nelidiana, ampliando a compreensão da representação da pobreza e da errância em seu corpus ficcional. Nesse sentido, torna-se necessário avançar para as narrativas específicas que compõem o corpus desta pesquisa, a fim de examinar como as personagens nelidianas encarnam, em seus corpos e vozes, a experiência da exclusão, da resistência e da mobilidade. O próximo capítulo, portanto, volta-se para as análises dessas errâncias e margens, captando como a ficção reinscreve sujeitos silenciados na literatura brasileira e transforma sua precariedade em matéria estética e política.

3 ERRÂNCIAS, MARGENS E RESISTÊNCIAS: VOZES E CORPOS NA FICÇÃO NELIDIANA

“Há história por trás de tudo. E histórias são o fundamento da humanidade. Cada objeto aqui tem significado.”

-Nélida Piñon

"Não aceito o conceito de que utopia é manejada pelos poderosos, grandes sonhadores, intelectuais. Acredito que cada qual tem o direito ao sonho modesto, pobre, que é uma utopia pessoal. Sempre achei que a imigração é um movimento utópico".

-Nélida Piñon.

As epígrafes supracitadas anunciam a centralidade do deslocamento e da inópia em sua obra, reafirmando sua tese de que todo objeto narrativo guarda uma história e que o ato de migrar carrega uma utopia possível, ainda que modesta. Essa dimensão utópica, com raízes fincadas na experiência do exílio e da pobreza, aproxima-se daquilo que Bosi (2002) define como a escrita dos excluídos: um espaço em que a palavra se converte em resistência contra o apagamento histórico e cultural. A literatura de Piñon, ao dar voz a personagens como Joseph Smith, Caetana e a narradora de “Em busca de Eugênia”, reinscreve nas páginas da cena literária brasileira os corpos marginalizados, abrindo caminhos para que a ficção revele, no âmago da exclusão, a persistência de sentidos humanos e, sobretudo, políticos.

Zumthor (1993) é somado as nossas discussões quando pontua, nas suas entrevistas sobre *Escritura e Nomadismo*, que a errância não é apenas movimento físico, mas gesto de linguagem, em que a instabilidade se converte em princípio criador. Assim, este capítulo se propõe a examinar como, nas obras *Fundador* (1969), *A doce canção de Caetana* (2012) e no conto “Em busca de Eugênia” (2016), Piñon articula corpo, memória e voz para transformar a exclusão em matéria literária. O percurso se dará em três seções analíticas, cada qual centrada em uma das obras, seguidas de uma seção comparativa que evidencia a convergência entre errância, margens e resistências.

3.1 Pobreza, deslocamento e subalternidade na busca por Eugênia

O conto “Em busca de Eugênia” trabalha de forma sutil com a metalinguagem. A estrutura narrativa assume o formato de uma carta endereçada a uma destinatária que, até então, está ausente na vida da remetente. A personagem principal, sem nos

revelar o nome, narra nesse texto memórias, desafetos, desejos e sonhos de uma mulher que é, simultaneamente, mãe, avó, irmã, filha e viúva. Presente no livro *A camisa do marido*, publicado pela Editora Record em 2014 e em sua terceira edição em 2016 (matéria de nossas análises), a coletânea reúne nove contos que exploram, de maneira sensível, as complexidades das relações humanas e familiares. No referido enredo, a organização textual instiga questionamentos fundamentais: quem de fato escreve? Qual o nome dessa voz narrativa? Quem é Eugênia e qual sua relevância na vida dessa personagem? Por que tantas memórias emergem? O que falta para que a narradora se sinta realizada? Ou, ainda, será que falta algo ou alguém?

O texto narra a história da matriarca de uma família que vive no campo, marcada pela pobreza e pela ausência de sua irmã, Eugênia, com quem mantém uma correspondência unilateral. A trama se desenrola durante a visita de sua filha Sara, que retorna após anos de silêncio a convite do seu irmão Benito. Ambientado entre a ruralidade da aldeia e as menções aos grandes centros urbanos, o conto explora a tensão entre as lembranças de uma vida marcada pela carência e a dura realidade do presente. A mãe, cujo apego à memória de sua irmã Eugênia se torna um ponto central da narrativa, confronta a indiferença dos filhos, especialmente Sara, que ela julga demonstrar desinteresse pela família e sua origem. A história, assim, transita entre os espaços da casa rural, a ausência física de Eugênia e as relações familiares desgastadas pelo tempo e pela distância, com uma profundidade do vazio existencial e emocional que permeia a vida da protagonista. Como destaca Steffen:

O Pequeno dicionário Houaiss de lexicografia define a palavra ‘família’ como um grupo de indivíduos que vivem juntos ou ainda ligados entre si por meio do casamento ou de algum tipo de parentesco (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2015); nessa definição não fica estabelecida a obrigatoriedade de laços afetivos entre as pessoas do referido grupo como requisito para sua descrição como ‘família’. Nesse sentido, é pertinente uma aproximação entre a concepção apresentada por esse dicionário e aquela que se desvela no livro *A camisa do marido*.

Publicado em 2014 pela Editora Record, é até então a mais recente coletânea de contos de autoria de Nélide Piñon (Rio de Janeiro, 1937-). Dentre os nove contos presentes na obra, a família é uma temática central em sete dos textos – “A camisa do marido”; “O trem”; “A mulher do pai”; “Para sempre”; “A sombra de Carlos”; “Em busca de Eugênia”; “A quimera da mãe”. Diferentemente do que se pode imaginar, entretanto, as relações estabelecidas entre as várias personagens de uma mesma ‘grei’ – para utilizar um termo caro à

autora – são permeadas por violências, perdas, desamor e incomunicabilidade (Steffen, 2016, p.1).

Steffen, conforme supracitado, ilumina, de maneira concisa e programática, os acontecimentos sobre o núcleo temático que percorre o conto de Piñon: a família como arranjo formal (parentesco, coabitação) cuja validade normativa não garante a presença dos vínculos afetivos que usualmente legitimam essa categoria social. A leitura da pesquisadora propõe ler a correspondência unilateral e a ausência de resposta em “Em busca de Eugênia” não como mera circunstância narrativa, mas como sintoma estrutural dessa família desvinculada afetivamente: a carta que se acumula na gaveta materializa uma prática de laço (escrever) que fracassa em seu fim comunicativo (ser recebida), produzindo um espaço de memória escapada que justamente revela a distância entre forma e afeto.

A priori, é importante pontuar a configuração do texto. O gênero carta é, especialmente para os linguistas, estruturado e dividido pelo cabeçalho (contendo local e data), com uma saudação inicial (cumprimentando o destinatário), o corpo do texto (a depender do tipo de carta), a saudação final (cumprimento de despedida) e a assinatura (o nome do remetente) (Marcuschi, 2003). No conto em questão, percebemos a ausência de alguns desses elementos, dificultando, até certo momento da leitura, o próprio entendimento de que se trata de uma carta. Não há um cabeçalho, muito menos cumprimentos iniciais nas primeiras linhas do texto. O que o remetente faz, já na primeira linha, é iniciar a história com a narração da chegada de um outro personagem: “Benito chegou na quarta-feira.” (Piñon, 2016, p. 111).

A descoberta pelo leitor de que é uma carta ainda é muito postergada durante a leitura, especialmente pelo motivo do remetente destacar, no seu discurso, falas de outros personagens com marcações de travessão, já no terceiro e no quinto parágrafo do conto: “— Nunca desonrei esta casa, mãe.[...]” e em “— Não quero ser como o pai.” (Piñon, 2016, p. 112). Salta aos olhos esses tipos de ocorrências já que não é tão comum observarmos em cartas do tipo carta pessoal. Além disso, há uma extensão no tamanho do texto. Quem está redigindo a carta traz muitas memórias e muitos acontecimentos. Talvez, não foque em apenas um tema (comum a esse tipo de carta) ou que esse excesso possa também querer dizer algo.

A esse respeito, Steffen aponta:

O que mais colabora para a construção da incomunicabilidade no texto, contudo, é o fato de ele se tratar de uma carta para a qual não

será dada resposta. A protagonista, dirigindo-se à Eugênia, questiona: 'Afinal, Eugênia, há quantos anos lhe escrevo sem saber para onde enviar estas longas cartas? (...) Estou certa de que vive e de que minhas cartas, ainda hoje acomodadas no calor da gaveta, chegam a seu regaço graças ao sopro indivisível do meu capricho e do meu afeto' (PIÑON, 2016, p. 130). Logo em seguida, no entanto, a personagem revela, em diálogo com a filha, conhecer o endereço da irmã: '— E qual é o endereço da tia? Tirei da gaveta um papel amassado. Li, com esforço: — É longe daqui, mas não é impossível chegar. Eugênia mora no Alhambra número 35, bem no coração de Granada' (Piñon, 2016, p. 130-131). Não é revelado, porém, por qual motivo as cartas não são enviadas à Eugênia – sabendo-se que seu endereço era conhecido – ou mesmo por que, sendo longe, mas não impossível chegar – segundo palavras da própria –, a protagonista nunca visitara a irmã. Essa passagem traz ainda mais incertezas quando a relacionamos com uma anterior, em que a protagonista relata: 'Uma voz ou outra nos diziam que Eugênia abandonara a casa onde vivera por muitos anos e que andava por Alicante, Málaga, sempre mais ao sul, porto dos mouros' (Piñon, 2016, p. 116). Além de colocar em dúvida se de fato possui o endereço atual da irmã, a protagonista parece se dirigir a um interlocutor outro que não Eugênia, visto que se refere a ela na terceira pessoa. Essas oscilações trazem dúvidas quanto à fábula da narrativa, reiterando, assim, a presença de algo que está no plano do incomunicável ou mesmo do ambíguo. (Steffen, 2016, p. 6).

Consoante as análises da pesquisadora, é possível estabelecer uma natureza paradoxal da carta escrita pela protagonista, como configurando como um gesto de comunicação sem destinatário efetivo, uma escrita que se fecha sobre si mesma. A carta, embora formalmente pertencente ao gênero epistolar, adquire um caráter de confissão íntima e solitária, operando muito mais como um monólogo do que como uma troca de correspondências. A ausência de resposta e a hesitação da narradora quanto ao destino das cartas revelam uma tensão entre o desejo de contato e a impossibilidade de realizá-lo. O texto torna-se, assim, um espaço de resistência ao silêncio absoluto, em que a escrita tenta preencher a ausência física e afetiva da irmã. O ato de escrever sem enviar simboliza uma tentativa de dar forma à solidão, transformando o discurso epistolar, pressupondo existir um diálogo, em um testemunho de incomunicabilidade.

Há uma narrativa em que a carta não se organiza primordialmente como dispositivo de rememoração, mas como forma enunciativa de uma existência comprimida pela carência, pela ruptura dos vínculos e pela desigual distribuição das possibilidades de partida. O conto insere-se, assim, de modo decisivo no horizonte desta dissertação, na medida em que dramatiza a pobreza não apenas como

insuficiência econômica, mas como estrutura que modela afetos, redefine a experiência familiar e submete os sujeitos a distintas modalidades de deslocamento. A narradora, situada à margem dos circuitos de mobilidade efetiva, fala desde uma posição subalterna: permanece na aldeia, mas sua fala é atravessada pela errância dos outros, pelas partidas sucessivas e pela corrosão de pertencimentos que já não se sustentam nem no espaço doméstico nem na promessa de retorno.

Essa precariedade organiza o próprio núcleo familiar. Benito, envolvido no contrabando, justifica a transgressão pela urgência material: “Só não quero morrer de fome” (p. 111). Sara, por sua vez, regressa da América sem restabelecer qualquer intimidade efetiva com a mãe, convertendo a visita em gesto tenso, interessado e descontínuo. Nesse universo, a família aparece menos como comunidade afetiva do que como arranjo atravessado pela necessidade, pela distância e por formas diversas de sobrevivência. A leitura do conto, portanto, afasta-se de uma chave centrada nos sentimentos do passado para trazer como a pobreza desagrega a estabilidade dos laços e torna a convivência um campo de fraturas silenciosas. Eugênia não é apenas a irmã ausente; ela é, sobretudo, a figura daquela que foi lançada ao circuito da mobilidade como resposta material a uma condição de escassez.

Essa inflexão torna-se nítida quando a própria narradora formula uma das sentenças mais contundentes do conto: “A pobreza é insolente, perde-se em falsas ilusões” (p. 115). A afirmação ultrapassa o comentário episódico e condensa uma lógica social mais ampla. A pobreza, aqui, não comparece como pano de fundo neutro, mas como força ativa, quase personificada, que humilha, desorienta e empurra os sujeitos para projetos de vida sustentados por promessas frágeis. Ela interfere na imaginação do futuro, produz expectativas compensatórias e alimenta a crença de que a saída espacial poderá reparar a insuficiência material. Nesse sentido, a narrativa sugere que o desejo de partir não nasce de uma vocação cosmopolita, mas de uma economia da falta: parte-se porque permanecer significa definhando no interior de uma vida sem expansão possível.

Nesse prisma, a trajetória de Eugênia adquire maior material de criticidade. Ao recordar que “os que partem esquecem o caminho de volta” e que a irmã “andava por Alicanas, Málaga, sempre mais ao sul, perto dos mouros” (p. 115), a narradora nomeia um nomadismo material vinculado à sobrevivência. A circulação de Eugênia por diferentes espaços não se configura como liberdade plena, mas como deslocamento precário, inscrito numa mobilidade desigual que cobra, como preço, o esgarçamento

da língua familiar, dos costumes e da memória compartilhada. Quando é observado que a família de Eugênia ia “deixando atrás suor, réstias de sonhos, ossos calcinados” (p. 115), o conto explicita que a partida não elimina a pobreza: ela a reinscreve em outras geografias, sob novas formas de desgaste. A ausência da irmã, portanto, não deve ser lida apenas como falta afetiva, mas como efeito de processos migratórios atravessados por despossessão, tal como propõe Sayad (1998) ao pensar a emigração como experiência que fragmenta o sujeito e redistribui a família entre presença física, distância social e impossibilidade de retorno pleno.

A ausência de Eugênia deixa de significar apenas uma perda íntima quando o conto passa a ser lido pelo prisma da reflexão de Sayad (1998) sobre a emigração como estrutura social produtora de fratura. O que Piñon encena não é somente a dor de quem foi deixada para trás, mas a inscrição violenta da mobilidade no interior de uma economia de carências. Nesse sentido, a partida da irmã não corresponde a um gesto livre, mas à entrada num sistema em que sair da terra natal é menos uma escolha do que uma imposição histórica. A imigração não pode ser isolada de sua contraface constitutiva, porque traz consigo a marca das condições materiais que produziram a partida:

Necessidade de ordem cronológica, sem dúvida, pois na origem da imigração encontramos a emigração, ato inicial do processo, mas igualmente necessidade de ordem epistemológica, pois o que chamamos de imigração, e que tratamos como tal em um lugar e em uma sociedade dados, é, em outro lugar, em outra sociedade ou para outra sociedade, de emigração; como duas faces de uma mesma realidade, a emigração fica como a outra vertente da imigração (Sayad, 1998, p. 14).

É precisamente essa “outra vertente” que o conto torna visível: Eugênia não é apenas aquela que se ausenta, mas aquela cuja ausência foi socialmente produzida pela pobreza e pela desigual distribuição das possibilidades de permanecer.

Sob essa perspectiva, a própria formulação da narradora — “A pobreza é insolente, perde-se em falsas ilusões” (p. 115) — ganha espessura teórica e deixa de operar como comentário episódico. A frase concentra uma percepção aguda de que a precariedade não atua apenas pela privação material, mas também pela fabricação de expectativas compensatórias, de promessas de ascensão e de fantasias de saída. Em Sayad, esse mecanismo aparece quando o autor desmonta a ficção segundo a qual a emigração seria uma travessia provisória, orientada por um cálculo racional e

recompensada por um retorno reparador. Ao contrário, o deslocamento prolongado institui uma vida suspensa, em que o sentido da partida precisa ser constantemente reinvestido para que a experiência não se revele em sua nudez violenta:

Depois veio uma série de desencanto, ou seja, a dissipação de todas as ilusões que contribuíam para dar sentido a uma situação que, reduzida à sua verdade nua, não poderia ser inteligível ou suportável; e, sem dúvida, não podia ser suportável, fosse qual fosse o ponto de vista [...]. A não ser que se reinvestisse constantemente o sentido [...], é o próprio 'absurdo' da condição de imigrante que acaba aparecendo à luz do dia (Sayad, 1998, p. 111-112).

No conto, esse “desencanto” estrutura retrospectivamente a imagem de Eugênia: sua circulação por Málaga e por outras regiões não simboliza expansão existencial, mas a submissão a uma lógica de sobrevivência que transforma o movimento em desgaste e o futuro em adiamento.

A narradora descreve a trajetória da irmã e de sua família nos seguintes termos: “andava por Alicanas, Málaga, sempre mais ao sul, perto dos mouros. Sua família ia deixando atrás suor, réstias de sonhos, ossos calcinados. Esquecidos da língua familiar, do nosso toucinho” (p. 115). A passagem é decisiva porque parece exemplificar, em chave literária, aquilo que Sayad (1998) identifica como o custo humano da separação e da desagregação produzidas pela emigração. O deslocamento não atinge apenas o corpo que parte; ele corrói a continuidade simbólica do grupo, afeta a linguagem, os hábitos, os afetos e a própria inteligibilidade do pertencimento. Por isso, o sofrimento da narradora não pode ser reduzido à saudade de uma irmã distante: trata-se da percepção de que a mobilidade, quando imposta pela necessidade, redistribui desigualmente perdas, silêncios e mutilações.

Acima de tudo, olhando de perto os detalhes mais ínfimos e mais íntimos da condição dos 'imigrantes', introduzindo-nos, por exemplo, no âmago mais secreto dos sofrimentos relacionados com a separação [...], ele traça com pequenas pinceladas um retrato impressionante dessas 'pessoas deslocadas', privadas de um lugar apropriado no espaço social e de lugar marcado nas classificações sociais. [...] Nem cidadão nem estrangeiro, nem totalmente do lado do Mesmo, nem totalmente do lado do Outro, o 'imigrante' situa-se nesse lugar 'bastardo' [...], a fronteira entre o ser e o não-ser social (Sayad, 1998, p. 10-11).

Em Piñon, Eugênia encarna precisamente esse sujeito lançado à fronteira, enquanto a narradora, embora permaneça na aldeia, experimenta reflexamente os efeitos dessa mesma deslocalização.

Por fim, o conto radicaliza essa clivagem ao construir a narradora como figura de um nomadismo sem movimentos, isto é, como sujeito que não parte, mas cuja existência é inteiramente reorganizada pela partida alheia. Quando afirma estar “prisioneira ainda hoje das montanhas galegas” (p. 116), a voz narrativa revela que a imobilidade também pode ser forma de desterro. Nesse ponto, o diálogo com Sayad se torna especialmente produtivo, porque sua reflexão mostra que a emigração não produz culpa, desordem e ruptura no interior do mundo de origem. O ausente não se ausenta sozinho: ele reorganiza a vida daqueles que ficam, convertendo a casa em espaço de espera, suspensão e opacidade.

A pessoa se culpabiliza e se auto-acusa como é culpabilizada e acusada [...]: isso faz parte e é indissociavelmente constitutivo da condição do emigrante e da condição do imigrante [...] Está no que ele jamais confessará a si mesmo como sendo a causa de seu mal e a causa da relação de culpa que tem consigo mesmo enquanto imigrante (ou seja, enquanto ausente de seu lar)” (Sayad, 1998, p. 110-113).

Em *Em busca de Eugênia*, essa culpa estrutural reverbera menos como confissão explícita da irmã que partiu do que como sedimentação narrativa da ferida deixada em quem permaneceu. A busca por Eugênia, assim, nomeia menos uma tentativa de reencontro do que o esforço de dar forma verbal à desagregação produzida pela pobreza, pela partida e pela impossibilidade de restituição do vínculo originário.

Embora permaneça fixada à casa, à aldeia e às montanhas galegas, sua subjetividade é incessantemente deslocada pela partida dos outros, pela circulação de notícias truncadas e pela busca que nunca se cumpre. Ao falar “enquanto eu, sua irmã, prisioneira ainda hoje das montanhas galegas, não tenho para onde ir” (p. 116) revela que a imobilidade também pode ser forma de desterro. Se Eugênia encarna o corpo lançado às rotas da sobrevivência, a narradora encarna aquele outro sujeito igualmente precário que, impossibilitado de partir, vive numa espacialidade fixa, mas subjetivamente corroída pela perda de centralidade, pela espera e pela consciência de ter sido deixado para trás. O conto instala, assim, uma tensão fundamental entre

quem parte e quem permanece, mostrando que ambas as posições estão submetidas à mesma lógica de precariedade, ainda que a experimentem de modos distintos.

A carta, guardada e reiteradamente reescrita, não é apenas um emblema da saudade; ela materializa uma comunicação bloqueada por condições concretas de desagregação. Quando a narradora admite escrever “sem saber para onde enviar estas longas cartas” e imagina que cada uma delas “correspondia a uma resposta que de fato escreveu” (p. 129), o texto explicita a transformação do gênero epistolar em exercício unilateral de sustentação simbólica de um vínculo já comprometido. Mais do que preencher um vazio memorialístico, a escrita tenta administrar a fratura produzida pela dispersão familiar. A gaveta onde as cartas permanecem guardadas converte-se, desse modo, em signo material de uma sociabilidade falida: não se trata apenas de silêncio entre irmãs, mas da impossibilidade de restaurar, pela linguagem, uma rede de pertencimento dissolvida pela pobreza, pela emigração e pela erosão das reciprocidades.

À luz de Homi Bhabha, essa configuração pode ser lida como produção de subjetividades em um espaço intervalar, em que pertencimento e exclusão, permanência e deslocamento deixam de ser termos estáveis. Eugênia e a narradora não ocupam lugares identitários plenos; ambas existem em um entre-lugar marcado por descontinuidades e assimetrias. A irmã emigrada situa-se entre origens abandonadas e destinos nunca inteiramente apropriados; a irmã que fica habita o interior da casa como quem já não ocupa integralmente esse espaço, pois a aldeia também foi invadida por “estranhos” e pela nova prosperidade exibida pelos outros (p. 116). O conto, assim, não opõe simplesmente raiz e errância: ele mostra que a própria permanência se tornou instável. Nesse quadro, a subalternidade da narradora não deriva apenas de sua condição econômica, mas de sua inscrição num mundo em que os centros decisórios da vida lhe escapam continuamente, restando-lhe apenas narrar os efeitos da mobilidade alheia sobre um corpo que já não dispõe de horizonte.

O fechamento do conto fortalece essa leitura. Ao escrever que Eugênia “confessou estar pronta a nos deixar para sempre” e que “chegara o instante de abandonar a casa, a aldeia, os afetos” (p. 131), a narradora recoloca a partida da irmã como gesto fundador da desagregação. A busca anunciada no título não conduz, portanto, a um reencontro reparador pois ela nomeia a tentativa incessante de circunscrever, pela linguagem, aquilo que a pobreza e o deslocamento tornaram irreversível. Mesmo quando imagina que, “sendo a terra redonda, seria fácil caminhar

em frente até encontrá-la” (p. 132), a narradora não projeta uma solução concreta, mas reinscreve a errância como condição de existência. Em “Em busca de Eugênia”, Piñon faz da ausência da irmã a figura mais visível de uma experiência social mais profunda: a de sujeitos pobres, deslocados e subalternizados, cujas vidas são organizadas pela necessidade de partir, pela impossibilidade de permanecer de modo íntegro e pela falência de qualquer retorno à antiga inteireza dos laços.

Essa escrita solitária traduz o mesmo movimento errante que atravessa as figuras nelidianas estudadas nesta dissertação: seres que habitam as margens, movidos por um impulso utópico de sobrevivência, mas condenados ao exílio da linguagem e da afetividade. A carta, portanto, funciona como alegoria de uma travessia interior e simbólica, em que o ato de escrever substitui o diálogo impossível e nos mostra o caráter ambíguo da comunicação humana, simultaneamente tentativa e fracasso. É um conto que reafirma o projeto literário de Piñon de dar voz aos corpos silenciados e às subjetividades fragmentadas, articulando o vazio e o desejo como fundamentos de sua poética da errância.

3.2 Quais as fronteiras do exílio? Joseph Smith e o anti-herói da miséria

“Eles dizem que aqueles que conseguem chegar lá // Encontram a paz, prosperidade e felicidade // E chamam isso de cultura // Chamam isso de civilização [...] // No entanto, na entrada da casa // Sou recusada, rejeitada, reprimida // Sinto-me atingida na testa // Com abjeção e vergonha [...] // Me afastarei dessa casa habitada apenas por ilusões e engodos // Voltarei para o mar, rastejando se for preciso // Voltarei para as minhas águas e as minhas terras // E me vingarei.”

-Urias, part. Marcinha do Corinto – A Liberdade.

Publicado em 1969, *Fundador*, de Nélide Piñon, é uma narrativa polifônica e de estrutura não linear que em muitos momentos provoca as convenções temporais ao entrelaçar o mito, a história e a contemporaneidade. A obra articula-se em torno de múltiplos núcleos narrativos e temporais, abarcando desde a obsessão autoritária de uma figura mítica representada pelo personagem Fundador, em erguer uma civilização e forjar uma nova raça, passando pela jornada épica e identitária do jovem Johanus, até a rebeldia apátrida e o desenraizamento de Joe Smith. Através dessa complexidade de vozes, o romance consolida-se como uma alegoria labiríntica sobre a fundação e a ruína das sociedades, e que se propõe a construir uma reflexão

profunda sobre os mecanismos de poder, o exílio, o peso da memória e a busca incessante do indivíduo por seu lugar no mundo.

A terceira temporalidade do romance, corpus desta pesquisa, introduz o personagem Joseph Smith (ou, como exige ser chamado, apenas Joe) a partir de uma construção marcada pela tensão, pela recusa e por um deslocamento identitário profundo, já perceptível em suas primeiras aparições na narrativa. Inserido inicialmente no espaço da loja de Ptolomeu, Joe surge como uma figura inquieta, agressiva e refratária às normas sociais e afetivas que o cercam, estabelecendo uma relação ambígua com o ambiente e com as figuras que o constituem. Desde cedo, sua presença é associada à estranheza e à ruptura, seja pela forma como se apropria do espaço aproximando-se dos livros, dos objetos e das imagens, seja pela maneira como se relaciona com os outros, frequentemente atravessada por impulsos de violência e resistência. Essa construção inicial é reforçada pela narrativa de sua infância e juventude, na qual já se delineiam traços fundamentais de sua personalidade, como a recusa à integração, a negação de vínculos e a busca por uma identidade própria, dissociada de sua origem familiar e cultural. Tal configuração pode ser observada no seguinte excerto:

Joseph entrava em silêncio, sem olhá-los, mal cumprimentando os irmãos. Recusava-se a usar a língua deles. Para irritar, falava-lhes no idioma da terra com perfeição. — Afinal, menino, o que você pretende? Não nos pode ao menos dizer nesta sua nova língua? Até parece que se envergonha de nós. — É mentira, não tenho vergonha. Simplesmente não gosto. De nada, aliás.” (p. 28)

A construção de Joe está diretamente ligada a um gesto de negação, não apenas dos laços familiares, mas também da linguagem enquanto elemento de pertencimento. A recusa em utilizar “a língua deles” parece indicar um afastamento simbólico de sua origem, enquanto a escolha de falar “no idioma da terra com perfeição” mostra uma tentativa de reinscrição identitária, marcada por um desejo de autonomia e afirmação. Esse “idioma da terra” pode ser compreendido como a língua do novo espaço em que Joe se insere, associada à cultura dominante do território para o qual sua família migra, funcionando como instrumento de diferenciação e de confronto. Ao adotar essa língua de forma deliberada e provocativa, Joe não apenas rejeita sua herança cultural, mas também tensiona as relações de poder no interior da família, instaurando um conflito que se manifesta no plano linguístico. Assim, a linguagem deixa de ser apenas meio de comunicação e passa a operar como

dispositivo de resistência, por meio do qual o personagem afirma sua singularidade e rompe com as expectativas que lhe são impostas. Essa recusa, portanto, inscreve-se em uma lógica mais ampla de deslocamento e desidentificação, que atravessa toda a sua trajetória e o constitui como sujeito em permanente ruptura.

Tal recusa de Joe em assumir a língua de origem pode ser aprofundada à luz das reflexões de Julia Kristeva sobre estrangeiridade e identidade, especialmente quando se compreende que, para a autora, o sujeito moderno é atravessado por uma condição de exílio permanente, sendo “estrangeiro para si mesmo” (Kristeva, 1994). Nesse sentido, sua postura não se limita a um gesto de provocação familiar, mas se inscreve numa dinâmica mais complexa de ruptura interna, na qual a linguagem funciona como território simbólico de pertencimento e, simultaneamente, de rejeição. Ao afirmar que “recusava-se a usar a língua deles” (Piñon, p. 28), o personagem não apenas nega um código comunicativo, mas rompe com aquilo que o constitui enquanto sujeito de uma determinada tradição. Kristeva (1994) sustenta que o estrangeiro habita uma zona de instabilidade, na qual “a identidade vacila”, e é justamente nesse espaço que Joe se posiciona: ao adotar o “idioma da terra”, ele tenta fixar-se em uma nova referência, ainda que essa escolha não elimine o conflito, mas o intensifique.

Essa tensão se aprofunda quando se observa que o domínio do novo idioma não resulta em integração, mas em uma forma de distanciamento ainda mais radical, pois Joe utiliza essa língua “para irritar”, convertendo-a em ferramenta de confronto. Em diálogo com Kristeva (1994), pode-se pensar que o sujeito estrangeiro não apenas sofre o deslocamento, mas também o encena, transformando-o em gesto ativo, uma vez que “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença”. Joe, ao falar perfeitamente a língua do novo território, afirma essa diferença de modo incisivo, recusando qualquer tentativa de assimilação afetiva ou cultural. Assim, sua relação com a linguagem revela uma identidade construída na fratura: ele não pertence mais à língua de origem, mas também não se integra plenamente à nova língua, que utiliza de forma instrumental e até agressiva. O entrelugar linguístico traduz, portanto, uma condição de errância identitária, na qual o sujeito se afirma justamente pela recusa, transformando a linguagem em espaço de disputa e não de comunhão.

Nesse mesmo movimento de deslocamento e de tensão identitária, é apresentada a figura de Ptolomeu, cuja presença é de um eixo relacional fundamental

na constituição de Joe, não mais no âmbito familiar, mas no espaço social da loja, onde se delineiam outras formas de pertencimento e aprendizado. Trata-se de um personagem marcado pela solidão e pela rotina, alguém que “não tinha amigos, desde que chegara à cidade”, sendo Joe, significativamente, o único a visitá-lo (p. 9). É a partir desse encontro que se estabelece uma relação atravessada por ambivalências: ao mesmo tempo em que Ptolomeu acolhe o jovem em seu espaço, permitindo sua circulação entre livros, objetos e práticas comerciais, também se coloca como uma figura de contenção, ainda que silenciosa, diante da agressividade que o caracteriza, “uma agressividade a que jamais revidou” (p. 9).

A aproximação de Joe à loja, onde “averiguava os livros” e se interessava pela “mercadoria” (PIÑON, 2006, p. 9), indica não apenas um gesto de curiosidade, mas o início de um processo de formação que se dá fora das estruturas tradicionais, mediado por esse sujeito que, embora discreto, exerce influência decisiva. Dessa forma, Ptolomeu assume um papel formador singular: não pela imposição direta de valores, mas pela convivência e pela abertura de um espaço onde Joe pode agir, experimentar e afirmar-se, ainda que tal processo se realize sob o signo da tensão, da observação e de uma aprendizagem silenciosa que contribui para a complexificação de sua trajetória.

Ao atravessar a constituição de Joe e que, no espaço da loja, se reconfigura na relação com Ptolomeu, a narrativa retrocede para inscrever a figura do pai como matriz primeira desse movimento nômade, deslocando o eixo da análise para uma herança anterior, marcada pela migração, pela ruptura com a terra de origem e pela constituição de um novo espaço de pertencimento. O pai emerge como sujeito que inaugura o gesto fundador não pela estabilidade, mas pela travessia, sendo aquele que “partira primeiro” e que, após consolidar-se economicamente, convoca a família a segui-lo (p. 25). Esse movimento não se reduz a uma decisão pragmática, mas se inscreve numa lógica simbólica de busca por uma “terra prometida”, como explicita o próprio texto ao afirmar que “aproximava-se da terra prometida” (p. 25), evidenciando uma dimensão quase mítica da migração. Tal processo pode ser compreendido de forma mais ampla no seguinte excerto:

Não dispondo de malas, constituía-se a bagagem de sacos e caixotes, que os da aldeia se encarregaram de preparar. Mas, entristecia-os abandonar as terras a que sabiam nunca mais regressar. Não lhes competindo, porém, a análise dos sentimentos, as razões de se

afastarem de uma pátria, a terra prometida cintilava a seus olhos, o homem conclamando a segui-lo.” (Piñon, 2006, p. 27).

A partir dessa passagem, percebe-se que o deslocamento não se constrói apenas como necessidade econômica, mas como experiência que redefine os vínculos afetivos e identitários, na medida em que implica a ruptura definitiva com a origem: “abandonar as terras a que sabiam nunca mais regressar” (p. 27). Nesse contexto, o pai assume a posição de líder desse movimento, convocando os demais a aderirem a uma promessa que, embora carregada de esperança, também silencia os afetos e as perdas, como indica o apagamento da “análise dos sentimentos” (p. 27). Assim, sua figura condensa a tensão entre fundação e desenraizamento, constituindo-se como agente de uma mobilidade que será herdada, transformada e radicalizada por Joe.

Essa herança nômade, entretanto, não se transmite de modo pacífico, mas se refaz na trajetória de Joe como conflito, especialmente quando se observa que a migração do pai não elimina a condição de estrangeiridade, antes a perpetua no interior da família. A narrativa explicita que, mesmo após o deslocamento, persistem marcas de alteridade, como quando se afirma que os antepassados eram “de origem estrangeira” e que, por isso, eram frequentemente acusados de “forasteiros” (p. 26), revelando que o movimento não conduz à plena integração. Nesse sentido, a errância não se encerra com a chegada à nova terra, mas se prolonga como condição existencial. A permanência do estrangeiro também se manifesta na própria constituição de Joe, cuja recusa do nome: “não quero ser Joseph” (p. 27) e cuja postura agressiva e dissidente podem ser lidas como desdobramentos dessa herança. Além disso, a imagem construída pelo olhar paterno, que o descreve como alguém que “diferia em tudo” e possuía “olhos duros e severos” (p. 28), reforça a ideia de um sujeito que não se insere plenamente nem no núcleo familiar nem no espaço social.

Sob essa perspectiva, a incorporação das formulações de Michel Maffesoli (2001) permite compreender o deslocamento já delineado como parte de uma dinâmica mais ampla, em que o nomadismo ultrapassa a dimensão espacial e se inscreve na constituição do sujeito. Ao afirmar que a pós-modernidade se organiza em torno de um “enraizamento dinâmico”, marcado por uma “sede do infinito” e pelo “desejo de outro lugar”, o autor oferece uma chave interpretativa para a leitura de Joe, cuja trajetória radicaliza o movimento herdado do pai. Nesse sentido, não se trata de

uma ruptura absoluta, mas de uma reconfiguração: o deslocamento que, no pai, se manifesta como travessia concreta, em Joe assume a forma de errância identitária, recusando fixações e instaurando uma relação instável com o pertencimento. Tal postura se aproxima da noção maffesoliana de não fixação em uma identidade ou estrutura social estável, evidenciando que o movimento não se limita ao território, mas atravessa a própria constituição do “eu”.

Por outro lado, ao considerar que o nomadismo decorre de uma “pulsão migratória” que impulsiona o sujeito a “mudar de lugar, de hábito, de parceiros”, Maffesoli (2001) desloca a leitura da errância para além de motivações econômicas, permitindo interpretar a conduta de Joe como expressão de uma lógica existencial. A recusa do nome, o afastamento da família e a instabilidade de seus vínculos não configuram apenas conflito individual, mas inscrevem-se nesse movimento mais amplo de fuga às formas fixas. Como sintetiza o autor, a errância constitui um “modus operandi” que possibilita escapar “à obrigação de uma residência social e profissional”, o que ilumina a maneira como Joe tensiona continuamente os limites impostos pelo pai. Assim, a oposição entre ambos não se resolve, pois corresponde à própria lógica contraditorial entre nomadismo e sedentarismo, na qual os polos coexistem em tensão, fazendo dele não um desvio, mas a intensificação de uma herança que, ao invés de estabilizar-se, permanece em movimento.

Nesse ponto, a expulsão de Joe da universidade não deve ser lida apenas como um episódio disciplinar, mas como a intensificação de sua condição errante, já anunciada anteriormente. Sua inserção conflituosa no espaço institucional revela uma inadequação estrutural, marcada por uma linguagem que rompe com as normas e por uma postura que tensiona qualquer possibilidade de pertencimento. Como indica o texto, sua atuação se dá por meio de uma “linguagem agressiva”, voltada a denunciar o sistema, o que culmina em sua exclusão (p. 38-39). Esse gesto não é isolado: ele reafirma um modo de existir que se constrói na recusa, aproximando-se daquilo que Maffesoli entende como a errância enquanto prática de resistência às formas fixas. Nesse sentido, Joe não apenas é expulso, ele já não se enquadrava, pois sua presença operava como deslocamento dentro do próprio espaço institucional.

Ademais, a ruptura com a família reforça essa lógica, deslocando o conflito para o campo da origem e da identidade. A recusa em nomear-se, a negação do vínculo familiar e o incômodo diante dos hábitos herdados evidenciam um sujeito que rejeita qualquer ancoragem. Tal movimento se explicita quando se afirma que sua vida

“submergia-se em profundo mistério” e que ele “jamais lhes dera nome verdadeiro, endereço, ou desvendara origens sanguíneas” (p. 40). Aqui, o nomadismo deixa de ser apenas geográfico e passa a operar como estratégia identitária, na medida em que Joe rompe com as narrativas de pertencimento. Em diálogo com Maffesoli, essa postura pode ser compreendida como a recusa da fixidez moderna, na qual o sujeito não se define por raízes estáveis, mas por deslocamentos contínuos, instaurando uma existência marcada pela transitoriedade.

Sob outra perspectiva, o episódio em que Joe busca abrigo na casa de Ptolomeu condensa tal tensão entre acolhimento e fuga, e revela a impossibilidade de fixação:

Ptolomeu disse apenas, quando lhe pediu abrigo por aquela noite: — Fique o tempo que quiser, Joe. Esta casa é sua. Joe devolveu-lhe o olhar duro, querendo afirmar: pensa que vou me deixar prender por você? Em nenhum momento relaxava os músculos do rosto, ou admitia o amigo” (PIÑON, 2003, p. 40).

A recusa do acolhimento indica que o deslocamento, em Joe, não é contingente, mas constitutivo. Mesmo diante da oferta de estabilidade, ele reage como quem precisa preservar sua condição de trânsito. Essa atitude encontra respaldo na leitura maffesoliana do nomadismo como impulso que leva o sujeito a escapar de qualquer forma de enraizamento duradouro, recusando vínculos que possam restringir sua mobilidade existencial. Logo, é uma lógica que se radicaliza na maneira como ele se percebe e se posiciona no mundo, especialmente quando se reconhece estrangeiro, mesmo no espaço que deveria acolhê-lo. Ao afirmar que “sentia-se estrangeiro entre eles” e que não amava “aquele país de adoção” (p. 42), é mostrado ao leitor uma subjetividade marcada pela não pertença. Joe encarna a figura do nômade moderno: não aquele que apenas se desloca fisicamente, mas aquele que habita a instabilidade, fazendo da errância não uma falta, mas uma forma de existência, como defende Maffesoli (2001).

No desenvolvimento do capítulo, a experiência da prisão em Medellín — vivida por Joe em decorrência de seu envolvimento com atividades políticas e discursos considerados subversivos no ambiente universitário — marca um deslocamento decisivo em sua trajetória, que passa a assumir contornos mais explicitamente revolucionários. A narrativa indica que tais acontecimentos “asseguravam a Joe de que apenas se iniciava seu percurso revolucionário” (PIÑON, 2003, p. 67), sugerindo

que a errância que o caracteriza desde a infância, nítida pela recusa da família, da língua de origem e de qualquer pertencimento estável, não se dissolve, mas se reconfigura em chave política. Nesse contexto, a figura de Camilo Torres, padre colombiano historicamente associado à Teologia da Libertação e à militância revolucionária, surge como referência simbólica para Joe, funcionando como possível eixo de identificação. Ainda assim, essa aproximação não se realiza de forma plena, pois o próprio personagem questiona tal adesão ao indagar “por que ele, e não outro líder?” (p. 69), em uma postura crítica que impede sua fixação mesmo em projetos coletivos. Assim, o nomadismo de Joe se mantém, agora tensionado entre o desejo de engajamento e a impossibilidade de pertencimento, o que reforça sua condição de sujeito em trânsito permanente.

Paralelamente, a obra articula essa instabilidade à crítica social mais ampla, especialmente ao problematizar as relações entre pobreza, poder e produção de heróis. Ao afirmar que “as nações poderosas já não geram mais heróis” e que a riqueza se constrói “ao empobrecimento de outros continentes” (p. 70), o texto desloca o foco da trajetória individual para uma dimensão estrutural, na qual sujeitos como Joe são simultaneamente produto e crítica desse sistema desigual. Sua recusa em aceitar a cidadania como forma de pertencimento — quando se reconhece como alguém que “não pertencia a nenhum deles, era um apátrida” (p. 68) — evidencia que o nomadismo não decorre apenas de uma escolha subjetiva, mas de uma condição imposta por dinâmicas sociais que excluem e deslocam continuamente. Nesse sentido, sua relação com instituições como a família, o Estado e até mesmo os movimentos revolucionários permanece marcada pela tensão, pois nenhuma dessas instâncias consegue integrá-lo plenamente.

O percurso de Joe vai se tornando mais denso à medida que sua experiência de deslocamento deixa de ser apenas sugerida e passa a se manifestar como conflito aberto, íntimo e social. Agora há um sujeito que não apenas vive entre culturas, mas que é permanentemente atravessado por elas, sem conseguir se fixar em nenhuma. A recusa do dinheiro oferecido pelo irmão: “— Agora é tarde. Já comecei” (p. 87), marca um ponto de virada: Joe já não aceita o caminho que lhe é imposto, ainda que isso signifique assumir uma existência mais incerta e solitária. Ao mesmo tempo, sua presença na escola revela o olhar que o outro lança sobre ele: “aquele estrangeiro ríspido, mais parecendo um saxão” (p. 87). Aqui, a identidade dele é construída menos por aquilo que ele afirma de si e mais por aquilo que lhe é atribuído, reforçando uma

condição de exterioridade constante. Nesse sentido, aproxima-se do que Silviano Santiago (2004) denomina de “cosmopolitismo do pobre”, em que o sujeito periférico circula por espaços culturais distintos, mas sempre sob o signo da inadequação, como alguém que participa sem nunca pertencer plenamente.

Esse deslocamento, contudo, não se restringe ao espaço social; ele invade também o espaço familiar, já que a marginalidade de Joe é total. A casa, que poderia ser lugar de acolhimento, torna-se cenário de tensão e julgamento. Quando o pai reage à situação envolvendo o filho, o que está em jogo não é apenas um ato individual, mas a quebra de um sistema de valores profundamente enraizado. A violência que se segue, simbólica e física, anuncia a ruptura: o corpo de Joe torna-se o lugar onde se inscreve o conflito entre tradição e desvio, pertencimento e exclusão. A fala final: “— Seu gringo imundo” (p. 90), condensa essa lógica de expulsão, pois reafirma Joe como estrangeiro justamente no espaço em que deveria ser reconhecido como filho. Ainda em diálogo com Santiago (2004), pode-se compreender que o cosmopolitismo vivido por Joe não é resultado de escolha, mas de uma condição histórica e social que o empurra para fora, tornando-o estrangeiro em todos os lugares, inclusive no próprio núcleo familiar.

Essa condição atinge seu ponto mais intenso na forma como o próprio Joe percebe a si mesmo e sua posição no mundo. Ao reconhecer sua “marginalidade no país que mãe e pai lhe decidiram dar” (p. 89), o personagem toma uma consciência dolorosa de não pertencimento, que não é apenas geográfica, mas existencial. A imagem da “adaga na barriga” (p. 90) sintetiza a experiência como ferida contínua, como algo que dilacera e impede qualquer estabilidade identitária. Como sugere Santiago (2004), o sujeito do “cosmopolitismo do pobre” vive em trânsito, mas esse trânsito não o emancipa; ao contrário, o expõe ainda mais às hierarquias culturais e sociais. Joe, assim, não apenas atravessa espaços, ele carrega consigo a impossibilidade de ser plenamente reconhecido em qualquer deles, o que torna sua trajetória profundamente marcada pela fratura e pela solidão.

Desde o início, Camilo é construído como figura de autoridade ética e carismática, mas também como alguém destinado ao sacrifício, o que o próprio narrador antecipa ao afirmar: “eu que o condenei a partir do instante em que adivinhei sua morte” (p. 98). A relação entre ambos se estrutura, portanto, sob o signo da admiração e da fatalidade. Enquanto Joe observa, hesita e duvida, Camilo avança, convencido de que sua atuação não pode se restringir ao espaço religioso tradicional.

Ao recordar Medellín e os corpos marcados pela miséria, é mostrado que sua radicalização não nasce de abstrações, mas de uma experiência concreta de desigualdade: “a miséria das terras de Camilo ajudava a alimentar a exuberância das terras que imaginei pátria minha” (p. 99). Nesse ponto, a narrativa insere o leitor no contexto latino-americano de tensões sociais e dependência, fazendo da trajetória de Camilo uma resposta ética a um mundo profundamente desigual.

À medida que a trama avança, intensifica-se o conflito entre a Igreja institucional e o projeto revolucionário de Camilo, revelando o impasse central da narrativa: como conciliar fé e transformação social radical. A recusa em submeter-se às imposições eclesiais — que buscavam silenciá-lo ou afastá-lo — evidencia sua ruptura com uma religiosidade acomodada, “submissa, cujos serviços [...] diminuam sua fé” (p. 102). Em vez disso, Camilo reivindica uma fé ativa, que se realize na história, sobretudo na luta contra a fome e a opressão: “quando um homem morre de fome, não se argumenta de que sistema econômico se produzirá o alimento” (p. 102). Nesse contexto, a decisão de abandonar o espaço institucional da Igreja e aderir à luta armada não aparece como ruptura total com a fé, mas como sua radicalização. O olhar de Joe, que oscila entre incredulidade e fascínio, reforça a dimensão trágica desse percurso, já que acompanha a ascensão de um líder que caminha, consciente, para o sacrifício. É articulado, de forma tensa e complexa, religião, política e violência, situando Camilo como figura liminar entre o mártir cristão e o revolucionário latino-americano.

No processo de desagregação subjetiva de Joe Smith, passa a ser situado agora no espaço degradado da prisão, onde o corpo e a linguagem transparecem as fissuras. O ambiente — “cheiro de urina nos corredores e moscas esvoaçando” (p. 114) — já antecipa uma descida ao abjeto, no sentido proposto por Julia Kristeva, isto é, àquilo que desestabiliza as fronteiras do sujeito e o confronta com o que há de mais precário em sua constituição. A visita de Ptolomeu, marcada por uma contenção afetiva, inaugura um diálogo em que Joe já não sustenta a coerência anterior: sua fala oscila entre confissão, delírio e crítica, revelando uma consciência fragmentada. A voz que o persegue — “um corpo invisível a me caçar” (p. 115) — pode ser lida como a irrupção de um *Outro* interno, que dissolve a identidade estável e aproxima o personagem de um estado liminar entre lucidez e desintegração. Assim, o texto desloca o conflito do plano político externo para o interior do sujeito, onde se encena uma crise de sentido.

Esse processo atinge seu ponto crítico quando a narrativa rememora o episódio na igreja, no qual Joe protagoniza um gesto de violência simbólica e material contra o sagrado instituído. A cena é construída com forte carga imagética e ritualística, numa inversão de valores e na tentativa de refundação simbólica:

As rápidas machadadas visavam o púlpito, dali a vista era completa, viam-se igualmente o altar, a nave e o portão de entrada. [...] o lenhador atingia com o machado os livros de oração, as peças reluzentes, o tesouro indígena. E mantendo-os distantes proclamava que a Igreja iniciara-se no estábulo, fedendo a bosta, e vaidosa agora renegava a simplicidade. Deviam imediatamente substituí-la.” (Piñon, 2003, p. 117).

Aqui, a destruição do espaço litúrgico não é mero ato de rebeldia, mas um gesto de dessacralização que busca expor a artificialidade da ordem simbólica vigente. À luz de Kristeva, trata-se de um movimento abjeto por excelência, ao profanar os objetos sagrados, Joe rompe com as estruturas que garantem a coesão do sujeito e da comunidade, lançando-se num território onde as distinções entre puro e impuro, sagrado e profano, já não se sustentam. O abjeto, nesse sentido, não apenas repulsa, mas também fascina, pois revela a fragilidade das construções simbólicas que organizam o mundo.

Além disso, a fala dele faz uma crítica radical à moralidade herdada, articulando uma rejeição simultânea da religião institucional e das formas tradicionais de heroísmo. Ao afirmar que “não existe acaso obscenidade no heroísmo fracassado?” (p. 116), ele desmonta a lógica sacrificial que sustentava figuras como Camilo, deslocando o heroísmo para o campo do grotesco e do inútil. E essa noção se aproxima das discussões de Kristeva de que o sujeito, ao confrontar o abjeto, experimenta uma crise de identidade que o impede de se reconhecer nas categorias sociais estabilizadas. Joe já não se identifica com a nação, a família ou a religião: “detesto a família, minha raça, minha língua” (p. 117), configurando-se como sujeito em trânsito, cuja identidade se constitui precisamente na recusa de pertencimento. Trata-se de um nomadismo radical, que não apenas atravessa espaços geográficos, mas desestabiliza os próprios fundamentos simbólicos do eu.

O diálogo com Ptolomeu contrasta entre duas temporalidades: a do jovem em ruptura e a do velho que carrega a memória e a tradição. No entanto, essa oposição não se resolve em síntese; ao contrário, intensifica a percepção de um mundo em

crise, no qual “conformismo e rebeldia não seguem juntos, são irreconciliáveis” (p. 121). A recusa de Joe em narrar plenamente o ocorrido — “Você não acreditaria. Pensaria que inventei” (p. 120) — reforça o caráter inenarrável da experiência abjeta, que escapa à linguagem ordinária. Assim, a narrativa se constrói como espaço de tensão entre dizer e silenciar, entre revelar e ocultar, aproximando-se daquilo que Kristeva identifica como o limite da significação. Nesse ponto, o texto não apenas representa a crise do sujeito contemporâneo, mas a encena formalmente, fazendo da linguagem um campo instável, atravessado por rupturas, excessos e impossibilidades de sentido.

A morte de Camilo, retomada frequentemente na história, deixa de ser um fato isolado para tornar-se um eixo simbólico entre política, religiosidade e sacrifício. Na passagem: “não basta explicar a morte de Camilo”, o narrador desloca o acontecimento do plano factual para o plano interpretativo, sugerindo que sua morte excede a causalidade imediata (a bala) e se inscreve em uma lógica de entrega consciente. Nesse sentido, a comparação com a eucaristia — “a multiplicação da matéria [...] recebendo o corpo do Cristo” — não é gratuita: Camilo é figurado como corpo sacrificial, cuja morte adquire dimensão coletiva e quase litúrgica. Essa aproximação entre guerrilha e sacralidade como sujeitos marginalizados e em deslocamento (no caso, o guerrilheiro) constroem sentidos de pertencimento e transcendência a partir da própria precariedade, convertendo a morte em forma de permanência simbólica.

Ao mesmo tempo, a narrativa traz a crise desse modelo sacrificial por meio da voz hesitante do narrador, que se reconhece incapaz de sustentar a mesma radicalidade. Quando indaga “onde então puseram o Cristo do povo?”, ele explicita o esvaziamento de um ideal coletivo, sugerindo que a figura de Camilo já não pode ser plenamente apreendida nem pela religião institucional nem pela revolução. A errância de sentido acompanha a errância dos corpos: Camilo, antes integrado a uma causa, torna-se um “último corpo”, situado no limiar entre vida e morte, enquanto o narrador permanece em um espaço de suspensão, incapaz de agir. Essa tensão revela uma dimensão central para a discussão da marginalidade: não se trata apenas da exclusão social, mas de um estado existencial de deslocamento contínuo, em que nem os sistemas simbólicos (Igreja, revolução, comunidade) conseguem oferecer estabilidade.

A relação entre Joe e Ptolomeu desloca o foco para uma outra forma de marginalidade, marcada pela solidão urbana, pela precariedade dos vínculos e pela recusa do pertencimento. O apartamento desorganizado, o isolamento deliberado e a incapacidade de comunicação (“jamais admitíramos confidências”) constroem um espaço de clausura que contrasta com a coletividade idealizada da luta de Camilo. A caixa enviada pela mãe, carregada de objetos e memórias, funciona como vestígio de uma origem que Joe rejeita, reforçando seu caráter errante e desenraizado. Assim, a narrativa amplia o espectro do nomadismo: se Camilo encarna o deslocamento político e sacrificial, Joe representa o deslocamento subjetivo e afetivo, que a marginalização, na obra, opera tanto no plano histórico quanto no íntimo, configurando sujeitos que transitam entre pertencimentos frágeis e identidades em constante dissolução.

Na aproximação do desfecho, é possível observar o aumento do conflito interior de Joe, em que sua identidade, pertencimento e culpa misturam-se a partir de sua relação com o passado e com a figura de Camilo. O percurso do personagem não é mais apenas uma busca externa e passa a configurar-se como um impasse ético e existencial: permanecer na inércia ou assumir um gesto que o inscreva na história que herdou. Esse movimento é atravessado pela consciência de uma ruptura, com a língua, com a terra, com a origem que, longe de libertá-lo, o aprisiona em uma condição de deslocamento permanente. Assim, a trajetória final se constrói menos como resolução e mais como tensão acumulada, em que o sujeito se reconhece incapaz de sustentar plenamente o legado que o interpela. Nesse sentido, a passagem em que Joe escreve seu bilhete sintetiza o núcleo desse impasse:

Eu me converti a um idioma que não era meu, a uma terra que jamais me pertenceu, a uma gente a que não me associei, a um ideal irrealizável, a um amigo de morte próxima, a um herói que me fez conhecer a solidão, a uma luta que, embora na terra, não sei enfrentar. Mas, acaso converti-me num homem que não sou, porque a língua que recebi, pertencendo a poucos homens, não era a universal? E recusei a terra pequena em que nasci em troca da minha voracidade pelo mundo, meu tormento em conceber uma região maiúscula, em que os pigmeus se tornassem gigantes, solo geral, pertencendo a quem plantou a produção, o suor era a propriedade. (Piñon, 2011, p. 193).

A reflexão que se segue a esse fragmento revela que a crise de Joe não se limita à perda de referências, mas se constitui como falha em transformar herança em

ação. Ao reconhecer a própria adesão a projetos que não se concretizam, ele se coloca diante da própria insuficiência, questionando se sua recusa em agir não é, no fundo, uma forma de renúncia travestida de ideal. Desse modo, o encerramento não oferece superação, mas um sujeito suspenso entre o que recebeu e o que não consegue realizar, tensionando, até o fim, a distância entre memória, linguagem e compromisso histórico.

Na parte final do romance, acompanhamos um momento decisivo da trajetória de Joe, marcado por ruptura, deslocamento e redefinição de si. O personagem se afasta definitivamente de suas origens e de suas relações, especialmente com Ptolomeu, assumindo uma identidade em trânsito, entre passado e futuro. Esse movimento aparece tanto no plano físico, a partida, o deslocamento, o exílio, quanto no plano simbólico, em que Joe abandona referências anteriores para reconstruir sua subjetividade. Nesse sentido, a narrativa coloca um sujeito em crise, atravessado por tensões entre pertencimento e liberdade, como se observa quando ele reconhece: “Perder Joe significava sua morte” (p. 234), indicando a dissolução de uma identidade anterior em favor de outra ainda em formação.

Há uma linguagem densa e introspectiva, apresentando a fragmentação do sujeito e sua relação com a memória, a origem e o desejo de reinvenção. Em uma passagem significativa, lê-se:

Joe rejeitava a América sem sofrer. Não queria ingratidão no peito. Mas, a liberdade o que mais se acentuava agora nele. Permutando fartura em troca do esquecimento. E regressando àquela terra oriental, árida apesar das tâmaras e o atraso coagindo as criaturas — haveria de identificá-la com o coração.” (Piñon, 2011, p. 222).

Aqui, percebe-se um sujeito que negocia constantemente entre o passado e o presente, recusando fixações identitárias e optando por um movimento contínuo de reconstrução. A identidade deixa de ser algo estável e passa a ser entendida como processo, marcado por deslocamentos, perdas e escolhas.

Para Hall, a identidade não é fixa, mas “uma ‘celebração móvel’, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais” (Hall, 2006, p. 13). No caso de Joe, essa “celebração móvel” se concretiza em sua trajetória errante, em sua incapacidade de permanecer em um único lugar ou de assumir uma identidade estável. Ele é constantemente atravessado por discursos, memórias e experiências que o

reconfiguram, tornando-se um sujeito típico da modernidade tardia: fragmentado, instável e em permanente reconstrução.

Além disso, Hall (2006) afirma que “as identidades são construídas dentro e não fora do discurso”, que se destaca na narrativa de Piñon, em que Joe se constitui a partir das narrativas que o cercam — a família, a terra, a guerra, a migração. Ao final, sua identidade não é uma essência, mas um efeito dessas múltiplas inscrições simbólicas. Assim, *Fundador* encerra-se reafirmando a impossibilidade de uma identidade fixa e plena, apresentando, em vez disso, um sujeito em trânsito, cuja existência se define justamente pela incompletude e pela constante reinvenção de si. Características que parecem estar em comunhão com a figura de Caetana, protagonista do romance *A doce canção de Caetana* que será discutida no tópico seguinte.

3.3 Protagonista na coxia: Caetana e a sobrevivência pela arte

Nas páginas iniciais de *A doce canção de Caetana*, Nélide Piñon instala o leitor numa Trindade marcada pela decadência de antigas hierarquias familiares, pela vigilância mútua e por um cotidiano atravessado por ressentimentos. Antes mesmo da entrada de Caetana em cena, a narrativa concentra-se em Polidoro e na sua rede doméstica e social: Dodó, Joaquim, Magnólia, Ernesto, Virgílio, Antunes e o paulista chamado Bandeirante, para expor um espaço provinciano em que poder, memória e prestígio se confundem com a administração da casa, da mesa e do nome familiar. No primeiro momento do romance, o foco pode parecer incidir sobre a forma como a obra articula classe, mando e precariedade moral, mostrando que a pobreza, em Piñon, nem sempre se reduz à falta material imediata, mas também se manifesta como carência ética, apego mesquinho à propriedade e incapacidade de reconhecer o outro fora das hierarquias locais. Logo no início, a casa aparece como cenário dessa estrutura opressiva, pois “nunca se sabe quem bate à nossa porta” (Piñon, 2012, p. 6), frase que resume o modo como a família se fecha num regime de suspeita, defesa e autopreservação.

A casa dos Alves, marcada por gestos ritualizados e pela centralidade da mesa, funciona como um palco onde se encenam relações de poder, afetos disciplinados e disputas silenciosas. Assim, a própria organização do cotidiano traz uma estética da ordem que encobre conflitos mais profundos, pois, sob a aparência de estabilidade,

circulam ressentimentos, desejos reprimidos e formas de sujeição. Nesse sentido, a sobrevivência assume um caráter performativo: vive-se não apenas para permanecer, mas para sustentar papéis socialmente instituídos, como se cada gesto reiterasse uma dramaturgia doméstica. Essa configuração aproxima-se da ideia de que o espetáculo, ainda que sutil, atua simultaneamente como disfarce e denúncia, uma vez que torna visível, por meio de suas fissuras, a precariedade das relações que pretende estabilizar. Desse modo, a casa e seus rituais cotidianos deixam de ser apenas cenário e passam a operar como dispositivos simbólicos que evidenciam as fronteiras porosas entre representação e vida, antecipando, inclusive, os deslocamentos mais explícitos que a narrativa desenvolverá posteriormente.

Virgílio é apresentado como “o único cidadão em Trindade que zelava pelo fortalecimento de uma identidade nacional” (p. 17), numa formulação que, longe de soar elevada, tinha a tentativa de compensar a estreiteza moral da cidade com retórica cívica vazia. O nacionalismo, assim, não é como pertencimento generoso, mas como linguagem ornamental usada para proteger privilégios, conter o estrangeiro e legitimar um mando local já corroído. Tal lógica se adensa no confronto com o paulista, cuja presença desencadeia fascínio, ameaça e desejo de imitação. Ao mesmo tempo em que Joaquim o repele como intruso, Polidoro e Magnólia reconhecem nele uma abertura para fora de Trindade, isto é, para um mundo que escapa à clausura doméstica. É feita dessa entrada um momento decisivo para mostrar como a ordem local se sustenta por exclusão, medo e teatralização da autoridade. O trecho a seguir é decisivo porque reúne, numa mesma cena, a arrogância patriarcal, a obsessão com a linhagem e a violência simbólica com que se defende a casa:

Joaquim mostrou ao paulista o corte afiado do facão, próprio para destrinchar os frangos assados dos domingos, numa clara demonstração de que tinha a família sob controle.

— O senhor sabia que os papas italianos, refugiados lá numa cidade do sul da França, na hora da comida mantinham os cardeais em mesas separadas? E que os privavam do uso das facas, com medo de serem assassinados? disse Joaquim, indicando o filho. Aparatava tolerar com paciência certas insubmissões.” (Piñon, 2012, p. 39).

Depois dessa passagem, torna-se mais nítido que o poder patriarcal, no romance, não se impõe apenas pela força explícita, mas por uma pedagogia cotidiana da intimidação. O facão, a distribuição dos lugares à mesa e a referência histórica aos cardeais compõem uma encenação por meio da qual Joaquim procura reafirmar seu

domínio, como se a família fosse uma pequena corte sitiada. Aí se revela um aspecto central para o tema desta pesquisa: as relações sociais são estruturadas por assimetrias profundas, e a aparente estabilidade da casa repousa sobre humilhação, ressentimento e medo. A miséria já se anuncia nesse universo não como simples indigência material, mas como rebaixamento do vínculo humano, como empobrecimento das formas de convivência e como adesão feroz à propriedade e ao mando.

É justamente nesse quadro que se prepara, de modo muito consistente, a futura irrupção de Caetana e de tudo aquilo que ela deslocará. Ao insistir em figuras envelhecidas, imóveis e moralmente exaustas, a pacata cidade de Trindade é construída a partir de um espaço estagnação, em contraste com qualquer força que venha romper o círculo doméstico e social. Polidoro, posto entre a obediência ao pai e a sedução do que vem de fora, passa a corporificar esse impasse. Não por acaso, a obra associa o progresso local a uma fantasia grotesca, incapaz de alterar a estrutura profunda da cidade: “O progresso é uma mentira. E já não me iludo com bravatas” (p. 32). A frase, colocada na boca do paulista, ultrapassa a circunstância imediata e funciona como diagnóstico do próprio ambiente trindadense. Sob essa perspectiva, a leitura dessas páginas iniciais permite afirmar que *A doce canção de Caetana* começa desnudando uma sociabilidade regida por autoridade patriarcal, culto do nome, exclusão e ansiedade de classe; é desse solo socialmente árido que emergirão, mais adiante, as formas de deslocamento, tensão e confronto com a alteridade que interessam diretamente à discussão desta dissertação.

Trindade é construída menos como simples cenário provinciano do que como um espaço de condensação simbólica, no qual se cruzam decadência familiar, desejo de ascensão, teatralização do poder e formas variadas de exclusão. Nos primeiros capítulos do romance, a focalização incide sobretudo sobre Polidoro, Joaquim, Dodô, Magnólia, Virgílio, Antunes/Bandeirante e Gioconda, personagens que compõem uma rede de forças tensionada entre tradição local e impulsos de modernização. O foco deste subtópico recai justamente sobre esse ponto de fricção: a arte, o espetáculo e a encenação social aparecem como modos de sobrevivência num mundo atravessado por carência material, ruína moral e instabilidade identitária.

A emergência do hotel e do busto, bem como o fascínio pela monumentalização de Trindade, explicita um regime de poder que se pretende civilizador, mas que se organiza pela imposição de símbolos externos ao corpo social da cidade. Por isso,

quando Joaquim reage à ideia do hotel-palácio, o que se enuncia não é apenas uma objeção prática, mas a percepção de que o “progresso” chega como forma de ocupação. A fala “o único cidadão em Trindade que zelava pelo fortalecimento de uma identidade nacional” (p. 18) associa pertencimento, vigilância e defesa, expondo uma identidade local que se sente ameaçada e, por isso mesmo, endurece-se em postura excludente. Nessa direção, a oposição entre Joaquim e o paulista não se esgota num conflito pessoal: ela dramatiza a luta entre uma ordem rural em declínio e uma modernização predatória, capaz de converter o espaço coletivo em vitrine, mercadoria e ornamento. A narrativa sugere, assim, que a identidade local já não se sustenta por coesão efetiva, mas por um discurso defensivo, muito próximo do que Hall (2006) compreende como reação à instabilidade das identificações modernas, isto é, uma tentativa de reconstituir unidade precisamente quando ela já se encontra fissurada. Essa tensão ganha nitidez na cena em que o hotel é discutido como promessa de futuro e, ao mesmo tempo, como figura de aprisionamento social:

— Acaso queremos um palácio em Trindade? Só se for para guardar prisioneiros em suas masmorras, disse Joaquim, desabrido, sob a ameaça do paulista ambicioso.
 — Esse palácio vai socorrer os viajantes. Não está sendo construído à custa do sangue popular, reagiu Antunes, descuidando-se dos humores de Joaquim (Piñon, 2012, p. 43).

O confronto verbal organiza, em miniatura, uma política do espaço: de um lado, Joaquim percebe que o monumento do progresso introduz hierarquia, vigilância e deslocamento; de outro, Antunes o apresenta como hospitalidade e abertura. A duplicidade é decisiva, porque o hotel encarna justamente a lógica do espetáculo modernizador: acolhe enquanto subordina, promete circulação enquanto redefine quem pertence e quem apenas serve. Aqui, a leitura pode ser entendida na medida em que o poder não atua somente por interdição, mas por produção de discursos, utilidades e lugares sociais. O “palácio” não é apenas edifício; é tecnologia simbólica que reposiciona Trindade num circuito de prestígio do qual seus habitantes participam de forma desigual. Nesse movimento, a pobreza torna-se ainda mais aguda, porque passa a conviver com a ostentação que a desmente.

É nesse cenário que Polidoro assume uma posição particularmente complexa. Sua figura não corresponde ao nômade clássico do deslocamento geográfico contínuo, mas a um sujeito do entremeio, enredado entre a casa paterna, a economia

do hotel, a pressão dos visitantes e a corrosão da autoridade familiar. Quando surge “magro e desagradavelmente inconformado” sob “os rigores de um falso inverno” (p. 45), a narração já o inscreve numa zona de inadequação. Polidoro vive um nomadismo simbólico: não pertence inteiramente à ordem antiga do pai, tampouco se integra sem resto ao mundo novo que chega de fora. Nesse aspecto, sua experiência pode ser pensada à luz do “entrelugar” de Bhabha (1998), pois sua identidade não se estabiliza nem no polo da tradição nem no da modernização. O que Piñon constrói é uma subjetividade em trânsito, submetida a discursos concorrentes, cuja precariedade interna corresponde à precariedade histórica do espaço que habita.

As personagens femininas e os corpos associados ao espetáculo intensificam ainda mais essa articulação entre errância, vulnerabilidade e poder. Quando Gioconda diz: “Estamos todas envelhecendo, Polidoro” (p. 61), sua fala ultrapassa o dado biográfico e toca o estatuto social de mulheres cuja presença depende do olhar alheio, do consumo masculino e da efemeridade do desejo. A velhice, nesse universo, não é apenas passagem do tempo; é ameaça de descarte. Por isso, arte, performance e sedução aparecem como instrumentos de permanência precária, modos de negociar existência em uma ordem que marginaliza aquilo que já não rende brilho. O romance, então, desloca a pobreza para o plano do corpo e da visibilidade: ser pobre também é estar sujeito ao esgotamento do valor social, ao enfraquecimento da escuta, à transformação em resto. Hall (2006) observa que as identidades se tornam uma “celebração móvel”, continuamente transformada pelas formas de interpelação do mundo social; em Trindade, isso se traduz na oscilação entre apego à linhagem, desejo de distinção, medo do estrangeiro e sedução pelo novo. O paulista, o professor, a mulher desejada, o artista, o pobre, o homem da casa: cada figura ingressa no romance como posição discursiva que reorganiza as demais.

Nessa polifonia, em sentido bakhtiniano, ninguém fala a partir de um centro incontestado; cada voz expõe uma fração de verdade e, ao mesmo tempo, revela seu limite. Assim, *A doce canção de Caetana* elabora a marginalidade não como exterioridade simples, mas como produção interna da própria comunidade. O outro não vem apenas de fora: ele emerge no interior da casa, da cidade e do sujeito. É precisamente essa oscilação que faz do romance um espaço privilegiado para pensar pobreza e nomadismo como categorias inseparáveis da experiência moderna de identidade fraturada.

A arte não comparece como ornamento, mas como expediente extremo de permanência num mundo que insiste em converter certos corpos em sobra social. Caetana e sua trupe ocupam, em Trindade, uma posição instável: chegam como promessa de fascínio, mas são recebidos sob o crivo da suspeita, da moral vigilante e do desejo de domesticar aquilo que não se deixa fixar. É precisamente aí que a representação ganha espessura política. A personagem central não apenas atua; ela transforma a cena em campo de disputa simbólica, porque sua presença pública desloca a mulher pobre do lugar da invisibilidade e a reinscreve como figura de impacto, mesmo quando essa visibilidade é atravessada por precariedade e risco. Tal tensão se explicita no próprio discurso que tenta capturá-la e domesticá-la:

Que tio é este 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? (Piñon, 1987, p. 131).

Assim, a errância da trupe não deve ser lida somente como deslocamento geográfico, mas como forma de existência marcada pela provisoriedade, pela instabilidade dos vínculos e pela necessidade de inventar, em cada parada, um modo de continuar. Nessa economia narrativa, sobreviver é também produzir figura, voz e superfície de aparição.

A linguagem de Piñon reforça essa condição por meio de uma dicção que aproxima corpo e espetáculo sem jamais dissolver a fratura entre ambos. O vocabulário da cena, do gesto, do figurino, do olhar e da imitação não encobre a dureza do real; ao contrário, torna-a mais aguda, porque o brilho da performance é continuamente contaminado pela consciência da penúria. O palco, então, funciona em regime duplo: protege e expõe. Protege porque oferece a Caetana um espaço de reinvenção de si, onde a identidade não precisa coincidir inteiramente com o dano social que a circunscreve; expõe porque, a cada apresentação, a precariedade retorna como ameaça de queda, desgaste e desmascaramento. Essa duplicidade aparece também na dinâmica interna do grupo e na tensão entre arte e competição:

Cada qual queria superar o talento do rival, numa disputa que se acirrava a cada função. Uma rivalidade que perdía a todos. — Você é um canastrão. Como pode ser mais aplaudido que eu? Certa noite, trocaram bofetadas em cena. O público no início pensou que o entrevero fizesse parte da peça. Vespasiano, em geral de bom humor, desesperou-se. Caetana pressentiu o fim dos Romeiros. (Piñon, 1987, p. 143).

Daí a força crítica desse romance: a estética do espetáculo não neutraliza a violência da exclusão, mas a devolve sob a forma de cena tensa, em que a sobrevivência depende da capacidade de converter a vulnerabilidade em presença. O artifício não apaga a pobreza; confere-lhe forma visível.

Essa dinâmica se intensifica porque a trupe encarna, no interior da cidade, uma sociabilidade do trânsito. Seu nomadismo não é romântico, tampouco livre de custo; trata-se de uma circulação imposta pela necessidade, em que cada deslocamento carrega a possibilidade de sustento e a experiência reiterada do não pertencimento. Em chave próxima à reflexão de Maffesoli sobre a errância como “desejo de outro lugar” e como resposta a um mundo que já não satisfaz, o nomadismo da companhia articula miséria material e mobilidade simbólica: partir é, ao mesmo tempo, sinal de carência e condição de reinvenção. Essa ambivalência aparece com nitidez no modo como Caetana sustenta a própria figura diante de um espaço social que a quer legível, fixa e domesticada. Seu corpo cênico opera contra essa captura, porque não se oferece como essência, mas como construção móvel, como identidade em trânsito. Nessa perspectiva, a arte deixa de ser mero recurso de expressão e passa a funcionar como técnica de deslocamento: ela retira a personagem do lugar em que a pobreza a confinaria e a recoloca, ainda que provisoriamente, na posição de quem fala, ocupa a cena e impõe ao olhar alheio uma outra gramática de reconhecimento.

É nesse ponto que o romance pode ser lido produtivamente à luz de Bakhtin. Se, como lembra Marcuzzo, o dialogismo diz respeito ao “princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso”, enquanto a polifonia nomeia a emergência de vozes que se deixam escutar sem serem absorvidas por uma instância única de autoridade, então a presença de Caetana e de sua trupe em Trindade reorganiza o espaço romanesco como campo de vozes em atrito. Não há uma consciência soberana que estabilize definitivamente o sentido dessas figuras errantes; ao contrário, elas surgem entre discursos concorrentes — os da moralidade local, os do desejo masculino, os

da curiosidade pública, os da exclusão social e os da própria autoinvenção artística. Também por isso a trupe não pode ser reduzida a objeto de observação da cidade. Sua fala, seu gesto e sua teatralidade interrompem o monologismo social e expõem o que Pires e Tamanini-Adames (*apud* Bakhtin, 1981), retomando Bakhtin, identificam como uma multiplicidade de vozes que resistem ao discurso autoral unívoco e instauram um “infundável diálogo”. Em *A doce canção de Caetana*, esse diálogo é inseparável da desigualdade: o romance faz ouvir vozes socialmente rebaixadas sem purificá-las, preservando-lhes a tensão, a contradição e a aspereza:

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 nome. Levava os pertences nas costas como os caramujos. Igual a nós, que nem sabemos às vezes em que buraco do Brasil nos metemos. (Piñon, 2012, p. 123)

Ao mesmo tempo, a figura de Caetana pode ser aproximada da estrangeiridade pensada por Kristeva: não apenas a estrangeira que vem de fora, mas aquela cuja presença perturba a ordem íntima dos pertencimentos e faz vacilar a segurança identitária dos que a observam. A cidade reage à atriz e à companhia porque reconhece nelas algo que ultrapassa a exterioridade social do viajante; o que se produz é o desconforto diante de um outro que desorganiza fronteiras, contamina papéis e devolve à comunidade uma imagem incômoda de si mesma. É por isso que as prostitutas de Trindade, embora não ocupem aqui o centro da análise, integram decisivamente esse tecido da marginalidade: elas prolongam, em outra chave, a mesma lógica de visibilidade precária, em que o corpo feminino circula entre desejo, estigma e sobrevivência. Caetana, no entanto, radicaliza essa condição, porque reelabora o próprio desamparo por meio da forma artística. Sua errância não a dissolve; obriga-a a fabricar presença. E, ao fazê-lo, o romance mostra que, nas bordas da pobreza, a arte pode operar como disfarce e como denúncia ao mesmo tempo: máscara necessária para continuar vivendo, mas também linguagem capaz de tornar visível aquilo que a ordem social preferiria manter fora de cena.

No segmento em que a narrativa aproxima Caetana de Gioconda e das Três Graças, *A doce canção de Caetana* radicaliza uma zona de contato decisiva entre arte, sobrevivência e marginalidade. O que se vê não é apenas a chegada de uma atriz a um universo periférico, mas a irrupção de uma lógica estética que desloca, ainda que provisoriamente, a gramática social pela qual certos corpos são lidos.

Caetana comparece como figura que desarranja repartições estabilizadas entre pobreza, honra, prostituição, velhice, trabalho e visibilidade, fazendo desse desarranjo uma operação simultaneamente imagética e política. Por isso, quando a personagem propõe a passagem “da condição de putas” à condição de artistas, não se trata de um simples gesto retórico de elevação moral, mas de uma intervenção simbólica que reorganiza o campo de inteligibilidade das existências rebaixadas:

“— Que nos propõe? Vivemos na ilusão? Deixarmos de lado a condição de putas e passarmos a ser artistas?”; ao que Caetana responde: “— Vim para montar um espetáculo. Aceita ser minha atriz? Ser aplaudida em cena aberta aqui em Trindade?”; e Gioconda termina por aderir: “— Muito bem. As Três Graças e eu aceitamos ser atrizes. Quem sabe nascemos para o palco e não sabíamos? Além do mais, é melhor ser artista que puta” (Piñon, 2012, p. 224).

A sequência é crucial porque comprime, em poucos enunciados, o núcleo problemático do romance: a arte aparece como ilusão, mas também como rearranjo material do possível; como fantasia, mas igualmente como nova distribuição de nomes, gestos e lugares.

A força desse movimento depende, em grande medida, da construção verbal de Caetana. Ela não é apresentada como presença estável ou identitária no sentido convencional; ao contrário, sua figura emerge pela plasticidade do gesto, pela capacidade de enunciar mundos e de conferir forma sensível àquilo que, antes dela, permanecia reduzido à opacidade do cotidiano. Daí a insistência da narrativa em associá-la ao vocabulário do palco, da máscara, da atuação, da cena e da fabulação. Quando Gioconda, desiludida, afirma: “— Admito que falhei. O que faço agora?”, Caetana responde: “— Vim reformar minha vida. É tudo que sei” (p. 223). O verbo “reformular”, aqui, é decisivo: não se trata de restaurar uma essência anterior nem de recuperar alguma pureza perdida, mas de rearranjar formas de vida sob condição de ruína. A arte, nesse plano, não remete a uma transcendência apaziguadora; ela funciona como técnica de recomposição provisória em meio ao esgotamento. Caetana não redime o mundo; ela o remonta cenicamente.

Esse apontamento torna legível já na maneira como o romance representa o próprio dispositivo da criação. Em um momento de autorreflexividade aguda, a narrativa formula: “Por tradição, o artista é o ser mais velho da terra. Às vezes ele rejuvenesce em meio ao vendaval das emoções e do drama” (p. 225). O enunciado é

particularmente relevante porque recusa qualquer visão romântica da arte como puro frescor ou espontaneidade: o artista é o mais velho da terra, isto é, carrega sedimentações, restos, ruínas, memórias, fadiga. Mas esse corpo envelhecido pode rejuvenescer no interior do drama, o que significa que a arte não anula a decadência; ela a reinscreve sob outra lógica, tornando-a energia de cena. A proposição convém exemplarmente a Caetana e ao grupo que a cerca: são corpos atravessados pela pobreza, pelo desgaste, pela humilhação e pela obsolescência social, mas que, ao entrarem na economia do espetáculo, deixam de coincidir plenamente com a sua própria exaustão. A cena não apaga a velhice, o estigma ou a miséria; antes, converte-os em material de figuração.

A arte é promessa e artifício; liberta e captura; abre horizontes e intensifica o risco do autoengano. O próprio romance explicita essa ambiguidade ao fazer a personagem reivindicar que “a arte” pode devorar vidas e produzir formas de ilusão destrutiva. Gioconda, ressentida, diz a Caetana:

— Você ainda não me perdoou as esperanças que despertei em seu coração. Arrogante, Caetana fez-lhe ver que jamais estive ao seu lado. Por ninguém faria tal sacrifício. Em uma cantiga Riche, a persegui-la sem trégua, acrescentou pesarosa: — você é uma ingrata. Esqueceu que lhe ofereci a oportunidade de ser artista?”; [...] a arte, segundo lhe ensinara tio Vespasiano, tinha a propriedade de devorar as tripas dos homens em troca da visão apaixonada. Não havia outro jeito do artista inventar seu próprio sonho senão por atos de bruxaria e malignidade (Piñon, 2012, p. 221).

O ponto é decisivo para uma leitura que não idealize o estatuto do espetáculo: a invenção artística exige violência contra si, deslocamento, gasto, espécie de bruxaria simbólica. O sonho não é dom natural, mas fabricação custosa. Em outras palavras, a arte comparece como disfarce e denúncia porque sua própria forma de operar já é atravessada por violência, exploração afetiva e reordenação brutal do real. É precisamente nesse ponto que a condição errante de Caetana e de sua trupe ganha espessura analítica. O nomadismo, no romance, não deve ser lido apenas como traço pitoresco da vida itinerante, mas como marca de instabilidade estrutural. A errância não é liberdade em sentido pleno; é resposta forçada à precariedade, à dificuldade de enraizamento, ao não pertencimento.

Ainda assim, ela produz uma singular competência para habitar o intervalo, o provisório, o inacabado. Nos fragmentos em que se imagina a passagem das

mulheres de Trindade ao palco, esse saber da mobilidade é transposto para o plano simbólico. O deslocamento físico da trupe encontra seu correlato na mobilidade identitária: mudar de cidade, de papel, de nome, de posição diante do olhar alheio. Nesse sentido, a frase “Dei-lhe o nome de Gioconda para criar outros nomes à sombra do primeiro, para que pudesse crer na mentira que emoldura nossas pobres vidas” (p. 221) condensa uma poética inteira da sobrevivência. Nomear é ficcionalizar, mas também produzir condições de existência. A “mentira” não é aqui mero falseamento; é moldura, dispositivo formal sem o qual a vida pobre permaneceria sem inscrição simbólica, condenada à nudez do estigma.

Por isso, o romance insiste no caráter performativo da linguagem de Caetana. Ela não apenas descreve um futuro; ela o instaura verbalmente, convoca-o, ensaia-o, dá-lhe consistência sensível. Quando anuncia que “a partir de amanhã os fracassados se converterão em artistas” (p. 222), o que se realiza é menos uma profecia do que uma redistribuição de categorias sociais. O fracassado, nome já saturado pelo juízo excludente da ordem, é reinscrito no campo da criação. A passagem não elimina o fracasso, mas lhe altera o valor semântico. Em vez de índice de descarte, ele passa a constituir matéria possível de arte. O movimento é político porque intervém no regime de visibilidade: quem era lido como resto pode agora ocupar o centro da cena. E é simbólico porque substitui uma narrativa de condenação por uma narrativa de figuração.

Esse procedimento de Caetana repercute de modo particular sobre Gioconda. Entre as personagens que orbitam em torno da atriz, é Gioconda quem mais intensamente encarna o conflito entre a pragmática brutal da sobrevivência e o assédio de uma forma artística de mundo. A narrativa a constrói como sujeito habituado à administração dos haveres, dos danos, dos corpos e dos restos; por isso mesmo, sua aproximação de Caetana se dá por fascínio e resistência. Não por acaso, uma das formulações mais contundentes do romance acerca da despossessão social aparece em sua voz: “Mesmo que salvássemos uma criança da enchente, quem poria numa medalha de honra ao mérito no peito de uma puta? Avançou com mesuras, disposta a utilizar armas vis” (p. 215). A frase é exemplar porque expõe a lógica de exclusão que torna impossível o reconhecimento público de certas vidas. Mesmo o gesto heroico, quando praticado por uma prostituta, não se converte em honra. O corpo já chega saturado pelo estigma que o antecede. A arte interessa justamente porque desorganiza, ainda que temporariamente, a leitura moralizante do corpo

feminino marginalizado. No palco, a medalha simbólica do aplauso pode substituir a impossibilidade da medalha cívica.

A adesão progressiva de Gioconda ao universo de Caetana deve, portanto, ser lida como movimento de deslocamento político da subjetividade. Não se trata de elevação moral da prostituta à artista, numa escala hierárquica simplista, mas de um processo em que a personagem descobre a insuficiência dos nomes sociais que a aprisionam. É significativo que Piñon formule a crítica à ordem vigente mediante imagens de pobreza franciscana, falsa riqueza, bolso, bolsa, pó, maquiagem, moedas, cadernetas, vestidos, balcões, mesas e bares. Esse léxico material não é acessório: ele ancora a reflexão sobre arte e marginalidade numa economia concreta da carência. Quando Palmira afirma que “a pobreza franciscana, que adivinhava ter de viver no futuro, não a assustou. Tinha o mérito de livrá-la, de repente, dos encargos de uma falsa riqueza” (p. 217), o romance produz uma formulação quase alegórica do que está em jogo: a pobreza é ameaça, mas a falsa riqueza também é peso. A arte se insere justamente nesse interstício, oferecendo não riqueza efetiva, mas uma forma de desprendimento dos “encargos” que sustentam a impostura social.

Daí a importância do bar do Palace como espaço simbólico. Ele não é mero cenário; funciona como palco social onde se testam novas posições de classe, de gênero e de visibilidade. Quando as mulheres atravessam o espaço e tentam habitá-lo como se lhes pertencesse, o romance inscreve uma luta pela cena. A frase segundo a qual “a imaginação de que dispunham como putas jamais lhes permitira conceber com exatidão um ambiente em que não haviam antes posto os pés” (p. 228) é um exemplo disso. O problema não é incapacidade imaginativa em termos abstratos, mas limite social da imaginação sob condições de exclusão. A prostituição lhes dera um conhecimento do bar mediado pelo desejo masculino, pela narrativa alheia, pela cama, não pela experiência direta do espaço enquanto cidadãos ou clientes legítimas. A passagem à arte reconfigura esse ponto: ser atriz é também poder imaginar e ocupar de outro modo os lugares monopolizados pela elite local. O palco, nesse sentido, prolonga-se no bar; a cena estética repercute na cena social.

Ao redor de Caetana, portanto, a performatividade não se reduz a um atributo profissional. Ela se converte em forma de habitar o mundo e de negociar a violência do visível. Em vários momentos, a própria narração se faz performática, saturada de metáforas, modulações dramáticas, hipérboles, enumerações e movimentos cenográficos. Essa escrita não apenas representa personagens teatrais; ela teatraliza

a própria experiência social. O efeito é decisivo para a interpretação: a exclusão não aparece em chave documental realista estrita, mas como trama sensível de gestos, inflexões e imagens que tornam mais agudo o contraste entre brilho e desamparo. Por isso, a materialidade degradada do cotidiano não é anulada pela exuberância verbal; ao contrário, torna-se mais dolorosamente visível. A densidade estilística de Piñon faz a pobreza reluzir sem embelezá-la ingenuamente.

Esse ponto aparece de modo agudo na relação entre Caetana e a categoria do fracasso. A personagem não nega o mundo dos derrotados; ela o convoca para dentro do teatro. Quando diz que “os fracassados se converterão em artistas” (p. 222), a formulação não oferece redenção transcendental, mas conversão de regime simbólico. A categoria do artista funciona como contranome capaz de suspender, por instantes, a semântica do resto. Em outro momento, Gioconda formula a mesma tensão ao aceitar a proposta de Caetana e declarar ser “melhor ser artista que puta” (p. 224). Essa frase, lida de perto, não deve ser recebida como simples rebaixamento moral da prostituição, mas como índice da violência classificatória da cidade. O que a arte oferece não é pureza, e sim uma forma de escapar à nomeação que fixa o corpo feminino na disponibilidade sexual e no descarte social. Ser artista significa tornar-se visível sob outro enquadramento, mesmo que esse enquadramento seja também fabricado, precário, dependente da ilusão.

A trupe, nesse quadro, constitui uma microcomunidade da instabilidade. Sua errância os torna especialistas do efêmero: montam cenas, atravessam cidades, negociam plateias, improvisam pertencimentos, carregam consigo vestígios de um mundo sempre prestes a se desfazer. A companhia é menos uma unidade orgânica do que uma forma precária de solidariedade entre vidas em trânsito. Quando o romance menciona rivalidades internas, fadiga, dissolução de grupos e competitividade entre atores, não enfraquece a leitura da arte como resistência; antes, complexifica-a. A resistência aqui não nasce da pureza dos laços, mas da capacidade de continuar produzindo presença mesmo sob conflito, desgaste e ameaça de dispersão. O teatro é, portanto, um trabalho de recomposição entre ruínas humanas.

Em segundo plano, mas de modo estrutural, as prostitutas de Trindade compõem o tecido social em que essa operação se torna inteligível. Elas não ocupam, neste recorte, o centro hermenêutico reservado a Caetana e à trupe; no entanto, funcionam como espelho social da marginalização feminina. O interesse do romance não está em isolá-las como tipos sociais, mas em mostrar como o regime de exclusão

da cidade produz uma zona de feminilidade exposta ao estigma, ao desgaste físico, à velhice sem amparo, à dependência econômica e à invisibilidade moral. Nesse universo, a arte intervém como linguagem capaz de suspender a evidência do destino social. Não é por acaso que a transição simbólica de “puta” a “atriz” se dá por meio da palavra de Caetana: o teatro opera como reclassificação do corpo feminino dentro de uma cena pública que antes lhe era vedada.

Tal reclassificação, contudo, é sempre instável. A narrativa não deixa esquecer que o espetáculo pode se tornar também nova forma de captura, nova droga simbólica, nova promessa de salvação. A ilusão é constitutiva do processo, e Piñon trabalha com isso sem qualquer ingenuidade. Ainda assim, a ilusão não deve ser pensada como mero engano ideológico. Ela é, antes, mecanismo de suporte psíquico e simbólico sem o qual certas vidas sucumbiriam ao peso nu da realidade. O texto o sugere reiteradamente quando põe em circulação palavras como “sonho”, “mentira”, “esperança”, “fama”, “grandeza”, “redenção”, “glória”, “drama”. O léxico inteiro aponta para uma necessidade de ficção que não se opõe à verdade, mas constitui uma forma de torná-la habitável. Assim, quando Gioconda pergunta o que fazer após admitir a falha, e Caetana responde que veio “reformatar” a vida (p. 223), o romance torna claro que a reforma do existir passa pelo artifício, pela montagem, pela cena.

Quando se afirma que “as peças, amareladas pelos anos, eram, junto com a vitrola do tio Vespasiano, as sobras de épocas amargas” e que haviam “atravessado o Brasil no lombo das mulas, em trens puxados por marias-fumaça” (p. 242), a narração converte o resíduo em testemunho, e o desgaste em espessura histórica. Não se trata apenas de adereços velhos: trata-se de uma memória itinerante da arte popular brasileira, carregada por corpos igualmente exaustos e, ainda assim, incapazes de abdicar do gesto criador. O nomadismo da trupe é agora forma de inscrição social da vulnerabilidade: viajam porque não pertencem, e justamente por não pertencerem fazem da viagem a sua pedagogia identitária. Logo a força simbólica da imagem segundo a qual “essas malas haviam viajado muito mais que ele, não só pelo Brasil, país visto através do fundo do vidro verde de uma garrafa, mas também pelos diversos andares do hotel Palace” (p. 247): o país é percebido por um filtro opaco, degradado, alcoólico, e a circulação vertical no hotel miniaturiza, em chave grotesca, o périplo nacional dos artistas pobres, comprimindo na arquitetura decadente do Palace a própria estrutura desigual do Brasil.

Essa precariedade errante, contudo, não esvazia a arte; ao contrário, é ela que a radicaliza como escolha ética e imaginativa. O romance insiste em distinguir a lógica da criação da lógica da ascensão econômica, e Caetana é mostrada como figura que recusa ser reduzida ao cálculo utilitário. Quando Balinho declara que: “são raros os artistas brasileiros que fazem dinheiro e têm vida fácil. A maioria perambula pela periferia das cidades, sem nunca meter os pés num teatro famoso” e acrescenta que “Caetana, por exemplo, jamais se abastardou. Preferiu a arte ao dinheiro” (p. 243), o texto dramatiza um antagonismo central: de um lado, a economia da sobrevivência material; de outro, a fidelidade a uma vocação que não se deixa traduzir inteiramente em mercadoria. Nessa formulação, a “periferia das cidades” é também periferia da consagração, zona em que o artista existe sem ser plenamente reconhecido como tal.

Por isso, a defesa de Caetana nunca é apenas individual: nela se condensa uma reflexão mais ampla sobre a desproteção estrutural da arte no país. A frase “ninguém prende um artista atrás das grades” (p. 245), enunciada por Narciso no instante em que se deixa tocar pela sedução do espetáculo, vale menos como gesto humanista estabilizado do que como lampejo contraditório de uma consciência atravessada pela própria força desorganizadora da arte. A linguagem de Piñon expõe, com isso, o caráter instável dessa sensibilização: a arte comove, desloca, desarma, mas não elimina automaticamente as estruturas de mando que continuam a cercar Caetana.

É nesse horizonte que a performatividade da protagonista deve ser lida como elaboração política da própria vulnerabilidade. Caetana encena a si mesma não por narcisismo superficial, mas porque a cena é o único espaço em que pode converter desamparo em forma, e humilhação em presença. A autodefinição vinculada ao leque sintetiza exemplarmente esse processo: “É inspirado em Goya, o pintor espanhol. Sou um pouco versada nele porque o nome Caetana me foi dado pela mulher que ele pintou ora nua, ora vestida. Uma maga vista sob dois ângulos. Por sinal uma aristocrata da família dos duques de Alba” (p. 303). Nessa fala, o romance articula filiação imaginária, autorrepresentação e reinvenção genealógica: a artista pobre e mambembe se reinscreve numa linhagem estética estrangeira e aristocrática, mas o faz sem apagar a própria condição marginal; antes, produz uma máscara consciente, uma fabulação de si que lhe restitui densidade simbólica. A referência a Goya e à figura “ora nua, ora vestida” não é gratuita: ela dramatiza precisamente a oscilação entre exposição e proteção, corpo e emblema, carne socialmente vulnerável e

personagem artisticamente soberana. O nome “Caetana”, assim, não remete apenas a uma identidade dada; torna-se signo performático, superfície de sobreposição entre memória artística, erotização, mistério e autocriação. A protagonista existe, nesse sentido, na dobra entre o que lhe foi socialmente imposto e aquilo que ela decide estilizar como destino.

A estilização, no entanto, nunca se descola da crítica amarga ao espaço nacional em que a arte tenta subsistir. Em chave profundamente irônica, é formulado um descompasso estrutural entre imaginário cultural elevado e materialidade histórica brasileira. A sentença “somos todos renascentistas de alma, mas nascemos no Brasil. Esta é a nossa desgraça” (p. 268) condensa, em tom simultaneamente satírico e melancólico, o drama de sujeitos que aspiram à grandeza estética em meio a um ambiente mesquinho, provinciano e hostil. O mesmo mal-estar reaparece quando Danilo afirma: “A única coisa que gasta a vida é o tempo, a maldita passagem dos dias. Que diferença faz ficar dentro ou fora do quarto? De qualquer jeito estamos condenados a envelhecer” (p. 281). Aqui, a temporalidade corrói tanto o corpo quanto a promessa artística, e a velhice se torna cifra material da exclusão: para artistas sem instituições, sem palco estável e sem amparo público, envelhecer significa aproximar-se do apagamento. Caetana, contudo, responde a esse desgaste recusando a passividade temporal; ela não suspende a decadência, mas a reinscreve como energia de cena. Por isso, a protagonista não aparece como heroína triunfal, e sim como corpo que dramatiza a própria ruína sem se entregar a ela. Sua arte é menos vitória do que insistência; menos redenção do que obstinação formal contra a irrelevância a que a cidade deseja relegá-la.

O romance, ao aproximar arte, memória coletiva e imaginação nacional, adensa essa insistência. Ao declarar que “a memória brasileira, infiltrada de cachaça, sêmen e sangue, se mostraria propícia à misericórdia” (p. 289), a narrativa formula uma imagem brutalmente ambígua do país: a memória nacional não é elevada, pura ou cívica, mas atravessada por violência, erotismo, embriaguez e restos corporais. Ainda assim, é nela que Caetana deposita a possibilidade de acolhimento. É uma formulação decisiva porque impede qualquer idealização simplista da cultura brasileira: o que poderia salvar a artista não é uma comunidade ilustrada, mas uma sensibilidade coletiva contraditória, impura, vulnerável a afetos súbitos. Da mesma forma, quando Balinho afirma que “se o Brasil prezasse seus artistas, aplaudiria Caetana de pé” (p.

291), o verbo no futuro do pretérito denuncia uma falta histórica, isto é, a inexistência concreta das condições de reconhecimento que o enunciado projeta hipoteticamente.

A arte, assim, denuncia precisamente porque precisa se apresentar como festa, glamour e promessa. O espetáculo recobre a penúria sem suprimi-la; disfarça a exclusão, mas também a expõe. Nesse ponto, as prostitutas de Trindade, embora em segundo plano, integram o mesmo tecido de marginalização: são convocadas a aspirar ao estatuto de atrizes porque a cena lhes oferece, ainda que provisoriamente, uma forma de descolar o corpo do uso social degradado a que foi submetido. A passagem de uma economia sexual da sobrevivência a uma economia teatral da visibilidade não apaga a violência anterior, mas a reconfigura em linguagem de desejo, disciplina e expectativa coletiva.

Por isso a autoafirmação final de Caetana adquire alcance que ultrapassa a mera bravata individual e se converte em verdadeira poética da resistência. Observemos quando a protagonista proclama:

Sempre vivi sob o impulso da catástrofe. Quando meu tio me indicou as estradas brasileiras, poeirentas e tristes, passei por elas sem medo das cobras e dos homens. O ouro e as armas nunca impediram o avanço da arte, mesmo nos corações mais miseráveis. Ainda que queiram nos exterminar, gente de nossa espécie prolifera até em condições impossíveis (Piñon, 2012, p. 312).

O romance explicita, numa única inflexão verbal, a fusão entre biografia errante, consciência histórica e manifesto artístico. O “impulso da catástrofe” define não apenas uma existência individual acossada, mas a própria condição da arte num espaço social regido pelo arbítrio, pelo dinheiro e pelo desprezo aos corpos marginais. A frase segundo a qual “gente de nossa espécie prolifera até em condições impossíveis” reescreve a fragilidade como potência reprodutiva e insurgente: a arte persiste não porque haja condições adequadas, mas porque aprende a germinar na hostilidade. É nesse sentido que Caetana, ao insistir em permanecer “neste Íris feio, mas o único que temos” (p. 312), solda a precariedade do teatro em território político de permanência. O espaço arruinado não invalida o acontecimento estético; antes, torna-se sua condição concreta, sua cicatriz e sua prova, abrindo uma linha de leitura em que o palco, longe de ser evasão, comparece como forma extrema de habitar o mundo sem se deixar inteiramente capturar por ele.

Nos segmentos finais, a narrativa leva ao limite aquilo que, ao longo do romance, se anunciava como impasse constitutivo da experiência artística em meio à pobreza: a impossibilidade de separar cena e vida, representação e desamparo, desejo de visibilidade e sujeição à ordem social que administra quem pode aparecer e sob quais condições. O colapso do espetáculo não mais equivale ao fracasso de uma apresentação; ele instaura uma verdade cruel sobre o estatuto da arte quando esta é produzida a partir das margens. Quando Diana, em um gesto de exasperação, afirma: “Pisei no palco e serei atriz até a morte. Mesmo que o espetáculo não tenha chegado ao fim. Tenho vaidade dessa profissão!”, e logo em seguida sentencia: “Adeus à arte. Não passamos agora de putas” (p. 383), é uma passagem da vocação ao aviltamento, da forma sublime da presença à sua reabsorção por uma lógica de uso. O palco, que parecia prometer transcendência, devolve às mulheres a inscrição brutal de seus corpos num circuito de troca, humilhação e consumo. A arte não desaparece; ela é rebaixada a um regime de equivalência degradante. A cena final do teatro não dissolve a tensão entre estética e sobrevivência, mas a expõe como uma contradição sem síntese.

É importante nesse momento pensarmos que as contribuições de Bakhtin (1981), para quem o romance se organiza como campo de vozes que não se subordinam de modo pleno a uma única consciência ordenadora, mas coexistem num “diálogo inconcluso” e numa tessitura de posições axiológicas em conflito. Na parte derradeira da obra, essa estrutura torna-se especialmente visível porque nenhuma voz estabiliza o sentido do desastre: o ressentimento de Diana, a perplexidade de Gioconda, a aflição impotente de Polidoro, a fala professoral de Virgílio, a precariedade de Sebastiana e Palmira, o sofrimento de Veneriis e, acima de tudo, a elusividade de Caetana compõem um quadro em que o acontecimento não é encerrado por uma verdade única. Quando o romance registra que, “apesar de Caetana mexer com os lábios, não se ouvia a voz da grega nem a orquestra” (p. 385), a falha técnica ou cênica ultrapassa seu valor episódico passando a ser figura de desencaixe entre corpo e emissão, superfície e origem, máscara e sustentação. A personagem permanece visível, mas a fonte que legitimava sua presença lhe é retirada; continua em cena, porém esvaziada do suporte sonoro que a autorizava. Nessa imagem, a obra constrói uma reflexão aguda sobre o sujeito marginal: aquele que aparece sem jamais controlar plenamente os meios de sua própria aparição.

A economia simbólica do romance torna esse processo ainda mais contundente ao articular voz e fraude, aplauso e misoginia. Muito antes da ruína aberta da encenação, a plateia já fora caracterizada em seu viés disciplinador: “A plateia, exclusivamente masculina, aplaudiu-a em cena aberta, forçando-a a inclinar-se” (p. 376). O aplauso, longe de ratificar a autonomia da artista, funciona como captura. Não se trata de reconhecimento, mas de enquadramento. A visibilidade concedida a Caetana depende de um olhar masculino que a exalta apenas para submetê-la, num gesto que remete, em chave foucaultiana, à íntima relação entre exposição e poder: ver e fazer ver são operações inseparáveis do controle dos corpos. A cidade precisa da atriz enquanto imagem excitante, não enquanto sujeito soberano de sua fala. Por isso, quando o artifício se rompe, o escândalo não reside propriamente na mentira, mas no fato de o público ter sido obrigado a perceber a engrenagem que sustentava sua fantasia. O espetáculo, nesse estágio da narrativa, opera simultaneamente como encobrimento e revelação: encobre a indigência material da trupe e a vulnerabilidade de Caetana, mas revela, em seu desmoronamento, que a ordem social só tolera a arte popular desde que ela permaneça domesticada pelo fetiche.

É nesse ponto que a condição errante da protagonista adquire sua formulação mais radical. O nomadismo de Caetana se revela como forma de existência incompatível com a sedimentação identitária exigida pela cidade. Maffesoli (2001) entende o nomadismo não como acidente externo, mas como “pulsão da errância”, isto é, como disposição que desorganiza os dispositivos de fixação e territorialidade estável. Caetana encarna precisamente essa mobilidade que perturba a ordem do assentamento. Quando sua volta é projetada para “daqui a vinte anos” e associada à promessa de trazer “a velhice” e “as últimas ilusões” (p. 394-395), não se anuncia um retorno reconciliado, mas a permanência de uma temporalidade suspensa, feita de adiamentos, resíduos e restos de esperança. Sua partida não fecha um ciclo; reinscreve a errância como única forma possível de duração. Se, no romance, o pertencimento é sempre frágil para os pobres, no caso de Caetana ele se torna estruturalmente impossível, pois sua circulação não lhe permite converter experiência em enraizamento.

Ainda no campo de diálogos teóricos, a personagem aproxima-se do que Santiago (2004, p. 27) formula como “uma travessia que não nasce do privilégio da escolha, mas da pressão da necessidade, e que produz sujeitos móveis sem lhes oferecer, em contrapartida, qualquer garantia de inscrição legítima no mundo social”.

A alteridade de Caetana, por isso, não é mero atributo exótico; é uma posição relacional continuamente produzida pelo olhar alheio.

Kristeva, ainda ao pensar o estrangeiro, insiste em que ele não se reduz ao vindo de fora, mas designa uma experiência de desenraizamento, cisão e não coincidência consigo mesmo, em que o sujeito é lançado a um espaço onde nunca pertence por inteiro (Kristeva, 1994). Essa percepção ilumina de modo decisivo a fase final do romance. Caetana é tratada como presença fascinante e, ao mesmo tempo, insuportável: desejada enquanto emblema de exceção e repelida quando ameaça a gramática normativa da cidade. Não por acaso, “de novo, a pobreza aterrorizava-a” (p. 387): a frase recoloca a personagem diante daquilo que nenhuma fabulação artística consegue abolir, isto é, a vulnerabilidade material que a acompanha e a desautoriza. O terror não vem apenas da falta, mas do risco de regressar à nudez social por trás do brilho da cena. Caetana torna-se estrangeira precisamente porque sua existência não se deixa absorver nem pelo mundo do teatro nem pela ordem doméstica, nem pela paixão individual de Polidoro nem pelo comunitarismo ressentido de Trindade. Sua posição é a do entre: entre o aplauso e o insulto, entre o desejo e a expulsão, entre a performance e a fome.

Essa condição entre-lugares, no entanto, não deve ser romantizada. O romance se encarrega de mostrar que a circulação não emancipa por si mesma. Ao contrário, muitas vezes a itinerância apenas renova a precariedade sob outras formas. Quando Veneriis aparece como artista cuja obra fora degradada por “um sórdido jogo de intrigas” e se pergunta “Que pátria lhe restava após ter descoberto os imperativos da arte?” (p. 393), Piñon produz uma espécie de espelhamento oblíquo de Caetana: ambos são sujeitos para os quais a arte não oferece casa, apenas exposição. Também ele, como a atriz, é desalojado de qualquer lugar de legitimidade. O romance associa, assim, criação e desterro, como se a experiência estética, em vez de assegurar pertencimento, viesse corroer ainda mais qualquer ilusão de estabilidade. Nesse sentido, a linguagem narrativa intensifica um efeito de esgotamento não só temático, mas formal, por repetir vozes aflitas, perguntas sem resposta, interpelações interrompidas, falas oblíquas, acusações difusas. O texto se rarefaz em promessas adiadas, restos de cena e gestos fatigados. O resultado é uma escrita que não conduz à catarse, e sim a uma espécie de exaustão da expectativa. Tudo se passa como se o romance recusasse a clausura reparadora justamente para conservar, no plano da forma, a inconclusão social de suas personagens.

Também por isso o espaço final não se configura como reconciliação, mas como reinscrição. A data “Barcelona, 10 de agosto de 1987” (p. 396) desloca a narrativa para fora do circuito provincial sem, contudo, redimir sua protagonista. O nome da cidade estrangeira não funciona como signo de ascensão cosmopolita, e sim como marca da continuidade do desenraizamento. A inscrição espacial final reafirma que a mobilidade de Caetana não a integra a um mundo mais amplo; apenas amplia a escala de sua não pertença. Se Trindade a vigiava de perto, o exterior tampouco lhe oferece repouso. O exílio muda de cenário, não de estrutura. A personagem permanece submetida a uma lógica em que sobreviver exige mover-se, mas mover-se não basta para escapar à pobreza simbólica que a torna vulnerável ao olhar classificatório dos outros. A errância, aqui, deixa de ser aventura para se tornar sintoma. Nela, a obra de Piñon toca um ponto central da modernidade tardia: a produção de subjetividades flutuantes, sem casa estável, cuja circulação incessante convive com formas reiteradas de exclusão.

Nesse horizonte, os desfechos de Caetana e da trupe não devem ser lidos como mero encerramento romanesco, mas como condensação de uma poética em que a mobilidade revela a falência dos regimes estáveis de identidade, trabalho e pertencimento. O romance mostra que a arte, quando situada entre corpos pobres, não apaga a violência social: ela a modula, a encena, às vezes a adia, mas também a devolve sob a forma de ferida exposta. Ao fim, resta menos uma personagem concluída do que uma figura em trânsito, cercada por vozes que a nomeiam, a desejam, a degradam e jamais a capturam por inteiro.

É justamente essa abertura, atravessada por nomadismo e pobreza, que permite articular a errância de Caetana às demais figuras já analisadas, deslocando a leitura para um plano mais abrangente da obra piñoniana. Em vez de compartimentos estanques, entrevê-se agora um mesmo campo simbólico em que a solidão de Joseph Smith, a travessia de Caetana e a ausência constitutiva da narradora de *Em busca de Eugênia* se tensionam mutuamente, compondo um mapa comum da precariedade humana. É nesse ponto que se anuncia o próximo movimento da dissertação: o “caminho de confluências”, entendido como zona crítica em que exílio, pobreza, errância e construção identitária deixam de ser categorias isoladas para passar a operar como forças simultâneas de uma mesma escrita, sempre oscilante entre luto, deslocamento e desejo de pertencimento.

3.4 Caminho de confluências

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performático. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna a lugar de escrever a nação (Bhabha, 1998, p. 237).

As leituras desenvolvidas ao longo deste capítulo permitiram reconhecer que Joseph Smith, Caetana e a narradora de “Em busca de Eugênia” não compõem apenas um conjunto temático de figuras marginalizadas, mas delineiam, em sua justaposição, um campo de inteligibilidade mais amplo da escrita nelidiana. O que os aproxima não é uma identidade sociológica homogênea, tampouco a repetição de um mesmo destino ficcional, mas a inscrição de seus corpos e vozes numa economia narrativa em que pobreza, deslocamento e alteridade atuam como princípios de organização da experiência. A obra de Nérida Piñon não se limita a representar sujeitos errantes: ela produz uma poética em que a errância se converte em forma de percepção do mundo, desestabilizando pertencimentos e expondo a precariedade das categorias que sustentam as promessas de estabilidade social.

Em cada uma dessas trajetórias, a pobreza deixa de figurar como cenário externo para tornar-se estrutura de relação com o real. Em Joseph Smith, ela comparece como marca de um exílio que não se resolve pela travessia migratória, pois o acesso a outro espaço nacional não cancela a vulnerabilidade nem a estrangeiridade. Em Caetana, a carência material atravessa a arte e a impede de ser lida sob o signo romantizado da boemia: sua circulação com a trupe revela que o palco, longe de garantir emancipação, também é regime de sobrevivência. Na narradora que escreve para Eugênia, a privação infiltra os afetos, desgasta a família e reorganiza a própria experiência do tempo. O que une essas figuras, portanto, é o fato de que todas habitam mundos em que a existência se torna inseparável de estratégias mínimas de sustentação, de improviso e de resistência.

A errância que as conecta tampouco se deixa reduzir a um simples deslocamento espacial. Em Piñon, mover-se nunca significa apenas transitar entre lugares; significa ser transformado pela instabilidade das mediações que conferem

reconhecimento ao sujeito. Joseph Smith se constitui no atrito entre origem, rejeição e reinvenção; Caetana vive da performance contínua de si, como se a identidade dependesse de uma encenação incessante diante dos outros; a irmã de Eugênia, embora imóvel, é interiormente arrastada pela partida alheia e pelas reverberações da ausência. O nomadismo não designa só o corpo que parte, mas igualmente o sujeito cuja interioridade já não coincide com o território em que permanece. Há, assim, uma errância do passo e uma errância da voz, ambas inscritas na mesma lógica de precariedade.

Essa instabilidade aproxima a ficção nelidiana daquilo que Bauman reconhece como a condição de identidades não herdadas em bloco, mas continuamente negociadas sob pressão. Os personagens de Piñon não possuem um centro estável a partir do qual organizem sua experiência; ao contrário, precisam improvisar formas de si em contextos que os recusam, os fragmentam ou os absorvem parcialmente. Joseph Smith não encontra repouso nem na família nem na língua; Caetana não se recompõe nem na cidade grande nem no retorno; a narradora de *Em busca de Eugênia* tampouco se ancora na casa, pois a casa já foi corroída pelas partidas, pelos silêncios e pela desigual distribuição das possibilidades de futuro. O que se tem, então, não é uma crise episódica da identidade, mas a revelação de que o sujeito pobre e deslocado é produzido dentro de uma ordem que exige reinvenção permanente sem garantir, em troca, pertencimento efetivo.

Se a identidade vacila, é porque esses sujeitos habitam zonas intersticiais, o que torna produtivo o diálogo com Bhabha. Não se trata, aqui, de aplicar ao corpus uma teoria do entrelugar como rótulo abstrato, mas de reconhecer que a ficção de Piñon se constrói precisamente na fratura entre origem e destino, familiaridade e estranhamento, presença e expulsão. Joseph Smith existe entre línguas, entre lealdades e entre territórios; Caetana, entre a glória encenada e a indigência concreta; a narradora, entre a aldeia que permanece e a dissolução dos vínculos que a esvazia por dentro. Nenhum desses personagens ocupa uma posição inteira. Todos vivem no intervalo, nessa região em que a experiência de si já é atravessada pela alteridade. Piñon, assim, não reafirma identidades consolidadas: faz do intervalo o próprio lugar de emergência do humano.

É nesse mesmo ponto que a reflexão de Kristeva se torna particularmente fecunda, pois o estrangeiro, em Piñon se instala no coração do familiar. A família, a aldeia, a cidade natal, o idioma, o palco, todos esses espaços deixam de funcionar

como garantias de abrigo. Joseph Smith é estrangeiro na nova terra, mas também no interior dos vínculos que deveriam acolhê-lo. Caetana retorna, mas o retorno não restitui qualquer inteireza: o que encontra é a estranheza do já conhecido, o passado tornado impróprio. A narradora de “Em busca de Eugênia” experimenta algo semelhante, pois a ausência prolongada da irmã transforma o cotidiano remanescente numa casa habitada por lacunas. O estranho, desse modo, emerge quando o pertencimento perde sua evidência e se converte em experiência de desencontro.

Ao mesmo tempo, a convergência entre essas narrativas evidencia que a alteridade, em Piñon, nunca é muda. A escritora organiza seus textos de modo a permitir que diferentes registros de fala, diferentes ritmos de consciência e distintas perspectivas sociais se cruzem sem se anularem, o que aproxima sua ficção de uma dinâmica intensamente dialógica. O interesse de Bakhtin não reside só na multiplicidade de vozes em sentido formal, mas na coexistência de posições de mundo que entram em tensão no interior da narrativa. Em *Fundador*, em *A doce canção de Caetana* e em “Em busca de Eugênia”, a linguagem é sempre atravessada por embates entre autoridade e desvio, pertencimento e recusa, mito e carência, desejo e desagregação. A voz do pobre não entra em cena como instância que tensiona a inteligibilidade da ordem social.

Pensar essa dimensão dialógica ajuda a compreender por que a ausência, a errância e o exílio podem ser lidos como variações de uma mesma experiência. Eugênia é ausência, mas sua falta organiza uma rede inteira de deslocamentos materiais e afetivos; Caetana é errância, mas sua circulação revela o custo de existir em trânsito quando o corpo e a arte se tornam mercadoria de sobrevivência; Joseph Smith é exílio, mas seu exílio não é apenas geográfico, sendo também linguístico, afetivo e identitário. Nessas três inflexões, Piñon insiste numa mesma intuição crítica: a de que a marginalidade não decorre de uma exterioridade absoluta em relação ao mundo social, e sim da inscrição desigual dos sujeitos em suas promessas de integração. O que muda são as formas da ferida; o que permanece é a lógica que produz sujeitos ao mesmo tempo necessários e descartáveis.

Desse ponto de vista, a literatura comparece como espaço de reinscrição. Não porque ofereça redenção fácil aos marginalizados, mas porque lhes restitui densidade simbólica, complexidade verbal e centralidade estética. Piñon não elimina a violência da exclusão; ela a traduz em linguagem capaz de interromper a naturalização da miséria e do deslocamento. Seus personagens não são monumentalizados nem

purificados. Continuam contraditórios, feridos, por vezes ásperos, por vezes ilegíveis. Mas é precisamente essa recusa da simplificação que lhes devolve estatuto de sujeitos. Ao transformá-los em núcleos de elaboração formal, a autora desloca a pobreza do lugar de transparência sociológica e a reinscreve como problema de linguagem, de representação e de mundo.

Chega-se, assim, a uma visão unificada da poética nelidiana em que nomadismo, pobreza e alteridade não funcionam como temas periféricos, mas como forças estruturantes de sua imaginação literária. A obra de Piñon se ergue sobre sujeitos que dificilmente caberiam nas narrativas hegemônicas da estabilidade nacional, da identidade íntegra ou da ascensão harmoniosa. O que ela oferece, em contrapartida, é uma poética da errância: uma escrita que transforma deslocamentos em forma, carências em tensão simbólica e vozes relegadas à margem em centro crítico de enunciação. Nessa literatura, o humano se revela menos como identidade resolvida do que como travessia ferida, e é justamente dessa travessia que emana a força estética e política de sua ficção.

4 CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, procurou-se demonstrar que a ficção de Nélida Piñon elabora uma compreensão radical da pobreza e do nomadismo que ultrapassa o plano temático e alcança a própria arquitetura de sua escrita. Lidos em conjunto, *Fundador*, *A doce canção de Caetana* e “Em busca de Eugênia” revelam que o deslocamento, a carência material e a alteridade migrante não comparecem como acidentes narrativos ou traços secundários de ambientação, mas como operadores centrais de uma poética que interroga as promessas de pertencimento, comunidade e identidade. Mais do que representar sujeitos em movimento, Piñon escreve a partir da fratura que esse movimento produz, tornando legível o modo como a exclusão reorganiza corpos, vozes e expectativas de futuro.

Nesse sentido, uma das contribuições desta leitura consistiu em deslocar o enfoque das interpretações que privilegiam unicamente memória, mito ou identidade em abstrato, para insistir na materialidade da precariedade que sustenta a experiência de seus personagens. A pobreza, nas obras analisadas, não se esgota em insuficiência econômica. Ela estrutura o acesso desigual ao espaço, condiciona a imaginação do porvir, corrói laços familiares, força deslocamentos e imprime nos sujeitos uma forma particular de vulnerabilidade histórica. Em Joseph Smith, na errância de Caetana e na espera sem repouso da narradora que busca Eugênia, a escassez organiza não apenas o cotidiano, mas a própria gramática da subjetividade.

Desse modo, a dissertação buscou afirmar que o pobre, em Piñon, não é objeto passivo de observação social, nem figura decorativa de um realismo da falta. Ele emerge como sujeito de linguagem. Tal formulação é decisiva porque desloca o olhar crítico de uma leitura sociologizante para uma compreensão estética e política mais complexa: a de que a palavra literária não apenas retrata a marginalidade, mas a reinscreve como campo de produção de sentido. As personagens nelidianas falam, silenciam, interrompem, performam, se contradizem. É nessa espessura verbal que se desfaz o risco de reduzi-las a exemplares do sofrimento. Ao receberem densidade discursiva, elas se tornam centros de elaboração de mundo, ainda que a partir de posições subalternizadas.

A errância, por sua vez, mostrou-se menos como aventura do que como forma histórica de exposição. Os deslocamentos que atravessam o corpus não carregam a aura libertária que certa imaginação moderna associou ao movimento. Em Piñon,

partir pode significar sobreviver, mas nunca implica escapar ileso; permanecer, do mesmo modo, não garante abrigo. A mobilidade dos pobres é atravessada por assimetrias, custos e mutilações. Por isso, o nomadismo assumido nesta pesquisa não foi compreendido como simples trânsito geográfico, e sim como lógica de existência que envolve desterritorialização material, instabilidade identitária e reconfiguração compulsória dos vínculos. A obra nelidiana evidencia, assim, que a travessia não suspende a violência social: muitas vezes, apenas a redistribui.

Sob essa chave, a alteridade migrante revelou-se fundamental para o modo como Piñon desorganiza as narrativas tradicionais de identidade nacional. Seus personagens não se deixam integrar facilmente às ficções conciliatórias da nação, porque introduzem no espaço literário brasileiro sujeitos atravessados por diáspora, estrangeiridade, fracasso, sobrevivência e ambivalência. Eles existem nas bordas dos modelos hegemônicos de pertencimento e, justamente por isso, expõem os limites de toda concepção homogênea de comunidade. A nação, em Piñon, não aparece como totalidade orgânica, mas como campo tenso em que restos, vozes deslocadas e vidas não assimiladas insistem em retornar. A literatura torna-se, nesse quadro, um lugar de contestação das genealogias estabilizadas do nacional.

Ao mesmo tempo, a escrita nelidiana mostrou que a fragmentação não é mera ornamentação formal, mas modo de narrar um mundo cuja inteligibilidade já foi rompida. As discontinuidades de voz, os desencontros entre memória e presente, os movimentos circulares, as fissuras da enunciação e a oscilação entre mito e precariedade respondem a uma percepção moderna e contemporânea da experiência: a de que o sujeito já não se constitui a partir de centros fixos. A fragmentação, portanto, não empobrece a narrativa; ao contrário, torna-se condição de sua força crítica. É por meio dela que Piñon consegue dar forma ao caráter não totalizável da exclusão, fazendo da literatura um espaço em que a ruptura do mundo social aparece sem ser pacificada.

A pesquisa também permitiu compreender que a poética da errância, em Nélida Piñon, é inseparavelmente estética e política. Estética, porque reorganiza a matéria verbal da narrativa a partir da instabilidade, da polifonia e da oscilação entre pertencimento e desenraizamento. Política, porque inscreve no centro da ficção vidas historicamente minoradas, recusando a invisibilização dos que habitam as margens da ordem social. Não se trata de uma política panfletária, fundada em teses exteriores ao texto, mas de uma política imanente à forma: é a própria configuração narrativa

que redistribui atenção, valor e legibilidade. A resistência, nessa literatura, não reside em soluções redentoras, e sim na obstinação de fazer falar aquilo que a cultura dominante tende a relegar ao ruído, à sobra ou ao silêncio.

Essa perspectiva permite afirmar que uma das originalidades da abordagem aqui desenvolvida está em ter lido conjuntamente pobreza e nomadismo como eixos articulados, e não como campos paralelos. Em vez de tratar o estrangeiro pobre como figuras independentes, buscou-se mostrar que, no universo nelidiano, essas categorias se atravessam de modo constitutivo. O estrangeiro frequentemente é pobre; o pobre é lançado ao deslocamento; o deslocado reconfigura sua identidade sob o signo da alteridade. É nessa sobreposição que a ficção de Piñon ganha singularidade no quadro da literatura brasileira contemporânea, com um repertório crítico para pensar as formas pelas quais a modernidade periférica produz sujeitos em trânsito e, ao mesmo tempo, lhes nega repouso simbólico.

No campo dos estudos literários, a contribuição deste trabalho reside, portanto, em insistir na necessidade de ler Nélida Piñon não apenas como escritora da memória, do mito ou da experimentação formal, mas também como autora que elaborou uma poderosa imaginação da precariedade e da mobilidade desigual. Tal inflexão permite reavaliar o lugar de sua obra no debate sobre identidade nacional, literatura comparada e representação das margens, sobretudo porque sua escrita evidencia que o problema do pertencimento nunca pode ser dissociado das condições materiais que o tornam possível ou impossível. Ao recolocar a pobreza no centro da leitura, a dissertação procurou contribuir para uma crítica menos abstrata das figuras do deslocamento e mais atenta às violências que as produzem.

Esse movimento não esgota, contudo, as possibilidades de investigação abertas pelo corpus. Permanecem fecundos, por exemplo, estudos que aprofundem a relação entre errância e gênero na obra de Piñon, ou que examinem de maneira mais sistemática como sua escrita dialoga com outras tradições latino-americanas de representação do migrante pobre, do exilado e do sujeito sem lugar. Também se mostram promissoras leituras que aproximem seu projeto ficcional de discussões contemporâneas sobre mobilidade forçada, diáspora, fronteira e novas formas de precarização. Longe de encerrar a questão, esta pesquisa buscou antes abrir um campo de interlocução em que a literatura nelidiana possa ser relida como arquivo vivo das tensões entre deslocamento, linguagem e exclusão.

Ao final, o que se impõe é a percepção de que Nérida Piñon construiu, com rara densidade, uma literatura capaz de fazer da errância não um acidente lateral, mas uma das formas decisivas de compreensão da condição humana contemporânea. Em seus textos, ninguém pertence por inteiro, ninguém parte sem perda, ninguém permanece sem deslocamento. A palavra literária recolhe essa instabilidade e a converte em matéria de pensamento. É por isso que sua ficção permanece incontornável: porque nela o mundo não aparece reconciliado, mas atravessado por vozes errantes que, mesmo feridas pela pobreza e pela alteridade, ainda insistem em nomear a própria existência. Essa insistência talvez seja a forma mais aguda de resistência que sua literatura legou à tradição brasileira.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Biografia de Nélida Piñon**, 2015. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon/biografia>. Acesso em: 23 mar. 2024.
- ANDRUCHIW, Ana Claudia Pereira. **A pecadora queimada e os anjos harmoniosos**: o nomadismo nos escritos do exílio de Clarice Lispector. 2020, 133 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CAIXÊTA, Eliene Cristina. **A construção identitária feminina em A camisa do marido, de Nélida Piñon**. 2018, 166 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. DOI: 10.14393/ufu.di.2018.903.
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 8, p. 67–89, 1970. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>. Acesso em: 30 mar. 2025.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Assírio & Alvim. Lisboa, 2004.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIAS, João Guilherme. **A linguagem nômade de João Guimarães Rosa**. 2021, 144 f. Tese (Doutorado) - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina Damboriarena. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/17242>. Acesso em: 15 ago. 2025.
- FARIA, Álvaro Alves de. **Palavra de mulher**. São Paulo: Senac, 2003.
- FILHO, Domício Proença. **A inquieta ficção de uma mulher cidadã e escritora**.

Folha de São Paulo, São Paulo, 26 set. 1998. Ilustrada, p.4. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq26099826.htm> . Acesso em: 06 jan. 2025.

FLECK, Gilmei Francisco (org.). **Coleção Literatura Comparada**. Curitiba: Atena, 2016.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. **The freedom of the migrant**: objections to nationalism. Tradução por Kenneth Kronenberg. Illinois: University of Illinois Press, 2003.

FONSECA, Joseana Souza da. Gênero e opressão em a doce canção de Caetana, de Nélide Piñon. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, SE, v. 6, n. 6, p. 179-191, jul./dez. 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991. 330 p. (Série Logoteca). ISBN 85-312-0157-8.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAGARDÈRE, Bethy. **Tenho apetite de almas**: uma fotobiografia de Nélide Piñon. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2013.

LEMONS, Marcela de Oliveira e Silva. **Displacement**: refugee narratives and hospitality in twenty-first-century literary prose in english. 2025, 191 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/48394/4/TextoTeseMarcelaLemos.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2025.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. *In*: **Gêneros textuais e ensino**. 2. ed. Ângela Paiva Dionísio, Ana Rachel Machado, Maria Auxiliadora Bezerra (org). São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

MONIZ, Naomi Hoki. **As viagens de Nélide, a escritora**. São Paulo: Unicamp, 1993.

NOMADISM. *In*: ENCYCLOPEDIA Britannica. **Chicago**: Encyclopedia Britannica, 1 Nov. 2007. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/nomadism>. Acesso em: 13 dez. 2024.

OLIVEIRA, Francisco Huberlan Arruda de. **Lima Barreto: o escritor do nomadismo**. 2022, 154 f. Tese (Doutorado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

PARDO, M. Carmen Villarino. Nélida Piñon no campo literário brasileiro em 1969. *In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, DF, nº. 34, p. 147-155, jul./dez. 2009.

PIÑON, Nélida. **A doce canção de Caetana**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

PIÑON, Nélida. Em busca de Eugênia. *In: PIÑON, Nélida. A camisa do marido*. Rio de Janeiro: Record, 2016. p. 111-132.

PIÑON, Nélida. **Fundador**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

PIÑON, Nélida. **O livro das horas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

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

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SILVA, Roniê Rodrigues da. **Cartografias mito-poéticas do imaginário nelidiano: das visões do mundo arcaico ao contemporâneo no romance "Fundador"**. 2010, 287 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

SILVA, Roniê Rodrigues da. Identidade, Estrangeiridade e Máscaras do Familiar no Romance Fundador, de Nélida Piñon. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 152-166, 2011.

STEFFEN, Ana Cristina. **A família em dois contos de A camisa do marido, de Nélida Piñon**. Editora da PUCRS, 2016. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/anais/escrita-e-critica-literaria-no-brasil/assets/edicoes/2020/arquivos/3.pdf>. Acesso em 24 de set. de 2024.

URIAS. A liberdade (Intro) (part. Marcinha do Corinto). Composição: Maffalda; Guillaume Blanc-Marianne. **Letras.mus.br**, 2025. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/urias/a-liberdade-intro-part-marcinha-do-corinto/>. Acesso em: 13 fev. 2026.