

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

MIRIAN CARDOSO DA SILVA

DOS PRIMÓRDIOS ÀS APROPRIAÇÕES:
ROAD NOVEL (CONTEMPORÂNEO) DE AUTORIA FEMININA

MARINGÁ – PR

2022

MIRIAN CARDOSO DA SILVA

DOS PRIMÓRDIOS ÀS APROPRIAÇÕES:
ROAD NOVEL (CONTEMPORÂNEO) DE AUTORIA FEMININA

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lúcia Osana Zolin

MARINGÁ – PR

2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

S586d

Silva, Mirian Cardoso da

Dos primórdios às apropriações : *road novel* (contemporâneo) de autoria feminina / Mirian Cardoso da Silva. -- Maringá, PR, 2022.

318 f.: il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Autoria feminina (literatura) - Gênero. 2. Mulheres na literatura. 3. Literatura de autoria feminina. 4. *Road novel*. 5. Viagem (deslocamento) - Literatura. I. Zolin, Lúcia Osana, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 809.89

Elaine Cristina Soares Lira - CRB-9/1202

MIRIAN CARDOSO DA SILVA

DOS PRIMÓRDIOS ÀS APROPRIAÇÕES: ROAD NOVEL (CONTEMPORÂNEO) DE AUTORIA FEMININA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **26 de agosto de 2022**.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Lúcia Osana Zolin Presidente da
Banca – Orientadora (UEM-PLE)

Profª Drª Marisa Corrêa Silva
Membro Titular (UEM/PLE)

Profª Drª Mirian Hisae Yaegashi Zappone Membro
Titular (UEM/PLE)

Profª Drª Wilma dos Santos Coqueiro Membro
Externo (UNESPAR – Campo Mourão/PR)

Profª Drª Christina Bielinski Ramalho
Membro Externo (UFSE – Aracau/SE)

Ao meu pai, Izaque Claudino da Silva, meu farol e porto seguro

...

Às viajantes que vieram antes de mim

AGRADECIMENTOS

Acordei no meio da viagem e o carro passava por cima de uma ponte cinza, larga e espaçosa. Ela parecia quase infinita, acima d'um rio de águas calmas e quase verdes. E, mais acima ainda, um céu azul, cristalino, quase um grito pecaminoso a me oprimir ali embaixo, dentro de um carro apertado. Meu corpo não parecia responder àquele momento: permanecia inerte, quase fundindo minhas partículas ao acento pouco confortável depois das longas horas na estrada. Meus olhos fitavam o infinito daquela plenitude e dentro do meu ser o sentimento indolente aumentava pouco a pouco: quase um soneto recitado em um beco escuro, quase um concerto em ré menor. Gradativamente me senti reconfortada, e meu incômodo começou a desaparecer, sendo substituído por aquele sentimento que despertava para me fazer agradecer por estar ali, em cima da ponte. Abaixo do céu. Dentro de mim.

Essa foi a primeira vez que viajei com minha família dentro de um fusca marrom em algum mês dos anos 2000. Naquele dia, meu pai dirigia o carro, com minha tia sentada no banco da frente e eu, com dez anos, minha irmã, de cinco anos, e meu irmão, com poucos meses de vida, no banco de trás. Não me recordo se havia outras pessoas, mas lembro o motivo daquela viagem: minha mãe havia morrido. Meu pai, viúvo e recém aposentado, decidiu se mudar com seus filhos pequenos para o interior do Paraná, em uma cidadezinha chamada Ivaiporã, onde eu havia nascido. Quando minha mãe era viva, morávamos em Sorocaba, São Paulo, e acho que a vida lá não era muito fácil. Lembro que mal via meu pai, porque ele acordava de madrugada para ir trabalhar e chegava muito tarde, quando eu já estava dormindo. Não me recordo exatamente como foi, mas lembro bem da sensação de estranheza que eu sentia durante aquela viagem. Para ser bem exata, o sentimento que ficou, depois desses 21 anos, foi aquele ao passar por aquela ponte: eu decididamente odiava viagens.

Parecia que meu corpo ia para frente, mas minha alma de criança, pré-adolescente, ficava para trás: lá, onde minha mãe havia sido enterrada. Um cemitério lindo, um jardim, bem próximo de uma capela toda de vidro transparente. Eu não derrubei uma lágrima pela perda de minha mãe, eu a odiava demais por ter morrido e odiei também o ato de viajar, porquanto estava indo embora para longe dela. Eu não queria.

Se eu dissesse que assim, bem simples, bem fácil, essa é uma das poucas memórias que consigo acessar sobre ela estaria sendo sincera. Se eu dissesse que assim, bem fácil, bem simples, bem calma, aquele sentimento se transformou em uma paixão: a de viajar. A de estar na estrada. A de fugir, vez ou outra, eu estaria mentindo. A viagem nunca teve um bom significado. Eu a achava enfadonha, cansativa e irritante. Toda vez que nos colocávamos a caminho de algum lugar, parecia que outra Mirian assumia o meu lugar: uma mais chata, mas angustiada, mais irritada e mais triste. No fundo, eu sabia que não queria assumir a dor que eu sentia pela perda de minha mãe: nos mudamos por causa dela, viajei pela primeira vez, sem ela. Aquela primeira viagem em família foi uma fuga do luto para meu pai – ou talvez um recomeço, não sei – mas para mim era só uma viagem enfadonha, triste, desnecessária.

Eu odiava viajar. A viagem física. Mas amava ler livros sobre viagens. Principalmente ficção científica. Durante minha adolescência eu li todos os livros de Júlio Verne e ficava imaginando jornadas por universos e dimensões paralelas. Quando li *Viagem ao centro da terra*, me senti fantástica e tenho até hoje a edição que adquiri de forma usual – emprestei e nunca mais devolvi, e não lembro quem era o dono. Depois de Verne, li *Duna*, de Frank Herbert, e me apaixonei ainda mais por viagens a mundos fantásticos: um novo universo surgia entre aventuras e jornadas pelo mundo afora, com heróis e heroínas incríveis viajando e enfrentando monstros.

Se algum dia o ato de viajar se tornou prazeroso para mim? Sim, em algum momento, em uma história que fica para outro dia, consegui chorar pela minha mãe e aquele sentimento enraizado, quase necrosado dentro de mim, conseguiu virar somente isso que faço agora: memórias a serem consideradas partes da minha trajetória.

Mas eu nunca imaginei que um dia eu faria uma tese – uma tese! – com a temática da viagem. A Mirian adolescente nem mesmo imaginava que um dia seria doutora – mesmo que, naquela época, eu sonhasse em ser outro tipo de doutora, uma que descobrisse a cura de doenças. A Mirian que ama jornadas de ficção hoje entende que buscava um refúgio da realidade que vivia: uma criança órfã de mãe. Ao ler os romances que abordam a viagem palpável, real, física e também viagens metafóricas, a Mirian de hoje consegue entender que tudo é fase, que a vida é assim mesmo, e nem sempre significa que está tudo bem. Que pode sim viajar para fugir.

E a Mirian de hoje agradece à Mirian de ontem por ter suportado toda a dor sozinha.

Mas a Mirian de hoje, a que entrega esta tese, este texto, esta dor, esta filha de um parto de longos quatro anos e meio, não seria capaz de o fazer sem a ajuda, o auxílio, o amparo, o

discernimento, a orientação, a presença de pessoas significativas que se fizeram placas de direção, portos seguros, ilhas de presença, lugares de descanso, de chegada e de partida para a trajetória nessa estrada que se finda. Aos meus mapas particulares e aos meus GPS da vida:

Agradeço ao meu Deus, que esteve ao meu lado, que me amparou e se fez presente durante toda minha trajetória trancada dentro do meu quarto. Da mesma forma que também agradeço à minha família, que me deu todo o suporte necessário para conseguir estudar, sem eles, eu não teria as mesmas condições que tive, que considero um privilégio, de me dedicar somente a esses estudos. Obrigada, pai Izaque, mãe Célia, irmã Débora, e irmãos Thiago e Jean.

Agradeço à minha orientadora e professora Dra. Lúcia Zolin, que acreditou no potencial do meu trabalho e me deu a chance de desenvolvê-lo. Sou imensamente grata por respeitar meu ritmo e sempre estar ali, para me ajudar. Agradeço por todo esse tempo que passamos juntas, uma caminhada que começou lá no mestrado e que me serviu de inspiração como professora, como pesquisadora e como mulher. Guardo recordações maravilhosas de momentos festivos, de bancas, de aulas, de orientações, e sinto tristeza apenas por grande parte da caminhada pelo doutorado ter sido em um período tão conturbado como a Covid-19, o qual nos impossibilitou os encontros, o estar junto, o abraço. Mas mesmo distantes, ainda estivemos presentes. Gratidão, professora!

Agradeço à banca examinadora, professoras Dr^a Marisa Correa Silva, Dr^a Mirian Hisae Yaegashi Zappone, Dr^a Crhistina Bielinski Ramalho e Dr^a Wilma dos Santos Coqueiro pelo desvelo com que aceitaram o convite, pelo apoio e pelas contribuições essenciais e preciosas para o enriquecimento desta pesquisa.

Agradeço, em especial, à professora e amiga Wilma Coqueiro, que pegou na minha mão no final da graduação e me guiou até o mundo da pesquisa. Obrigada por acreditar em mim. Obrigada por sempre me convidar para participar das tuas pesquisas. Obrigada pelas parcerias, pelos encontros literários, pelas conversas produtivas, pelas orientações, pelas leituras, pelas correções, pelas intervenções, por toda amizade, por me inspirar a ser professora e pesquisadora.

Agradeço ao PLE, pelo quadro de professores/as competentes, que não só me apresentaram uma pluralidade de perspectivas teóricas, mas também me deram ferramentas para avaliá-las criticamente.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), por viabilizar este meu trabalho. Mesmo que o investimento na pesquisa, como um todo, ainda seja pouco, foi graças à bolsa recebida que pude me dedicar à tese. Sem o auxílio financeiro, nunca teria tempo

para ler tudo o que precisei ler, ou para escrever tudo o que precisei escrever. Que mais investimentos sejam feitos. Todos/as os/as pesquisadores/as merecem ter a mesma oportunidade que eu tive. E oportunidades ainda melhores.

Agradeço à minha companheira de doutorado, Dra. Gabriela Tofanelo. Iniciamos juntas nessa jornada, e me foi de extrema ajuda nas horas de angústia, de bloqueios, de alegrias e de tristezas. Obrigada por me ajudar nesse processo e pelas contribuições no fluir das minhas ideias. Obrigada pela amizade!

Agradeço aos meus amigos, Mestre e futuro Drº Rafael Zeferino de Souza e futura Mestra Gabriela Lasta, pela amizade duradoura, pelos momentos de risos, pelas fofocas, pelas conversas e pelas parcerias da vida acadêmica. Não tenho palavras para expressar o quanto sou grata por acordarem comigo todos os dias às cinco horas da manhã e me fazerem companhia nos últimos meses de escrita. Sei que o caminho de vocês será brilhante!

Agradeço a todos os colegas que viveram essa jornada durante uma pandemia. Muitos foram precocemente recolhidos dessa vida, muitos sofreram para concluir suas pesquisas, muitos precisaram interromper o processo... Todos nós somos sobreviventes do flagelo que nos governa.

Agradeço, com carinho, à Dra. Ligia Neves, revisora textual, amiga, companheira, um presente nessa minha jornada de aprendizado. Obrigada por me ensinar. Obrigada por embarcar nessa viagem comigo e me ajudar a limpar o para-brisa. Sou grata por me fazer enxergar o mundo por um viés diferente do que eu estava acostumada, mas sou mais grata ainda por ter me mostrado a semente para esta tese, quando me apresentou um resumo de *Todos nós adorávamos caubóis*, que mencionava o terno *road novel* e uma fala da própria Carol Bensimon apontando um livro teórico sobre *road movie*. Depois disso, tudo aconteceu. Obrigada!

Agradeço ao meu Luffy, o cãozinho mais fiel e compreensivo, sobre quem derrubei minhas lágrimas e quem cedeu parte da força que eu precisei para enfrentar essa jornada. À minha Namy, um presente que chegou no último ano desta tese, uma cachorrinha carinhosa e dengosa que me acompanhou nesse fim do trajeto.

Meu agradecimento carinhoso e especial ao Yuri Juan, amigo, companheiro e meu amor. Obrigada por respeitar meus momentos e por entender minhas fases. Obrigada por me apoiar nos meus sonhos, nas minhas lutas, nas minhas buscas.

E obrigada, Mirian. Eu. Agradeço por não desistir de si própria. Obrigada por cada dia de luta, por cada lágrima, por cada sentimento confuso, por cada desespero. Obrigada por enfrentar seus medos, seus sentimentos, suas crises. Obrigada por não desistir! Obrigada!

Que todos esses *agradecimentos*, intencionalmente repetidos, permaneçam em minha memória com esse sentimento quente que sinto ao escrever essas palavras.

E agora posso me despedir deste trabalho, e seguir meu caminho. Agora posso dirigir sobre aquela mesma ponte de quando eu tinha dez anos e sentir a nostalgia daqueles tempos, mas finalmente viajar com prazer, com alegria, com vontade de estar na estrada. Eu olho o céu e o vejo azul, mas agora ele não me oprime mais: ele me convida. Vem, você pode. Você merece. Seja bem-vinda... e Adeus.

“No sé si viajo para escribir o escribo para viajar” (Afonso Armada)

Ps. Oi, mãe, a sua filha conseguiu.

*“Faz três dias que essa
ideia
lateja na
minha
cabeça.*

*Ela confisca minhas noites, deforma meus planos, se alastra
pelo latifúndio dos meus pensamentos.
Experimento mil cantos, mil posições*

*Para libertar meu sono da ideia grudenta e possessiva. E não
tem jeito – ela me cercou por*

dentro.

*Pra resumir: não é de ontem que eu quero navegar em
solitário. Eu só não esperava que pudesse começar agora. [...]
Mas, a cada dia que passa, menos absurdo parece tirar esses
malditos planos da gaveta e aceitar que, no fundo,
dá. [...]*

recorri às histórias de ler.

*Elas acordavam cedo, e ficávamos, juntas,
de*

p

é

*noite adentro. Elas faziam o m u n d o parecer muitos mundos
dentro dele. Elas alimentavam as vontades de viajar de corpo
nos lugares dos relatos.*

Elas tornavam as fronteiras menos intransponíveis [...]

(Mil milhas, Tamara Klink)

RESUMO

O *road novel* é um gênero tradicionalmente masculino, cujas formas se estabeleceram com *On the road* (1957), de Jack Kerouac. Contudo, o gênero foi revisitado pela perspectiva da mulher, como vemos nas últimas décadas do século XX e na contemporaneidade, e é a ausência dela durante a emergência do *road novel* que instigou esta pesquisa a explorar os primórdios do gênero. O objetivo principal da tese é delimitar, a partir de uma perspectiva histórico-cultural, as apropriações que as mulheres fizeram do *road novel* tradicional de autoria masculina e perscrutar a trajetória delas ao saírem dos gêneros cartas e diários de viagem, ambos permitidos à mulher nos séculos passados, e escreverem romances sobre viagem. Para tanto, devido à escassez de estudos sobre o *road novel* nas academias brasileiras, uma vez que ele foi mais explorado nos Estados Unidos, tornou-se necessário fazer um resgate histórico e contextual do gênero. Nesse ponto, pauto minha pesquisa em estudo de Susana Cabete (2010); Octavio Ianni (2003); Tzvetan Todorov (2006); Michel Butor (1974); Amílcar Filho (2008); Júlia de Castro (2019); Edward Said (2005); Eurídice Figueiredo (2013); André Bueno e Fred Goes (1984); Marina Gazola (2017); Ana Romanielo (2014), entre outros/as. Depois, estudo a presença feminina na literatura de viagem, e para compreender como a viagem está intimamente ligada à vida de muitas mulheres, e como elas expressaram essa relação por meio da escrita, algumas considerações acerca da questão de gênero foram levantadas, enfocando a interdição delas nas estradas e sua tardia aparição no *road novel*. Estudos como os de Michelle Perrot (2005); Luiza Lobo (1999), Lúcia Zolin (2019); Virgínia Woolf (1929); Simone de Beauvoir (1949); Sônia Serrano (2014), entre outras/os, amparam as questões levantadas. Alguns romances do final do século XX são trazidos à luz deste estudo tanto para ilustrar o início da apropriação do romance de estrada pelas mulheres, quanto para que possamos perceber as proximidades e divergências, ou ainda o questionamento e a crítica, isto é, a contestação da forma do gênero estabelecida pela produção de autoria masculina. Ao me debruçar sobre os romances *Play it as it lays* (1970), de Joan Didion; *Trilhas: a incrível jornada de uma mulher pelo deserto australiano* (1980), de Robyn Davidson; *Finding signs* (1990), de Sharlene Baker e *Qualquer lugar menos aqui* (1986), de Mona Simpson, defendo a tese de que o corpo feminino em movimento surge como uma transgressão física, corporal e móvel. Isso ocorre em razão de as personagens dessas obras, mulheres, expressarem suas questões a partir do movimento no espaço, em um espaço considerado perigoso para a presença feminina, mas não para a masculina. Esse corpo na literatura de estrada é relevante para o entendimento da existência psíquica e social da mulher enquanto sujeito, posto que a imagem de exterior e interior é uma construção social baseada em duas operações ambivalentes que metaforizam o corpo masculino e o feminino. Essas obras se preocuparam em contestar a suposta liberdade das estradas e a agência do corpo feminino em deslocamento. Por fim, na última parte desta tese, pensando nesse corpo feminino em movimento, amplio minha tese a partir da perspectiva de ruptura com as formas tradicionais do gênero. Embora alguns traços tradicionais continuem sendo questionados pelas contemporâneas, o *road novel* passa a abordar outros pontos e definições, proporcionando rupturas em relação ao modelo tradicional. As obras estudadas são *Arquivo das crianças perdidas* (2019), da mexicana Valéria Luiselli; *Sing, Unburied, Sing* (2017), da estadunidense Jesmyn Ward; *Isadora, sua Camisola La Perla e a BR* (2015) e *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral* (2018), da brasileira Catarina Guedes; e *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), da escritora brasileira Carol Bensimon. Os resultados da pesquisa demonstram que essas narrativas encenam diferentes formas de viagem (de despedida, forçada, assombrada, de busca e pós-moderna), não se preocupando com que corpo e gênero está em

deslocamento, mas colocando em cena outras questões, como a família, a imigração de crianças, a mobilidade de pessoas negras, a liberdade do corpo feminino e os corpos *queers*. A ruptura com a forma tradicional ocorre, assim, por meio das apropriações e ressignificações dos sujeitos em movimento. O estar em trânsito é o processo mais importante não só para libertação dos construtos opressores, mas também serve para denunciar questões sociais, expor preconceitos e contradições e (re)aprender a lidar com suas identidades. Tanto um corpo feminino transgressor, explorando os espaços públicos em busca de uma forma de se apropriar dele, como as formas de ruptura que transformam as características tradicionais e ampliam o horizonte de expectativa – e de perspectiva – do gênero *road novel*, são permeados pelo desejo feminino de pertencimento. As análises das obras foram pautadas em estudos como de Stuart Hall (2011); Zygmunt Bauman (2005); Alexandra Ganser (2009); Deborah Barros (2004), entre outros/as.

PALAVRAS-CHAVE: deslocamento; viagem; *road novel*; literatura de autoria feminina.

ABSTRACT

The *road novel* is a traditionally masculine genre, whose forms were established with *On the road* (1957), by Jack Kerouac. However, the genre was revisited from the perspective of women, as we see in the last decades of the 20th century and in contemporary times, and it is her absence during the emergence of the *road novel* that instigated this research to explore the beginnings of the genre. The main objective of the thesis is to delimit, from a historical-cultural perspective, the appropriations that women made of the traditional male-authored *road novel* and to scrutinize their trajectory when leaving the genres of letters and travel diaries, both allowed to women in the past centuries, and write novels about travel. Therefore, due to the scarcity of studies on the *road novel* in Brazilian academies, since it was more explored in the United States, it became necessary to make a historical and contextual rescue of the genre. At this point, I base my research on a study by Susana Cabete (2010); Octavio Ianni (2003); Tzvetan Todorov (2006); Michel Butor (1974); Amílcar Filho (2008); Júlia de Castro (2019); Edward Said (2005); Eurídice Figueiredo (2013); André Bueno e Fred Goes (1984); Marina Gazola (2017); Ana Romanielo (2014), among others. Then, I study the feminine presence in travel literature, and to understand how travel is closely linked to the lives of many women, and how they expressed this relationship through writing, some considerations about the gender issue were raised, focusing on interdiction of them on the roads and their late appearance in the road novel. Studies such as those by Michelle Perrot (2005); Luiza Lobo (1999), Lucia Zolin (2019); Virginia Woolf (1929); Simone de Beauvoir (1949); Sônia Serrano (2014), among others, support the issues raised. Some novels from the end of the 20th century are brought to light in this study both to illustrate the beginning of the appropriation of the *road novel* by women, and so that we can perceive the proximities and divergences, or even the questioning and criticism, that is, the contestation of the form of the genre established by the production of male authorship. By poring over the novels *Play it as it lays* (1970), by Joan Didion; *Tracks: One woman's journey across 1.700 miles of Australian Outback* (1980), by Robyn Davidson; *Finding signs* (1990), by Sharlene Baker and *Anywhere but here* (1986), by Mona Simpson, I defend the thesis that the feminine body in movement appears as a physical, corporeal and mobile transgression. This occurs because the characters of these works, women, express their questions from the movement in space, in a space considered dangerous for the feminine presence, but not for the male presence. This body in road literature is relevant to the understanding of the psychic and social existence of women as a subject, since the image of exterior and interior is a social construction based on two ambivalent operations that metaphorize the male and feminine body. These works were concerned with contesting the supposed freedom of the roads and the agency of the feminine body in displacement. Finally, in the last part of this thesis, thinking about this feminine body in movement, I expand my thesis from the perspective of breaking with the traditional forms of gender. Although some traditional traits continue to be questioned by contemporaries, the *road novel* starts to approach other points and definitions, providing ruptures in relation to the traditional model. The works studied are *Lost Children Archive* (2019), by the Mexican writer Valéria Luiselli; *Sing, Unburied, Sing* (2017), by the American writer Jesmyn Ward; *Isadora, sua Camisola La Perla e a BR* (2015) and *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral* (2018) by the Brazilian writer Catarina Guedes; and *We all loved cowboys* (2013), by

Brazilian writer Carol Bensimon. The research results demonstrate that these narratives enact different forms of travel (farewell, forced, haunted, search and postmodern), not worrying about which body and gender are in displacement, but putting other questions on the scene, such as family, the immigration of children, the mobility of black people, the freedom of the feminine body and queer bodies. The rupture with traditional form occurs, therefore, through the appropriations and resignifications of the subjects in movement. Being in transit is the most important process not only for liberation from oppressive constructs, but also for denouncing social issues, exposing prejudices and contradictions and (re)learning to deal with their identities. Both a transgressive feminine body, exploring public spaces in search of a way of appropriating it, such as the forms of rupture that transform traditional characteristics and expand the horizon of expectation – and perspective – of the *road novel* genre, are permeated by the feminine desire of belonging. The analyzes of the works were based on studies such as by Stuart Hall (2011); Zygmunt Bauman (2001); Alexandra Ganser (2009); Deborah Barros (2004), among others.

KEYWORDS: displacement; travel; road novel; female-authored literature.

RESUMEN

El road novel es un género tradicionalmente masculino, que fueron establecidos con *On the road* (1957), de Jack Kerouac. Sin embargo, el género fue revisitado por la perspectiva de la mujer, como vimos en las últimas décadas del siglo XX y en la contemporaneidad, y la ausencia de ella durante el surgimiento del road novel que instigó esta investigación a explorar los inicios del género. El objetivo principal de la tesis es delimitar, con base en una perspectiva histórico cultural, las apropiaciones que mujeres hicieron en el road novel tradicional de autoría masculina y escrutar la trayectoria de ellas cuando salieron de los géneros cartas y diarios de viaje, ambos permitidos a la mujer en los siglos pasados, y escribieron novelas sobre viaje. Para esto, debido a la escasez de estudios sobre el road novel en las academias brasileñas, una vez que fue más explorado en los Estados Unidos, se ha hecho necesario hacer un rescate histórico y contextual del género. En este punto, pauto mi investigación en estudios de Susana Cabete (2010); Octavio Ianni (2003); Tzvetan Todorov (2006); Michel Butor (1974); Amílcar Filho (2008); Júlia de Castro (2019); Edward Said (2005); Eurídice Figueiredo (2013); André Bueno e Fred Goes (1984); Marina Gazola (2017); Ana Romanielo (2014), entre otros. Posteriormente, estudio la presencia femenina en la literatura de viaje, y para comprender como el viaje está íntimamente conectado a la vida de muchas mujeres, y como ellas expresan esa relación a través de la escrita, algunas consideraciones sobre la cuestión del género fueron planteadas, con enfoque en la interdicción de ellas en las entradas y su tardía aparición en el road novel. Estudios como los de Michelle Perrot (2005); Luiza Lobo (1999), Lúcia Zolin (2019); Virgínia Woolf (1929); Simone de Beauvoir (1949); Sônia Serrano (2014), dentre otras/os, amparan cuestiones planteadas. Algunas novelas del final del siglo XX son sacadas a luz de este estudio tanto para ilustrar el inicio de la apropiación de la novela de carretera por las mujeres, cuanto para que podamos percibir las proximidades y divergencias, o incluso el cuestionamiento y la crítica, es decir, la contestación de la forma del género establecida por la producción de la autoría masculina. Cuando me inclino sobre las novelas *Play it as it lays* (1970), de Joan Didion; *Trilhas: a incrível jornada de uma mulher pelo deserto australiano* (1980), de Robyn Davidson; *Finding signs* (1990), de Sharlene Baker e *Qualquer lugar menos aqui* (1986), de Mona Simpson, defiendo la tesis de que el cuerpo femenino en movimiento aparece como una transgresión física, corporal y móvil. Esto ocurre porque los personajes de estas obras, las mujeres, expresan sus cuestiones desde el movimiento en el espacio, en un espacio considerado peligroso para la presencia femenina, pero no para la presencia masculina. Este cuerpo en la literatura de carretera es relevante para la comprensión de la existencia psíquica y social de la mujer como sujeto, ya que la imagen de exterior e interior es una construcción social basada en dos operaciones ambivalentes que metaforizan el cuerpo masculino y el femenino. Esas obras se preocuparon en contestar la supuesta libertad de las carreteras y la agencia del cuerpo femenino en el desplazamiento. Finalmente, en la última parte de esta tesis, pensando en este cuerpo femenino en movimiento, amplió mi tesis desde la perspectiva de la ruptura con las formas tradicionales de género. Aunque algunos rasgos tradicionales continúan siendo cuestionados por las contemporáneas, la novela de carretera comienza a abordar otros puntos y definiciones, brindando rupturas en relación con el modelo tradicional. Las obras estudiadas son *Arquivo das crianças perdidas* (2019), de la mejicana Valéria Luiselli; *Sing, Unburied, Sing* (2017), de la estadounidense Jesmyn Ward; *Isadora, sua Camisola La Perla e a BR* (2015) y *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral* (2018) de la brasileña Catarina Guedes; y *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), da escritora brasileña Carol Bensimon. Los resultados de la investigación demuestran que estas narrativas representan diferentes formas de viaje (despedida, forzado, embrujado, de búsqueda y posmoderno)

y no se preocupan por cual cuerpo y género está en desplazamiento, sino poner en escena otras cuestiones, como la familia, la inmigración de niños, la movilidad de los negros, la libertad del cuerpo femenino y los cuerpos queers. La ruptura con la forma tradicional se da, por tanto, a través de las apropiaciones y re significaciones de los sujetos en movimiento. Estar en tránsito es el proceso más importante no solo para la liberación de construcciones opresivas, sino también para denunciar problemas sociales, exponer prejuicios y contradicciones y (re)aprender a lidiar con sus identidades. Tanto un cuerpo femenino transgresor, que explora los espacios públicos en busca de una forma de apropiarse de él, como las formas de ruptura que transforman las características tradicionales y amplían el horizonte de expectativa –y perspectiva – del género road novel, están permeados por el deseo femenino de pertenencia. Los análisis de las obras fueron pautadas en estudios como los de Stuart Hall (2011); Zygmunt Bauman (2001); Alexandra Ganser (2009); Deborah Barros (2004), entre otros.

PALABRAS-CLAVE: desplazamiento; viajar; novela de carretera; literatura escrita por mujeres.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sobre os eixos de uma locomotiva.....	55
Figura 2 – Na estrada, na escrita.	66
Figura 3 – Jack Kerouac.	69
Figura 4 – Oswaldo França Júnior.	74
Figura 5 – Capa do primeiro road novel brasileiro.....	75
Figura 6 – Modelo de caminhão de 1960.	77
Figura 7 – Trecho do capítulo “Garotas Beatnik” da graphic novel Os Beats.	84
Figura 8 – Qual é o destino?.....	86
Figura 9 – Penélope, de Franklin Simmons, mármore, 1896.	101
Figura 10 – Bertha Benz.....	116
Figura 11 – Benz Patent-Motorwagen Nr. 3 de 1888.....	117
Figura 12 – Capa da edição de 1990.	135
Figura 13 – “An american girl in Italy”.....	129
Figura 14 – Capa da edição de 2017.	141
Figura 15 – Davidson, sua cachorra Diggity e seus camelos.	147
Figura 16 – Capa da National Geographic em maio de 1978.....	149
Figura 17 – Didion com seu stingray, 1968.	156
Figura 18 – Capa da edição de 1970.	159
Figura 19 – Mona Simpson.	167
Figura 20 – Capa da edição brasileira.	170
Figura 21 – Um Lincoln Continental, modelo de 1964.....	174
Figura 22 – Valéria Luiselli.....	192
Figura 23 – Capa da edição brasileira de 2019.....	197
Figura 24 – Protesto em frente à embaixada dos Estados Unidos.....	203
Figura 25 – Trem da morte.	210
Figura 26 – Jesmyn Ward.....	214
Figura 27 – Capa da primeira edição.....	222
Figura 28 – Catarina Guedes.	237
Figura 29 – Capa da primeira edição.....	242
Figura 30 – Um fusca amarelo.	245
Figura 31 – Capa da primeira edição.....	253
Figura 32 – Igreja abandonada em Jataizinho - Pr.	257
Figura 33 – Carol Bensimon.	259
Figura 34 – Capa da edição de 2019.	264

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – As formas tradicionais do road novel.....	282
Quadro 2 – O road novel contemporâneo (de autoria feminina).....	289
Quadro 3 – O enredo do road novel	295

SUMÁRIO

UM MAPA PARA O INÍCIO DA VIAGEM	22
---------------------------------------	----

CAPÍTULO UM

PONTO DE PARTIDA: A VIAGEM [E AS VIAGENS] POR CAMINHOS DESCONHECIDOS	29
1. Literatura e viagem: os múltiplos caminhos.....	35
1.1 A viagem na literatura: transcendências espaciais e históricas.....	41
2. <i>Road novel</i> – romance de estrada	53
2.1 A cultura <i>beat</i> : Jack Kerouac e a suas relações com o <i>road novel</i>	57
2.2 De caminhão pelas estradas brasileiras: outras perspectivas do <i>road novel</i>	71
3. Um desvio de rota: escritoras e personagens femininas no <i>road novel</i>	79
4. Uma pequena parada para recalcular a rota.....	85

CAPÍTULO DOIS

ALÉM DA CURVA: ESTRADAS SECUNDÁRIAS?	89
1. Caminhos percorridos para a apropriação da escrita pelas mulheres.	91
2. Mulheres, viajantes e escritoras	99
2.1 Viajantes-escritoras pioneiras	103
2.2 <i>Lady Travellers</i> : rumo à liberdade por espaço e escrita da mulher viajante	108
2.3 O automóvel como símbolo da viagem: Bertha Benz	114
3. Liguem seus motores, senhoras: o <i>road novel</i> de autoria feminina.....	119
3.1 <i>Finding signs</i> : a teoria do <i>spot-in-place</i> e uma mulher de uma raça diferente	123
3.2 <i>Trilhas</i> : mas por que viajar sozinha e a pé pelo deserto? Ora, e por que não?	140
3.3 <i>Play it as it lays</i> : dirigindo em círculos	155
3.4 A busca por <i>qualquer lugar, menos aqui</i>	166
4. Dirigindo pelas estradas secundárias: corpo feminino em movimento	181

CAPÍTULO TRÊS

ROTA NOVA? ROAD NOVEL CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA FEMININA ... 187

1. Viagem de despedida e o deslocamento forçado: <i>Arquivo das crianças perdidas</i>	191
1.1 Família na estrada: a viagem de despedida.....	194
1.2 A elegia das crianças perdidas: o deslocamento forçado.....	202
2. Viagem assombrada: <i>Sing, unburied, sing</i>	213
2.1 A estrada do medo: Jojo, Leonie e Richie em deslocamento	216
2.2 Espíritos que vagam: a representação do trauma na automobilidade do corpo negro	227
3. Viagem de busca: <i>Isadora, sua camisola La Perla e a Br.</i>	236
3.1 Viagem e desconstrução identitária: o processo de apropriação	239
3.2 Pelas estradas brasileiras: a reconstrução identitária de Isadora.....	248
4. Viagem pós-moderna: <i>Todos nós adorávamos caubóis</i>	256
4.1 Corpos <i>queers</i> em movimento: a estrada como busca e desencontro	260
4.2 O percurso de viajantes pós-modernas	270
5. Encruzilhada: intersecções entre os romances de estrada de autoria feminina	274

PONTO DE PARADA: UMA POSSÍVEL TEORIA DO ROAD NOVEL CONTEMPORÂNEO (DE AUTORIA FEMININA) 281

REFERÊNCIAS.....	300
Anexo I: Escritoras-viajantes pioneiras.....	312
Anexo II: Escritoras-viajantes do século XIX	313
Anexo III: Viajantes-escritoras do século XX.....	316
Anexo IV: <i>Road novels</i> de autoria feminina.....	318

UM MAPA PARA O INÍCIO DA VIAGEM

*“A vida é o que fazemos dela.
As viagens são os viajantes.
O que vemos, não é o que vemos,
senão o que somos”
(Livro do desassossego, Fernando Pessoa)*

Eu acordei às 4 horas de uma manhã, não de uma qualquer, mas de uma manhã boa, daquelas que você levanta disposta, com um sentimento quente que te preenche inteira e você pensa que poderia fazer qualquer coisa que quisesse e seria bem sucedida. Geralmente essa sensação não vem em doses bem regulares. Eu acordei às 4 horas de uma manhã dessas, levantei feliz e tomei um banho. A casa ressonava em sua calma precisa, e um celular tocava *Heathens* (Twenty One Pilots).

Sempre que minha família planejava férias, no dia de sairmos em viagem, eu acordava mais cedo que o combinado porque queria *me* sentir. Tomar banho, conferir se coloquei tudo na mala, preparar um café, sentir o vento gelado pela janela ao me debruçar para conferir o tempo, me sentar no sofá, olhar a hora, baixar algum filme, e me sentir ansiosa. Às 4h30 a casa acordaria e aquele sentimento não seria mais somente meu. E eu me recordo daquela manhã específica, visto que eu havia protocolado meu projeto de doutorado com a temática da viagem no dia anterior e me sentia leve já que um tema tão inesperado surgiu na minha vida quando eu achei que estava perdida.

Esse mesmo sentimento me invadiu no dia que me sentei para escrever as primeiras palavras desta tese, embora o sentimento tenha se transformado de acordo com as estradas que eu precisei percorrer. Isso porque, ao dar início à minha pesquisa e me debruçar sobre artigos, dissertações, teses, livros e obras literárias, compreendi que a jornada da mulher na estrada é tomada por uma escuridão devastadora, assim como na literatura em geral. E isso eu considerei em um sentido direto: não existiram mulheres na cena literária *beat* que tenham escrito um *road novel*, elas começaram a se apropriar do gênero nas últimas décadas do século XX. Foi o que levantei na historicização que empreendi na primeira parte da tese, tanto a partir de uma vasta pesquisa teórica e crítica de estudiosos sobre o assunto, quanto a partir do estudo de antologias, romances e listas infinitas de *melhores livros de viagens de todos os tempos* ou ainda *livros de viagem que todo viajante precisa ler*.

Contudo, seria mesmo possível que, entre tantos seres humanos pelo mundo, não existissem mulheres de alguma forma viajando? De fato, não sou a primeira a fazer essa pergunta, mas fazê-la ainda é pertinente, sobretudo na minha pesquisa devido ao objeto em específico, *road novel*. A resposta, como já se antecipou óbvia, é que muitas mulheres viajaram no decorrer de toda história. Então por que essa ausência parece não fazer diferença, considerando os estudos tradicionais de crítica literária e história das viagens? O que nos (mulheres) diferencia deles (homens) é uma construção social e histórica ainda discutida por todas as feministas do mundo: submissas, “belas, recatadas e do lar”, subordinadas ao interesse masculino, logo, não havia interesse dos pensadores, da crítica literária e dos jornais dessa época de surgimento do *road novel*, século XX, em evidenciar a escrita da mulher viajante. Mas guarde essa semente de discussão para o segundo capítulo desta tese, quando eu me debruço sobre essa questão e trago algumas considerações pertinentes para compreendermos como a escritora, mulher, reforço, colocou em cena a viagem enquanto temática de seus romances, em especial o *road novel*.

Durante a pesquisa percebi que o gênero aparece com diferentes nomenclaturas, como *road trip*, *road fiction*, *road book*, *travel book*, romance de viagem, livro de viagem ou apenas como literatura de viagem na estrada. A maioria é utilizada de forma geral para referenciar livros que abordem viagens, mas esses também aparecem na definição de romances em que a jornada, a viagem em si, é narrada. Devido a tais multiplicidades, optei pelo termo *road novel* por representar no próprio nome a gênese, o conceito desta pesquisa e o gênero literário objeto: narrativas romanescas sobre a ação de viajar.

Contudo, a fim de darmos os primeiros passos nesta estrada, aqui defino o *road novel*, inicialmente, pela perspectiva que mais comumente aparece nos textos dos críticos literários que estudam romances tradicionalmente masculino desse gênero: 1 – Literatura produzida pelos escritores com base no estilo de vida *beat*, ou seja, uma vida aventureira, à deriva das estradas, sem destino, sem motivo, sem propósito, (quase) andarilho, sujeito ao “American way of life”; 2 – No imaginário social heteronormativo, o *road novel* é considerado, na cultura estadunidense, um gênero tipicamente “americano” que exalta a estrada, o carro e a liberdade. De um modo geral, desde crônicas da época da colonização ocidental até a jornada pelas estradas nos Estados Unidos, a viagem foi infundida como parte da construção da cultura e história estadunidense. Histórias como as que encontramos em *Vida no Mississipi* (1883), de Mark Twain, até *Viajando com Charlie* (1967), de John Steinbeck, e na popularização do gênero com *Pé na estrada* (1957), de Jack

Kerouac, fizeram surgir protagonistas homens enquanto exploradores tanto de uma paisagem nova, principalmente rumo a Oeste, quanto de uma paisagem mais interior, de autodescoberta, com o objetivo de conhecer o suposto “verdadeiro” Estados Unidos. 3 – Gênero literário em que a experiência na estrada, o estar em movimento, é parte central da ação narrativa; 4 – Segundo Allison Gallagher (2017, n.p, tradução minha), o gênero foi (e ainda é) sustentado pela imagem do viajante fanfarrão, “cuja identidade masculina inabalável sustenta seu desejo inato de aventura”;¹ 5 – Jornada realizada por homens em busca de liberdade, o que exemplifica a ideia de que viajar significa se libertar – o que é possível apenas aos homens, homens héteros, ênfase.

Mas o que acontece quando o romance de estrada coloca em cena personagens que representam grupos marginalizados, isto é, o que acontece quando essas pessoas colocam o pé – e o corpo todo – em um espaço que, geralmente, é hostil a presença delas? Essa pergunta norteia esta pesquisa, uma vez que busco compreender a apropriação do espaço, da estrada e do estar em movimento feita pela mulher.

Para responder essa questão, a metodologia consistiu em uma profunda pesquisa para coletar informações que me ajudassem a compreender tanto a dimensão do tema, o que havia sido produzido dessa literatura, quanto a encontrar teoria e crítica literária sobre o assunto. O *road novel* tem sido objeto de investigação de alguns/mas pesquisadores/as, principalmente estadunidenses, como *Roads of her own: Gendered space and mobility in American Women’s Road Narratives, 1970-2000*” (2009), de Alexandra Ganser; *Driving Women: fiction and automobile culture in twentieth-century America* (2007), de Deborah Clark; *Fast cars and bad girls: Nomadic subjects and women’s road stories* (2004), de Deborah Paes; *Twenty thousand roads: women, movement, and the West* (2003), de Virginia Scharff; *This is not an exit: the road narrative in contemporary american literature and film* (1999), de Lynn Talbot; *Romance of the road: the literature of the American Highway* (1996), de Ronald Primeau, entre outros. E a partir desses estudos, minha pesquisa começou a ganhar forma.

A procura por esses textos foi feita em diferentes sites a partir de descritores como *road novel*, *road book*, *road trip*, *romance de estrada*, para buscar produções sobre o assunto. No *google acadêmico*, por exemplo, encontrei artigos sobre romances específicos de autoria masculina, e alguns poucos de autoria feminina, em sua maioria em inglês; enquanto no Scielo e no portal de

¹“The contemporary “road” novel has long been underpinned and undermined by its cringe-inducing valorization of the roguish buck, whose steadfast masculine identity supports his innate lust for adventure”.

periódicos da Capes, não encontrei nenhum trabalho com a temática *road novel*. Devido à escassez de pesquisas sobre o gênero nas academias brasileiras, pois poucos são os estudos disponíveis, inclusive dos romances de autoria masculina, vi a necessidade de explorar brevemente algumas questões antes de chegar ao que intento: a literatura de viagem de autoria feminina, mais especificamente a *road novel* feminino. No primeiro capítulo, “Ponto de partida: a viagem [e as viagens] por caminhos desconhecidos”, eu respondo às primeiras perguntas que surgiram como pedras no meu caminho: O que é viagem? Qual a história por trás do surgimento do *road novel*?

Para responder essas duas questões, além de explorar a perspectiva filosófica e social da viagem, também mostro as transformações do conceito em determinados contextos históricos. Depois discuto brevemente as nuances da literatura de viagem e para concluir essa questão, faço uma breve explicação sobre as transformações da viagem enquanto temática dessa literatura para compreender como os romancistas se apropriaram da literatura de viagem. Para tanto, observo algumas características e exemplifico seis áreas: *viagens épicas*, *viagens coloniais*, *relatos de viagens turísticas*, *literatura de viagens ficcionais*, *literatura de viagens introspectivas* e *romance de estrada*. Nenhuma delas é estanque e fechada em si, servem apenas para exemplificar melhor o gênero literário objeto desta pesquisa e ilustrar algumas características dele.

Depois, a segunda parte do primeiro capítulo é dedicada à compreensão do contexto cultural, histórico e social em que o gênero *road novel* emergiu: a geração *beat* nos Estados Unidos. Além de continuar por uma perspectiva histórica, também exploro brevemente o romance *On the road* (1957), de Jack Kerouac, responsável por dar forma ao gênero e de popularizá-lo. Assim como também faço uma breve análise do romance *Jorge, um brasileiro* (1967), do escritor Oswald França Júnior, para compreender como o gênero foi apropriado pelos escritores brasileiros. Por fim, finalizo o primeiro capítulo trazendo a ausência das mulheres dentro da cultura *beat*.

Ao longo do segundo capítulo, “Além das curvas: as estradas secundárias”, fiz algumas colocações necessárias para entender o início da escrita dos *road novels* pelas mulheres. A pergunta que serviu como ponto de partida foi: Onde estavam as publicações de *road novels* de autoria feminina? Para responder, outras perguntas emergiram e me guiaram: Por que as mulheres demoraram para se apropriarem do gênero? Por que elas eram passageiras e não motoristas? Como foi a trajetória delas até se apropriarem do gênero *road novel*? Quais foram os primeiros textos? E, por fim, o que esses textos dizem e como se aproximam ou se distanciam do modelo estabelecido por Kerouac?

Assim, na primeira parte do segundo capítulo, faço uma travessia mais histórica sobre a presença da mulher na viagem. Inicio as reflexões a partir das viajantes pioneiras como Egéria (Séc. IV), Bona de Pisa (Séc. XII), Margery Kempe (Séc. XV), Mencia de Calderón (Séc XVI) e Catalina de Erauso ou Alonso Díaz (Séc XVII). Do mesmo modo, evidencio que foi somente a partir do século XVIII que a presença das mulheres nas estradas, e a consequente publicação de suas aventuras, começaram a aumentar significativamente, como vemos nas inglesas Elizabeth Marsh, Lady Mary Wortley Montagu, Jemima Kindersley e Lady Elizabeth Craven. Por fim, foi no século XIX que cada vez mais mulheres aventuravam-se pelas estradas e posteriormente publicavam suas experiências, como são exemplos Adèle Toussaint-Samson, Nísia Floresta, Maipina de la Barra e Teresa da Baviera.

Na segunda metade deste capítulo, dedico-me a analisar alguns *road novels* de autoria feminina do final do século XX. São eles: *Play it as it lays* (1970), de Joan Didion, *Trilhas: a incrível jornada de uma mulher pelo deserto australiano* (1980), de Robyn Davidson, *Finding signs* (1990), de Sharlene Baker, e *Qualquer lugar menos aqui* (1986), de Mona Simpson. O objetivo é explorar a hipótese de que o corpo feminino em movimento surge como uma transgressão física, corporal e móvel, em razão de as personagens dessas obras, mulheres, expressarem suas questões a partir do movimento no espaço, em um espaço considerado perigoso para a presença feminina, mas não para a masculina.

Play it as it lays é citado como o primeiro *road novel* de autoria feminina por Alexandra Ganser (2009). *Finding Signs*, por sua vez, é o romance, dentre os cinco analisados, que mais se aproxima da premissa do *road novel* estabelecido por Jack Kerouac, ao colocar em cena uma protagonista andarilha errante. Enquanto o romance *Trilhas* traz uma narradora crítica que olha sua condição de mulher em meio a uma sociedade machista e sexista que lhe tolhe a liberdade, e escolhe enfrentar o lado de fora mesmo assim, colocando-se na estrada. A última obra sobre a qual me debruço, *Qualquer lugar menos aqui*, é um romance que discute problemáticas para além da questão de gênero e evidencia as relações familiares.

Por fim, no terceiro capítulo, “Rota nova? *road novel* contemporâneo de autoria feminina”, amplio a tese para incluir as rupturas que o gênero *road novel* vivencia nas mãos das escritoras contemporâneas. Pauto-me na seguinte pergunta: quais as nuances do *road novel* de autoria feminina contemporâneo? Para responder, analiso cinco romances: *Arquivo das crianças perdidas* (2019), da mexicana Valéria Luiselli; *Sing, unburied, sing* (2017), da estadunidense Jesmyn Ward;

Isadora, sua camisola La Perla e a BR (2015) e *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral* (2018) da brasileira Catarina Guedes; e *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), da brasileira Carol Bensimon.

O *road novel* de Luiselli representa uma ruptura significativa para a forma clássica do gênero, pois ele coloca em cena uma família tradicional na estrada – isto é, uma figura paterna, materna e seus filhos. A viagem é tão física quanto é metafórica, na medida em que também é uma despedida, uma vez que, enquanto se deslocam pelas estradas desérticas, saindo de Nova York em direção ao Arizona, nas entrelinhas e nos subtendidos fica em suspenso uma decisão tomada no início da viagem: a de terminarem o casamento. Entretanto, paralelamente a essa questão da viagem como despedida familiar, também considero a obra de Luiselli uma ruptura com a forma tradicional do *road novel* por incluir uma outra viagem como tema de seu romance: a viagem de teor social, a imigração. Ela emerge a partir da pesquisa empreendida pela mãe, que estuda a viagem como fuga de um sistema político-social, feita por pessoas em busca de novas oportunidades em outras fronteiras, em outras palavras, o deslocamento forçado.

Sing, unburied, sing, por sua vez, é uma ruptura com a forma tradicional do *road novel* primeiro por ser de autoria feminina negra, segundo, porquanto, como o romance anterior, coloca em cena uma família na estrada, com a mãe, uma amiga, o marido e seus filhos. Porém, agora um novo ponto se soma à ressignificação, pois a narrativa tematiza a questão racial como mote central da viagem das personagens. Essa nova perspectiva fez a escolha do romance ser essencial para esta tese, uma vez que evidencia as potencialidades do gênero *road novel*. A viagem tem um destino, a Penitenciária Estadual do Mississippi, Parchman Farm, para buscar o pai que foi solto da prisão. Ao longo da jornada, a narrativa desenvolve personagens que foram presos literalmente, e, ao mesmo tempo, personagens em uma prisão metafórica, nos conceitos sociais de raça, classe, vício e passado, isto é, presas às barreiras sociais que limitam a vida de cada um, todos em um vértice confuso. Ao lado desse drama familiar e da situação da mãe e do pai, a viagem empreendida se desenrola para além da materialidade e se transforma em uma jornada fantasmagórica para Leonie e Jojo, cada um com seu fantasma particular.

Já Guedes, em sua trilogia *Isadora, sua camisola La Perla e a BR*, escreve um enredo que é um tradicional *road novel*: uma personagem se deslocando de um lado para o outro, sem saber exatamente para onde vai, ou onde quer chegar. Considero essa obra um *road novel* de autoria feminina de ruptura porque Guedes coloca em cena uma mulher que usufrui do ato de se deslocar

em completa liberdade. Sem medo de transitar, a protagonista, com poucas habilidades em direção, sem conhecimentos técnicos para lidar com problemas no automóvel, descobre-se novamente após o término de um relacionamento e o fim de um ciclo. Na estrada, ela faz amigos, vivencia aventuras hilárias e afetivas e, aos poucos, aprende a lidar com uma parte de si que não sabia que existia.

Por fim, a obra de Bensimon, *Todos nós adorávamos caubóis*, figura como uma ruptura por colocar em movimento personagens *queers*, revelando que as autoras têm expressado as mais diferentes identidades pessoais, sexuais e de gênero por meio de seus protagonistas. Não são apenas mulheres em trânsito, são sujeitos marcados pela diferença e que representam os indivíduos marginalizados pela sociedade heteronormativa. O corpo que transita agora é um corpo socialmente marcado por estereótipos e preconceitos, uma vez que são considerados corpos na contramão dessa heteronormatividade: são mulheres e são sujeitos não limitados pela sexualidade.

E, a fim de fechar minhas considerações, a partir das leituras ao longo da tese, sistematizo as características do gênero observadas em minhas leituras na última seção desta tese, no “Ponto de parada: uma possível teoria do *road novel* contemporâneo (de autoria feminina)”. Decidi não utilizar o termo ponto final, ou ponto de chegada, porque viajar é algo tão transitório que a vida toda nós perambulamos e somente chegamos mesmo na morte, o ponto final determinado (ou não, quem sabe). Nessas considerações finais, então, esboço uma possibilidade teórica do gênero *road novel* e as transformações pela perspectiva da autoria feminina.

Assim, traçado o mapa, rumemos ao ponto de partida, agora não tão desconhecido.

CAPÍTULO UM

PONTO DE PARTIDA: A VIAGEM [E AS VIAGENS] POR CAMINHOS DESCONHECIDOS

*“Mesmo neste caminho que eu não sei onde leva, as árvores são verdes e frescas como se as alimentasse uma certeza profunda”
(Contos Exemplares, Sophia Andresen).*

A escritora portuguesa Sophia Andresen,² em seu conto “A viagem”,³ aborda poeticamente uma trajetória em busca do lugar maravilhoso que nunca é encontrado pelos dois personagens, um homem e uma mulher. A narrativa mostra que a travessia é o elo entre a vida e a morte, “é o meio da vida”, é a sugestiva busca que sempre significa olhar e ver que “através dos vidros as coisas fugiam para trás”. Viajam inicialmente de carro e depois seguem a pé, em busca de “um lugar onde nunca tinham ido. Nem conheciam ninguém que lá tivesse estado” (ANDRESEN, 2006, p. 91-92), e logo se veem perdidos enfrentando uma longa jornada de um dia, que metaforicamente representa o tempo de uma vida, até o cair do sol. Nessa viagem, deparam-se com lugares lindos, mas, pela ansiedade e pressa de encontrar o sítio desejado, não aproveitam as maravilhas do percurso.

Sophia, assim, consegue compor o resultado da existência fugidia não valorizada nem desfrutada pelo indivíduo, que, em seu curso, sempre procura chegar a algum lugar: “Aqui é quase como na terra para onde vamos disse ela. É – respondeu o homem – mas aqui é um lugar de passagem” (ANDRESEN, 2006, p. 92). A insatisfação com o agora e a impaciência com o instante vivido os impossibilitam de usufruir de verdade a viagem-vida, deixando o sujeito no limiar da passagem para o eterno. O conto é uma alegoria da transitoriedade da vida, mostrando que a viagem existencial humana é um caminho sem regresso, em que nada permanece e, portanto, se a vida não

²Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) foi uma das mais importantes poetisas portuguesas e recebeu o Prêmio Camões, considerado o maior prêmio literário da língua portuguesa. Possui uma ampla produção: *Poesia* (1944), *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954), *Mar Novo* (1958), *O Cristo Cigano* (1961), *Livro Sexto* (1962) – pelo qual recebeu o Grande Prêmio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores –, *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *O Nome das Coisas* (1977) – Prêmio Teixeira de Pascoaes –, *Navegações* (1977-82), *Ilhas* (1989), entre outras.

³Mais sobre a produção da autora, acesse a dissertação *Uma viagem sem princípio nem fim... com Sophia de Mello Breyner Andresen: entre esoterismo e Cristianismo*. Disponível em <http://revisitar.com/teses/fernanda_grieben_sophia_mello_breyner_tese_academica.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2020.

for aproveitada no presente, nada sobrará no futuro, porquanto o ser humano está fadado à passagem inevitável do tempo.

A narrativa compreende uma possível interpretação das várias fases do dia como se fossem etapas da vida, partindo da juventude, com o sol do meio-dia e paisagens verdejantes, até a velhice, quando cai sobre as personagens a noite sombria e um cenário assustador, levando-as a atravessar a floresta no escuro e chegar à beira de um precipício, onde o homem cai e a mulher precisa decidir o que fazer e aonde ir: “compreendia que agora era ela que ia cair no abismo. Viu que, quando as raízes se rompessem, não se poderia agarrar a nada, nem mesmo sujeito a si própria. Pois era ela própria o que ela agora ia perder”. A irreversibilidade da escolha humana está representada em cada caminho que seguem e que, ao tentarem regressar por algum deles, não são mais encontrados. Dessa forma, as diversas estradas (largas e estreitas, trilhas e carreiros) e as diferentes direções (a encruzilhada) são indicações do livre arbítrio e das dificuldades da viagem-vida, que se encerra com a alegoria da crença de algo depois da morte: “Do outro lado do abismo está com certeza alguém. E começou a chamar” (ANDRESEN, 2006, p. 93).

Escolhi dar início a esta minha jornada com o conto de Sophia porque o compreendi como a síntese do pensamento do ser humano em diversas culturas e através do tempo. De fato, muitos poetas, escritores e outras gentes já inqueriram o que é a vida senão uma viagem entre o nascer (ponto de partida) e o morrer (destino). Mas Sophia vai além, como uma boa contadora de histórias, ela não só traduz esses questionamentos em uma narrativa do movimento, cujos protagonistas são uma alegoria, mas também problematiza o sujeito existencial. O viajante existe no plano físico, pois nascer e morrer são pontos de partida e de chegada estabelecidos, mas viver é traçar caminhos que só o indivíduo é capaz de percorrer, ou seja, essa viagem, mesmo se compartilhada com outros, é bastante solitária. Diante disso, aproprio-me do questionamento inicial dos pensadores e indago: O que é a vida senão muitas viagens entre a viagem única e final a que todos nós, em absoluto, estamos fadados? A viagem do nascer para morrer?

É nesse sentido que a narrativa simboliza muito do que pretendo trilhar nesta tese. Mas não se trata apenas de uma viagem cujo ponto de partida é um aqui, nem tem o destino marcado em um lá, muito menos se trata apenas de construir (ou talvez encontrar) caminhos e estradas estreitas ou largas, carreiros, trilhas ou encruzilhadas, chegando, às vezes, até em abismos. Esta tese busca sobretudo olhar para o sujeito na trajetória, *on the road*, eu e você. Assim, com o intuito de chegar

no gênero literário objeto desta tese, nesta seção busco responder uma pergunta necessária: o que é a viagem?

Temática essencial de dimensão imaginária, filosófica, física, real, ela se tornou, por seu caráter transitório e de movimento, sinônimo de metamorfose e transformação humana, como um “jardim de símbolos” (LEED, 1991). A curiosidade e o desejo pelo outro, pelo novo, pelo diferente são alguns dos sentimentos que geram uma atração irresistível àquele que empreende o ato de mover-se para fora da zona de conforto e aos que viajam sem movimento, em seus quartos, pela leitura, pela imaginação, pelo olhar do outro peregrino.

Os inúmeros viajantes atravessam o tempo com sede de movimento, e parece-me obsessiva a sedutora vontade que adquire fôlegos novos a cada movimento cultural, histórico e literário na sociedade. Certeza é que o sujeito que parte não é o mesmo que regressa, porquanto aquilo que o motiva e o guia, bem como suas crenças pessoais e suas identidades ficam sujeitas ao movimento, ao outro que pode encontrar ao longo do caminho e à mercê de si próprio: de seus pensamentos, medos, anseios, desejos, sonhos e até de uma parte de si desconhecida.

As dificuldades com as quais o viajante precisa lidar durante a trajetória o faz adotar diferentes posturas e ações, além de estabelecer uma ligação única e pessoal com o ato em si da viagem e com os lugares por onde passa. Consequentemente, velhas e/ou novas identidades são ressignificadas, reconstruídas, pois viajar também é, além de aprendizagem, uma maneira de “(re)conhecimento do mundo exterior que se percorre e, concomitantemente, de autoconhecimento, na medida em que olhar e reflectir sobre o outro que cruza o caminho daquele que, a dada altura, se faz viajante, implica, inevitavelmente, uma reflexão sobre si mesmo” (CABETE, 2010, p. 15).

O viajante se expressa, durante o movimento, por meio de percepções individuais despertadas por elementos ao longo da viagem. E o mundo, aos poucos, vai se revelando a ele e, por isso, o indivíduo consegue compreender elementos sobre si e sobre ele de forma processual. É um movimento oscilante e contínuo entre o que ele vivencia efetivamente na viagem, nos espaços, nas estradas e nas (des)aventuras, e a percepção imaginativa que perpassa memórias afetivas e involuntárias. Conforme o sujeito avança em sua jornada, ele constrói experiências, imagens, sensações e impressões que irão integrar e ressignificar sua memória. É uma ação referente à época, ao contexto e ao sujeito e pode ter objetivos convergentes, opostos ou concomitantes, como exílio, demanda, fuga, evasão de contexto opressor, deambulação, iniciação, libertação simbólica, busca de si, renovação, perdão, aprendizado, turismo, morte, elevação, santificação, revelação.

Embora de forma breve, podemos observar o significado do ato de viajar ao longo da história e verificaremos que o conceito de viagem se modifica conforme os contextos históricos. Por exemplo, ao olhar a viagem na Renascença e na Contemporaneidade, observo que, enquanto, na primeira, a viagem cunhava a noção de peregrinação, descobrimento, exploração científica e revelação de novos continentes (Ásia, África, América), na literatura contemporânea, a viagem se institui pela individualidade e pessoalidade.

A viagem, parte inquestionável da história dos povos pelo mundo, tem caráter de necessidade aos povos da cultura nômade, cuja etimologia da palavra já sinaliza sua natureza: *nomas* significa “pastar”, referindo-se à atividade pastoril exercida por esses povos, que não tinham casa e, então, viajavam constantemente, morando em tendas. Mas viajar representava expansão do poder ao povo europeu, que ansiava conquistar terras e espalhar sua cultura por meio da expansão marítima.

Aqui existiam os exploradores, cuja viagem era de cunho informativo para produzir relatos, crônicas e diários, que informavam a quem financiava as viagens sobre os possíveis negócios rentáveis ao longo da trajetória e/ou no próprio destino. Tratava-se de descrições, geralmente a mais precisa possível, sobre as riquezas naturais, flora, fauna, cultura e povo. Como a clássica carta de Pero Vaz de Caminha ao ver a Terra de Vera Cruz, que se tornaria colônia de Portugal e depois cresceria o suficiente para reivindicar sua independência e se tornar o Brasil.

Nesse período em que a viagem serviu inicialmente para informação e, por consequência, colonização, novos interesses e outras necessidades emergiram durante boa parte do período colonial, relacionados às viagens de cunho científico. A partir de meados do século XVII, elas deixam de ser uma exceção por meio do movimento da Ilustração de Portugal, que implodiu um processo de valorização de produtos naturais das colônias portuguesas, incluindo o Brasil. Ações foram promovidas para que as riquezas brasileiras, por exemplo, se tornassem mais produtivas, e a administração régia assegurou pesquisas e organizou expedições científicas para alcançar tais objetivos. Muitas viagens desse cunho foram realizadas pelos europeus, incluindo Charles Darwin, que, depois de sua famosa expedição de cinco anos no navio *Beagle*, publica suas teorias evolucionistas em *Journal and Remarks (A viagem do Beagle – 1839)*.

Com a emergência do mundo burguês e capitalista, a viagem ganhou novas significações. Há nela um sentido ou diversos intimamente ligados à subjetividade e que muda conforme cada apropriação feita pelo viajante. Também se tornou tão presente e comum que já foi capturada pelo

mercado financeiro do turismo e outros setores do universo capitalista. Uma prática que se consolidou sobremaneira na vida cotidiana dos sujeitos que se voluntariam a experimentá-la, dando a ela um valor social específico muito ligado ao prazer e ao descanso da rotina.

Aos poucos, a vontade de ser feliz além do mundo limitado e da vida terrena e alienante emerge, e a existência é tomada como insuportável e tratada como um purgatório, um exílio que só é transponível para a liberdade recorrendo ao deslocamento ou à própria morte. Eis a primazia, o resumo cáldo no qual muitos poetas beberão: viajar é fundamentalmente libertar-se. Disso resultam a “evasão lúdica e as utopias, as viagens oníricas descritas nas visões bíblicas, a demanda de novos paraísos e a recuperação de mundos perdidos, a antecipação do futuro e outros tipos de ucronias, a invasão do sagrado, ou mesmo, a inquirição do *post mortem*” (CABETE, 2010, p. 116).

Por isso, viajar não implica apenas sair e movimentar-se pelo espaço através de e por estradas, terra, ar, mar. Viajar também acontece em um processo interior, implica permitir-se vaguear e vadiar pela própria existência, indagar-se, descer por entre caminhos do âmago do próprio ser, verticalizar-se em meio a memórias. A viagem é, assim, um movimento ambivalente, capaz de (des)construir, (des)estabilizar, (re)construir as identidades do viajante. A viagem é, sem dúvida, “de todas as experiências do estrangeiro [...] a mais complexa [...] singular, única, inconfundível para aquele que a viveu, e um testemunho humano que se inscreve num momento preciso da história cultural de um país: o do viajante” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 33).

A viagem, principalmente a turística e alimentada pelas promessas de aventuras lidas em romances, torna-se um setor relevante para a economia de muitos países, gerando riquezas e encontros culturais e sociais entre os que vivem no local e os viajantes que chegam. Há aqui uma troca nem sempre muda ou mútua, mas natural, pois quem viaja reage frente à cultura nova que encontra, e quem vive no local precisa lidar com a cultura de quem chega e parte.

De modo abrangente, fácil é concluir que existem dois tipos gerais de viagem, uma voluntária e outra compulsória-forçada. As transposições terrestres forçadas são por motivos históricos (como o tráfico negreiro), guerras, catástrofes, epidemias, crises econômicas e motivações políticas. Segundo Henrique Carneiro, em *O múltiplo imaginário das viagens modernas* (2001), irradiava, no término do século XIX, uma massa crescente de migrantes jamais vista e motivada pelas guerras mundiais e outra da segunda metade do século XX, ambas buscando refúgio em outras terras. Contemporaneamente, o cenário do sujeito migrante transformou-se e as

migrações passaram a ser percebidas pela ótica estruturalista como uma das consequências inevitáveis da crise neoliberal, que tem o desemprego como uma das principais características.

Em contraponto, foi no século XX que cresceu o número de viajantes que, por vontade própria, colocaram o pé na estrada. O deslocamento espacial foi favorecido pelo desenvolvimento dos meios de transporte, como as máquinas a vapor na Revolução Industrial, uma vez que possibilitou a diminuição do tempo gasto no trajeto das viagens e favoreceu a comunicação entre países. A invenção do motor movido a combustível fóssil e a invenção do automóvel reconfiguraram a essência da viagem. No século seguinte, surgem os aviões que, por meio de Charles Lindbergh (1927), um aviador que saiu de Nova Iorque e pousou na capital francesa depois de um voo de 33 horas e 31 minutos, mostraram ser possível a travessia aérea entre continentes.

Da era moderna⁴ à contemporânea,⁵ as transformações foram em prol da velocidade, viajamos a outros continentes e cidades em horas ou até mesmo em minutos. No passado, enquanto o deslocamento humano acontecia por terra ou mar, na contemporaneidade, milhões de pessoas estão ao mesmo tempo em trânsito térreo, aéreo, marítimo ou digital, formando uma teia imensa pelo mundo.

O sujeito, antes considerado centrado, passa a sofrer uma crise que descortinou a identidade una em infinitas possibilidades de *ser*: “caminhantes, viandantes, negociantes, traficantes, conquistadores, descobridores, turistas, missionários, peregrinos, pesquisadores ou fugitivos atravessando fronteiras, buscando o desconhecido, desvendando o exótico, inventando o outro, recriando o eu” (IANNI, 2003, p. 14). A partir da referida crise, a viagem transformou-se e multiplicou-se nessas possibilidades de viajar espacial, mas também interiormente por meio da memória, descobrindo lugares e faces próprias dos indivíduos que a realizam.

Tzvetan Todorov, em *A viagem e seu relato* (2006, p. 234), afirma que “a relação entre viagem interior e viagem exterior vai da cumplicidade à hostilidade: eis a nova antítese”. Isso significa que, em uma sociedade que privilegia o espiritual em detrimento do material, pode a viagem empregada ser considerada um caminho para a espiritual. O autor ainda diz que a cultura cristã se inclina a favorecer uma relação metafórica entre a incursão interior e exterior,

⁴Uso o termo “era moderna” para me referir ao período das expedições marítimas, que faz parte do período considerado pelos historiadores de Idade Moderna.

⁵Observando que falo em transformações e evoluções de veículos de deslocamento, anacronicamente, considero contemporâneo os últimos vinte anos, período em que a era digital/tecnológica tem se estabelecido com mais ímpeto.

considerando as pregações de Jesus Cristo, quando afirma: “eu sou o caminho, a verdade e a vida” (BÍBLIA, 1997, p. 14:6). Dessa afirmação, emergiram muitas peregrinações em busca da salvação da alma,⁶ principalmente a lugares considerados sagrados, como a peregrinação à Meca, dever hierático de todo mulçumano.

É certo que a viagem compreende todas essas possibilidades, já que tudo depende do indivíduo, da sociedade e da cultura, das quais é possível emergir contradições, problemáticas, significações e aprendizados. A viagem é, desse modo, uma constante variável na história da humanidade, um meio e também um fim para buscar a liberdade, para a fuga, para o encontro de novas possibilidades, de recomeço, de vida, de ser, de existir... Mas não é a história da viagem que pretendo explorar neste texto, e sim como ela é representada pelos escritores – viajantes ou não – em seus textos – literários, principalmente – como veremos na seção seguinte.

1. Literatura e viagem: os múltiplos caminhos

Parece simples definir o termo *literatura de viagens*, uma vez que o nome sugere uma autoexplicação; no entanto, para uma abordagem teórica mais coerente e prudente, convém resgatar a noção de que se trata de um gênero de fronteira, devido à heterogeneidade tipológica, com características e afluências consolidadas a partir de textos e contextos históricos muito diversificados. A relação entre escrita e viagem sempre foi íntima, pois o ser humano, desde a antiguidade, contava histórias de heróis em jornadas fantásticas. Segundo Michel Butor (1974, p. 9-10), é uma conexão decorrente do fato de que “viajar, ao menos viajar de uma certa maneira, é escrever (e primeiro porque é ler)”.

Os registros escritos tornaram-se importantes a partir do século XV, em virtude das viagens marítimas de expansão e descobertas. Dessa forma, assumiam características de diários, relatos e cartas que descreviam os povos, as terras e as oportunidades de expansão do poder eurocêntrico.

⁶Embora a peregrinação na contemporaneidade receba ares de turismo, pois as regiões sagradas são artefatos culturais, muitos ainda realizam a jornada com o objetivo religioso. O termo “peregrino” denominava os cristãos que viajavam à Terra Santa ou Roma no século XIII. Mais tarde, as Cruzadas seriam uma forma de peregrinação em prol da recuperação dos lugares cristãos sagrados. E hoje territórios palestinos e o estado de Israel recebem os novos peregrinos, aqueles que visitam essas terras para pagar pecados e promessas.

Ainda que muitos se preocupassem com a veracidade dos fatos, como demonstrou em suas narrativas o cronista alemão Hans Staden,⁷ notamos facilmente em vários autores um fascínio pela novidade que resultou no entrelaçamento do fantástico com relatos de viagens reais.

Além de o escritor contar com o uso da verossimilhança, havia recursos narrativos que também contribuíam para os relatos, por exemplo, os diálogos que o viajante tinha com povos distantes. De certa forma, por fazer parte de um gênero oral comum, a utilização dos diálogos atribui mais veracidade ao relato, em razão de aproximar o leitor (não viajante) com o *outro* (a viagem: a novidade, o diferente).

Por assumir múltiplas formas, a literatura de viagens é caracterizada por sua grande complexidade, dado que oscila entre a ficção e o referencial histórico, tornando difícil delimitar suas fronteiras. Apesar disso, é possível elencar algumas características que as diferenciam dos demais textos que abordam a viagem, como guias turísticos, propagandas de viagem, roteiros etc.

O primeiro ponto é a questão do deslocamento, que pode aparecer tanto em ficção quanto em relatos verossímeis, o qual propicia ao viajante os embates culturais e emblemáticos da alteridade, porquanto o encontro com o *outro* desconhecido é o que sedimenta o sujeito como viajante, segundo o conceito que assumo neste trabalho. Amilcar Filho, em sua tese *A arquitetura da alteridade: a cidade luso-brasileira na literatura de viagem (1783-1845)*, problematiza a tentativa de teorização desse estilo de narrativa, pois

literatura de viagem também pode ser considerada um ‘gênero sem lei’, fugidio, que resiste a toda classificação, justamente por sua característica compósita; ‘lugar de acolhimento de discursos de origem diversa que lhe percorrem e articulam’, como os do geógrafo, do naturalista, do etnólogo, do administrador e do militar, do missionário, do mercador, do historiador, entre outros. Uma de suas principais características seria a ‘porosidade discursiva’ e uma grande ‘capacidade integrativa’ (FILHO, 2008, p. 28, grifos do autor).

Mas isso não é suficiente para caracterizar uma narrativa como literatura de viagem, afinal, toda modalidade de escrita se caracteriza pelo deslocamento, uma vez que um local é substituído por outro conforme o percurso trilhado. Além disso, esse deslocamento não depende de uma viagem, posto que uma narrativa precisa progredir seja com ações e/ou reflexões. Além disso, a

⁷Essa preocupação de Staden em manter a verossimilhança foi aprovada pelo colecionador Richard Hakluyt. Ele, assim como o viajante e escritor Giovan Battista Ramusio, demonstraram interesse em resgatar obras do período medieval sobre viagem, além de reunir um acervo que continha relatos, diários, mapas e qualquer outra coisa que, de alguma forma, estivesse relacionado com navegações e viagens a lugares inexplorados.

substituição do percurso em si nem sempre aparece na narrativa, e muitos dos escritos eliminam essa parte e focalizam os locais de parada ou o destino dos viajantes.

Susana Cabete (2010), em *A narrativa de viagem em Portugal no século XIX: alteridade e identidade nacional*, agrupa os textos que podem resultar dessa literatura em duas grandes áreas gerais. A primeira é a *viagem imaginária*, com os textos alegóricos da Antiguidade Clássica e Idade Média, assim como as utopias e relatos de viagem “sem referência de acontecimento circunstancial, sendo o denominador comum nestes textos uma fuga à realidade envolvente e a procura de uma libertação, materializada numa procura de locais edénicos ou ideais” (CABETE, 2010, p. 119). Um exemplo está em *New Atlantis* (1626), de Francis Bacon, que descreve a descoberta de uma ilha mítica pela tripulação de um navio europeu.

A segunda é a *literatura de viagens*, que é, segundo Cabete (2010, p. 130), “um subgênero em movimento”, e que corresponde ao ato real de deslocamento por um determinado espaço, com descrições objetivas e/ou subjetivas dos locais visitados pelo viajante ou da trajetória em si, ou seja, do mesmo jeito como são caracterizados os relatos de viagens no período de colonização, por exemplo. A autora também considera que as viagens renascentistas possuem um caráter mais coletivo, como a exploração científica, os descobrimentos e as peregrinações, enquanto as viagens contemporâneas adquirem características muito mais individualistas. Esta, aliás, é algo mais como uma “viagem de imobilização”, uma vez que a jornada do viajante é muito mais íntima e interior, como o fez Pessoa em “A viagem na cabeça”, do *Livro do desassossego* (1982),⁸ do mesmo modo que Xavier de Maistre, que realizou uma viagem ao redor de si em *Voyage autor de ma chambre* (1794).⁹

Fernando Cristóvão, em *Para uma teoria da Literatura de Viagens* (2002), define a literatura de viagem como um subgênero literário que sobreviveu entre os séculos XV e XIX e agregou, em seu caráter compositivo, tanto a literatura quanto a antropologia e a história,

⁸Nessa mesma obra, o heterônimo de Pessoa, Bernardo Soares, ao perscrutar o eu em “A viagem nunca feita”, aborda sobre uma viagem realizada no interior: “Eu não parti de um porto conhecido. Nem hoje sei que porto era, porque ainda nunca lá estive. [...] Viajei. Julgo inútil explicar-vos que não levei nem meses, nem dias, nem outra quantidade qualquer de qualquer medida de tempo a viajar. Viajei no tempo é certo, mas não do lado de cá do tempo, onde o contamos por horas, dias e meses; foi do outro lado do tempo que eu viajei, onde o tempo se não conta por medida” (PESSOA, 1982, n,p).

⁹Em *Voyage autor de ma chambre* (1794), o autor narra uma jornada de 42 dias dentro do espaço de seu quarto, fazendo tanto uma ironização provocativa às viagens que significam movimento espacial, quanto uma paródia sobre a literatura de viagem testemunhal que se pretende ser objetiva. Em seu romance, ele mostra ao leitor que é possível viajar sem necessariamente deslocar-se por distâncias muito longas, apenas andando pelo próprio quarto.

expressando as viagens reais ou imaginárias realizadas por ar, terra ou mar de diferentes maneiras. São narrativas que não tratam só sobre o deslocamento, mas também das “formas de organização dos povos, comércio, organização militar, ciências e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais, segundo uma mentalidade predominantemente renascentista, moderna e cristã” (CRISTÓVÃO, 2002, p. 35).

A viagem, portanto, possui uma natureza compositora que se comunica com outros gêneros e aceita a hibridização, conforme observa Domenico Nucera (2002, p. 242, tradução minha): “a literatura de viagens é um gênero mutável, que se sobrepõe a outros gêneros, com os quais partilha uma fronteira em movimento contínuo”.¹⁰ Isso é parte da informação histórica da evolução humana e da imaginação literária, a qual cria a partir de viagens reais ou inventa jornadas completamente irreais. Sem dúvida, é uma constante inquestionável na história, e a literatura não poderia deixar de representá-la de diversas formas, flertando com diversos gêneros e dialogando com narração, descrição, diálogo e informação. Júlia de Castro, em sua tese “Sobre viagem: palmarilhar limites, entrever transformações”, aponta modos diversos de se definir a literatura de viagem:

1- Corpo de textos que são estudados e que compõe um campo de pesquisa organizado segundo a ordem da disciplina científica que o estuda, da História à Antropologia; 2- Gênero literário ou subgênero literário que bordeia outros, como a aventura, o esoterismo e o romance histórico; 3- Uma sessão temática editorial que abrange textos instrucionais (do tipo guia e manual), canônicos, além de outros tipos, incluindo material impresso e eletrônico como mapas, atlas, publicações fotográficas e demais instrumentos informacionais associados aos deslocamentos de viagem (CASTRO, 2019, p. 64).

Além disso, Castro (2019) afirma que a tentativa de estabelecimento de limites para a produção de literatura de viagem, como separá-las em época, gênero, assunto, entre outros, é um recurso que exclui produções e autorias ao invés de abranger e integrar. Diante disso, a autora define viagem na literatura, em vez de literatura de viagem, pois esta seria uma continuidade entre produções do passado e do presente, principalmente por narrarem momentos e contextos históricos, por terem constituição europeia cristã, renascentista, heteronormativa e por representarem fascínio e atmosfera de exotismo a um público europeu.

Tratando-se de atender a um público específico, essa literatura de viagens foi produzida considerando as expectativas de governos, instituições, editores, viajantes, autores e leitores (aqui

¹⁰“La primeira conderaciòn que debe hacere es que la literatura de viajes es um gènere mudable, que se solapa con otros gènères, com los que comparte uma frontera em continuo movimento.”

faço questão de evidenciar o gênero masculino que imperava na época), a serem atendidos e beneficiados. Essa literatura de viagem datada e construída sobre um pensamento cultural centralizado, segundo conclui Castro (2019), não corresponde a todo tipo de cultura e tradição literária, mesmo quando perpassada pelo hibridismo, visto que exclui produções dentro de sua própria cultura, por não se encaixarem nos padrões aceitos, tais como a produção de relatos de autoria feminina e os *road novels*. A narrativa emergida corresponde a um conceito europeu de viagem que, segundo Cristóvão (1999, p. 36), impossibilita “que ela se confunda com a de outros ciclos de Literatura de Viagens de outros povos e continentes tributários de outras motivações e formas artísticas”.

Dentro dessa perspectiva, a viagem reflete uma experiência associada à colonização e exploração de outros povos e territórios, principalmente entre os séculos XV e XIX, período em que, segundo Cristóvão (1999, p. 35-36), esses relatos de viagem estavam fortemente relacionados ao complexo movimento cultural entre viajantes escritores e mercado editorial, que tentavam saciar leitores ansiosos por vivenciarem a exotividade de cenários do “Novo Mundo” e a beleza do estranho e da curiosidade. Literatura e viagem implicam esse desdobramento hegemônico que foi construído por intermédio da expansão territorial conquistada pelo Ocidente. Lê-la é entender como o europeu interpretava outros povos e territórios, e, ao mesmo tempo, não ter acesso ao outro visitado. Trata-se de uma literatura unilateral com discurso outremizador, que garante uma separação entre o eu e o outro.

Conforme mais viajantes publicam textos de viagem, as interpretações sobre o outro sofrem transformações e os conceitos começam a ser ressignificados. Nesse caminho, uma das problemáticas que surge é a questão da ficção e verossimilhança. Já que as narrativas de viagem não possuem limites estanques de diferenciação entre a realidade e a imaginação em sua composição, inclusive muitas delas trabalham com o limiar e revelam sua inexistência. Logo, tanto as narrativas criadas pela perspectiva do eu, consideradas vivências do próprio autor, quanto as que são ficcionalizadas, são produções narrativas de um indivíduo pleno de imaginação e de realidade e que são compartilhadas pelos leitores dos textos. Como afirmar, então, que todo o relato é uma leitura completamente objetiva e verossímil? Ou que tudo é completa ficção? É como afirma Manuel Ramos (2009, p. 135-136), “nenhum viajante vê nada verdadeiramente visto. Vê o que leu e ouviu, lê o que viu e sentiu. Ilude a consciência com imaginadas realidades exóticas e, quando as

escreve ou as desenha, finge esquecer que não há, nos traços que faz, outra realidade que não a de uma ficção partilhada”.

O fator de veracidade se dá na medida em que esse leitor estabelece com o texto um pacto de leitura e, naquele universo, a viagem, as personagens e as aventuras passam a ser reais. Aliás, muitas narrativas ditas ficcionais podem ter sido baseadas em viagens, personagens e lugares reais, mas o enredo é fictício, por exemplo. O pacto ficcional é o acordo estabelecido entre as partes para não questionar esse estatuto fantasioso do texto. E tudo isso demanda imaginação, tanto do escritor, quanto do leitor de qualquer gênero literário.

A alteridade nessa produção literária de viagem é uma das principais questões sobre a qual me debrucei, pois o sujeito viajante é um *eu* frente ao *outro*. Se pensarmos neles enquanto duas existências interdependentes, perceberemos que é “na coexistência entre os corpos que se produzem turbulências e transformações irreversíveis em cada um deles”. Isso é a alteridade, uma concepção de que o *eu* e o *outro* só existem nessa interdependência, e essa relação gera as diferenças sociais, culturais e identitárias. Além disso, há também a “dimensão invisível da alteridade” (RONILK, 1995, p. 3-4), que se constitui de tudo o que forma o que somos no agora, isto é, as construções pessoais, culturais, éticas e aquilo que perpassa nossa essência e configura as identidades com as quais nos reconhecemos.

Desse modo, Suely Ronilk (1995, p. 5) afirma que a “capacidade de suportarmos o fato de que não somos apenas um corpo que funciona isoladamente”, isto é, que o fato de não sermos apenas as identidades que conhecemos, implica reconhecer que “somos também um permanente processo de subjetivação”. Nesse campo, há o violento entrecruzar da diferença, gerando no *eu* processos que podem desestabilizar sua subjetividade, rompendo até mesmo a ideia de equilíbrio que este *eu* possa ter. Nesse confronto com os diversos *outros*, é exigido que o *eu* crie posicionamentos sobre como pensar, sentir e agir, ou seja, recrie identidades.

O viajante se constrói frente ao *outro*, que é o desconhecido e que gera um misto de medo, prazer e busca de familiaridade. Esses sentimentos podem despertar nele tanto a necessidade de controlar o diferente, que, muitas vezes, é considerado um perigo, quanto a de buscar arestas firmes para si próprio frente ao estranho. Nesse caso, sempre que o sujeito responder “à exigência imposta por um desses estados – ou seja, a cada vez que encarnamos uma diferença – nos tornamos outros” (ROLNIK, 1995, p. 4). Essa diferença define uma civilização em suas marcas culturais e em suas fronteiras, bem como ela leva o viajante a tentar uma representação de sua própria cultura. Por isso,

quando um romance de viagens é lido, outras jornadas perpassam a leitura, entrecruzando tanto as do próprio leitor, quanto as viagens relatadas na obra. Conforme pontua Rolnik, esse é

o plano das forças e das relações, onde se dá o inelutável encontro dos seres, encontro no qual cada um afeta e é afetado, o que tem por efeito uma instabilização da forma que constitui cada um destes seres, produzindo transformações irreversíveis. Em outras palavras, a existência inelutável do plano da alteridade define a natureza do ser como heterogenética (ROLNIK, 1995, p. 35).

Com isso em mente, podemos olhar para a literatura de viagens e compreender as transformações que a viagem e o viajante sofreram ao longo dos séculos. A leitura de algumas dessas obras permitiu-me observar algumas características de forma a agrupá-las em seis áreas abrangentes. São elas: *viagens épicas*, *viagens coloniais*, *relatos de viagens turísticas*, *literatura de viagens ficcionais*, *literatura de viagens introspectivas* e *romance de estrada*. Trago essa divisão a fim de facilitar minhas análises dos romances, pois ela ilustra o recorte teórico utilizado para tanto, como mostrarei a seguir.

1.1 A viagem na literatura: transcendências espaciais e históricas

São inúmeros os romances e livros que abordam a temática da viagem,¹¹ cuja experiência é absorvida pelo sujeito viajante e compartilhada com leitores igualmente ávidos por conhecerem o viajar. Assim, longe de querer esgotar a história da literatura de viagem, vou apenas resgatar algumas obras para exemplificar certas características do conceito e suas possíveis origens/mudanças. A primeira área, as *viagens épicas*, diz respeito ao tempo consagrado pelas epopeias clássicas, tais como *A divina comédia*, de Dante Alighieri, *Os Lusíadas* de Camões e *A epopeia de Gilgamesh*,¹² entre outras. Nessas obras, é por intermédio da viagem que as aventuras

¹¹O fascínio pelas viagens e seus relatos não ocorre apenas no Ocidente. Por exemplo, o poeta japonês Matsuo Bashô (1644-1694), mestre dos haicais simples e naturais, empreende quatro grandes viagens pelo Japão medieval, quando as estradas eram cheias de perigos. Em 1684, ele vai de Edo ao Monte Fuji e a Kioto, e os poemas produzidos são compilados no livro *Account of Exposure to the Fields*. Em 1687, viaja ao campo para contemplação da lua e, no ano seguinte, celebra o Ano Novo Lunar de 1688 em Ueno. Em 1689, vai à Província de Honshu. São 150 dias de viagem, 2.400 km percorridos e o livro publicado em 1694, *The Narrow Road to the Interior (Trilha Estreita ao Confim)*, mescla narrativas de viagem e poesia (BASHÔ, 1997).

¹²Autoria desconhecida. A história da vida do herói desapareceu aos poucos devido ao incêndio da biblioteca de Nínive em 612 a.C. A epopeia de Gilgamesh foi resgatada dois mil e quatrocentos anos depois graças a Austen Henry Layard, o arqueólogo responsável pela descoberta das ruínas da biblioteca, onde estavam soterrados os registros escritos dos feitos do herói.

dos heróis acontecem: guiados pelos deuses, os viajantes se colocam frente aos perigos e a caminho do épico para superarem obstáculos e retornarem como heróis.

Segundo Georg Lukács, em *A teoria do Romance* (2000), a epopeia não considera a cisão entre a interioridade do sujeito – sua essência – e o mundo em que vivia – a existência. O gênero é marcado por uma completa integração entre a comunidade e o indivíduo, um mundo considerado perfeito e onde residem os heróis. Eles vivem uma vida épica e têm suas existências guiadas pela vontade dos deuses, definidos como sujeitos a cumprir um destino. A identidade, aqui, é considerada relativamente estável, sem fissuras ou paradoxos a serem enfrentados pelos heróis, a única coisa a ser confrontada são os monstros que surgiam em meio às suas jornadas.

Devido ao fato de pertencerem ao mundo estabelecido pelos deuses (e podemos pensar o mesmo sobre as identidades formadas no período teocrático do Deus da tradição cristã), “se acreditava que essas [as identidades] eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais”. Havia sempre o predomínio do coletivo sobre a ideia da individualidade e tudo se encaixava perfeitamente de acordo com uma ordem definida pelas divindades. Somente com o surgimento do “indivíduo soberano”, entre o período do Humanismo Renascentista (sec. XVI) e o Iluminismo (séc. XVIII), é que houve uma representação significativa de uma ruptura com o passado (HALL, 2011, p. 25).

Essa ruptura fez surgir as *viagens coloniais*, as quais, por sua vez, são formadas por jornadas empreendidas pelas naus de diversos exploradores europeus, que fizeram do mar, da América, da Ásia e da África os palcos de suas aventuras. Trata-se aqui de textos de viajantes descobrindo-se para além do teocentrismo, evidenciando o poder da ciência. Com um caráter mais panfletário, objetivo e descritivo, retratavam percursos e lugares visitados pelos mais diversos tipos de homens e algumas poucas mulheres.

No Renascimento, os acontecimentos políticos, sociais, científicos e culturais transformaram os conceitos sobre a identidade. Os valores filosóficos, morais e estéticos passaram a focar no ser humano e a ciência começou a descentralizar o conhecimento, principalmente quando a imprensa se desenvolveu. Romperam-se paradigmas defendidos pela Igreja Católica e deu-se início à ascensão dos ideais burgueses, visto que a vida urbana foi estimulada e emergia um novo homem antropocêntrico, que acreditava na força do seu trabalho. O mercantilismo, o escambo e a moeda operaram uma mudança da economia do campo para a cidade, favorecendo o crescimento dos burgos e da burguesia, uma classe social baseada em artesões, comerciantes e mercadores.

Nesse mesmo período, além da crise no poderio da Igreja, houve também uma efervescência da expansão marítima e a reforma protestante liderada por Martinho Lutero. Essas três questões importantes cindiram o ideal de mundo coeso das epopeias e colocaram o sujeito à deriva de si próprio, sem o acesso aos mandos divinos (HALL, 2011). Os indivíduos foram, desse modo, desapropriados do que era considerado como apoio estruturado em tradições coesas. Emergia, assim, o “sujeito soberano” da era moderna, caracterizado como um indivíduo consciente de que é formado por identidades heterogêneas.

Ao longo do tempo, a evolução científica se torna cada vez mais visível, separando o mundo medieval e o início da era moderna. A expansão marítima levava outra personificação da ideia de viagem, como vemos em Cristóvão Colombo e Pedro Álvares Cabral. Tudo acontecia devido à união econômica, política e religiosa europeia, que expandia seus domínios por meio das grandes navegações, em busca de especiarias, pedras preciosas e lugares inexplorados para aculturarem e descortinarem os horizontes geográficos conquistados. E são as expedições marítimas que desmistificaram muitas superstições medievalistas, alimentadas pelas epopeias e histórias populares, que constituíam boa parte da história do povo ocidental, tais como o medo do desconhecido, a crença em monstros marítimos e o suposto fim da terra na linha do horizonte.

Isso é consistente com o fato de as navegações, atreladas à desestruturação da cosmovisão medieval, resultarem em um novo reordenamento da existência humana. Até mesmo gerando desequilíbrio na sociedade, pois, sem dúvida, essas travessias colaboraram para uma série de conflitos dualísticos que foram bem representados na literatura barroca. Quem era esse “sujeito soberano”, dotado de consciência independente e capaz de feitos e escolhas próprias e que Deus nada podia com ele? Agir segundo a própria vontade geraria um futuro de perdição e a condenação desse sujeito ao inferno por ter pecado contra Deus?

A individualidade começou a cercear a ideia de coletividade até então presentes nas epopeias e as dicotomias, como o sagrado e o profano, a fé e a razão, entre muitas outras, abraçaram a alma humana nos séculos que se seguiram. Segundo Raymond Williams (1989, p. 135), a noção de individualidade, “no sentido moderno, pode ser relacionada ao colapso da ordem social, econômica e religiosa medieval. No movimento contra o feudalismo houve uma nova ênfase na existência pessoal do homem, acima e além de seu lugar e sua função numa rígida sociedade hierárquica”.

Ora, essas transformações refletiram, de diferentes maneiras, na forma de se fazer viagem e literatura, período em que proliferou as literaturas de viagens coloniais. Nessa época, houve cartas e crônicas de vários viajantes que ansiavam por catalogar e descrever as novas terras e os novos povos. Deslumbrados pelos encontros culturais, os exploradores ilustravam diários, relatórios, poesias e cartas, deixando as mentes europeias excitadas pelo fervor da novidade, como Pero Vaz de Caminha, que navegou nas caravelas coordenadas por Cabral, encontrou o Brasil em 1500 e descreveu seu encanto na *Carta de achamento do Brasil*. Essa literatura buscava a objetividade e a verossimilhança em seus relatos, a fim de proporcionar um retrato fiel dos lugares visitados, e são incontáveis os textos de inúmeros viajantes, principalmente entre os séculos XV, XVI, XVII e parte do XVIII, quando começava a crescer uma escrita mais literária sobre viagens.

Os *relatos de viagens turísticas* começaram a emergir no início no século XVII, nos rumos do avanço da industrialização, quando a viagem aparece em um universo europeu de mudança e progresso. Os homens – e uma porcentagem reduzida de mulheres – viajavam para regiões fora dos domínios europeus, de forma a possibilitar a tradução e a troca simbólica entre culturas e locais diferentes. Havia as viagens de circum-navegações, como realizaram James Cook (1728-1779) e Louis de Bougainville (1729-1811), e a exploração mais interiorana, como fez James Bruce (1730-1794), em sua jornada pelos rios Nilo e Níger (África).

Esse gênero começa, então, a ser reconhecido pela opinião pública como parte da dinâmica social e da formação identitária do sujeito. Nesse período, há uma expansão do mercado de livros, principalmente pelo estímulo emergente do romance e do conceito de subjetividade. A viagem se transforma em uma tradição sedimentada, marcada pelo crescimento tanto de publicações de livros e guias, quanto de leitores de textos de viagem. Segundo Normand Doiron (1988), o público leitor e os escritores desses textos conseguiram identificar melhor os textos como relatos de viagem a partir do século XVII, quando houve a sistematização de características essenciais de sua constituição, como a absoluta abordagem referencial sobre o que foi visto pelo viajante e a aversão aos artifícios que pudessem sinalizar uma invenção do autor.

De modo geral, os registros de viagens buscavam por critérios que os distanciassem de ficção e fantasia, prezando pela já discutida verossimilhança. No entanto, eles são maleáveis e possuem uma permeabilidade bastante contraditória em relação aos anseios pela verossimilhança. Isso porque “a experiência do mundo e a tradição descritiva são elementos de tensão que a todo o momento põem em xeque a fiabilidade do relato de viagem, a relação direta entre o objeto descrito

e a exatidão de sua descrição” (FILHO, 2008, p. 28). Além disso, os registros podiam ser feitos em diferentes formatos, desde diários, cartas e relatos até monografias etnográficas, ensaios, itinerários, relatórios científicos e formas literárias, tais como prosa e poesia, que são ainda mais passíveis de criarem utopias e ficções.

Conforme Filho (2008), a descrição é o primeiro contato do sujeito viajante com o documentário, já que ele retira de suas viagens um sentido que prepara o caminho para a interpretação da jornada. Disso emerge os textos descritivos sobre o que o viajante vê e como ele interpreta o que vê. Além disso, é no século XVII que expedições com caráter científico começam a se popularizar, com o objetivo primordial de analisar cientificamente a jornada, o que requer maior objetividade no relato. Outro objetivo desses deslocamentos, conforme Filho (2008, p. 29), era comprovar “teorias previamente estabelecidas que orientam a viagem”. Esse caráter histórico dos relatos se acentua no século XVIII, pois é quando a viagem se transforma em uma etapa pedagógica de conhecimento de mundo e de progresso. Por isso havia essa tensão entre o desejo de trazer veracidade e a proximidade com a ficção:

Até o século das Luzes, o narrador do relato de viagem na maior parte das vezes esconde-se detrás de um quase anonimato, índice de sua objetividade e do controle das paixões e dos sentidos que aumentam a credibilidade e a verossimilhança do texto. O autor não fala por si, nem de si, mas apenas relata e descreve o que vê, contradição que sempre ocupou as justificativas dos prefácios de relatos de viagem e das críticas e resenhas. Os relatos tendem a transformar a experiência individual da descoberta em um discurso objetivo, atribuindo ao ‘eu’ somente a esperada caução do testemunho (FILHO, 2008, p. 30).

O sujeito viajante é considerado, portanto, uma testemunha que valida sua própria escrita, já que os relatos de viagens turísticas buscavam definir critérios de veracidade e oferecer solo de autêntica fidedignidade aos fatos relatados. Comportando-se desse jeito, o sujeito que viaja tece sua narrativa como um colecionador de fatos, os mais verossímeis possíveis, em busca da observação pura do real. Logo, mesmo uma narrativa ficcional poderia ser lida como uma viagem real, e isso se justifica, segundo Filho (2008), pelo texto ser resultante de uma observação rigorosa tanto da topografia quanto da diversidade humana, e igualmente advir do estudo e da aquisição do conhecimento histórico.

Esse cenário de abundante publicação das narrativas de viagens está relacionado à emergência de viajantes do *Grand Tour* (ou *Grand Voyage* ou, ainda, *Grosse Reise*) no final do Iluminismo (séc. XVIII). Era uma viagem de formação realizada pelo *gentilhomme*, jovens

aristocráticos, principalmente ingleses e franceses, que utilizavam guias e itinerários de alguns países do continente europeu, como a Itália, que representava a valorização da Antiguidade Clássica. O *Grand Tour* é a origem histórica do turismo ocidental, uma prática que existe desde o século XVI, e representava um rito de passagem, já que os *gentilhomme* realizavam a viagem como forma de aprendizado, uma complementação na formação dos herdeiros e uma travessia para sua vida adulta. O *Grand Tour* era controlado, portanto, pela classe dominante, ou seja, era fruto de uma hegemonia econômica e cultural.

O período marca uma transição importante para a figura do viajante, que não se deslocava apenas em expedições para guerras ou conquistas; nem somente com intuito de missão peregrinaria ou missionária religiosa; e tampouco eram viagens de estudiosos, cientistas ou diplomatas. Emergia-se aqui um novo sujeito viajante, o *grand tourist*, que era “amante da cultura dos antigos e de seus monumentos, com um gosto exacerbado por ruínas que beirava a obsessão” (SALGUEIRO, 2002, n.p). Os turistas foram responsáveis por uma mudança profunda nos costumes tradicionais de viagem, leitura e narração. Segundo Fernando Cristóvão, em *Para uma literatura de viagens* (2002), o turismo leva a uma conclusão de um ciclo na história das viagens, uma vez que, para o autor, há uma dada democratização e banalização da viagem, transformando-a em um fenômeno das massas, sem mais haver, necessariamente, o prazer da novidade.

Sabemos que a relação entre viagem e sujeito viajante é radicalmente modificada com o surgimento do *Grand Tour* e da figura do turista. Esse contexto gera um caráter positivo e outro controverso: de um lado a viagem se torna cada vez mais democrática, do outro, as agências retiram a imprevisibilidade da jornada em alguma medida, já que o turista pode preparar e organizar o itinerário e, assim, antever as dificuldades a serem enfrentadas. Constrói-se, então, um conceito de viagem voltada ao lucro de diversas entidades e da produção de um sujeito novo, o turista, que tem por principal interesse o divertimento.

A viagem caracterizou-se, então, pelo prazer e configurou-se como fenômeno social por fazer parte da jornada pedagógica de formação erudita e intelectual dos filhos da aristocracia. Além deles, a classe burguesa também usufruiu desse hábito, primeiro porque possuíam meios para realizar as viagens e, segundo, devido ao fato de que viajar não era mais uma excentricidade de alguns, mas um hábito necessário a “todo homem elegante” (FILHO, 2008, p. 48). A invenção do navio a vapor e das estradas de ferro depois deram condições para que Thomas Cook, o empresário

que transformou o turismo em uma indústria, desse início às viagens em grupo realizadas por roteiros e guias turísticos.

Além dos guias de viagem, há um crescimento significativo da literatura de viagens em forma de narrativas e diários escritos por literatos, como Horace Walpole, Thomas Gray, Gustave Flaubert e Johann Goethe, que também realizaram o *Grand Tour*. Por exemplo, em *Viagem à Itália* (1786-1788), de Goethe, ele relata sua viagem até Roma, que era o ponto de realização para o viajante, com a intenção de edificação pessoal e de estudo da cultura clássica.

Entretanto, foi com o crescimento da burguesia e de todos os embates dualísticos frente ao “sujeito soberano”, que surge o romance, um novo gênero literário, por meio do qual começa a emergir a *literatura de viagem ficcional*. Segundo o crítico britânico Ian Watt, em *A ascensão do romance* (2010), ele é definido fundamentalmente pela fidelidade à experiência individual. Por isso, muitos estudiosos afirmam que o romance emergiu como expressão do mundo burguês. Já Georg Lukács (2000, p. 71) o define como “a forma da virilidade madura em contraposição à puerilidade normativa da epopeia”. E embora sua origem seja datada no início do século XVIII, o romance se transforma no gênero literário prestigiado por escritores da época, alguns exemplos são o francês Honoré Balzac (1799-1850) e o alemão Johann Goethe (1749-1832).

Inúmeros são os romances que abordam a viagem, o que torna a seleção de uns em detrimento de outros nesta pesquisa, como já se observou, uma escolha bastante subjetiva. O primeiro romance que posso apontar é o espanhol *Dom Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes. A narrativa é construída por meio de um amplo diálogo e diversas aventuras do protagonista Dom Quixote e seu fiel escudeiro Sancho Pança. A viagem da personagem é motivada pelas suas leituras de romances de cavalaria, que levam o protagonista a criar seu próprio ideal de mundo em busca de justiça e de sua donzela imaginária, Dulcinéia del Toboso. A jornada empreendida atrás das aventuras resulta na desventurosa jornada, mediada pelos impulsos de sua loucura.

A personagem de Cervantes representa a desconstrução do sujeito unificado e da identidade homogênea e estável, e a representação da possibilidade de identidades heterogêneas. Isso aparece na narrativa não apenas na “natureza conflitante de uma experiência ocasional, mas na ambiguidade permanente de todas as coisas, grandes e pequenas, e na impossibilidade de alcançar a certeza a respeito de qualquer coisa” (HAUSER, 2007, p. 21). Por meio de *Dom Quixote*, vemos a experiência concreta da vida ao absorver e transformar a tradição literária, rompendo com a ideia

de que há um centro unificador e uma unidade orgânica da obra de arte. Cervantes revisa os conceitos aristotélicos da mimese, verdade e história, transformando o romance em uma revolução do questionamento da arte e da própria existência do sujeito. Considero textos como esses como partes da *literatura de viagem ficcional*, a qual compreende algumas obras que abordam jornadas (quase)nunca realizadas fisicamente, mas, ainda assim, viagens que sondam espaços fictícios ou aventuras fantasiosas em lugares reais.

Entendo que o importante é considerar que os relatos, os romances, os textos em geral, são produtos resultantes de sujeitos viajantes, que fazem experiências tanto históricas e reais, quanto imaginárias ao longo do tempo, criando uma tensão necessária para manter acesa a chama do interesse do leitor. Essa tensão é o movimento que possibilita a circulação entre história e ficção realizada “no interior de sistemas de linguagem que existem a partir mesmo dessa tensão. História e ficção se encontram e desencontram em um movimento sem fim; elas andam de mãos dadas e ao deslizar uma dentro da outra, estabelecem entre si uma continuidade” (OLIVEIRA e DUARTE, 1995, p. 23). Por isso, parte da ficção e da fantasia utilizadas nessas narrativas criam no imaginário do leitor o estímulo por leituras sobre viagens. Vemos isso em Júlio Verne, escritor considerado o precursor da literatura de ficção científica, quando ele descreve avanços tecnológicos, tais como máquinas voadoras e submarinos, e utiliza-se da imaginação para diversas viagens emblemáticas, como *Da Terra à Lua - Viagem Direta em 97 Horas e 20 Minutos* (1865), *Viagem ao centro da terra* (1864), *Vinte mil léguas submarinas* (1870), *Volta ao mundo em 80 dias* (1873), entre outras.

A literatura de viagem ficcional, portanto, acompanha a trajetória das narrativas de viagens e utiliza estratégias descritivas dos relatos em narrativas romanescas. Percy Adams, em *Travel literature and the evolution of the novel* (1983), afirma que alguns escritores, como Anna Radcliffe, Aphra Behns, Alain Lesage, Daniel Defoe, Laurence Sterne, Walter Scott, entre outros, serviam-se de suas próprias jornadas ou de outrem para a produção literária. Isso ocorre tanto no século XIX, quanto no XX, por exemplo, com Italo Calvino e Michel Butor, que fazem uso proveitoso da viagem real para a produção ficcional. Segundo Adams (1983), são “romancistas paisagistas” que precisavam deslocar-se, observar e descrever o ambiente exótico, sublime ou pitoresco, para adquirir e internalizar informações acerca dos espaços geográficos e históricos e, desse jeito, conseguir criar recursos com os quais a imaginação pudesse trabalhar.

À revelia dessas obras e historiografia protagonizadas pelo homem, em meados do século XVIII, uma escritora esquecida pela crítica literária e histórica, Teresa Orta, filha de portugueses,

nascida no Brasil, mas educada em Portugal, colocou em cena o romance *As aventuras de Diófanos* (1752) (ou *Máximas de virtude e formosura com que Diófanos, Climinéia e Hemirena, príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça*).¹³ A autora usou o pseudônimo Dorotéia Engrássia Tavadra Dalmira, atitude comum às mulheres que se aventuravam pelo mundo das letras naquela época.

Na obra, as personagens Diófanos e Climenéia, reis de Tebas, e sua filha Hemirena, foram primeiro prisioneiros, depois separados e vendidos como escravos pelos inimigos de Argos. Toda sorte de desventura lhes sucedeu, sendo humilhados e maltratados, mas suportaram toda provação. O enredo do romance acompanha Hemirena, que assume uma identidade masculina, Belino, que viaja em busca dos pais, e se encerra com a volta dos reis e com o casamento da princesa com o príncipe Arnesto. Um dos aspectos interessantes da obra é a possibilidade de ver o ponto de vista das personagens mulheres sobre a educação feminina, revelando tanto uma crítica à sujeição feminina a meros objetos, quanto um olhar crítico que lastima a falta de se proverem de conhecimento: “Há mulheres na Corte, que em oitenta anos que viveram, nunca tiveram mais aplicação que a dos seus enfeites; e é coisa lastimosa que deixemos de enriquecer-nos dos conhecimentos necessários com a leitura de bons livros, que são companheiros sábios de honesta conversação” (ORTA, 1752, p. 90).

No que diz respeito à *literatura de viagem introspectiva*, ela aborda narrativas literárias em que predominam o deslocamento interno do ser, por intermédio da memória ou dos recursos de fluxo da consciência e/ou monólogo interior. São textos em que narrador e personagem borram os contornos da narrativa e abraçam os discursos indiretos livres. Dessa maneira, a literatura de viagens reflete novas perspectivas, rompendo relatos de viagens não mais – ou não somente – preocupados em registrar a jornada e os locais visitados por uma ótica objetiva. Os deslocamentos começam a aparecer nos textos por meio dos olhos (ainda mais) subjetivos do escritor, que traduz para as narrativas uma relação mais íntima com a jornada e com os espaços.

¹³Teresa Margarida da Silva e Orta nasceu em São Paulo (em 1711 ou início de 1712), mas, em 1716, mudou-se com a família para Portugal, onde morreu em 1793. Viveu no convento de Trinas com Catarina Josefa, sua irmã. Teve doze filhos com Pedro Jansen von Praet, com quem se casou sem a permissão paterna. Sua obra *As aventuras de Diófanos* só veio à luz em 1752, com prévia autorização do Santo Ofício. Por escrever coisas do desagrado de Marquês de Pombal, foi presa em 1770 e permaneceu encarcerada por sete anos. Para a crítica literária, não há um consenso a respeito do romance citado, por exemplo, Afrânio Coutinho e Nelson Sodré não o relacionam à literatura brasileira, nem Ant nio Cândido o menciona em *Formação da literatura brasileira* (2006).

A viagem introspectiva é uma característica da literatura amplamente explorada por vários escritores, e representa uma jornada “que se verticaliza, uma vez que passa a operar-se em termos de interiorização pessoal, em detrimento dos espaços percorridos nas viagens renascentistas e posteriores, que nos patentearam locais mais ou menos longínquos” (CABETE, 2010, p. 122). Essa verticalização pode ser observada em Henry Thoreau, em *A caminhada* (1854), que a pratica não apenas com objetivo de cuidar da saúde, mas principalmente como forma de estar presente nos seus pensamentos. Para ele, é uma viagem interior por caminhos da própria existência, rumo a uma liberdade essencial, alcançada apenas se for trilhada completamente entregue à jornada introspectiva: “Gostaríamos de fazer aquela caminhada, jamais feita por nós neste mundo real, que é perfeitamente simbólica da trilha que adoramos seguir no mundo interior e ideal; e, às vezes, sem dúvida, achamos difícil escolher nossa direção, porque ela não existe ainda distintamente em nosso pensamento” (THOREAU, 1854, p. 82).

A introspecção tem por principal finalidade explorar as regiões fronteiriças entre as identidades do sujeito. A paisagem ao longo da estrada corresponde às memórias pessoais que flui por todo percurso da narrativa, como ocorre com Celina, no romance *Rakushisha*, que, enquanto perambula pela cidade, envereda-se pelos caminhos de “uma leve memória, uma memória vagando sozinha pela superfície do mundo, fantasma do impulso” (LISBOA, 2007, p. 139). Esse mesmo impulso se apresenta na maioria dos romances de Adriana Lisboa, como em *Vanja*, de *Azul Corvo* (2010), para quem viajar é refazer a trajetória dos seus antepassados por meio da rememoração, buscando reinterpretá-la e reconhecer-se a partir dela.

Como discorrido até aqui, é fácil notar que já existiam narrativas fantasiosas acerca de viagens desde os tempos remotos e que elas mantiveram acesa a curiosidade dos leitores. Entretanto, é até o século XIX que os relatos de viagem se mostram importantes representações de lugares distantes desconhecidos. A maioria dos leitores, em razão de não poder realizar as viagens, formavam seus horizontes de expectativas somente por meio do que liam, ou seja, eles conheciam o mundo a partir de suas leituras e da interpretação do viajante que narrava o que viu ou o que imaginou ter visto. A viagem alcança novos paradigmas na ficção científica do século XIX, como vemos nos clássicos de Júlio Verne, que, influenciado pela ficção de Allan Poe,¹⁴ “ajudou a

¹⁴A obra de Poe, *A narrativa de A Gordon Pym* (1838), conta as aventuras de um jovem que clandestinamente viaja no navio *Grampus*. Contudo, o que era para ser uma jornada de aventuras, transforma-se em um verdadeiro tormento ao passarem por motins, tempestades e ilhas hostis, sofrerem naufrágio, sede e fome, além de presenciarem a aparição de um navio fantasma misterioso com a tripulação morta.

popularizar contos de turismo imaginário envolvendo máquinas voadoras hipotéticas, submarinos e naves espaciais” (OUSBY, 1992, p. 820-821).

Aqui destaco duas grandes razões pelas quais o século XIX é importante para a criação literária; primeiro porque cada vez mais mulheres entram em cena no panteão masculino, reivindicando um lugar; depois, porquanto a viagem começa a aparecer nas obras literárias não só como lugares a serem desvendados ou itinerários obrigatórios a todo viajante, mas também como parte dos romances de ficção.

Muitas das motivações das viagens na literatura são condicionadas por fatores relacionados às problemáticas do sujeito frente a sua própria existência e a do outro. Desse modo, enquanto as narrativas do contexto das grandes navegações buscavam explorar novos mundos e desconstruíam todo um imaginário medieval que existia até então, o indivíduo do século XIX começava a encenar motivações interiores e particulares. Mesmo que muitos não expusessem a trajetória propriamente dita dessas viagens, os romances as traziam como parte transformadora da vida das personagens. Na maioria dessas obras, a viagem é uma experiência insubstituível do sujeito que se retira da cômoda rotina limitante do cotidiano ao se deslocar. Contudo, ela é reduzida a uma participação secundária, visto que as narrativas não dão ênfase ao movimento, e sim ao destino.

Com o advento dos Estudos Pós-Coloniais e Culturais no século XX, pesquisadores começaram a questionar as narrativas de viagem ocidentais que apresentavam um discurso imperialista europeu. Os estudiosos mostravam que muitas das narrativas eram uma forma de garantir a hegemonia europeia e um instrumento de consolidação dessa prática ideológica, como podemos observar, com maior ênfase, nos textos inclusos nas *viagens coloniais* e, também, nos *relatos de viagens turísticas*. Em *Orientalismo* (1990), Edward Said evidencia que, através dos séculos, foi construída uma imagem do Oriente por meio dos relatos e escritos de viajantes, escritores, estudiosos, artistas, aventureiros, tradutores e toda sorte de indivíduos. Eles fizeram parte do apagamento cultural dos locais visitados ao traduzi-los em uma imagem de acordo com os interesses imperialistas. Essa perspectiva orientalista é uma empenhada tentativa de reescrever as histórias do Oriente sob uma estratégia de colonizador, valendo-se, para tanto, da literatura de viagem: “o orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o” (SAID, 1990, p. 15).

A partir da perspectiva pós-colonialista e dos Estudos Culturais foi possível revisitar os livros de viagem com um olhar mais crítico, uma vez que questionam esse gênero por perpetuar paradigmas coloniais. E se antes a relação do homem com o espaço, com a paisagem e com a estrutura geográfica dos lugares pelos quais passava representava deslumbramento pela novidade e uma busca pelo conhecimento, o discurso dos viajantes modernos abrange muito mais uma dimensão intimista, e o tom das narrativas é determinado pela sua história pessoal e pela experiência com a viagem. Esse mesmo sujeito se dispõe da memória para contar os acontecimentos de sua jornada, a matéria essencial e nem sempre linear.

Enfim, no percurso que tracei até aqui, é possível observar que o ato de se deslocar sofreu transformações significativas, bem como a relação do viajante com a viagem. Ao mesmo tempo, podemos notar que a literatura de viagem começa a ganhar notoriedade enquanto gênero literário, que se redimensiona pelo olhar e pela sensibilidade do escritor. Vimos também que vários escritores realizaram viagens e escreveram sobre elas ou as usaram como inspiração para a produção de obras literárias de ficção. Tudo isso, segundo Gerar Cogez (2004), são acontecimentos e transformações importantes e fizeram com que um número respeitável de narrativas de viagem passasse a pertencer ao campo literário:

O problema que permanece é o do próprio gênero, na medida em que as condições e a própria concepção das viagens mudaram consideravelmente nas últimas décadas: mudanças nos meios de transporte, o considerável desenvolvimento das viagens, que saturam quase todo o planeta, e a substituição gradual da exploração propriamente dita pelo turismo (COGEZ, 2004, p. 19, tradução minha).¹⁵

É nesse limiar que há a emergência de romances com uma apreensão subjetiva, individual e pessoal, entrevedo traços sobre as escritas do eu. As narrativas recebem impressões do olhar subjetivo e comprometido do viajante (consigo mesmo), que capta a realidade e a transforma em literatura. Assim que o sujeito assume o primeiro plano com a intenção de não mais informar, descrever ou relatar – ainda que tais pontos possam estar presentes na diegese –, a produção desses textos apresenta um novo caráter particular, que busca traduzir para a escrita a experiência emotiva do viajante frente à viagem.

¹⁵“Le problème qui demeure est celui du genre lui-même, dans la mesure où les conditions et la conception même du Voyage se sont considérablement modifiées en quelques décennies: évolution des moyens de transport, développement considérable des déplacements, qui saturent la quasi-totalité de la planète, remplacement progressif de l’exploration proprement dite par le tourisme”.

De modo geral, percebemos que a viagem foi amplamente explorada e adquiriu diferentes tons sob a caneta dos escritores viajantes: ora com foco no deslocamento físico, à mercê da manifestação do mundo exterior, ora com foco no deslocamento introspectivo, em um diálogo contínuo com o mundo interior. Nessa busca de entender a si próprio por meio de jornadas transformadoras surge a última das seis áreas da literatura de viagem: o romance de estrada. Mas do que se trata, afinal, o *road novel*?

2. *Road novel* – romance de estrada

Finalmente chegamos à estrada propriamente escolhida para esta tese. Eu tracei uma rota mais histórica e conceitual para que me acompanhasse pelo caminho da múltipla definição sobre viagem na literatura. Neste momento, a hipótese básica em que me apoio para dar continuidade a esta jornada é a de que a literatura de viagem, bem como o gênero romance, transformou-se e continua a modificar-se conforme o contexto histórico e social. Também, essas modificações são inerentes às peripécias vivenciadas pelo sujeito cindido e fragmentado que se percebe viajante.

Esse tipo de narrativa implica o desenvolvimento e o aprendizado individual do protagonista, como se “a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma” buscasse “aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (LUCKACS, 2000, p. 91). Com efeito, esse “colocar-se à prova” resulta na maturação do indivíduo viajante que, consciente do processo da viagem, deixa-se intervir tanto pela estrada quanto pelas paradas. Além disso, os “infortúnios, aventuras, intempéries, perigos e frustrações ainda estão presentes em quase todas as narrativas de viagens e pode-se dizer que quanto mais ‘testado’ for o viajante, maior será reconhecido o seu heroísmo e também maior será a ideia de liberdade” (ROMANIELO, 2014, p. 21).

Por isso a jornada do *road novel* se aproxima da narrativa de formação (ou *bildungsroman*),¹⁶ que compreende a história evolutiva do herói por intermédio das etapas da vida,

¹⁶O termo *bildungsroman* tem origem na Alemanha, pois é como Kall Morgenstern se refere ao romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe. Nesse gênero, a personagem passa por um processo ascendente, de elevação e de desenvolvimento (físico, moral, social e/ou psicológico). Wilma Coqueiro (2021, p. 33) afirma que

em que o protagonista vivencia uma formação individual e, muitas vezes, busca um sentido de existência e um lugar no mundo. De alguma maneira, no itinerário percorrido pela personagem do *road novel*, o indivíduo também avança em direção a uma formação individual, porque geralmente supera diversos obstáculos durante a jornada. No entanto, enquanto o *bildungsroman* dá igual atenção à questão do tempo, do espaço, das personagens, das interações interpessoais, o *road novel* enfatiza muito a questão do deslocamento espacial. Dessa forma, um *bildungsroman* pode trazer viagens importantes do protagonista, mas não se centrará unicamente na experiência deste durante esse deslocamento espacial específico. Assim como, também, o *bildungsroman* compreende o desenvolvimento da personagem ao longo da vida, ou seja, desde sua infância até a madura idade, enquanto, no *road novel*, a narrativa aborda uma ou várias viagens do protagonista.

Wilma Coqueiro, em *Poéticas do deslocamento: representações de identidades femininas no bildungsroman de autoria feminina contemporâneo* (2021), afirma que, embora o gênero tenha surgido como expressão do mundo burguês, alemão e masculino do século XVIII, as transformações e mudanças históricas, sociais e culturais fizeram-no expressar uma realidade nova e legítima de expressão das minorias, como a das mulheres. Aqui a mulher passa a integrar a história dos avanços e recuos do movimento feminista e a ressignificar o *bildungsroman* tradicional, o que significa, para Coqueiro (2021, p. 47), exigir “uma revisão dos principais estudos críticos sobre o romance de formação como um gênero masculino, que adapta muitos conceitos operatórios para uma análise do processo de formação da identidade feminina na contemporaneidade”

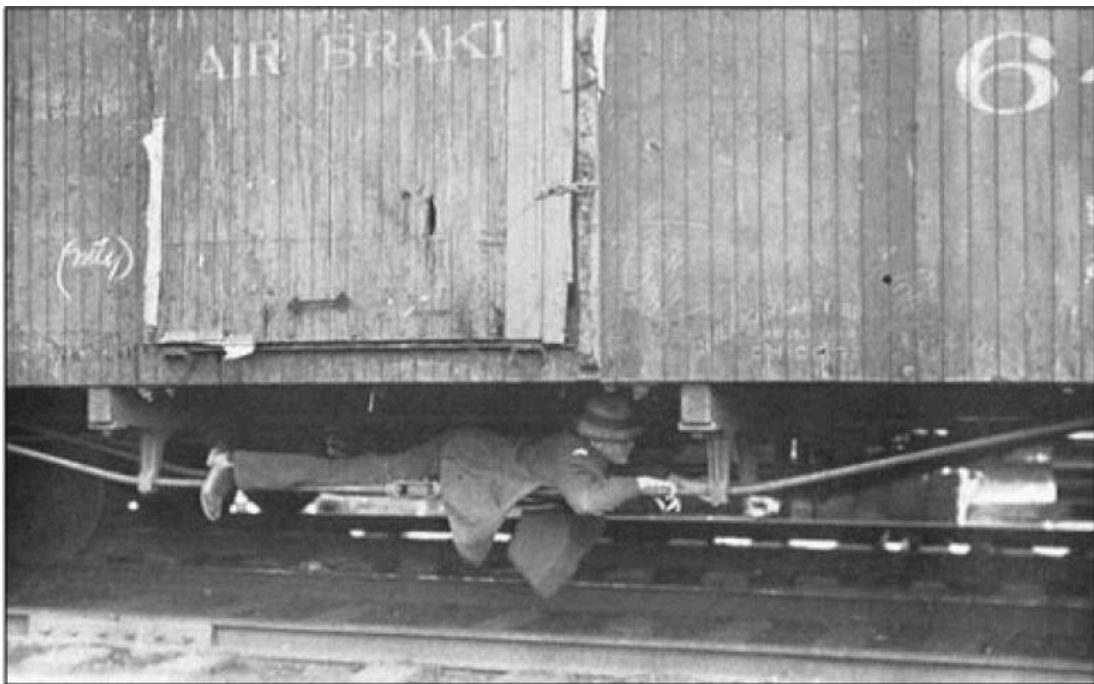
E é essa mesma necessidade que sinto em relação ao *road novel*, e por isso farei uma revisão sobre o gênero nas próximas seções deste capítulo, para compreendermos depois as apropriações que as escritoras fazem desse gênero tradicionalmente masculino. Aqui, neste momento, realizo uma breve retomada histórica por meio da cultura *beat* americana para, então, pensar em uma possibilidade teórica do *road novel*, a partir do romance homônimo de Jack Kerouac.

Entretanto, devo salientar que a estrada não era temática nova na literatura, tampouco privada aos escritores estadunidenses. Antes de Kerouac, o escritor Jack London escreveu sobre o período em que era um vagabundo andarilho em *A estrada* (1907). No romance, que é uma

“esse crítico viu no romance de Goethe o percurso exemplar da trajetória de um jovem burguês, desde a saída de seu lar em busca de uma formação universal, seu relacionamento nas várias esferas sociais, os relacionamentos afetivos fracassados e, por fim, sua inserção na casta aristocrática por meio de um casamento interclasses, compondo uma trajetória arquetípica conveniente aos ideais da classe burguesa em busca de distinção política”.

autoficção, o narrador descreve as suas aventuras saindo do Canadá em direção ao oeste e a outros lugares, sem necessariamente ter uma direção, mas se entregando à jornada. As viagens aconteciam principalmente de trens e veículos nos quais o narrador viajava clandestinamente e cujas peripécias são descritas ao longo da obra de forma minuciosa, mostrando todo tipo de aventura durante suas corridas para alcançar o trem e fugir dos *lanternas* – espécie de guardas com função de afugentar os inúmeros vagabundos que tentavam viajar nos eixos ou vagões.

Figura 1 – Sobre os eixos de uma locomotiva.



Jack London, de 1907, retirado do livro “A estrada” (1907).

Essa obra influenciaria diversos nomes da literatura, entre eles, o próprio Kerouac, que absorve a mesma ânsia por aventura e uma noção de vagabundagem, colocando-se na estrada para enfrentar tudo o que ela pudesse oferecer. Conforme Claudio Willer (2014), Kerouac era um leitor voraz de Jack London, e este foi o precursor do que viria a ser a literatura do escritor *beat*. Da obra de London, Kerouac absorveu e ressignificou a imagem do viajante solitário e a da narrativa do movimento.

Contudo, outros escritores abordaram viagens a partir de uma visão diferente da estrada, se compararmos com a visão de Kerouac, como é exemplo o romance *As vinhas da ira* (1939), de

John Steinbeck.¹⁷ Nessa obra, a imagem da estrada pende mais para algo como sofrimento e também para um sentimento de união humana, por abordar a migração de *Okies*¹⁸ devido à Grande Depressão. De fato, a simbologia da fuga está presente tanto em Kerouac quanto em Steinbeck, impelindo as personagens para a vida no movimento, mas a motivação dessa fuga é diferente: no primeiro, é por tédio da vida tradicional; e no segundo, é por uma questão de ordem econômica.

Posso retroceder ainda mais, lá no final do século XIX, com Mark Twain, em *As aventuras de Huckleberry Finn* (1884). Huck Finn é significativo para o ponto de vista da formação americana, pois, ao fugir da tia com o amigo Jim, um escravo negro, a personagem caminha pelos estados americanos abolicionistas de um lado para outro. O protagonista inspirou, em grande medida, as personagens do *road novel* que viriam surgir no século XX. Era um desejo quase insaciável por se aventurar sem rumo, fugindo da “armadilha doméstica” e da figura feminina, símbolos de estagnação para eles.

Além disso, em sua grande maioria, a mulher não aparece nos *road novels* como protagonistas, porque os homens estavam muito mais preocupados com seus desejos particulares. Contudo, décadas antes de Kerouac, Sinclair Lewis¹⁹ colocou em cena personagens femininas viajando, por exemplo, na ficção *Free Air* (1919). No romance, a jovem Claire Boltwood dirige pelas vias rurais de Minnesota embaixo da chuva, tendo seu pai como companheiro de viagem. Já no primeiro capítulo, vemos a luta da protagonista com as dificuldades da estrada, enfrentando a via lamacenta:

Ela estava muito cansada.

Queria saber se não poderia parar por um momento. Depois chegou a um ponto alto. O carro vacilou; sentiu-se indecisa. Ela afundou o acelerador. Suas mãos empurraram o volante como se ela estivesse empurrando o carro. O motor pegou, e continuou a andar de mau humor. Aos olhos, havia apenas uma elevação no chão rolante, mas para sua ansiedade era uma montanha acima da qual ela – não o motor, mas ela mesma – puxava

¹⁷A obra *As vinhas da ira* ganhou o prêmio *National Book Award* e o *Pulitzer* de ficção, e fez o autor receber o *Prêmio Nobel de Literatura* no ano de 1962.

¹⁸*Okies* é uma forma de se referir aos residentes ou nativos de Oklahoma.

¹⁹Lewis criticava em suas obras o *American Way of Life*, como em *Main Street* (1920), cuja protagonista é uma mulher da cidade (St. Paul, Minnesota), Carol Milford, que se casa e muda com o marido para uma cidade no interior. Lá chegando, incomodada com a rusticidade das pessoas, tenta de tudo para tornar a cidade mais progressista, mas termina isolada dentro da comunidade.

esta massa volumosa, até alcançar o topo, e estava segura novamente por um segundo. Ainda assim, não havia um fim visível da lama (SINCLAIR, 1919, n.p, tradução minha).²⁰

O romance segue com Claire atravessando os Estados Unidos de carro, desde Nova York até a costa noroeste, do Atlântico ao Pacífico. A personagem, que também é a personificação da classe alta, mas mostra ter consciência das limitações e deficiências de sua classe, abraça a estrada a sua frente como uma forma de se aventurar por um mundo de independência, mesmo que acompanhada de uma figura masculina. Sinclair, portanto, colocou a mulher na estrada antes mesmo de Kerouac a instaurar como via do imaginário masculino.

Enfim, confirmamos que o gênero romance não é novo e que ele sofreu modificações conforme os contextos sociais e individuais do escritor. Também compreendemos que a viagem é a grande metáfora de todos os tempos na história da humanidade, e ambos, romance e viagem, pertencem a [e carregam] uma tradição literária, social e cultural heteronormativa. Por conseguinte, o termo em si, *road novel*, embora elemento relativamente novo, traduz-se como variante contemporânea de uma temática (viagem) e de um gênero (literatura de viagens) tradicional. Falo, assim, de um aspecto chamado hibridização, que envolve a dissolução entre os limites do gênero e do discurso, pelo qual são narrados processos individuais e memórias particulares, conforme me aprofundarei no decorrer desta tese.

2.1 A cultura *beat*: Jack Kerouac e a suas relações com o *road novel*

A geração *beat*²¹ é o resultado de um contexto desolador que fez muitos dos filhos de família tradicionais dos Estados Unidos serem classificados como rebeldes libertinos. Esse mesmo contexto foi responsável pela recepção hostil da literatura *beat* e também a classificou como uma sublitteratura. Trata-se do *American way of life*, ou *jeito americano*, um estilo de vida que

²⁰“She was very tired. She wondered if she might not stop for a moment. Then she came to an upslope. The car faltered; felt indecisive beneath her. She jabbed down the accelerator. Her hands pushed at the steering wheel as though she were pushing the car. The engine picked up, sulkily kept going. To the eye, there was merely a rise in the rolling ground, but to her anxiety it was a mountain up which she—not the engine, but herself—pulled this bulky mass, till she had reached the top, and was safe again—for a second. Still there was no visible end of the mud”.

²¹Também conhecidos como *Beatnik*, o termo, cunhado por Herb Caen, é a fusão de *beat* com *Sputnik*, uma referência à nave soviética pioneira no espaço por volta de 1950. O uso foi uma metáfora contundente com o espírito do movimento que, “sinônimo de sujeira: barbudos, cabeludos, calças gastas, sujos, andando pelas estradas de carona” (BUENO; GOES, 1984, p. 7), surgia acima da América tradicional, representando bem a inquietude, a criatividade e os verdadeiros contrastes com a cultura vigente. O termo *Beatnik* também foi usado pela sociedade com negatividade e como uma forma de denegrir o movimento: “é um termo irônico, depreciativo” (WILLER, 2009, p. 9).

correspondia a uma imagem ideal na qual todo estadunidense deveria se espelhar, centrada no ideal de família patriarcal, em um comportamento dominante e em uma expressão nacionalista que pregava a “América” – no caso os Estados Unidos – como salvadora do mundo.

Até meados do século XX, havia uma produção literária com engajamento social e político, a qual lidava com os horrores das guerras da melhor maneira estética possível, mas, a partir da segunda metade da década de 1950, um novo panorama literário se formou. Bercovitch (1999) afirma que a década de 1940 foi o momento embrionário da literatura americana, cujo amadurecimento aconteceria nos próximos vinte anos, surgindo escritores como Norman Mailer, Tennessee Williams, Arthur Miller, James Jones, Saul Bellow, Flannery O'Connor, Ralph Ellison e James Baldwin, entre tantos outros.

Enquanto grande parte da economia mundial estava em ruínas, o clima estadunidense girava em torno de um pós-guerra promissor, já que a economia crescia depois da Depressão e com a Tecnocracia, criando, ainda, padrões sociais de consumismo. O país vivia sua nova era de ouro, construindo suas bases em uma sociedade cada vez mais conservadora e que assistia à ampliação da taxa de emprego, da natalidade e do patriotismo, bem como uma suposta paz e uma mobilidade ascendente que repercutiu no crescimento do ensino superior.

Nesse contexto, emergiu a guerra fria e o desenvolvimento do Macarthismo, que foi uma prática política de perseguição anticomunista radical em território estadunidense, em razão de se acreditar que havia inúmeros comunistas planejando algum atentado ou articulando um movimento contra os Estados Unidos. Dirigida pelo senador Joseph MacCarthy nos anos 1950, o Macarthismo perseguiu muitos artistas, como o ator e diretor britânico Charles Chaplin, expulso dos Estados Unidos por seus filmes criticarem o capitalismo.

Nessa atmosfera de aparente progresso, uma nova onda emergia entre muitos indivíduos descontentes com o cenário. Havia no ar um mal-estar na insistência de uma América nobre e cheia de possibilidades que contrastava com o fantasma agourento dos horrores da guerra, das bombas nucleares, de uma humanidade sem esperança ou da crença em um futuro. Diante disso, “os escritores se afastaram das preocupações econômicas e sociais para se envolver mais com questões espirituais e pessoais” (BERCOVITCH, 1999, p. 165, tradução minha).²² Começava, assim, a crescer cada vez mais o pensamento existencialista e uma crise social, cultural e identitária como

²²“writers turned away from economic and social concerns to engage more with spiritual and personal issues”.

parte indissociável do ser humano. Isso tornou os escritores sujeitos obcecados pelo eu, com premissas mais freudianas que marxistas, profundamente influenciados por *Heart of darkness* (1902), de Joseph Conrad, e *The interpretation of dreams* (1899) e *Civilization and its discontent* (1930), de Sigmund Freud.

Na produção literária, ocupando o lugar dos romances sociais, emergiam obras de cunho intimista e subjetivo, centradas nas questões do ser. O sujeito construído nessas narrativas é visto pela sociedade pelo prisma do desajustado, do louco, do estranho e do rebelde, figuras ligadas ao rock jovem, ao *jazz*, à pintura abstrata, à literatura *beat* e a todas expressões culturais consideradas negativas e marginais por muitas famílias norte-americanas.

A televisão, por sua vez, teve um papel importante nesse cenário, porquanto contribuiu para a expansão da cultura considerada de massa. Enquanto alguns autores se sentiam energizados com isso, muitos outros não olhavam com bom grado para essa cultura que se difundia, e até mesmo alguns artistas “se sentiram politicamente alienados” (BERCOVITCH, 1999, p. 167). Isso em razão da televisão exibir pontos de vista convenientes a determinados interesses e, portanto, transmitir uma ideologia comprometida.

Contudo, foi o romance *O apanhador no campo de Centeio* (1951), de Jerome Salinger, que criou um dos assuntos mais discutidos pela sociedade: o jovem. Com um enredo aparentemente simples, que parecia contar acontecimentos banais da vida de um adolescente de dezessete anos, o protagonista reflete sobre o que viveu enquanto volta para casa ao ser expulso da escola. O livro causou comoção no comportamento da juventude estadunidense de classe média, pois muitos jovens começaram a achar a vida materialista dos pais indecorosa. Obviamente a indústria cultural percebeu que eles seriam um excelente investimento cultural e produziram, então, filmes²³ e músicas sobre e para os jovens, como o *rock in roll*, que, para o desespero de muitas famílias tradicionais americanas, tornou-se o estilo oficial dos rebeldes adolescentes.

Os pais não sabiam lidar com os anseios mais simples dessa juventude, então, os jovens buscavam em grupos de amigos uma noção familiar mais acolhedora. E a nova filmografia, mais sensível à juventude, trazia figuras icônicas com as quais os jovens se identificavam, como Marlon

²³Filmes como *Juventude transviada* (1955), *O selvagem* (1953) e *Sementes de violência* (1955) mostravam a revolta geracional de famílias disfuncionais, falseadas, negligentes e sexualmente reprimidas, contrapondo ao orgulho de uma nação familiar, nuclear, saudável, patriarcal e acolhedora, que era celebrada na mídia e em propagandas.

Brando²⁴ (*The Wild One – O Selvagem*, 1953) e James Dean²⁵ (*Rebel Without a Cause – Juventude transviada*, 1955). Esses personagens, muito bem representados pelos atores, colaboraram na construção do clima de rebelião juvenil e

grande parte da América estava em pé de guerra por uma nova cultura jovem, marcada por histórias em quadrinhos supostamente antissociais, violência na mídia e delinquência juvenil. A geração mais velha em pequenas vilas, cidades e subúrbios recém-ricos encontrou seus valores rejeitados por seus próprios filhos (BERCOVITCH, 1999, p. 188, tradução minha).²⁶

Muitos estudiosos consideram os anos 1950 uma era da ansiedade devido a todo esse contexto pós-guerra influenciado pelo imaginário americano da guerra fria, que refletia um medo ainda existente. Os jovens descontentes e inquietos se rebelavam contra a cultura dos pais e diziam não ao cenário generalizado de aniquilação nuclear. Para tanto, recorriam a drogas, sexo livre, protestos e rebeliões. É interessante notar que a motivação não era por privação de privilégios, pelo contrário, ela partia de filhos entediados de famílias ricas em sua maioria. De alguma maneira, a delinquência juvenil, junto ao fascínio das mídias pela contracultura, formou o cenário da produção literária *beat*, no qual se inclui o *road novel*.

Não bastavam as ilusões de futuro, havia também as incessantes propagandas que, como consideravam os jovens da época, envenenavam a sociedade com a ideia de que o capitalismo seria a saída e a salvação para uma América liberta e libertadora. Henry Miller, um dos antecessores dos *beats*, chama esse contexto de *pesadelo refrigerado*, no qual toda e qualquer crítica intelectual autônoma e consciente “passava logo por esquerdismo” (BUENO; GOES, 1984, p. 27). E tais manifestações abriam as portas facilmente para as perseguições políticas que cresciam nos Estados Unidos.

²⁴Marlon Brando eternizou a personagem Johnny Strabler, líder da gangue *Black Rebels Motorcycle Club*, sempre vestido com uma jaqueta de couro, um boné e pilotando uma Triumph Thunderbird 6T de 1950.

²⁵James Dean estrelou Jim Stark, adolescente problemático que o transformou em ícone cultural da desilusão jovem. A morte precoce do ator, aos 24 anos, em um acidente automobilístico, contribuiu para a celebração e o culto ao personagem rebelde vivido no cinema.

²⁶“By then much of America was up in arms over a new youth culture, marked by supposedly antisocial comic books, media violence, and juvenile delinquency. The older generation in small towns, cities, and newly affluent suburbs found their values rejected by their own children”.

Nem todos os autores da época abraçaram o movimento *beat*, mas muitos publicavam críticas contra o *American way of life*, como Charles Mills (1957), que defendia o engajamento político e escrevia ensaios sociológicos ativistas e agressivos sobre a “verdadeira” América. Paul Goodman e Dwight McDonald analisavam a sociedade e Herbert Marcuse, de formação marxista, opunha-se ao pensamento liberal. Nessa mesma perspectiva, grupos como *Dissent* e *Liberation* praticavam a mesma luta e, no extremo oposto de todos esses autores eruditos, havia um forte antirracionalismo e os delinquentes juvenis, enfurecidos por tudo e nada, sem perspectivas ou objetivos.²⁷

Bebendo o frescor, a complexidade e a improvisação espontânea do *jazz* e da filosofia do movimento expressionista abstrato, que acredita que a pintura é uma experiência e não um objeto acabado, os *beats* eram jovens mais do estilo “me-deixe-em-paz, não-me-enche-o-saco, e preferiam o sossego do anonimato” (BUENO; GOES, 1984, p. 33). Nessas formas culturais, a subjetividade do processo criativo é elevada como elemento mais signifiicante na produção da obra de arte. E atrelada à fluidez e à energia pessoal, a literatura e a arte desafiavam a cultura mais conservadora dos anos 1950, transformando-se em contracultura e sublitteratura. Os jovens escritores buscavam apoiadores em rebeldes, descontentes e intelectuais e tentavam recriar as sensações do *jazz* e do expressionismo na prosa e poesia, por meio da improvisação, da liberdade criadora e da liberdade interior, sendo essa tríade uma filosofia de vida.

Segundo André Bueno e Fred Goes (1984), a música negra, principalmente o *jazz*, estava intimamente ligada à questão de uma raça e cultura oprimida, assim como ao rompimento das esteiras comportadas do academicismo, contestando-o por meio da arte e libertação sexual em cabarés, prostíbulos e outras áreas opostas aos espaços nos quais supostamente o homem branco de boa índole não circularia. Os *beats* se ligavam a isso, à existência real das ruas, dos becos e das vielas, e buscavam força nas culturas de minorias para encontrar uma batida (*beat*) de desejo, um protesto. Por isso, a cultura *beat* não se relacionava apenas com rebeldes e com a cultura negra, mas também com outras minorias pertencentes ao lado oprimido e pobre, “como os Hispano-

²⁷Os jovens delinquentes formavam grupos radicais como os *Rebels*, os *Rockers*, os *Hell's Angels* e os *Skin Heads* e espalhavam o horror, a morte, a violência, o desrespeito às mulheres e aos homossexuais, exaltando o machismo e as máquinas. Bueno e Goes (1984, p. 30) afirmam que essa parcela juvenil fascista “praticavam, ou ainda praticam, sem nenhum pudor, escancaradamente, exatamente os valores que a sociedade capitalista, imperialista, pratica por debaixo de disfarces jurídicos, legais e retóricos”. A exemplo literário, cito *Laranja Mecânica* (1962) de Anthony Burgess, um romance distópico que discute a cultura de extrema violência dos jovens, e descreve as façanhas violentas do protagonista e suas experiências com autoridades que tinham intenção de reformá-lo.

Americanos (Chicanos), índios, traficantes, e uma vasta Fauna Urbana, toda ela dissidente da vida familiar e moral do protestantismo norte-americano” (BUENO; GOES, 1984, p. 20).

Além dessa base da geração *beat*, muitos dos artistas também buscaram referências no Oriente, o oposto aos modelos de vida americano, como no Zen-Budismo²⁸ e no Hinduísmo. Ainda que a disciplina ascética de recolhimento e silêncio dessas tradições pareçam contradizer o frenesi da busca por prazer no qual viviam os *beats*, Jack Kerouac, por exemplo, incorporou o Zen de uma maneira diferente, mais “episódica, mais circunstancial, quase sempre exterior ao espírito geral da narrativa. O que vem a dar num contraste engraçado entre o pique alucinado das personagens e as tentativas, às vezes apenas engraçadas, de incorporar a espiritualidade Zen” (BUENO; GOES, 1984, p. 15).

O movimento *beat* foi se construindo ao longo da primeira metade do século XX em *road novels* e *road movies*.²⁹ Um gênero escrito e o outro cinematográfico, que se tornariam especialmente importantes por evidenciarem um novo elemento da constituição cultural estadunidense: a estrada. Essa seria uma das três partes integrantes da cena literária da década de 1950, junto com o adolescente desajustado, como podemos observar em *O apanhador no campo de centeio*, e com a floresta, elemento bastante recorrente em ambos os gêneros.

Protagonizando ícones “vagabundos”, a estrada e sua imensidão aberta tornaram-se metáfora para a liberdade americana, como é exemplo a obra *A estrada* (1907), na qual Jack London escreve sobre se tornar um vagabundo devido a uma sede de viajar que não o deixava descansar. E cinquenta anos depois, Kerouac, em *On the road*, mostrou que vagar na estrada era mais uma questão de aprendizagem de si do que uma questão econômica:³⁰ “Minha vida inteira foi

²⁸Sobre o budismo Zen, há o poeta chinês Han-Shan, que viveu no século VII. O seu nome está associado a 311 poemas, e foi traduzido por Arthur Waley em 1954. Dois anos depois, o poeta beat Gary Snyder traduziu e publicou 24 poemas de Han-Shan na revista *Evergreen Review*. Han-Shan (Montanha-Fria) era apaixonado pela liberdade, entregou-se a um trabalho interior de solidão sem se deixar tentar pelas rotinas das religiões ou das filosofias estabelecidas.

²⁹No Brasil, a expressão *road movie* é amplamente mais conhecida e discutida do que o *road novel*, pois se popularizou e ganhou mais produção na contemporaneidade. Embora controverso, alguns estudiosos acreditam que o termo surgiu em 1969, com o lançamento de *Sem destino* (1969). Contudo, um dos primeiros filmes exibido pelos irmãos Lumière, *A chegada do trem à estação de Ciotat* (1893), já possui algumas características do *road movie*: é cinema, tem um veículo (o trem) e uma viagem. Mas Romanielo (2014) aponta os *travelagues* como início do gênero, por ser um dos primeiros gêneros cinematográficos que possuía uma narrativa em primeira pessoa e era produzido por um explorador ou viajante. Não havia roteiro, apenas uma espécie de diário de viagem, e assim o cinema propiciava uma apropriação do mundo por meio das imagens.

³⁰A questão econômica era um dos motivos do deslocamento de personagens em muitos *road novels* e *movies*, tais como *Am a Fugitive From a Chain Gang* (1932), *Wild Boys of the Road* (1933), *The Grapes of Wrath* (1939), e *Sullivan's Travels* (1941).

uma vida assombrada, a vida de um fantasma. Eu estava no meio da América, na linha divisória entre o leste da minha juventude e o oeste do meu futuro” (KEROUAC, 1954, p. 138).

A floresta e a estrada se tornam, portanto, duas presenças predominantes na literatura do movimento. Ambas, segundo Sam Bluefarb (1972, p. 8, tradução minha), “não são simplesmente um cenário de fuga, mas um símbolo assombroso do espírito americano inquieto em busca de uma busca”.³¹ Muitas vezes, a estrada e a floresta aparecem na narrativa como uma forma de fuga e um rompimento com uma sociedade tradicional e com o *mainstream* americano.³² Em muitos casos, a presença da estrada e de personagens aparentemente deslocados caracterizam a desilusão dos jovens escritores com o *American way of life*.

A cultura *beat* não parecia ser construída em bases coerentes e nem parecia ser um movimento organizado em que os autores tinham objetivos comuns. Isso acarretou diversas críticas, que descreviam esses jovens como boêmios e *niilistas*, pessoas que não se “encaixavam” no espírito americano. No entanto, os poemas de Allen Ginsberg, que desaguam em um espaço estético, existencial e político, começam a ressignificar o movimento *beat* e a mudar essa imagem negativa. A produção de Ginsberg incorporou o Zen-Budismo e o Hinduísmo com forte teor social, como podemos ver no poema *Who be kind to* (1965, tradução minha): “Seja gentil com este lugar, que é seu presente / habitação, com torre e torre de radar / e flores no antigo riacho – / Seja gentil com seu vizinho que chora / lágrimas sólidas no sofá da televisão, / ele não tem outro lar e não ouve nada”.³³

Ao olharmos mais atentamente, para além dos exageros e excessos dos jovens *beats*, percebemos que a viagem é uma concepção muito mais espiritual, talvez quase religiosa e que encontrava sua forma de expressão no “andar sem rumo”, no *jazz*, no sexo e na *marijuana*. É como John Holmes (1968, p. 25) diz ter ouvido de um *hippie* durante uma discussão de bar: “escuta aqui, você não vai querer interferir com o que ele sente, com a sensação dele. Seria o fim!”. Isso é

³¹“they are not simply a setting for escape but a haunting symbol of the restless American spirit searching for a quest”.

³²*Mainstream* americano seria o correspondente à “convencional”, um modelo literário dominante.

³³“Be kind to this place, which is your present / habitation, with derrick and radar tower / and flower in the ancient brook– / Be kind to your neighbor who weeps / solid tears on the television sofa, / he has no other home, and hears nothing”.

praticamente a forma como os escritores entendiam a produção literária, era um verdadeiro sentir e deixar fluir na ponta da caneta todas as sensações do momento.

Esses sentimentos, que lemos nos poemas e nas narrativas, não revelam autopiedade por causa de ilusões perdidas, nem ódio por um mundo almejado e inacessível. A voz da literatura *beat* era muito reverente e ansiosa, era uma fé que estava no fim da estrada, mesmo se os viajantes estivessem desorientados e perambulassem de um ponto ao outro, sem nunca conhecer o fim da estrada.

Foram três autores que deram força ao movimento: Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs, o primeiro na poesia e os outros dois na prosa. Todos eles se utilizavam do movimento em todos os sentidos para escrever. Desde a prosa espontânea até o próprio corpo em movimento na estrada: “era poesia brotando como visões do céu e do inferno, ligação direta da arte e da vida, da palavra e do corpo. Como se fossem eles, poetas e escritores Beats, músicos de Jazz improvisando livremente suas frases” (BUENO; GOES, 1984, p. 12). Essa urgência mostrava o espírito ansioso dos jovens que não desejavam a vida tradicional, mas também não sabiam direito que destino seguir, vivenciando a inquietude.

Nessa época, floresce uma literatura transgressora do *mainstream*, que incluía autores homossexuais, mas não só da geração *beat*, como Gore Vidal e Tennessee Williams. Vários autores de romances de estradas colocaram em cena uma liberdade sexual, assim como também houve escritores como John Cheever e John Updike, que abordaram temas relacionados à problemática dos casamentos suburbanos de homens brancos e religiosos. Em suas obras, havia um conflito entre a liberdade da estrada, uma necessidade instintiva de viajar, o lar e a família nuclear a ser protegida.³⁴

A geração *beat*, portanto, é resultante de um contexto social conturbado, contra o qual muitos jovens responderam de forma crítica e autocrítica, narrando mudanças à margem da sociedade por meio de personagens febrilmente perturbados, deslocados e indecisos. E apesar de toda hostilidade com que eram recebidos, os autores continuaram vivenciando aventuras e

³⁴Alguns autores *beats*: Gregory Corso, Peter Orlovsky, Elise Nada Cowen, Bob Kaufman, Carl Solomon, Lenore Kandel, Diane di Prima, Ray Bremser, Kenneth Rexroth, Brigid Murnaghan, Patti Smith, William Carlos Williams, Charles Olson, Lawrence Ferlinghetti, Michael McClure, Philip Lamantia, Gary Snyder, Allen Ginsberg, Jack Micheline, Richard Barker, Seymour Krim, Chandler Brossard, Humbert Selby Jr., Herbert Gold, Norman Mailer. Gregor Corso, ao lado de Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, foi o quarto membro canônico dos escritores da geração *beat*. Deixo como sugestão de consulta a seguinte página no facebook: “A poesia da geração beat”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/APoesiaDaGeracaoBeat/>>. Acesso em: 29 jan. 2020.

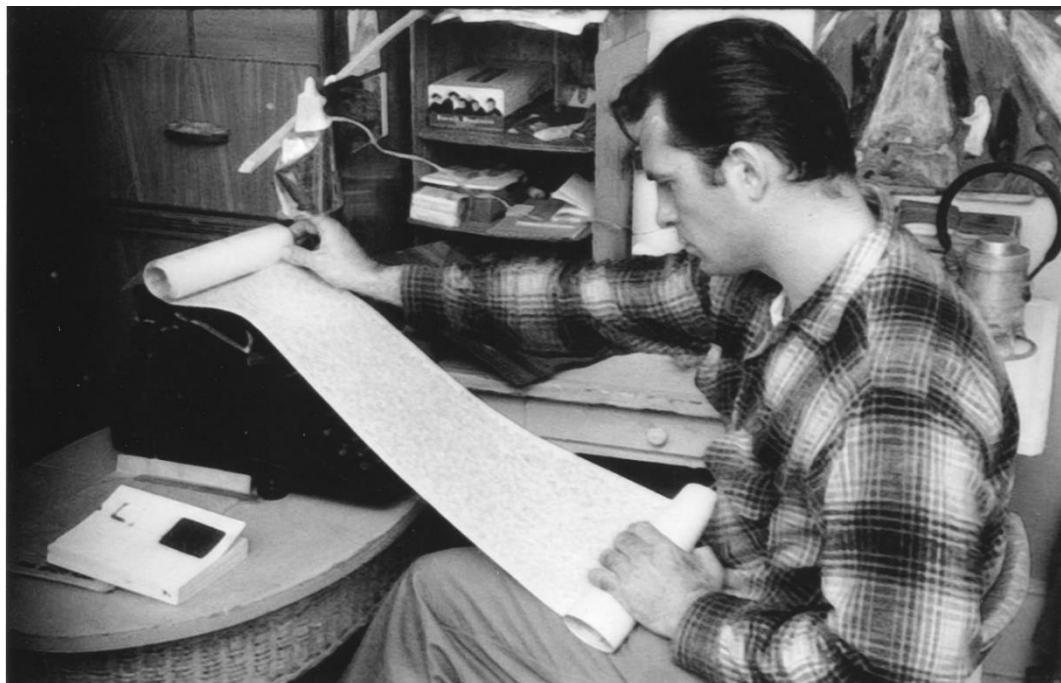
recusando as formas tradicionais de narrativas, enaltecendo a liberdade e influenciando muitos outros a porem o pé na estrada. É como Ginsberg afirma em seu poema “Uivo”, que se tornou quase um hino aos escritores da geração *beat*:

Eu vi as melhores cabeças da minha
 geração destruídas pela loucura...
 ... famélicos histéricos nus, arrastando-se
 pelas ruas do bairro negro ao amanhecer
 na fissura de um pico,
hipsters de cabeça ardendo pela ancestral
 conexão com um dínamo estrelando na
 maquinaria da noite,
 que pobreza e farrapos e ocos olhos loucos se
 sentaram fumando na escuridão sobrenatural
 de apartamentos sem aquecimento flutuando
 pelos telhados das cidades contemplando o jazz,
 que desnudaram cérebros para o céu sob o
 viaduto e viram anjos muçulmanos cambaleando
 nos telhados dos cortiços iluminados,
 que passaram pelas universidades com serenos olhos [...]
 que foram expulsos das academias por pirarem &
 publicarem odes obscenas nas janelas do
 crânio,
 que se encolheram de cueca em quartos descasados,
 queimando seu dinheiro em cestos de lixo e
 ouvindo o Terror através das paredes, [...]
 que engoliram fogo em hotéis vagabundos ou beberam
 terebintina em Paradise Alley, morte, ou
 flagelaram seus torsos noite após noite
 com sonhos, com drogas, com pesadelos despertos,
 álcool e paus e fodas sem fim.
 (GINSBERG, 1956, n.p).

O romance *On the road*, por sua vez, representa a tentativa de Kerouac em produzi-lo na mesma *vibe* e sentimento de improviso do jazz. Conta a lenda que a primeira versão do manuscrito foi escrita em vinte e um dias, sem pausa, sem parágrafos e em rolos de 36 metros de papel de telex na máquina, tudo para não precisar interromper o processo mental ao trocar as folhas e na intenção de que “o aspecto do rolo lembrasse o de uma estrada” ao ser desenrolado no chão (CUNNELL, 2008, p. 11).³⁵ A escrita do autor, segundo a crítica literária, tem tonalidade lírica, terna ou louca, tudo dependia do estado de seu espírito.

³⁵A primeira versão completa e sem revisão de *On the road* foi publicada em 2007, em comemoração ao cinquentenário da primeira edição. Sua obra *The subterraneans* (1958) compartilha a mesma história popular de produção, sendo escrita em três noites.

Figura 2 – Na estrada, na escrita.



Kerouac criava a partir de suas próprias experiências na estrada e acreditava que o fluxo da narrativa não poderia ser interrompido. Fonte da imagem: [Round not square](#).

Kerouac não se preocupou apenas com a temática de suas obras, mas, também com a forma de contar. E essa ideia quase mitológica de que o autor escreveu a obra inteira em três semanas enquanto bebia café e usava drogas, suando e teclando ininterruptamente na máquina de escrever, é, ao meu ver, romantizada. Considero isso porque Kerouac executou técnicas poética do *jazz* na prosa e utilizou-se de algumas ideias complexas do Expressionismo Abstrato e do Surrealismo. Além disso, o autor também trabalhou com outras versões iniciais de *On the road*, escrevendo seus pensamentos em diários durante o tempo que viajava (BUENO; GOES, 1984).

Allen Ginsberg definiu o estilo de Kerouac como Prosa Espontânea,³⁶ outros críticos a descrevem como Escrita Automática, porque, durante a ação, o autor se colocou como um viajante a descobrir o ritmo mental em alta velocidade. Ele improvisava assim como um músico de *jazz*, com a mesma liberdade que transforma “a palavra escrita em prosa como um registro vibrante,

³⁶Prosa espontânea compreende a escrita como um fluxo de ideias imperturbável, fluindo da mente do escritor para o papel, assim como os improvisos do *jazz*. Para isso, seria necessário um *semi-transe* para desinibir o subconsciente, como as drogas e o álcool a que recorreu Kerouac. Os escritores Henry Miller e Walt Whitman foram os antecessores de Kerouac que buscavam o espontâneo, o improviso e o sentimento de sair e se movimentar.

vivo, dinâmico, direto, de um momento, de momentos intensos do corpo-mente em movimento contínuo” (BUENO; GOES, 1984, p. 33).

Essa continuidade, sempre acrescentando no texto, sem cortar ou reescrever trechos, foi inspirada no Expressionismo Abstrato. Já outro movimento ao qual Kerouac recorreu foi a arte surrealista, uma vez que sua narrativa transpõe barreiras impostas pela racionalidade por meio de imagens do inconsciente e do sonho. A relação com o jazz, o Expressionismo Abstrato e o Surrealismo apresentavam-se, portanto, em diversas medidas, no fluxo verbal, no ritmo do movimento e no colorido dos tons da escrita.

E embora a estrada não tenha sido uma temática nova, *On the road* foi uma inovação quanto à forma, por ser escrito em um rolo de papel telex e em um único parágrafo corrido. O romance ficou pronto em 1949, mas foi publicado somente em 1957, já que ninguém aceitava sua forma original, e em razão da obra representar uma ruptura com a forma tradicional de narrar norte-americana. Quando aceito, só foi lançado após uma mutilação do texto original, que o desmembrou em parágrafos e capítulos.

Após a publicação, o autor sentiu a recepção negativa de uma grande parte da crítica literária, mas o romance representava o espírito de muitos jovens do seu tempo e de seu contexto. E, por isso, uma parcela da população cansada da guerra e da falsa imagem de uma América salvadora recepcionou positivamente a obra, mesmo que alguns a definisse como subliteratura. David Pichaske (1979, p. 38-39, grifos do autor), em *A Generation in Motion* (1979), afirma que o romance de Kerouac é “aquela grande mina da consciência dos anos sessenta, [...] uma declaração contra o *status quo* do pós-guerra e contra qualquer *status quo*”.

A despeito de a imagem da viagem ser algo atemporal, visto que inúmeros viajantes se colocaram à mercê da estrada, da novidade e da descoberta, como vimos, a realidade é que “os papais dos anos cinquenta, no entanto, não caíram na estrada” (PICHASKE, 1979, p. 39). Nesse cenário, a obra de Kerouac gerou o grande burburinho que acompanhou sua publicação, principalmente porque contestava a noção de família tradicional americana em churrasco de domingo, formada por pais heterossexuais, dois filhos e um cachorro: o “verdadeiro” sonho americano.

Nas primeiras páginas do romance, vemos que, para Sal Paradise, a delirante aventura na estrada começa após conhecer Dean Moriarty,³⁷ em suas palavras: “as coisas que estavam por vir são fantásticas demais para não serem contadas”. O narrador se mostra à mercê do deslocamento, sem interesse em viajar na contramão da sociedade, como muitos escritores da época faziam na busca e ânsia por combater o sistema político-social. O narrador, portanto, seguia à margem da sociedade, para simplesmente viver como Dean, que “mergulhava nessa mesma sociedade, faminto de pão e amor [...] pouco se lixando pra tudo isso” (KEROUAC, 1957, p. 26-27). A relação de Moriarty (Cassady)³⁸ com Paradise (Kerouac) é vista por parte da crítica com teor homoafetivo, mesmo com ambos sempre à caça de mulher.³⁹

Juntos, o trio Salvatore Paradise (Jack Kerouac), Dean Moriarty (Neal Cassady) e Carlo Marx (Allen Ginsberg),⁴⁰ atravessaram a América várias vezes no romance, revelando a narrativa do movimento e a energia que percorre as páginas do livro. O enredo gira em torno dessas eufóricas escapadas do trio ou de Sal Paradise sozinho, seja de carro próprio ou carona, a pé, de ônibus ou de trem. Paradise é um narrador autodiegético que “percorreu os EUA e o México como uma bola de gude deslizando de um lado a outro sobre uma bandeja de alumínio” (SETTERBERG, 1993, n.p). A comparação é oportuna, visto que a escrita interpreta o movimento das personagens

³⁷Neal Cassady, que aparece no romance de Kerouac como Dean Moriarty, é um nome importante na cena literária *beat* e é preciso esclarecer sua presença nas obras do autor. Cassady não tinha formação acadêmica ou intelectual como a maioria dos poetas e escritores dessa geração, mas era um verdadeiro *outsider*. Cassady era um ser em movimento, um parasita vivendo de seus companheiros de viagem, sempre à procura de dinheiro, estadia, comida, mulher, muito álcool, maconha e viagens. Um verdadeiro “porralouca”, irresponsável, que atravessou toda cena da geração *beat*, inclusive era representante da homossexualidade — assim como o poeta Allen Ginsberg —, embora também se interessasse por mulheres. Cassady era “o cara que fazia tudo aquilo que alguns beats, ainda presos à família e à escola, no começo das viagens, gostariam de ser e fazer” (BUENO; GOES, 1984, p. 42).

³⁸Sua mulher Carolyn Cassady é a personagem feminina que aparece na figura de Camille na obra de Kerouac e, anos depois, ela escreve sobre sua vivência com o grupo *beat*. Cassady também foi casado com a jovem de quinze anos LuAnne Henderson, que foi representada por meio da personagem Marylou.

³⁹Essa geração era muito aberta em termos de experimentação. Havia gays e heterossexuais, mas eventuais aventuras homoeróticas não eram vistas por eles como problemáticas ou definidoras. Essa liberdade estava relacionada ao que se considerava “expansão da mente”, ligada ao uso de drogas, mas também a experiências como meditação e outras. Além disso, homoafetividade não implica homossexualidade.

⁴⁰Kerouac conheceu em 1944 Allen Ginsberg, ainda calouro da Columbia, e William Burroughs, a ovelha negra com formação em Harvard e filho de uma rica família de St. Louis. O mundo deles, às margens da universidade, atraiu o jovem escritor, essencialmente autodidata, a quem a arte era tão sombriamente atraente como pecado. Essa família alternativa ofereceu a esperança de autotransformação por meio de um novo tipo de comunidade: unida, mas transgressora, moralmente aventureira, marginalmente criminosa e maravilhosamente criativa (BERCOVITCH, 1999).

constantemente, mostrando suas rebeldias ao burlarem leis e desprezarem os costumes sociais, evidenciando o descontentamento com os ideais da sociedade.

Figura 3 – Jack Kerouac.



Jack Kerouac em 1958. Na época em que escreveu *On the road*, Kerouac sobrevivia com uma bolsa do governo americano e morava em Nova Iorque com uma tia. Fonte da imagem: [Mundo dos Livros](#).

Mesmo que não produza uma literatura de crítica social, em alguns momentos da narrativa, é fácil ver o desprezo de Kerouac pelo seu contexto. Por exemplo, ao chegar no velho oeste e ver um comércio que promovia a “orgulhosa tradição” de “executivos gordos com chapéus enormes” e suas “pesadas esposas vestidas de vaqueiras”, Kerouac acha tudo aquilo “ridículo” (KEROUAC, 1957, p. 54). O narrador estende essa sua lamentação aos índios que, para ele, eram aculturados, miseráveis de espírito e deixavam-se dominar pelo álcool, única forma de enfrentar a falsa realidade.

Mas por que essas viagens sem motivos de um lado para o outro? Kerouac representa essa incógnita no início da viagem, quando uma personagem o questiona: “você estão indo para algum lugar específico ou estão apenas indo?”. Essa questão representa de algum modo a voz da sociedade, ansiosa por uma resposta que satisfizesse a comoção entre seus jovens filhos descontentes, que vagavam sem motivo ou destino. E as mais de trezentas páginas da obra são a resposta tanto ao personagem, quanto à sociedade, mostrando que a primazia do viajante de um *road novel* está no movimento, e não no ponto de chegada. Paradise responde a ele, afirmando não ter entendido muito bem, mas que “era uma pergunta boa pra cacete” (KEROUAC, 1957, p. 42). Esse deslocamento constante observo no trecho a seguir:

Seguimos em frente. Através da imensa planície noturna estava a primeira cidade do Texas, Dalhart, pela qual eu já passara em 1947. Estendia-se cintilante acima do chão negro da terra. Ao luar, a terra inteira não passava de ermos e charnechas. A lua estava agora no horizonte. Ela subiu, cresceu, enferrujou-se, empalideceu e sumiu; a estrela da manhã surgiu e o orvalho começou a gotejar no para-brisa – e lá íamos nós, rodando. Depois de Dalhart – cidade que parece uma caixa de biscoito vazia – deslizamos até Amarillo, chegando de manhã, circulando entre relvas agitadas ao sabor do vento que não faz muito tempo ondulavam entre tendas de pele de búfalo. [...] Durante todo o percurso desde Amarillo até Childress, Dean e eu soterramos Stan com os enredos intermináveis de todos os livros que havíamos lido nos últimos anos – fora ele quem pedira, queria aprender. Em Childress, sob o sol escaldante, dobramos diretamente rumo ao Sul por uma estrada sem importância (KEROUAC, 1957, p.326-327).

O desenvolvimento da narrativa ocorre por meio da substituição de um lugar pelo outro, levando o leitor a ter a sensação de estar acompanhando as personagens durante a viagem. Notamos que a passagem do tempo é representada pelas fases da lua, que “subiu, cresceu, enferrujou-se, empalideceu e sumiu”, indicando para o leitor quando eles estavam viajando durante a noite, até o raiar do sol e o orvalhar pela manhã. As cidades citadas não são paragens ao longo da jornada, mas aparecem no enredo para demarcar geograficamente o espaço percorrido pelo grupo de amigos.

Esse estilo de narrativa fez com que o romance despertasse em muitos jovens o desejo de pôr o pé na estrada, e transformou a aventura e a errância em um estilo de vida. Desse modo, ao construir uma narrativa que acompanha a personagem durante a jornada, Kerouac estabeleceu os parâmetros da formação do gênero literário *road novel*.⁴¹

⁴¹Alguns *road novels* de autoria masculina que surgiram após Kerouac: *Almoço nu* (1959), de William Burroughs; *Rabbit, run* (1960), de John Updike; *Viajando com Charley* (1960), de John Steinbeck; *Zen e a Arte da Manutenção de Motocicleta* (1974), de Robert Pirsig; *De moto pela América do sul – diário de viagem* (1992), de Che Guevara; *Na*

2.2 De caminhão pelas estradas brasileiras: outras perspectivas do *road novel*.

Muitas cenas culturais na América Latina receberam influência da geração *beat*, principalmente por meio da poesia, tendo Allen Ginsberg como uma das principais referências. Mas *On the road* de Kerouac também influenciou muitos escritores de outros países, principalmente no Brasil e no México. Para entendermos como se deu essa influência, precisamos considerar as diferenças de estrutura econômica, urbana, social e política que influenciam, por sua vez, nas diferenças culturais e literárias entre os países norte-americanos e os latinos.

No início do século XX, como visto, os Estados Unidos assistiam a um prodigioso desenvolvimento econômico, sobretudo com o aumento da produção agrícola, a expansão das indústrias e dos bancos, a multiplicação dos meios de transporte e o crescimento da sociedade capitalista. Depois das Guerras Mundiais, apesar da violência, da inflação, da elevação dos impostos e dos desempregados na recessão de 1957, o país monopolizou a bomba atômica, além de tornar-se o primeiro em aviação, forças navais e terrestres. Atrelado a isso, a viagem foi ressignificada graças às facilidades de locomoção, sejam por linhas de trem, companhias de navios a vapor ou por linhas aéreas. Tudo isso aumentou o número de relatos de viagens publicados.

Já a América Latina, não obstante, sofreu duramente com a Depressão em 1930, dado que houve uma queda severa nos preços de exportação e, conseqüentemente, um alto índice de desemprego e descontentamento da população. Por exemplo, no Brasil, Getúlio Vargas assumiu o controle no mesmo ano e, com o apoio do exército, instaurou uma ditadura no país. Ele foi responsável por impor a censura e limitar os direitos constitucionais dos cidadãos e, mesmo depois de deposto, em 1945, militares controlaram a nação por duas décadas, entre 1964 e 1985. Esse mesmo cenário conturbado e opressivo foi vivido por outros países, como a Argentina, cujos militares assumiram o poder durante a crise da Grande Depressão. Em 1946, Juan Perón tornou-se presidente e estabeleceu também um governo autoritário, controlando a imprensa e os sindicatos. Os mexicanos também vivenciaram um período ditatorial entre 1876 e 1911, sob o comando do presidente Porfirio Díaz, culminando na Revolução Mexicana e na eleição de Francisco Madero.

natureza selvagem (1996), de John Krakauer; *A Estrada* (2006), de Cormac McCarthy; e *Nosferatu* (2013), de Joe Hill.

Certamente, essas questões políticas, sociais e culturais influenciaram muito no desenvolvimento e na liberdade de imprensa, no volume de publicações e no número de deslocamento dos viajantes latino-americanos. Essas são diferenças substanciais na literatura de viagem produzida e lida nos países onde encontrei alguma influência da geração *beat*.

Nesse contexto, a recepção da literatura *beat* foi bastante negativa nos países citados, como vemos no texto “Os novos acólitos”, do livro *Signos de rotação* (1996), de Octávio Paz, que é um exemplo do preconceito com que a elite cultural latino-americana recebeu a literatura *beat*, que se propagava nesse território. A principal crítica do autor é que há uma suposta alienação dos novos autores hispânicos em relação à tradição poética, visto que, para ele, o movimento moderno de se fazer literatura envolve a tradição da ruptura, que é quando os novos escritores se opõem à tradição e vão construindo uma nova literatura e cultura. Paz entende que, para se opor a alguma coisa, é preciso conhecê-la antes e, segundo ele, esses novos “acólitos” não conhecem sua própria tradição. Desse modo, a produção resultante era repetição e tradução, com exceção do concretismo brasileiro, único movimento vanguardista considerado autêntico.

Nisso, ele esquece da poesia produzida por Roberto Piva,⁴² por exemplo, um poeta brasileiro que era adepto do surrealismo e foi influenciado pela geração *beat*. O preconceito dos autores consagrados contra as novas expressões artísticas dos escritores sob influência dos *beats* era reforçado devido a essa divisão entre cultura de massa, popular e erudita e devido à “difícil e colonial relação entre México, Argentina e Brasil e Estados Unidos”, que “provocavam uma forte reação contra o chamado imperialismo cultural norte-americano” (ROSÁRIO, 2013, n.p). Com preconceito ou não, o frenesi literário produzido pelos jovens poetas e escritores *beats*, após a publicação de Jack Kerouac, influenciou a cultura literária posterior, e isso inclui também alguns países da América Latina. Considerando isso, discutirei brevemente sobre a influência da literatura *beat* no Brasil, a fim de compreendermos sua apreensão pelos autores brasileiros.

No Brasil, o movimento *beat* chegou por meio da cultura *hippie*⁴³ por volta de 1960, mas não encontrou solo muito fértil na produção literária da época. As primeiras ondas da geração

⁴²Roberto Piva é o autor de *Paranóia* (1963) e escreve sobre São Paulo por meio de um olhar bastante erotizado e utilizando drogas e alucinógenos.

⁴³Podemos caracterizar a cultura *hippie* como um estilo de vida contra-hegemônico, ou seja, como um modo de viver contrário aos valores da classe média estadunidense, tais como o patriarcalismo, o machismo, o autoritarismo, o militarismo, entre outros. Além disso, estava presente a emancipação sexual, o amor livre, o respeito ao meio ambiente, o antibelicismo etc. No plano artístico, há destaque para bandas de rock e literatura como formas de expressão.

chegaram ao país no *Jornal do Brasil*, que publicou matérias e poemas sobre os *beats*. E um dos principais nomes brasileiros foi Cláudio Willer, que se voltou para as poesias de Ginsberg, traduzindo-as.

Jornais e revistas influenciaram alguns escritores, como Zé Celso Martinez Corrêa, criador do Teatro Oficina, e Luiz Carlos Maciel, que participava do *Pasquim* com a coluna *Underground*, publicando sobre os movimentos contraculturais que estouravam no mundo e difundindo-os no Brasil. Também tivemos o poeta Roberto Piva (*Paranóia*, 1963), o romancista José Agripino (*Panamérica*, 1967),⁴⁴ além de outros autores ligados aos movimentos, como Jorge Mautner, Wally Salomão, Torquato Neto, Hélio Oiticica, Raul Seixas e Rogério Duarte, que experimentaram outras formas de se fazer literatura, música e cinema.

Contudo, foi apenas quando começou a abrandar a censura em nosso país que algumas obras consideradas subversivas puderam circular. Nesse período, vale lembrar da editora independente L&PM, em Porto Alegre, que publicava “obras contra o regime militar, como sua primeira publicação, *Rango*, de Edgar Vasques, história em quadrinhos crítica à ditadura” (ROSÁRIO, 2013, n.p). Em 1980, ela foi responsável por traduzir alguns *beats* e outros autores mal vistos pela crítica tradicional de literatura, mas perdeu os direitos de *On the road* para a editora Brasiliense, que fez a primeira publicação em 1984. Aliás, foi só em 2004 que a L&PM conseguiu publicá-lo por meio de uma nova tradução, feita por Eduardo Bueno, que encarnou o espírito dos autores viajantes e refez a rota de Kerouac antes de se dedicar à tradução.

Na prosa brasileira, temos Antônio Bivar, que escreveu três obras a partir de suas viagens, reunindo memórias de quando perambulava pelas estradas com uma mochila nas costas, são elas: *Verdes vales do fim do mundo* (1984), *Longe daqui aqui mesmo* (1995) e *Bivar na corte de Bloomsbury* (2005). Nessa última, diferente das outras viagens, a jornada não é sem rumo, dado que a personagem se desloca em direção à fazenda de Charleston.

Mas uma das obras mais importantes e a primeira produção do gênero *road novel* no Brasil é *Jorge, um brasileiro*, do escritor Oswald França Júnior,⁴⁵ que publicou o romance dez anos depois

Ademais, é difícil falar do movimento *hippie* sem mencionar o uso de alucinógenos para alargar ou mesmo abrir as portas da percepção.

⁴⁴*Panamérica* é uma obra fundamental para o desenvolvimento do movimento Tropicália.

⁴⁵Oswaldo França Júnior foi um escritor brasileiro nascido na cidade do Serro, em Minas Gerais. Ele estudou aviação na Escola Preparatória de Cadetes do Ar, de Barbacena, e formou-se piloto no curso de Formação de Oficial Aviador,

de *On the road*, em 1967. A partir da obra do brasileiro, podemos compreender a distinta formulação do gênero, pois, enquanto Kerouac personifica personagens da contracultura dos Estados Unidos, o romance de França Jr. propõe uma narrativa de dimensão quase alegórica, tratando de personagens que personificam a sociedade brasileira: “nesse relato de um grupo de pessoas se agitando num espaço, Jorge não é apenas Jorge, mas também um brasileiro”, e encena “o Brasil dos motoristas, o das estradas de rodagem, dos caminhões, das cidades que surgem, de realidades que avançam” (OLINTO, 1988, p. 16).

Figura 4 – Oswaldo França Júnior.



França Jr. morreu em julho de 1989, aos 52 anos, vítima de um acidente de trânsito na estrada entre Belo Horizonte e João Monlevade, antiga BR-262 e atual BR-381. O carro do romancista rodopiou na pista e despencou em uma ribanceira, cerca de 60 metros. O trecho é conhecido como a “Rodovia da morte”. Fonte da imagem: [Museu da TV](#).

no Rio de Janeiro. Porém, foi expulso da aeronáutica ao negar a realização de uma ordem expressa para que bombardeasse um palácio e matasse um governador. Ele fez vários trabalhos depois, mas, graças ao romance *Jorge, um brasileiro*, tornou-se um reconhecido escritor e até recebeu um dos maiores prêmios literários da época, o Walmaq. Uma das características de suas obras é a presença do social, pois aborda o comportamento do indivíduo na sociedade ao trazer histórias do dia-a-dia que perpassam temas da periferia, das cidades, do trabalho, questões domésticas, entre outras.

Com uma narrativa do movimento, uma linguagem oralizada e um protagonista em constante deslocamento pelas estradas do interior do país, a obra discute questões sobre injustiça, opressão e exclusão social. O título é bastante sugestivo e me fez questionar: que personagem é esse a receber a alcunha de “um brasileiro”? Com essa pergunta em mente, voltei-me à obra para entender o retrato da época, que é construído por meio de sutilezas ao longo do enredo e, a partir disso, compreendi como o *road novel* foi ali ressignificado, considerando o contexto histórico/social brasileiro.

Figura 5 – Capa do primeiro *road novel* brasileiro.



O enredo é bastante simples: o narrador tem que buscar oito carretas carregadas e transportá-las em uma semana. Para tanto, ele sai de Belo Horizonte, onde mora o dono da empresa, Mário, e vai para Caratinga, no interior de Minas Gerais, onde se encontra com os outros motoristas e os oito veículos carregados. Nesse trajeto inicial, a consciência de classe do protagonista começa a ser despertada devido às dificuldades que enfrenta, relacionadas às chuvas torrenciais, as quais só pioram as já deterioradas estradas brasileiras. Depois, ao transportar as carretas com a carga, ele

enfrenta problemas estruturais acentuados pela chuva e que tornam impossível cumprir o prazo exigido.

Assim como é interessante a construção estrutural de *On the road*, de Kerouac, o romance *Jorge, um brasileiro*, de França Jr., também trabalha com uma proposta estrutural diferente: não é dividido em capítulos, inicia e termina como uma longa viagem a ser realizada pelo leitor e, além da já referida linguagem extremamente coloquial, que constrói uma narrativa de fluxo contínuo, a maioria dos parágrafos são tão extensos que “a história vai do começo ao fim de uma só vez, com muitas veredas de histórias como se fosse caso puxa caso” (OLINTO, 1988, p. 12).

A minha experiência com a leitura desse romance me fez sentir como se eu estivesse sentada com Jorge em um bar de estrada, tomando uma cerveja enquanto ele me contava o caso de quando descobriu ser mais um trabalhador explorado pelo patrão. França Jr. constrói, dessa maneira, um texto em que o leitor é o ouvinte-interlocutor da prosa de Jorge. Essa inclusão do leitor na narrativa é percebida, por exemplo, no diálogo que o narrador estabelece diretamente com ele. A linguagem repleta de conjunções repetidas e locuções verbais exageradas faz do texto uma conversa íntima entre dois colegas. Observe os trechos:

Pois é, *meu amigo*, a coisa é assim. Um dia você está trabalhando num lugar, e aquilo parece que é até a terra onde *você vai ficar* toda a vida, e que tudo o que você tem está ali. E que para você nem *adianta haver* outros lugares porque o que vale é ali, onde você está. Mas o trabalho acaba, e você vai embora e outro lugar *fica sendo* o seu, e quando você volta onde já estive, a coisa parece que mudou e que o lugar é outro. Mas aí a gente pensa que o lugar não pode ser outro e, então, é a gente é que é outro. E nunca eu gostei disso, de achar que sou outro, porque então a gente parece que perdeu muita coisa.

[...]

Como já falei com você, eles eram uns meninos e tantos. Diferentes daquela toupeira que eu *ia pegando*. Você nem acreditava quando via aquela chuva correndo na frente do para-choque, saindo sempre na hora que a gente já estava pensando que um ia morrer (FRANÇA JR., 1967, p. 106, 118, grifos meus).

A longa viagem de Jorge pelas estradas brasileiras mal construídas, embaixo da chuva torrencial e enfrentando diversos outros obstáculos, revela um Brasil a se modernizar em meio a problemas estruturais e sociais. As estradas e os veículos descortinam um universo em que não faltam autoridades corruptas e incapazes de realizar seu próprio trabalho. O que resta a Jorge é ter “que pensar em como ia descobrir uma estrada para passar com as oito carretas, cada uma com um peso que era capaz de afundar muita estrada boa. E com aquela chuva não havia estrada boa em

lugar nenhum” (FRANÇA JR., 1967, p. 29). Em vista disso, não só a geografia do Brasil é mapeada pelas viagens de Jorge, como também o cotidiano de muitos indivíduos que precisam lidar com a realidade brasileira.

Figura 6 – Modelo de caminhão de 1960.



Fonte da imagem: Guardião das Memórias. Levando para o universo ficcional de *Jorge, um brasileiro*, consegue imaginar veículos desse tipo lotados de toneladas de milho abrindo caminho pelas estradas de barro e embaixo de uma chuva torrencial durante dias seguidos?

A crítica à falta de estrutura básica do país é aos poucos construída pela personagem, que é obrigado a ser motorista e “a ajudar bastante o Departamento de Estradas”. Isso porque esses problemas estruturais que as tornam intrafegáveis e a necessidade de cumprir o prazo exigido pelo patrão levam o protagonista a abrir caminhos e reforçar a estrada: “alargar um pouco a estrada”; “cortar galhos e arranjar pedras para forrar o chão”; “abrir um caminho ao lado da ponte [...] fazendo um desvio passando por dentro do rio”; “arrancar os tocos de árvores dos lugares onde iam passar as rodas” e “abrir a cerca de arame farpado que acompanhava a margem da estrada” (FRANÇA JR, 1967, p. 131, 134, 137, 138, 168).

Além de ser um *road novel*, ou seja, uma narrativa que conta a aventura na estrada, o romance também é uma viagem introspectiva, pela qual, durante todo o percurso, o protagonista recorre à memória e alterna a narrativa presente com rememorações de uma forma bastante

reflexiva, analisando sua vida e o que ela se tornou. O jogo entre passado e presente mostra a tentativa de entender como Jorge contribuiu para o enriquecimento de um empresário corrupto, enquanto era explorado e vivia sob as esperanças de promessas vazias. Esse resgate das lembranças é proporcionado pelo movimento da personagem nas estradas, observe:

Dentro do ônibus fiquei me lembrando de várias coisas que eu e a Sandra já havíamos feito e conversado. Era de noite e o ônibus ia devagar, seguindo atrás dos caminhões e de outros ônibus e carros, tudo dentro do desvio, porque até ali na Avenida Antônio Carlos o asfalto andava sendo consertado (FRANÇA JR, 1988, p. 31-33).

E nós fomos conversando e os dois da camioneta comentando a batida com entusiasmo e correndo muito para aquela estrada. Correndo de um jeito que eu fiquei com as pernas doendo de tanto fazer força querendo frear. E fui fumando o cigarro da outra testemunha, e pensando no senhor Mário que àquela hora devia estar com a louca que [...] dormia de boca aberta. Isso eu sabia porque uma noite o vigia me acordou e disse que o senhor Mário queria falar comigo no telefone (FRANÇA JR, 1988, p. 40).

Durante a viagem, o narrador se sente descolado e questiona seu lugar e papel enquanto um viajante itinerante sem lar, sem laço familiar e sem dinheiro, porquanto, para ele, ser caminhoneiro é viver uma vida repleta de partidas e nenhum ponto de chegada. Eis nessa aparência simples do enredo o cotidiano de indivíduos que representam uma parcela muito grande do povo brasileiro. Isso ocorre em razão de Jorge não ser um *outsider* dentro dos parâmetros das personagens, como Sal Paradise e Dean Moriarty de Jack Kerouac, que viajavam desnorteadamente, acometidos de um desejo desenfreado por estar em movimento sem, no entanto, chegar a lugar algum, características essas que formularam as tendências do gênero nos Estados Unidos.

Jorge, um brasileiro pode ser considerado o nosso próprio estilo de *road novel*, construído no universo correspondente à realidade brasileira na época, visto que registra a geografia do país por meio de personagens que se deslocam em busca de trabalho e por sobrevivência. Isso mostra que, se em Kerouac, as personagens viajavam sem destino ou motivação, viajando apenas por viajar, em França Júnior, a questão da sobrevivência fala um pouco mais alto que a vontade de viver a liberdade das estradas. Contudo, por meio do protagonista Jorge, vemos que ele, enquanto sujeito consciente de sua condição e em crise identitária, precisa agir e reagir diante dos acontecimentos por motivação e vontade própria. Desse modo, é ele que escolhe pensar em si como um sujeito à mercê do movimento e ressignificar sua existência a partir disso: “se fosse contar, ia ver que, depois que comecei a trabalhar para o senhor Mário, tinha morado mais tempo em barraca

e cabina de caminhão, do que em casa, ou barracão, ou garagem, ou escritório. E que nunca também tive lugar certo para morar muito tempo” (FRANÇA JR., 1988, p. 54).

Esse *road novel* brasileiro é escrito a partir do contexto do nosso país e considerando a realidade das estradas na época. Mas a viagem, o principal mote do gênero, como em *On the road*, transformou profundamente o protagonista, a ponto de ele perceber as mudanças interiores: “Não me lembro de naquele tempo ficar assim pensando, e sentindo raiva ou precisando desviar o pensamento para não achar as coisas mais erradas ainda”, ou ainda, “A única coisa que eu sabia que estava diferente era aquilo de ficar pensando tanto. Antes eu não pensava”. Essa viagem introspectiva que é desperta pela viagem física não somente ressignifica os conceitos em relação ao trabalho, como também o levam, ao final do romance, a permanecer com o pé na estrada: “e fui saindo e fechei a porta [...] e peguei minhas coisas que eram poucas, e coloquei tudo dentro das minhas duas bolsas, e saí dali” (FRANÇA JR., 1967, p. 60, 93, 193).

Passear pelas estradas do primeiro *road novel* escrito por um brasileiro nos faz chegar também à nova intersecção desta tese, onde me despeço da companhia da produção literária masculina e me preparo para trocar de estação e embarcar em um desvio da estrada padrão. Agora iremos nos aventurar em rotas diferentes a fim de conhecer uma nova paisagem e desvendar um universo existente, apesar de ilhado das arestas tradicionais do *road novel*. Quero olhar para a presença de personagens femininas e de escritoras no universo *beat*, e observar um espaço conquistado tanto físico quanto intelectualmente pela mulher, que também se apropriou das estradas e da escrita de forma a redefini-las e a redefinir sua própria identidade.

3. Um desvio de rota: escritoras e personagens femininas no *road novel*⁴⁶

*Quero vestir e sair e subir em um ônibus pegar um cheque e
declarar um seguro desemprego.
Corpo, porque essa sensação esquisita – pavor
De que –
Morte? Morte tanto desejada?
“Morte da mente” – paz – não a dissolução a sete palmos”
(Elise Cowen)*

⁴⁶Diferente do tom escolhido para escrever até aqui, a partir desta seção eu torno minha voz mais pessoal após uma longa viagem pela história do gênero (masculina), arribo, assim, em terreno de sororidade.

Como afirmei ao longo desta revisão literária e histórica, o protagonismo feminino sempre esteve à margem da produção do *road novel*, pois, da maneira como a crítica e a história eternizou os escritores *beats*, fez parecer que as mulheres não viajavam e nem escreviam. Existiram sim muitas mulheres vagando pelas mesmas estradas que os homens, até porque viveram no mesmo contexto da contracultura que se formava nos Estados Unidos, mas nem ao menos eram consideradas, devido ao estigma de sua condição feminina. Era como se elas estivessem rodando por uma rota diferente.

Pensando em todas essas páginas em que resgatei obras sobre literatura de viagem, sinto o panorama da produção de *road novels* muito desolador. Como se ele fosse uma terra infértil para a produção de autoria feminina, quando, na verdade, elas também deslizaram de um lado ao outro e registraram suas experiências por meio da escrita.

Mas pensemos, primeiro, no *road novel* de autoria masculina, quando as mulheres apareciam nessas obras: como elas eram representadas? A resposta é quase óbvia: eram passageiras silenciosas, cuja presença emergia sempre em benefício do homem, como desempenhando uma função de satisfação sexual principalmente. Essa ausência e/ou silenciamento da mulher se deve à dominação patriarcalista, que dissemina um discurso imperialista sobre a mulher, uma espécie de colonização, que centraliza o poder na figura masculina e marginaliza a feminina (BONNICI, 2009). A obra considerada a primeira do gênero *road novel* é bastante representativa dessa ação, visto que, quando o narrador de *On the road* diz, logo no início, “conheci Dean pouco tempo depois de *me separar da minha mulher*” (KEROUAC, 1957, p. 19, grifo meu), automaticamente ele estabelece ali um distanciamento e até mesmo um rompimento com o feminino, ao mesmo tempo que também instaura a estrada e a liberdade como pertencentes ao universo masculino.

Ao longo de todo romance, as mulheres aparecem brevemente, ameaçando a mobilidade masculina, como a personagem Terry, uma prostituta com quem Paradise permanece um tempo. Os dois perambulam juntos pela cidade, depois trabalham na colheita de algodão e, por fim, ele a deixa quando sente que ela o estava afastando da estrada. São elas sempre esposas ou namoradas que representam a imobilidade, como ilustra este trecho: “aquela mulher naquela janela lá em cima, apenas olhando para baixo com os seus grandes seios pendurados na sua camisa de dormir, grandes olhos largos. Sal, temos de ir e nunca parar de ir” (KEROUAC, 1957, p. 240). Vemos aqui a marcação do espaço da mulher transformando-a em símbolos da rejeição para esse masculino *on*

the road, rejeição essa que não se refere ao corpo feminino, e sim ao que foi incutido a ele representar: estabilidade, raízes, responsabilidades.

Outras vezes, a figura feminina emerge no romance apenas como objeto do desejo sexual masculino, sempre sujeita a vários tipos de violência. Por exemplo, a personagem Galatea sofre um tipo de violência simbólica e material, visto que Ed Dunkel se casa a pedido de Dean para roubar o dinheiro dela e, depois de enganá-la, largá-la em um hotel, reiniciando a jornada “a sós, com o marinheiro e sem o menor sinal de remorso”. Já outras personagens sofrem a violência física, que aparece na obra de uma maneira bastante naturalizada, observe: “Lee Ann! Ele a golpeou e esmurrou” e “Marylou estava abatida e roxa” (KEROUAC, 1957, p. 102, 145, 169), entre muitos outros trechos que representam a soberania masculina sobre as estradas e os corpos femininos: *on the road*.

A violência simbólica aparece ao longo de todo o romance por meio da objetificação da mulher, e pode ser ilustrada com os diversos adjetivos relegados a ela, como: “gostasas”; “gorda, burras e chatas”; “desbocada”; “bruxa indômita”; “perdedora”; “piranha, mentirosa patológica”; e nem mesmo o corpo feminino infantil é perdoado, recebendo uma alta dose de sexualização, como a personagem Dodie: ““uau! Espera só até *ela* crescer! Já imaginou *ela* rebolando pela rua do Canal com esses olhos lindos? Ah! Oh!’ E assobiava entre os dentes” (KEROUAC, 1957, p. 37, 56, 86, 103, 151, 194, 205, grifos do autor). Em resumo, se elas não aparecem como donas de casa entediadas, emergem como putas.

No entanto, todas essas questões não implicam a configuração da obra de Kerouac como conservadora, uma vez que o propósito da produção era vagar às margens da sociedade tradicional que se iludia com o falso conformismo, o racismo e o *American way of life*. O romance trabalha, inclusive, com questões concernentes à homossexualidade e às inseguranças masculinas. A primeira, por exemplo, se faz presente na construção da personagem Carlo Marx (o poeta Allen Ginsberg) que se mostra apaixonado por Dean. Já a relação entre Dean e Paradise, que muitas vezes é descrita pelo narrador como um sentimento quase físico, tem nuances homoafetivas principalmente porque Dean tanto é o início como o fim do romance de Kerouac. Nas palavras da personagem: “a excitação havia tomado conta de mim outra vez, e esse formigamento se chama Dean Moriarty” (KEROUAC, 1957, p. 149).

A dependência de Sal Paradise por Dean sofre uma desestruturação no final da obra, quando Paradise fica doente no México e é abandonado por Dean: ““Tenho que voltar para a minha vida.

Gostaria de poder ficar com você. Reze para que eu volte.’ Me contorci nas minhas cólicas e gemi [...] e ele se foi.”. A solidão resultante desse abandono pode ser sentida nas últimas palavras do romance, quando Paradise afirma: “eu penso em Dean Moriarty” (KEROUAC, 1957, 366, 372).

Em *Jorge, um brasileiro*, por sua vez, produzido em um contexto sociocultural diferente de *On the road*, as figuras femininas recebem o mesmo tratamento. Na narrativa, as mulheres permanecem em casa, com pouca participação no enredo, e quando aparecem são namoradas, esposas ou figuras sexuais passageiras. Entre elas estão Sandra, namorada de Jorge, e Dona Helena, esposa de Mário. O romance inicia, já em suas primeiras linhas, apresentando o estereótipo da mulher sensual, como observamos no trecho:

Você sabe como é. E ela se sentou na minha frente e cruzou as pernas. [...] e ela falando e com o vestido branco deixando ver as pernas até em cima. As pernas dela estavam com aquela cor de pele queimada pelo sol, mas que você via que estavam muito douradas para ter sido apenas o sol. [...] ela era uma mulher distinta. Só pelo modo de cruzar as pernas, você via que ela era uma mulher distinta [...] E gostava e achava bom ficar ali na sombra, dentro da sala, ouvindo a voz de dona Helena e vendo a mão dela com o cigarro e as pernas cruzadas com o vestido deixando ver até em cima (FRANÇA JR., 1967, p. 19-20).

A imagem da personagem Helena inicia e conclui o romance, quando, na última página, o protagonista retorna da viagem e a beija antes de colocar o pé na estrada novamente. Além disso, o discurso presente na narrativa do protagonista evidencia a construção social do papel da mulher, como observamos nos momentos que Jorge faz referência à namorada: “quando eu acordasse de noite era só esticar a mão e ela estaria ali do lado. E depois do jantar, podia ficar sentado sem conversar e vendo-a. E não ter pressa porque ela sempre iria estar ali dentro da casa, e a gente juntos” (FRANÇA JR., 1967, p. 54). Assim, as figuras femininas aparecem no romance enquanto personagem marginalizadas, à espera do homem... em casa.

A despeito de toda a objetificação feminina, havia muitas mulheres viajando, escrevendo e protagonizando suas próprias aventuras no século XX. O que aconteceu é que muitas dessas produções foram parar nas prateleiras da história e lá ficaram esquecidas, tanto que a maioria das obras não tem tradução para a língua portuguesa, ou nem é possível encontrar edições antigas ou novas na língua original.⁴⁷

⁴⁷A maioria das edições dos *road novels* e livros de viagem de autoria feminina que encontrei estão disponíveis em: <<https://archive.org/>>. Acesso em: 12 nov. 2019. Nele, podemos empréstá-los por um período, mas não baixar uma cópia particular.

Marina Gazola, em sua dissertação de mestrado, intitulada *De prostituta a escritora: considerações sobre a participação das mulheres na geração beat a partir das memórias de Bonnie Bremser* (2017),⁴⁸ mostra todas essas questões, discute e desconstrói o olhar masculino sobre o corpo da mulher por meio das narrativas memorialísticas dessas escritoras. Essas autoras tomam para si o discurso e reconstroem a imagem do corpo feminino, a maternidade, o casamento, a sexualidade, entre outros pontos.

Um exemplo desse perfil feminino seriam as *bad girls*, as mulheres que se vestiam de preto, usavam jaqueta de couro, botas e meias pretas, e representavam o lado sombrio, em contraste com as mulheres suburbanas “inocentes” e “direitas” sob o olhar da sociedade tradicional. Os estereótipos giravam em torno de garotas más, revoltadas e de “péssima” influência, que, para os homens da geração *beat*, “eram as chicks: mulheres que gostavam da estrada, de sexo e de drogas tanto quanto eles” (GAZOLA, 2017, p. 18). Elas vivenciavam as mesmas coisas que os jovens *bad boys* da época, desfrutando do sexo e da vida louca nas estradas, mas, diferentemente deles, as mulheres sofreram a opressão do seu gênero e foram silenciadas. Muitas vezes, foram até mesmo tratadas como loucas, como Hope Savage e Elise Cowen,⁴⁹ ambas internadas em hospícios e Cowen, ainda, cometeu suicídio.

Nesse contexto, as mulheres produziram principalmente poesia e narrativas memorialísticas. Entre as mais circuladas estão: *Troia, mexican memoirs* (1969), de Bonnie Bremser; *Memórias de uma Beatnik* (1969) e *Recollections of my life as a woman* (2001), de Diane di Prima; *Minor characters* (1983) e *Missing men* (2004), de Joyce Johnson; *How I became Hettie Jones* (1990), de Hettie Jones; *Off the road* (1990) e *Heartbeat* (1976), de Carolyn Cassady; *Nobody's wife: the smart aleck and the king of the beats* (2000), de Joan Haverty; *You'll be okay: my life with Jack Kerouac* (2007), de Edie Parker; e *The awakener: a memoir of Kerouac and the fifties* (2009), de Helen Weaver. A maioria dessas publicações não possuem tradução para o português, assim como os *road novels* de autoria feminina americana.

⁴⁸Além dessa dissertação da Marina Gazola, sugiro como leitura *Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista* (2019), de Emanuela Siqueira, disponível em: < <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/64365> >. Acesso em: 15 fev. 2020.

⁴⁹Hope Savage era poeta *beat*, namorada e musa de Gregory Corso. Ela passou alguns anos na Índia escrevendo e convivendo com *beats*, como Ginsberg. Já Elise Cowen foi inserida na cena *beat* quando conheceu Joyce Johnson em 1951. Em 1953, Cowen conheceu Ginsberg, com quem teve um relacionamento amoroso curto e depois tornaram-se grandes amigos (GAZOLA, 2017, p. 20).

Participando dessa premissa, dedico os próximos capítulos desta tese a desvendar as mulheres viajantes, suas produções escritas e como elas ressignificam o gênero literário em questão. Eu me debrucei sobre a literatura de autoria feminina brasileira contemporânea, mas também resgatei alguns *road novels* estrangeiros com o intuito de ampliar a abrangência desta pesquisa, mostrando que o gênero ganhou revisões pelos olhares de mulheres em diferentes países.

Figura 7 – Trecho do capítulo “Garotas Beatnik” da graphic novel *Os Beats*.



4. Uma pequena parada para recalcular a rota

É “através dos vidros” que “as coisas fugiam para trás”, afirma o narrador de “A viagem”, conto de Sophia Andresen, pelo qual comecei essa jornada. A primeira vez que o li sentei-me aos pés do sofá e deixei um novo sentimento invadir cada pedaço do meu corpo, esticando-se todo dentro do meu ser e despontando para as pontas dos meus dedos. Minha alma dialogou com a maneira como o conto narrava a viagem dos protagonistas, e percebi um caminho se desenvolvendo diante dos meus olhos e por onde eu poderia dar forma ao que ainda era só um plano esboçado em um projeto mediano. Onde eu iria se seguisse aquela rota? Foi a principal pergunta quando concluí a leitura.

Com a rota decidida e um longo percurso a ser percorrido, preocupei-me com o tom e o modo de escrever o fluxo de ideias que se formavam em minha mente. Optar por expressar o que de mim destilava era e é um convite para você me acompanhar nessa jornada, principalmente porque não queria me sentir sozinha ao ler os textos de literatura de viagem escritos por mulheres.

E aqui estou eu.

Depois das leituras e de toda trajetória para entender a viagem de uma forma diacrônica, sento-me novamente aos pés do mesmo sofá e me pergunto: e agora? Para onde devo seguir? E como? Então, depois de todos os pontos de paradas nesse primeiro capítulo, certamente você também deve estar se perguntando: e agora? Para onde você vai? E o que significa tudo dito até agora? Minha cara leitora e meu caro leitor, chegamos juntos a um abismo?

O que importa aqui é você entender de onde viemos e para onde vamos.

Eu espero que esse percurso tenha o/a feito entender a importância de nos debruçarmos sobre a viagem de uma perspectiva menos centralizada. E que o termo *viagem* possui uma carga significativa plural, impossível de ser determinada, dado que ele se transforma conforme cada viajante e cada contexto social e cultural. Andresen, em seu conto, abstraiu a noção de viagem de uma maneira bastante filosófica e construiu uma alegoria talvez complexa, mas em grande parte bastante simples: viajar é seguir por um caminho, mesmo sem rumo. Ela ainda reforçou que retornar pela mesma estrada não significa modificar a maneira que a primeira viagem aconteceu, uma vez que nada na vida permanece. A transitoriedade é um dado biológico, físico, palpável.

Figura 8 – Qual é o destino?



Fonte: Jessie J Wang.

Enquanto pesquisadora, olho para a viagem de fora e me pergunto: Quem é o viajante? Por onde ele passou? Como e quando ele viajou? As respostas para essas perguntas simplesmente transformam o significado da viagem.

Aliás, identidade e viagem são conceitos intimamente relacionados, pois o viajante, ao assumir a viagem, ressignifica a noção de si a partir do movimento. Por isso que viver o movimento, deslocar-se pelas estradas, é aceitar a involuntariedade com que as lembranças vão surgindo, tendo toda a extensão espacial a sua frente como fronteiras a caminho da liberdade física e mental.

Da mesma forma que *viagem* possui um campo semântico extenso, a *literatura de viagens* também é intensamente heterogênea. Visando classificar tais produções em função de suas características recorrentes, agrupei-as em seis grupos, como vimos: *viagens épicas*, *viagens coloniais*, *relatos de viagens turísticas*, *literatura de viagens ficcionais*, *literatura de viagens introspectivas* e *romance de estrada*.

Ressalte-se que a *literatura de viagens introspectivas* e o *romance de estrada* dialogam entre si em muitos romances. A introspecção é um recurso muito utilizado pelos/as escritores/as para criar personagens em deslocamento espaciais, já que, durante a jornada pelas estradas, eles se verticalizam em suas memórias e realizam viagens interiores. Essa relação entre a viagem externa e a interna aparece em narrativas por meio de monólogo interior, de fluxo da consciência ou de

analepses, trazendo à tona novas perspectivas de si e confrontando-as com as identidades nas quais o indivíduo já se reconhece.

Considerando tudo isso, o resgate histórico sobre como a viagem aparece na literatura foi uma escolha minha. Eu poderia iniciar diretamente com a literatura de viagem de autoria feminina? Certamente. Ou ainda, poderia ser mais objetiva e explorar apenas os *road novels* de autoria feminina? Sem dúvidas. Mas com o interesse de estabelecer um contraste intenso, que você mesmo irá perceber no próximo capítulo, fiz questão de traçar uma rota pela história e pela literatura hegemônica, para mostrar como a viagem foi abordada pela perspectiva masculina, e, principalmente, para evidenciar como a mulher foi invisibilizada na história da literatura de viagens.

E facilmente poderíamos contá-la sem, ao menos, citar algumas escritoras. Você também sentiu isso? Por isso, eu não poderia prosseguir para meu objetivo, que é analisar a produção literária feminina sobre viagem e posteriormente os *road novels*, sem antes entendermos algumas questões, como, por exemplo, a pluripotência do que é a viagem, a pluralidade da literatura de viagem e a origem falocêntrica do gênero romance de estrada.

Primeiro, vimos que a expressão da experiência do viajante, antes de ser ficcionalizada, era contata por uma perspectiva mais objetiva e descritiva e, aos poucos, os escritores foram agregando cada vez mais a subjetividade em relação às viagens que faziam. A partir disso, começaram a produzir narrativas ficcionais que partiam de experiências reais, e a *autoficção* foi uma vertente apropriada para pensar essa produção literária, que surge a partir da escrita do eu. Tal perspectiva é importante para compreendermos os livros de literatura de viagem e *road novels* de autoria feminina, já que muitas escritoras ficcionalizam grande parte de suas próprias experiências.

Depois, observamos que a expressão *road novel* surgiu a partir da produção de Jack Kerouac, mais especificamente depois da publicação de seu romance *On the road*. Foi necessário, também, que entendêssemos um pouco sobre o contexto social e histórico em que emergiu essa forma de fazer literatura e o movimento em que Kerouac estava inserido, o movimento *beat*. A partir disso, compreendemos os traços do gênero estabelecido pelo romance *On the road* e que inspiraram produções futuras desse tipo de literatura.

Mas o que precisamos absorver de tudo isso é a característica pungente do gênero: uma narrativa que acompanha o momento da viagem de um sujeito em movimento e à mercê da estrada. Ainda que o *road novel* de Kerouac coloque a própria estrada como local exemplar do

deslocamento, e o carro como o veículo dessa jornada, ainda assim, o protagonista viaja de outras formas: de trem, de ônibus, a pé. Além disso, outro fator é a ausência de um destino, ou de motivação para a viagem: um sujeito deslizando de um lado para o outro, em busca de alguma coisa e incerto sobre o que era essa coisa. Mas será que seria só isso mesmo?

Fazendo esse resgate, eu senti que a forma de produção de *road novels* limita as possibilidades, por exemplo: a personagem precisa mesmo não ter um destino? Nem uma motivação? Ele realmente tem que viajar de carro? E pela estrada? A viagem narrada deve ser motivada simplesmente pelo desejo da personagem? Então, um romance que aborde a viagem de personagens por motivação econômica, ou outro motivo não pode ser um *road novel*? Mesmo se ele tenha a principal característica, que é narrar a viagem enquanto ela acontece? E as mulheres? Onde elas estão nisso tudo?

São poucos, mas temos escritores e escritoras que subverteram o gênero e nos deixaram textos que nos permitem outros olhares para a viagem e a estrada. Seria frustrante se um gênero literário fosse limitado às formas de um romance de autoria masculina e ao olhar logofalocêntrico.

Com tudo isso em mente, e respirando profundamente, é chegada a hora: vamos desembarcar juntos dessa estação e nos despedir do caminho percorrido, para que possamos entrar na próxima estação, onde embarcaremos em uma viagem por outras rotas e conheceremos uma produção literária marginalizada.

CAPÍTULO DOIS

ALÉM DA CURVA: ESTRADAS SECUNDÁRIAS?

“Tudo começa de dentro para fora. Quando entendemos finalmente essa linguagem, passamos a nos entender e a entender o mundo. Entendermos que muitas vezes o ir será muito mais importante que o falar. Que a estrada é a maior escola que temos disponível para nosso divertimento intelectual e desenvolvimento espiritual” (Todas as emoções deste mundo, Antonella Satyro).

Na janela ou no corredor?

Embarco nesta nova estação questionando qual o meu lugar. Se opto pelo corredor, eu posso ter acesso ao que está dentro do veículo de uma maneira mais ampla e mais fácil, se na janela, ainda tenho esse acesso, com limitações, mas também posso ver o que há além do vidro, talvez perdido no horizonte ou numa estrada secundária que me levaria a algum lugar inexplorado.

Pensando nisso, eu poderia permanecer com minha pesquisa dentro do perímetro, isto é, no corredor, com acesso às viajantes e aos livros mais conhecidos aqui no Brasil, como é o caso, por exemplo, do *road novel* da Carol Bensimon, *Todos nós adorávamos caubóis* (2013). Principalmente porque, mesmo essas produções sendo as mais conhecidas por uma parcela de leitores/as brasileiros/as,⁵⁰ ainda não possuem tantos estudos.

Mas, conforme eu pesquisava, a tese começou a ganhar outros rumos e a trilhar caminhos mais secundários em relação a essas publicações. Então, oscilei entre o corredor e a janela, para me permitir encontros com textos e mulheres também muito interessantes para o estudo da literatura de viagens de autoria feminina.

É desse entrelugar que esta tese se mostra relevante, porquanto, além de ainda serem poucos os estudos sobre a maioria das viajantes que descobri e dos *road novels* que encontrei, me senti completamente insatisfeita com a ausência destas mulheres ao procurá-las no contexto literário hegemônico e amplo, que poderia ser muito mais heterogêneo e enriquecedor se elas fossem consideradas tão valiosas quanto as produções masculinas.

⁵⁰Diferentemente do primeiro capítulo, a partir deste segundo eu assumo a postura política da linguagem flexionada no feminino porque evidencio os textos de escritoras.

Para encontrá-las, precisei realizar um trabalho intenso, primeiro em sites e blogs com listas de literatura de viagem de autoria feminina, e com pesquisas feitas em português, espanhol e inglês na intenção de ampliar o raio de alcance. Ao mesmo tempo, buscava informações em livros, artigos, dissertações e teses, também nessas três línguas, os quais apresentavam algumas viajantes e poucas escritoras de romances de estrada, o que me fazia perguntar: onde estavam as outras? Eu não queria apenas os nomes, pois a maioria deles pode ser encontrado em sites, eu me interessava pelos textos publicados por elas e estudos sobre as publicações dessas mulheres. Aos poucos, fui me deparando com um estudo ou outro durante os quatro anos desta tese. Alguns nomes demandaram muito mais pesquisa e outros, infelizmente, continuo sem encontrar nenhum estudo e, portanto, não tenho muitas informações.

Foi em meio aos anseios advindos dessa dificuldade que senti a necessidade não só de mudar a minha perspectiva, mas de assumir a direção desta viagem, porque, sentada no corredor ou na janela, não conseguiria ir adiante. Ao dirigir entre os lugares ainda pouco explorados, eu precisei modificar a abordagem da pesquisa, que foi se delineando para esta proposta final. Contribuiu para isso o fato de que muitas viajantes ainda não serem objetos de pesquisas brasileiras, e menos ainda os *road novels* de autoria feminina que encontrei. Tudo isso me motivou a lançar o olhar, mesmo que breve, sobre viajantes mulheres ocidentais exatamente para ver o mundo, o contexto, os lugares pelo olhar delas, que também acompanhou as transformações e as evoluções históricas e literárias da literatura de viagem, mesmo sendo consideradas personagens secundárias.

Além disso, neste segundo capítulo, volto-me para a trajetória histórica da literatura de viagem produzida por mulheres, caminho em direção a algumas considerações sobre mulheres viajantes-escritoras e como elas foram se apropriando dos relatos de viagens até chegarem a trabalhar o tema enquanto ficção literária. Depois, dedico atenção a alguns romances de estradas de autoria feminina, publicados na segunda metade do século XX. Dentre as mulheres viajantes e *road novels* que tive o prazer de ler, algumas receberão maior ou menor atenção conforme a pertinência de seus textos para a proposta desta tese, que busca compreender o caminho percorrido pelas mulheres ao se apropriarem da escrita do gênero *road novel*.

Enfim, o que posso questionar agora é até quando seremos rotas secundárias? Durante séculos a marginalização feminina estabeleceu as estradas secundárias como nossas únicas rotas, pois nos destinaram a lugares específicos. Por isso, esta tese não considera as trajetórias femininas como tais: somos nossas próprias rotas principais –

passando ou não pelas estradas consideradas heteronormativas – uma vez que ninguém tem o direito de estabelecer o nosso mapa pessoal.

Nessas estradas, quem liga o GPS ou abre o mapa a fim de definir os caminhos a serem percorridos somos nós: as mulheres.

1. Caminhos percorridos para a apropriação da escrita pelas mulheres.

A grande dificuldade para a conquista das mulheres por espaço e direito de representatividade, e, ao mesmo tempo, um dos primeiros recursos eficientes, é, sem dúvida, a escrita. Por séculos, nós fomos domesticadas como seres incapazes do pensamento criativo, crítico e filosófico, taxadas como inferiores e passionais, e estivemos à margem da história do mundo por um longo período. Ocultadas do mundo exterior, as mulheres tinham a maternidade e o fazer doméstico como motes existenciais e sempre permaneciam à sombra do homem, como atrizes de papéis que, para eles, eram indignos e sem grandes confabulações. Que interesse teriam os homens em encenar a história das mulheres?

De fato, a questão de gênero foi o que afastou a mulher desse mundo. Mas, com o surgimento da Crítica Feminista e dos Estudos Culturais, que voltaram sua atenção para a escrita de autoria feminina, começou a ser possível a desconstrução desses papéis e as mulheres foram consideradas protagonistas escritoras. Sendo assim, nesta seção, detalhei a importante tradição literária feminina, para entendermos os caminhos que foram percorridos para que a mulher conseguisse escrever sobre suas subjetividades.

Diversas pesquisadoras, como Luiza Lobo, Heloísa Buarque de Holanda e Lúcia Osana Zolin, bem como filósofas do feminismo, Judith Butler, entre muitas outras, concordam que o cenário montado ao longo de milênios na cultura ocidental impõe grilhões que encerram as mulheres no espaço privado. Segundo Zolin (2019, p. 327), “foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo” para que a mulher começasse a sair da esfera privada e enfrentasse o universo literário até então dominado pelo homem. E isso se deu vagarosamente e à margem do cânone literário, principalmente pela inexistência de privilégios educacionais direcionado às mulheres.

A despeito de muitas terem se aventurado pelo universo literário, pois o século XIX assistia a uma crescente emergência feminina na literatura, com Charlotte Brontë, Emilia Pardo

Bazán, Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida, entre outras, as mulheres ainda estavam em um número bastante inexpressivo se comparado à produção masculina. Foi a partir do século XX que essa realidade tomou outros rumos e cada vez mais mulheres escreviam e publicavam. Isso tudo estimulado pela efervescência dos movimentos feministas, que, aos poucos, impulsionavam o acesso à educação formal das mulheres, inclusive criando condições para que os espaços intelectuais acadêmico e literário também fossem ocupados pela figura feminina.

Mas, até alcançar tais conquistas, vários trabalhos de autoria feminina abordavam, de algum modo, os discursos falocêntricos, como vemos no romance *Northanger Abbey* (1817), de Jane Austen. Nele, a autora retrata a ausência feminina na história literária ocidental por meio da protagonista Catherine Morlan, uma jovem interessada em romances góticos. Contudo, foi só dois séculos depois que os estudiosos passaram a se preocupar com essas mesmas inquietações da personagem de Austen, quando começaram a surgir trabalhos voltados a lançar luz sobre a presença da mulher nessa historiografia. Com a Escola dos Annales, um movimento historiográfico do século XX, que incorporou métodos das Ciências Sociais à História de tal forma a surgir a História Cultural, indivíduos marginalizados, como as mulheres, passaram a ser objetos de pesquisa.

Para ouvirmos a voz da mulher, ela própria deveria ter acesso a meios reais de expressão. Isso exigiria primeiramente a alfabetização, para, depois, então, poder ingressar no mundo acadêmico e literário. Essa inserção das mulheres nesse domínio sagrado do homem ocorreu aos poucos, e progressivamente elas cruzavam fronteiras entre o permitido e o proibido, desconstruindo barreiras em direção a este.

Antes do século XVIII, conforme aponta Lobo em *Literatura Feminina na América Latina* (1999), a introdução da mulher na história europeia aconteceu a partir de frestas encontradas por elas em conventos, onde conseguiam aprender a escrever e a ler. A autora ainda cita alguns exemplos, como a freira Hildegard de Bingen (1098-?), da Alemanha; a Madre Francisca Josefa del Castillo (1671-1742), na Colômbia; a freira Sórora Juana Inés de la Cruz (1648?-1695),⁵¹ no México, entre outras. Vale, ainda, citar a freira Mariana Alcoforado (1640-1723), uma portuguesa que foi encerrada pela família no convento, onde se apaixonou

⁵¹Conforme aponta Lobo (1999), Sórora de la Cruz, além de bela, tinha uma inteligência invejável e, para que fosse possível estudar e escrever em sua cela no Convento das Dominicanas, teve que abdicar da possibilidade de casar-se ou trabalhar como dama de companhia. Já a poeta francesa Marie de France apenas recebeu alfabetização por conta de sua posição social na corte da rainha Eleonor de Aquitânia e do rei Henrique II, mesmo não sendo religiosa. “Seu l'Ysopet foi amplamente aproveitado por La Fontaine, em suas fábulas. Na introdução aos seus Lais, tirou humildemente o valor original de sua produção, dizendo que se originavam da cultura oral - como se as outras produções da época também não o fizessem” (LOBO, 1999, n.p).

por um oficial francês para quem enviou cartas de amor, posteriormente publicadas sob o título *Cartas portuguesas* (1669).⁵²

A partir do final do século XVIII, as mulheres podiam escrever, mas somente aquelas pertencentes a um grupo de estrato social elevado e de modo que não ferisse os bons costumes, nem desonrasse a moral social. Sua escrita se restringia às receitas ou aos registros de como assear o lar, mantendo a ordem segundo os padrões patriarcais, de forma a conservar tais valores. Todavia, a sociedade não esperava que, escrevendo sobre suas vidas cotidianas, paulatinamente elas produziram textos cada vez mais capazes de fazer parte do universo literário.

Segundo Perrot, em *As mulheres ou os silêncios da história* (2005), de fato, o uso da escrita e a apropriação dela pelas mulheres estava condicionada ao grau de alfabetização permitido e ao gênero textual lhes concedido para prática, como as cartas e os diários. Com o passar do tempo, elas foram se apropriando de outros gêneros, de outros meios de comunicação e de outras formas de criação. E, contemporaneamente, esses gêneros começaram a ser ressignificados por mulheres que escrevem sobre vivências para além das questões marcadas de gênero (como casamento, maternidade e família) e de oposições binárias (como esfera privada e pública).

Um dos primeiros gêneros admitidos foi a carta, derivada da epistolografia.⁵³ Do âmbito da esfera privada, ela fez surgir os primeiros textos de autoria feminina, como os escritos de Maria de Rabutin-Chantal, a marquesa de Sévigné, que teve sua correspondência com a filha publicada após a morte.⁵⁴

A carta é um gênero muito antigo e cujo modelo adotado atualmente é diferente de sua origem. Inicialmente ela era um documento social (como as cartas escritas por Platão e Cícero), dirigida a um público específico ou deixada às gerações futuras (como as cartas escritas pelos apóstolos de Jesus). Mas ela foi amplamente utilizada pelas mulheres, inclusive como ferramentas de evasão de uma sociedade opressora:

⁵²*Cartas Portuguesas* é atribuída à Mariana Alcoforado, contudo, ainda hoje, muitos estudiosos consideram a autoria duvidosa.

⁵³Epistolografia é o nome dado à prática de escrever cartas sobre um contexto cultural da época, tendo em vista um destinatário mais amplo, como as epístolas bíblicas.

⁵⁴Por meio da correspondência entre Maria de Rabutin-Chantal e sua filha, podemos encontrar descrições de personalidades da época, bem como de hábitos, costumes e acontecimentos. É uma fonte de dados e fatos históricos e sociológicos, sendo, por isso, considerada uma cronista de seu tempo. Em “Memórias” (1696), Madame de Sévigné narra, com pormenor e espontaneidade, os costumes que imperavam na corte de Luís XIV, entre os quais inclui o uso que as damas faziam do leque.

Desde Mme. Sévigné, ilustre ancestral, a carta é um prazer, uma licença, e até um dever das mulheres. As mães, principalmente, são as epistológrafas do lar. Elas escrevem para os parentes mais velhos, para o marido ausente, para o filho adolescente no colégio interno, a filha casada, as amigas de convento. Suas epístolas circulam eventualmente pela parentela. A carta constitui uma forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada, e mesmo recomendada, ou tolerada (PERROT, 2005, p. 29).

Além do gênero carta, as mulheres também tiveram o aval para produzir escritos religiosos, por meio dos quais conseguimos ouvir santas, abadessas e freiras de renome, como Hildegarda de Bingen, conhecida como Sibila do Reno.⁵⁵ Mas foi por meio do diário que as mulheres conseguiram tratar de assuntos mais particulares e, posteriormente, apropriarem-se do gênero romance.⁵⁶

O diário, segundo Nádia Lima (2009), data do século XIV e referia-se inicialmente a registros públicos. Foi a partir do Renascimento que ele começou a se tornar da esfera privada, “em função do uso que elas [as mulheres] fazem da escrita: é uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mas excepcionalmente, contar sua vida”. Esse gênero, enquanto “um tipo de escritura íntima e confessional, [...] alcança seu pleno desenvolvimento no final do século XVIII e início do século XIX” (LIMA, 2009, n.p), quando as mulheres, enfim, receberam o aval para sua produção. Além disso, a Igreja recomendava a escrita do diário, acreditando que o gênero era um meio para expor a consciência do sujeito e, ao mesmo tempo, de ele ter maior controle sobre si próprio.

Conforme o tempo, o diário tornou-se algo mais pessoal, ganhando características cada vez mais intimistas a partir do final do século XIX. E se transformou, aos poucos, em um gênero capaz de abraçar a exposição de sentimentos, reflexões, questionamentos, autoanálises e autoconsciência. É nesse momento que as mulheres passam a falar de si mesmas, de suas interioridades: “é graças a eles [gêneros citados] que se ouve o ‘eu’, a voz das mulheres. Voz

⁵⁵Sibila do Reno é uma monja beneditina naturalista, compositora, teóloga, pregadora, mística, poetisa, dramaturga, médica informal e escritora alemã. É mestra do Mosteiro de Rupertsberg, em Bingen am Rhein, e escreveu a trilogia teológica *Liber scivias Domini*, *Liber vitae meritorum* e *Liber divinorum operum*.

⁵⁶Os primeiros diários individuais surgiram na corte de Heian no Japão (960?) e eram escritos tanto por homens quanto mulheres. Esse período foi marcado pelo desenvolvimento artístico e literário, porquanto os homens estavam dedicados à arte da guerra e as mulheres enfrentavam questões administrativas, as quais lhes possibilitaram o acesso ao ensino. Já no Ocidente, os primeiros diários foram coletivos e depois se transformaram em individuais, cujo primeiro representante foi o diário do escritor inglês Samuel Pepys.

em um tom menor, mas de mulheres cultas, ou, pelo menos, que têm acesso à escrita” (PERROT, 2005, p. 30).

O acesso a muitas dessas produções de mulheres aconteceram a partir de arquivos formados por Philippe Lejeune. Em 1993, ele criou a “*Association pour L’Autobiographie et Le Patrimoine Autobiographiques (APA)*”, uma associação que acolhia e promovia a proteção e a conservação de arquivos da esfera privada. Alguns dos objetivos era evitar a destruição de cartas e diários pelas famílias ou a autodestruição dos escritos, bem como propiciar um estudo acadêmico sobre essa literatura, mostrando, assim, sua relevância.

Desse modo, por meio da carta e do diário, rompiam-se os longos séculos de silêncio, mesmo que suas manifestações se limitassem ao âmbito privado. O importante é a desconstrução da ideia de que uma mulher não poderia expor a si mesma, reservando-se sempre, de tal maneira, a suspender sua própria existência.

Em revés, ciência, história e filosofia foram domínios proibidos para as mulheres, tal como, durante muito tempo, a poesia e o romance. Já a partir do século XV,⁵⁷ esses dois gêneros começaram a ser sondados pela escrita de autoria feminina, conscientes do desafio que isso representava. Mas o romance somente foi de fato explorado por elas a partir do século XIX e trouxe à tona uma das maiores dificuldades da escritora: a publicação de seus escritos e, principalmente, assumir a autoria deles.

Até conquistarem esse objetivo, muitas que se aventuraram a escrever poemas e romances tiveram que optar pelo anonimato, transferindo a um homem a sua produção. Esse foi o caso da escritora espanhola María de la O Lejárraga,⁵⁸ que produziu em silêncio sob a sombra do marido Gregorio Martínez Sierra, quem recebeu toda glória pela produção literária. Ou, então, elas publicavam escondidas por pseudônimos, como Amandine Dupin (1804-1876), conhecida como George Sand; Eugénie-Caroline Saffray (1829-1885), como Raoul de Navery; Mary Ann Evans (1819-1880), como George Eliot; Violet Paget (1856-1935), sob o pseudônimo Vernon Lee; Victoire L. Béra (1824-1900), como André Léo; e June Tarpé Mills (1912-1988), como Tarpé; As irmãs Brontë, Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) e Anne

⁵⁷O primeiro romance produzido por uma ocidental foi *Cidade das Damas* (1405), da escritora italiana Christine de Pizan. Mas o primeiro romance escrito por uma mulher foi no século XI, pela oriental Lady Murasaki Shikibu. A obra intitulada *Genji Monogatari* (*A História de Genji*, 1007?) foi colocada pelo crítico Harold Bloom entre os cem maiores gênios literatos do mundo. O contexto vivido pela escritora era do imperador japonês Michinaga, período em que as mulheres viviam isoladas do mundo masculino até mesmo pela variedade linguística que falavam, pois a “cultura” pertencia apenas aos homens.

⁵⁸María Lejárraga somente foi reconhecida como autora a partir da publicação de *Cuentos Breves* (1899).

(1820-1849), que publicaram, respectivamente, como Curren, Ellis e Acton; entre muitas outras.

A esfera da produção de autoria feminina, portanto, primeiro se restringia às cartas (assunto privado), aos diários (assunto íntimo e pessoal) e, posteriormente, a poemas e romances. No passar das décadas surgiram outras questões a serem enfrentadas pelas escritoras, por exemplo, por serem praticados pelas mulheres, esses gêneros (diários e cartas) eram vistos como inferiores. As produções resultantes não eram consideradas como alta literatura, mas, segundo face ao cânone, uma literatura medíocre e menor.

No entanto, no século XX, houve transformações sociais impulsionadas pelas lutas feministas, que já vinham acontecendo ao longo dos anos, como a inserção feminina no mundo do trabalho, o que contribuiu diretamente para a emergência feminina no universo literário. Ou seja, o panorama de reivindicação culminou em inúmeras conquistas e, mesmo ainda na teoria, começaram a modificar as relações de poder exclusivas do patriarcado. As séries de transformações foram acompanhadas de estudos, inclusive por Sigmund Freud, que tentava desvendar e compreender o sujeito feminino e o que é “ser mulher”. Do outro lado, muitos desses estudos contribuíram para os preconceitos e para a afirmação dualística, que estabeleciam a inferioridade feminina por meio das diferenças biológicas e psicológicas.

Nesse contexto, emergiram também mulheres que teorizavam sobre o lugar e o ser mulher, como Virgínia Woolf, com o livro *Um teto todo seu* (1929) e Simone de Beauvoir, com a obra *O segundo sexo* (1949). Woolf coloca em cena a presença feminina na literatura de ficção, mas discorre acerca da condição social e econômica das mulheres, a qual as (im)possibilitam de produzirem literatura. Ela traz à luz questões acerca da limitação para o acesso a livros, à literatura, ao uso restrito das bibliotecas, a materiais básicos para escrita, como papel e lápis, e à própria liberdade de escrita, uma vez que a maioria das mulheres escritoras dividia sua escrita com casa, filhos e marido.

Segundo Woolf, as diferenças relacionadas às condições econômicas determinam tanto o tema quanto o estilo e o gênero produzido: “De fato, uma vez que a liberdade e a plenitude de expressão fazem parte da essência da arte, essa falta de tradição, essa escassez e inadequação de ferramentas deve ter dito muito sobre a escrita das mulheres” (WOOLF, 2014, p. 111). É desse modo que a autora pauta as diferenças marcadas entre homens e mulheres acerca de vivências e experiências e considera o doméstico e a disciplina que moldaram a forma de a mulher ver o mundo e de produzir literatura.

Outra questão que corrobora esse cenário é a impossibilidade de acesso à vida pública. Por não viajarem, pelo menos não com a mesma liberdade, frequência, objetivos e facilidade

de que dispunham os homens, as mulheres não tinham recursos para tratar de temas diferentes da esfera privada em sua escrita. É por isso que grande parte da produção de autoria feminina explorou o mundo doméstico como temática. Como afirma Woolf,

as mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos, então a essa altura até as palavras estão impregnadas com sua força criativa, que de fato deve ter sobrecarregado tanto a capacidade dos tijolos e da argamassa que precisa se atrelar a penas, pincéis, negócios, e política. Mas esse poder criativo difere muito do poder criativo do homem. E qualquer um concluiria que seria mil vezes uma pena se isso fosse retardado ou desperdiçado, pois foi conquistado em séculos da mais dramática disciplina, e não há nada que possa tomar o seu lugar. Seria mil vezes uma pena se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como eles, ou se parecessem com eles, pois se dois sexos é bastante inadequado, considerando a vastidão e a variedade do mundo, como faríamos com apenas um? (WOOLF, 2014, p. 116).

Nesse sentido, é preciso considerar, por exemplo, que, no século XIX, as responsabilidades da mulher com a casa significavam inúmeros cuidados: não havia energia elétrica ou água encanada, logo, para preparar as refeições, lavar roupas, abastecer e limpar a casa, por exemplo, era necessário um enorme esforço. Além disso, havia a necessidade de cuidar das crianças e deslocar-se na cidade. Dessa forma, a realidade da maioria das mulheres revela a veracidade do ponto de vista defendido por Woolf, quando ela afirma que as poucas escritoras pertenciam à nobreza ou à burguesia, já que poderiam ter acesso à educação formal e dedicar-se à leitura e à escrita sem se preocupar com os afazeres brutos da casa.

Conforme Anne McClintock (2010), a classe média, sobretudo a francesa e a inglesa, não podia contratar empregados em números suficientes para todas as necessidades domésticas. Normalmente, admitia-se uma menina jovem para as atividades mais pesadas, e as mulheres da família deviam lidar com o resto, além de se empenharem para encobrir o esforço dessa vida doméstica e manter, assim, a aparência de mulher de família burguesa ociosa – que aqui é mais uma ideia cultivada do que vivenciada, uma forma de se diferenciar das mulheres pobres.

Enquanto isso, no contexto brasileiro, por sermos uma sociedade escravocrata, os proprietários desfrutavam da ociosidade, praticamente integral. Ainda que muitos escritores tenham retratado as mulheres, que eram brancas e da elite, como ociosas, alguns registros de mulheres viajantes “demonstraram que o cuidado da casa e a administração do lar eram também realizados pelas mulheres dos segmentos mais elevados, evidenciando que não eram poucas as tarefas por elas desempenhadas” (MAIA, 2016, p. 105). Elas tinham a função de administrar todo o trabalho doméstico e uma consistente quantidade de escravos, trabalho que permanecia na esfera privada; e eram obrigadas, ainda, a manter as aparências de vida ociosa. Isso porque, no Brasil, também tínhamos uma sociedade patriarcal que definia sua classe elitizada pelo ócio.

Simone de Beauvoir, por sua vez, publicou a obra *O segundo sexo* (1949), que repercutiu nos movimentos feministas das décadas seguintes. A premissa do texto circunda a ideia de que a construção do sujeito mulher ocorre devido a processos sociais e históricos que a criaram como o segundo sexo, ou seja, “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1949, p. 9). Para Beauvoir, o destino da mulher também depende da opressão social sofrida em consequência da opressão econômica, pois a dependência econômica marca a invisibilidade feminina.

Beauvoir desconstrói a noção de binarismo feminino/masculino ao mostrar que são construções culturais modificáveis, segundo o tempo e a cultura. Embora ainda permaneçam, na nossa sociedade atual, as tentativas de categorização e de deslegitimação sobre o que é ser mulher, ser feminino e a escrita feminina, a consolidação dos estudos de gênero e dos Estudos Culturais em geral têm se tornado cada vez mais abrangente. Ambos questionam o cânone e ratificam a importância da participação feminina na produção cultural da sociedade e na História. Assim,

O novo lugar que a mulher passa a ocupar na sociedade em decorrência do feminismo fez-se refletir (e não poderia ser diferente) nesse *status quo*. De um lado, a crítica literária, antes de domínio quase exclusivamente masculino, passou a ser praticada por mulheres; de outro, estas passaram a escrever mais como literatas, livres dos temores da rejeição e do escândalo (ZOLIN, 2019, p. 328).

A revisão do cânone literário é uma das conseqüentes ações a partir de todas as discussões levantadas pela luta feminista. Mulheres inseridas nesse contexto passam a publicar ficção, cujas narrativas apresentam personagens femininas conscientes sobre todas as questões até aqui arroladas. Elas escrevem sobre dependência e submissão e sobre todas as opressões sentidas pelo corpo feminino estendido abaixo do sistema falocêntrico. Além disso, diversas pesquisadoras(res) começam a estudar a literatura produzida por mulheres, surgindo não apenas um questionamento ou uma revisão do cânone, mas também descobrindo e criando espaço para escritoras e textos até então desconhecidos.

Uma das representantes é a ensaísta Elaine Showalter, importante figura da Ginocrítica norte-americana,⁵⁹ que, em sua obra *A literature of their own: British women novelists from Bronte to Lessing* (1985), analisou a produção literária feminina, percebendo recorrências acerca de alguns padrões, imagens, problemas e temas. Considerando a literatura de autoria feminina inglesa, a ensaísta aponta três fases percorridas por essa produção: *a imitação e*

⁵⁹Ginocrítica é a preconização de uma crítica literária feminina ou ainda, uma crítica literária feita por mulheres sobre literatura produzida por mulheres.

internalização dos padrões dominantes (fase feminina), a fase *protesto* contra os padrões (fase feminista) e a terceira fase que é a da *autodescoberta* (fase fêmea).

Observando que a mulher sempre esteve produzindo literatura própria, ainda que nas sombras da sociedade, o papel da Crítica Literária Feminista é “fazê-la emergir, reinterpretando-a e revisando os mecanismos dos pressupostos teóricos que a marginalizaram” (ZOLIN, 2019, p. 329). O longo caminho percorrido para que a mulher conseguisse emancipação, direitos e liberdade para ler, escrever e viajar faz parte da História da luta das mulheres. Mas como foi o percurso dessa jornada feminina pelo direito de viajar pelas estradas?

2. Mulheres, viajantes e escritoras

Escrever sobre mulheres viajantes escritoras é pensar nessas três palavras como partes integrantes de um significado maior para a literatura de autoria feminina: eram mulheres que viajavam e escreviam sobre suas experiências, deixando-nos registros importantes para revisar a história da literatura de viagem. Para que eu possa chegar no gênero *road novel* de autoria feminina, preciso visitar antes essas mulheres viajantes, uma vez que elas são as precursoras da trajetória e da apropriação da subjetividade nos relatos de viagens, os quais se transformaram, posteriormente, em romances (auto)ficcionais.

O livro *Mulheres Viajantes* (2014), da portuguesa Sónia Serrano,⁶⁰ é uma contribuição importante na divulgação de algumas figuras históricas e marginalizadas. A obra comprova que, apesar das conquistas variadas da luta das mulheres e da sua inserção e protagonismo na seara literária e histórica, a prática de deslocamento feminino carece de mais estudos, pois ainda é “possível fazer a história das viagens sem a mencionar” (SERRANO, 2014, p. 25). Em

⁶⁰ Além de Serrano, sobre a literatura de viagem de autoria feminina deixo como sugestão os trabalhos: *Viajeras intrépidas y aventureiras* (2002), de Cristina Morató; *Mulheres viajantes: sete jornadas insólitas* (2017), de Norma Telles; *Maria do Carmo de Mello Rego: Memórias De Uma Mulher Viajante Do Século XIX, a memória perpetuada na palavra escrita* (2018), de Maria Sartori; *Transatlantic travels in nineteenth-century Latin America: european women pilgrims* (2014), de Adriana Méndez-Ródenas; *Women, Travel, and Science in Nineteenth-Century Americas: The Politics of ...* de Nina Gerassi-Navarro; *Discourse of Difference* (1990), de Sara Mills; *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics* (1995) de Elizabeth Bohls; *O tempo e o rastro* (2003), de Nara Araújo; *Peregrinas de Outrora*, de Stella Franco; *Our Own Fair Italy: Nineteenth Century Women's Travel Writing and Italy 1800*, de Kathryn Walchester; *Revolutions in Taste, 1773–1818: Women Writers and the Aesthetics of Romanticism*, de Fiona Price; *Romantic Geographies: Discourses of Travel, 1775–1844*, de Amanda Gilroy; *Encountering Difference: New Perspectives on Genre, Travel and Gender*, de Gigi Adair e Lenka Filipova; *Hints to Lady Travellers: At Home and Abroad (Royal Geographic Society)* (2011), de Lillias Davidson e *Livros de Viagem 1803-1900*, de Míriam Leite.

outras palavras, a mulher foi tão marginalizada, que para a historiografia não faz diferença inseri-la, isso justifica a necessidade de mais estudos sobre essa literatura.

A autora divide a obra em dois momentos: no primeiro, discute questões relacionadas à dinâmica da viagem, à história da presença (ou ausência) feminina na estrada e às motivações (ou declinações) pelas quais as mulheres viajaram e escreveram. Ela se detém, ainda, em questões mais práticas e objetivas, como as dificuldades enfrentadas pelas viajantes: perigos, riscos e medos deparados ao longo da jornada, envolvendo questões sobre saúde, higiene, comida, segurança e logística da viagem. Essa particularidade na obra de Serrano é de extrema relevância, pois se trata de questões de estrutura e de base ao se pensar a mulher viajando em uma época que isso era simplesmente indecoroso e impensável, se não proibido.

Na segunda parte, Serrano (2014) se dedica a algumas mulheres ocidentais que viajaram e deixaram registros de alguma forma. São seis subcapítulos e dezoito viajantes escolhidas por Serrano para interpretar, cronologicamente, o protagonismo das mulheres: “Pioneiras”, “Paixões orientais”, “No coração das trevas”, “À volta do mundo”, “As viagens interiores” e “Contemporâneas”. Assim, essa antologia traça o contexto e o percurso de algumas viajantes, explorando sua participação na história das viagens e resgatando a história de vida de algumas mulheres.

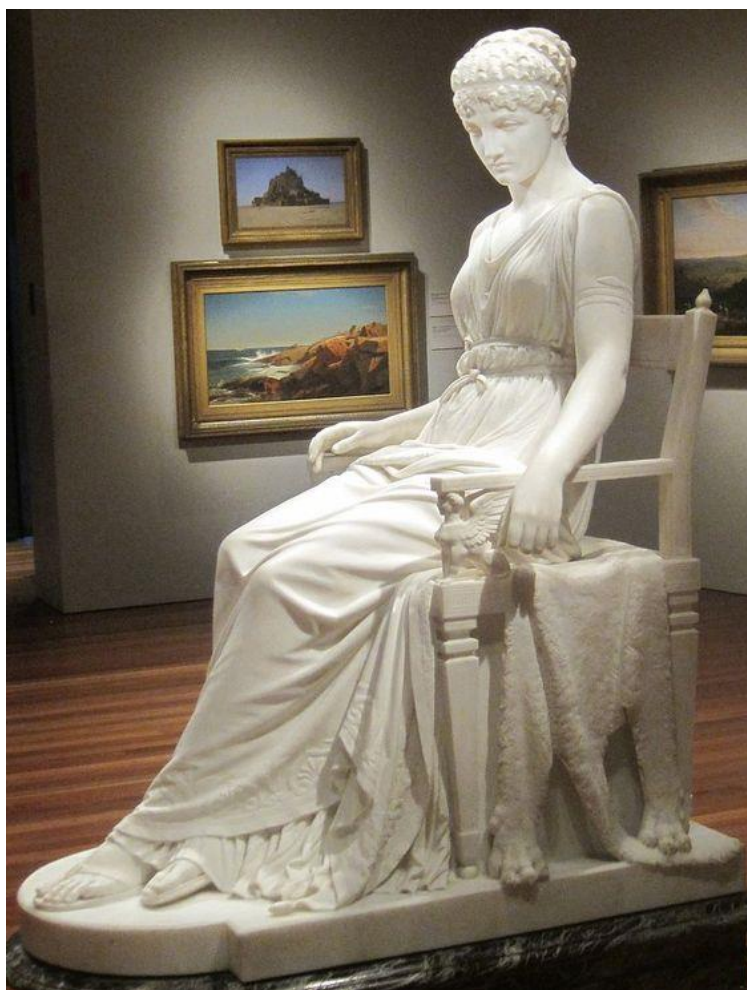
Os textos deixados pelas viajantes tornam possível pensar questões sobre os papéis sociais definidos para a mulher, sobre a esfera privada e doméstica e sobre a imobilidade e a objetificação feminina. No entanto, também permite que os estudiosos da história, cultura e literatura reconheçam a presença crescente e, aos poucos, frequente da mulher nas estradas, com elas percorrendo paisagens e usufruindo desse espírito de liberdade.

Contudo, como vimos, a penetração da mulher no mundo da escrita e da viagem é marcada pela produção dos gêneros literários tradicionalmente desvalorizados, principalmente por serem próximos do confessional. É por isso que “não lhes era concedido o estatuto de criadoras, apenas lhes era possível esta espécie de encenação da sua vida pessoal enquanto viajantes” (SERRANO, 2014, p. 22).

Serrano exemplifica a exclusão da figura feminina e de sua escrita de viagem por meio da “maldição de Ulisses”, um herói que, por duas décadas, esteve longe de casa enquanto viajava e vivenciava aventuras, ao mesmo tempo que sua mulher, Penélope, mantinha-se fiel a ele até o seu retorno. Esse episódio rendeu a ela vários monumentos em homenagem a sua resiliência e paciência, configurando-se, desse modo, uma figura oposta à imagem masculina: “Penélope espera e é esta espera que a consagra como mulher virtuosa” (SERRANO, 2014, p. 26).

A contraposição entre as figuras de Ulisses e Penélope marcou durante séculos a dicotomia do público e privado, pois a viagem era considerada como uma experiência centrada no herói. Este, por sua vez, é geralmente construído com base, eu poderia dizer, nesse arquétipo de Ulisses, que sai de casa e vai para a guerra, para enfrentar monstros e outras dificuldades. Tal representação existe na literatura há muito tempo, como vemos desde a epopeia de *Gilgamesh*, anteriormente citada, até os *road novels* de autoria masculina, nos quais muitas das personagens masculinas deixam suas mulheres e partem para as estradas.

Figura 9 – Penélope, de Franklin Simmons, mármore, 1896.



Em exibição no De Young Museum, em São Francisco.

Segundo Serrano (2014), na literatura grega clássica, as personagens femininas só viajavam quando eram forçadas por um homem estrangeiro que desejava algum tipo de aventura com elas. Do contrário, permaneciam em casa, pois aquelas que tomavam a iniciativa da viagem tinham destinos trágicos. Além disso, elas eram geralmente associadas à crueldade, como Medusa, transformada em um monstro, com a cabeça coberta de víboras, que

transformavam em pedra quem a olhasse. Sua figura é encontrada nos textos Homéricos, nos quais aparecia como a encarnação do horrível e do medonho, uma espécie de flagelo dos mortais, associada ao medo, à discórdia, à derrota, à perseguição e à morte. Contudo, Medusa era uma sacerdotisa do templo de Atenas que foi estuprada por Poseidon, amaldiçoada pela deusa Atena e decapitada pelo herói Perseu.

Existem muitas outras personagens trágicas, como Medéia, que, em uma das versões de sua narrativa, é traída e trocada por outra mulher depois de fugir com Jasão, fato este que a leva a envenenar a noiva do ex-marido e a matar os próprios filhos que tivera com ele. Outra figura grega que sofre é Helena que, raptada e levada à Tróia, é culpabilizada por uma guerra e a destruição da cidade. Além dela, temos Ariadne, que ajuda Teseu a sair do labirinto do Minotauro com a promessa de ele a levar como noiva para seu reino, mas é abandonada pelo herói na ilha de Naxos.

No imaginário da cultura ocidental, a figura feminina sempre esteve ligada às necessidades masculinas, sejam elas quais fossem. E esse é um dos motivos para que nada na logística da viagem fosse pensado para a mulher, tornando a jornada das pioneiras nessa arte bastante difícil. Durante os séculos XVIII e XIX, quando o número de viajantes mulheres começaram a aumentar na Europa, não é difícil imaginar as dificuldades por elas experienciadas: o medo de abuso sexual, a incidência de doenças, a precariedade dos meios de transportes, entre outras questões.

Mas nada disso foi empecilho para a existência de mulheres viajando e relatando suas aventuras ao longo dos séculos. E o que as difere dos viajantes homens é como suas viagens são contadas e recebidas pelo público leitor. Com a intenção de entender como foi o percurso percorrido pelas mulheres para que conseguissem viajar com mais liberdade, nos próximos subcapítulos, discorri sobre algumas viajantes que desbravaram o espaço e sobre os tipos de viagens realizadas por elas.

É importante apontar aqui a necessidade de não as associar aos movimentos feministas, nem mesmo olhá-las de uma maneira geral, ou considerando-as vanguardistas ou emancipadas, pois são mulheres vivendo seu tempo e contexto. Além disso, elas atravessam várias categorias econômicas, sociais e de pensamento, por isso, não há como encaixá-las em uma categoria de mulheres viajantes. O que compartilham entre si, e isso notei a partir de seus escritos, é o ímpeto de partir, a viagem e seu testemunho acerca dessa experiência, “mas a partir daí cada uma constrói a sua própria identidade” (SERRANO, 2014, p. 26).

2.1 Viajantes-esritoras pioneiras

Entre a imobilidade naturalizada e personificada por Penélope e a mobilidade forçada, havia a peregrinação como forma de deslocamento permitido à mulher. O Cristianismo tem por princípio a sujeição da mulher à casa, mas ofertava esse outro caminho como possibilidade de viagem mais ou menos independente, rendendo alguns testemunhos e relatos, como os de Egéria (Séc IV), Bona de Pisa (Séc XII)⁶¹ e Margery Kempe (Séc XV).⁶² Contudo, mesmo a peregrinação sendo aceita pela Igreja, na Idade Média, a jornada era vista como desculpa para a mulher se esquivar das obrigações domésticas e se corromper com os prazeres mundanos.

Essa cisma pode ser observada na narrativa de Watriquet de Couvin, *Les Trois Dames de Paris* (Séc XIV), na qual, após três mulheres se embriagarem na taverna e de tão bêbadas caírem na rua, são consideradas mortas e levadas para valas. Enquanto isso, o dono da taverna comenta sobre seus “pobres maridos” acreditarem que estavam em peregrinação. É uma fala que revela o quanto a devoção e a conduta exemplares deveriam ser as características das mulheres interessadas em viajar aos lugares santificados.

Além da peregrinação religiosa, também havia a população errante composta por monges vagantes, mendigos, salteadores, entre outros. E com eles, também viajavam mulheres, geralmente prostitutas, ciganas e pobres, que se viam obrigadas a viajar para sobreviver. Segundo César dos Santos (2014, p. 69), em *Nostra Signora del Mar Dolce: a (re)criação da viagem na narrativa de Gemma Ferruggia*, o grupo não era bem visto tanto pela Igreja quanto pelo Estado, emergindo daí preconceitos e uma carga negativa atrelada às relações semânticas associadas às palavras *vagabundo(a)* e *vadio(a)*. Interessante observarmos que *vagabundo* e *vadio* no masculino “relaciona-se ao homem preguiçoso, ao ocioso”, enquanto *vagabunda* e *vadia*, assim no feminino, assumem “um conceito sexual, relacionado à promiscuidade”. Esses estereótipos foram a base para o preconceito que persistiu na relação entre viagem e mulher.

Contudo, para alçar os objetivos desta tese, me interessam as produções escritas deixadas por mulheres viajantes. Para tanto, preciso retroceder ao século IV, período em que

⁶¹Pisa era uma freira agostiniana que auxiliou na liderança de viajantes em peregrinações e, devido a isso, foi canonizada pelo Papa João XXIII e considerada a santa padroeira dos viajantes. A freira teve contato com a viagem desde jovem, dedicando-se ao domínio agostiniano a partir de seus dez anos de idade. Ela realizou sua primeira jornada aos catorze, com objetivo de ver o pai que lutava nas cruzadas próximo a Jerusalém. Enquanto retornava, foi capturada por piratas muçulmanos no Mediterrâneo, presa e ferida, mas foi resgatada por companheiros pisanos. Essa desventura não abalou sua fé, voltando a peregrinar por mil milhas para Compostela, liderando um grupo de peregrinos. Adoeceu em sua décima peregrinação, morrendo em 1207, com 51 anos.

⁶²Para consultar as escritoras-viajantes pioneiras que deixaram registro escrito, consulte página 219, anexo I.

se encontra o primeiro relato de viagem por uma mulher,⁶³ o *Itinerarium (Peregrinatio Aetheria)*, escrito pela monja Egéria (ou Etheria), que narra sua peregrinação a diversos lugares do Oriente Médio.

Há muitos estudos sobre o relato de Egéria que afirmam, devido ao latim vulgar percebido em sua escrita, que ela é proveniente de algum lugar a sudoeste da França e Galícia. A monja, considerada precursora das viajantes-escritoras que iriam surgir no século XIX, pertencia à classe dominante e sabia ler e escrever, tal como seria característico da maioria das viajantes de quinze séculos depois. Segundo pontua Serrano (2014, p. 101), “nessa época, os caminhos eram mais perigosos, o que talvez explique que a maioria das que ficaram na história pertencessem aos estratos mais altos da sociedade, rainhas ou mulheres da nobreza, com meios de garantir uma viagem segura”.

A monja realizou várias peregrinações, por exemplo, partiu da Galícia, percorrendo a Espanha até a Catalunha, atravessando a Itália e viajando de barco para Constantinopla, além de conhecer a Palestina, explorando a Terra Santa, entre outros lugares. A sua narrativa foi publicada em português com o título *Viagem do Ocidente à Terra Santa, no séc. IV*, em Portugal, e é marcada pelo tom descritivo, buscando sempre a riqueza de detalhes do que via.

No século XV, outra peregrina chamada Margery Kempe, uma inglesa, registrou suas viagens. Ela era de uma família mercadora inglesa, casou-se com John Kempe e teve catorze filhos, até que passasse a se dedicar à religiosidade e à castidade. A viajante devotou-se à espiritualidade quando quase enlouquecera no primeiro parto, afirmando ter sido salva por Cristo, que intercedera por ela. No entanto, apenas quando fracassados os empreendimentos comerciais é que ela pediu misericórdia a Deus e iniciou sua jornada em direção à “salvação”, pois Kempe entendeu o fracasso como um sinal para que abandonasse o orgulho e se dedicasse à vida religiosa.

Ela deu início, desse modo, às peregrinações por diferentes regiões da Inglaterra, e locais santos de Roma a Jerusalém. Durante suas viagens, enfrentou situações de humilhação e dificuldades, que foram narradas por ela a dois escribas diferentes e publicadas sob o título

⁶³A obra *Itinerarium (Peregrinatio Aetheria)* e autoria são alvos de polêmicas em muitas pesquisas, pois a identidade e existência da viajante foram questionadas por diversos estudiosos, já que o manuscrito é fragmentado, faltando trechos iniciais e finais. O texto foi encontrado por acaso em 1884, em uma biblioteca de Arezzo, na Itália e sua autoria atribuída a uma peregrina entre os anos de 395-396. Para mais sobre a Egéria, consultar Sónia Serrano em *Mulheres Viajantes* (2014).

The book of Margery Kempe,⁶⁴ porque ela própria não dominava a escrita. Existiram duas versões do livro, porquanto a primeira elaboração estava ilegível, necessitando de reescrita alguns anos depois e com a supervisão da própria viajante.

Um século depois, a espanhola Mencia de Calderón empreendeu uma jornada com a intenção de assumir o papel confiado pelas autoridades ao marido morto, Juan de Sanabria. Durante a viagem, que consistia em levar os súditos da corte à América, ela comandou o moral da tripulação e se responsabilizou por oitenta mulheres solteiras que tinham como objetivo se casar com os conquistadores espanhóis, preservando, assim, o sangue e a branquitude. Nesse trajeto, sofreram diversas adversidades, como tempestades, ataques piratas, mares revoltos, falta de alimento e de água, naufrágio, uma das embarcações até se perdeu, e também foram prisioneiros, entre tantas outras provações que resultaram na morte de metade das mulheres.

De todos os registros das pioneiras, uma das figuras mais interessantes é Catalina de Erauso ou Alonso Díaz, no final do século XVI. Embora exista um número insignificante de escrita de mulheres viajantes até o século XVIII, há diversas referências às mulheres travestidas⁶⁵ a bordo de navios (ou como companheiras de maridos, irmãos ou outro parente). E a excepcional aventureira espanhola é uma delas. Sua autobiografia, *História da freira alferes: escrita por ela mesma*, foi publicada ainda no século XVII, mas a edição mais recente data de 1829 e conta as aventuras da jovem freira-soldado por meio de documentos oficiais, gravuras e notas. De acordo com o texto, Catalina de Erauso fugiu de um convento e adotou o nome de Alonso Díaz, com o tempo ela ficou conhecida como a Freira Alféres.

A Alféres tornou-se um dos mais sanguinários e valentes soldados do Império espanhol,⁶⁶ com uma vida marcada por violência, viagem e subversão de gênero. Suas viagens

⁶⁴Segundo Barreiro (2016, p. 15) “A obra de Margery Kempe sobreviveu através de um manuscrito datado do século XV que teria pertencido à ordem dos cartuxos de Mount Grace, redescoberto em 1934. Sua autoria foi atestada graças a excertos de uma impressão de 1501, que Wynkyn de Worde mencionou seu nome como responsável pelo texto. Esses excertos também foram reproduzidos por Henry Pepwell em uma seleção de peças místicas de 1521.”

⁶⁵A viajante e botânica Jeanne Baret ficou conhecida como a primeira mulher a realizar uma volta ao mundo, na expedição de Louis de Bougainville, nos navios de guerra *Boudeuse* (1766) e *Étoile* (1767), de 1766 a 1769. Mas, para tanto, assim como Alonso, precisou se travestir de homem para poder embarcar no navio. Além delas, muitas outras mulheres arriscaram as próprias vidas nessas embarcações, submetendo suas identidades ao que, na época, poderia significar uma passagem, como as órfãs e renegadas enviadas em viagens longínquas a fim de povoar algum canto além-mar.

⁶⁶As façanhas de Alonso/Catalina foram contadas por diversos autores, entre eles, Thomas de Quincey (1972), Luis de Castresana (1968), Carlos Coello (1875). O cinema a representou por meio de Emílio Gomez Muriel, em 1944, e Javier Aguirre, em 1986. Em 1941, ela foi retratada por José Luiz Villar. E sua imagem também aparece em gravuras anônimas desde o século XVII.

para o Novo Mundo renderam-lhe diversas histórias romanceadas como Alonso: o conquistador, o aventureiro e o soldado. Ela revela seu gênero feminino apenas ao se ver a beira da morte após uma batalha, mas, mesmo assim, morre como homem, aos cinquenta anos de idade, depois de ter explorado questões que, naquela época, não se poderia pensar.

Sua ousadia em ocultar seu gênero e agir como homem percorreu toda Colônia Espanhola e chegou à Metrópole e ao Vaticano, sem represália por parte da Santa Inquisição devido à descendência vasca, à classe alta e, conforme sua autobiografia, a sua castidade, que foi constatada quando fez exame para provar que era mulher. Isso garantiu sua proteção pela Igreja Católica, o perdão pelas suas ações e a deportação à Espanha:

À tarde, por volta das quatro horas, duas parteiras entraram e olharam para mim e ficaram satisfeitas, e depois declararam perante o bispo com juramento que tinham visto e reconhecido o quanto era necessário ser certificado e me achou virgem intacta, como no dia em que nasci (ALFÉRES, 1829, n.p).

Mais de um século depois, a inglesa Elizabeth Marsh,⁶⁷ em *The female captive: a narrative of facts, which happened in Barbary, in the year 1756*, conta sobre sua viagem de Gibraltar à Inglaterra, durante a qual ela ficou em cativeiro no Marrocos. A obra, publicada quase dez anos após essa prisão, diferente do padrão dos relatos de viagem da época que prezava pela objetividade e descrição, utilizou-se de recursos narrativos de forma a romancear a sensação de perigo e criar uma tensão dramática em relação à fuga do cativeiro. Marsh enfrentou diversas críticas em relação à veracidade de seu relato, acusada de mentirosa e de vender sua virtude ao sultão Sidi Mohammad Bem Abdallah, porquanto não se acreditava que uma mulher cativa teria capacidade de resistir às dificuldades vividas no Oriente.

Lady Mary Wortley Montagu,⁶⁸ também inglesa, além de dedicar-se à poesia, escreveu sobre sua experiência no Oriente em *As cartas da embaixada* (1763), uma reunião de suas correspondências com a irmã e alguns amigos. Ela foi uma das primeiras ocidentais que tiveram acesso direto ao mundo feminino oriental, inclusive aos banhos turcos, mostrando-se impressionada pela beleza da sala e pela simpatia das mulheres.

⁶⁷ Para mais informações sobre Elizabeth Marsh, consultar *The Ordeal of Elizabeth Marsh. A Woman in World History* (2007), de Linda Colley, disponível em: <<https://archive.org/details/ordealofelizabet00coll/>>, Acesso em: 27 set. 2020.

⁶⁸ Mary Montagu também se interessava pela ciência. Ao ter contato com o método da inoculação no Império Otomano, ela se envolveu a ponto de ter uma participação relevante na inoculação da varíola. Sobre esse assunto, deixo como sugestão o artigo “Mary Montagu e a inoculação da varíola na Inglaterra no século XVIII”, disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/khronos/article/download/142399/140293/>>, com acesso em: 6 set. 2020.

Jemima Kindersley, por sua vez, foi a primeira mulher inglesa a escrever sobre o Brasil, em cartas que seriam publicadas em 1777. Nesses textos, ela discute sobre a sociedade colonial pela perspectiva da cultura protestante, além de atentar-se ao seu tempo e contexto, denunciando os malefícios da escravidão. Embora de origem humilde, foi autodidata e se casou com Nathaniel Kindersley, que assumiu o cargo de capitão da artilharia da Companhia das Índias Orientais, o que lhe proporcionou as viagens pelo Brasil e a outros lugares,⁶⁹ inclusive à Índia.

Além dessas inglesas, temos também Lady Elizabeth Craven,⁷⁰ que era dramaturga, escreveu pantomimas, fábulas e farsas, ainda que mais conhecida pelos diários de viagem. Teve uma vida repleta de escândalos por casar-se treze vezes, dar à luz sete filhos, além de ter um caso com Charles Greville, um jogador de críquete inglês. Craven morou depois na França e passou a viajar extensivamente pelo continente, inspirando a escrita de seus relatos de viagens publicados, como *A Journey through the Crimea to Constantinople* (1789).

No século XVII, não encontrei nenhuma mulher viajante que tivesse deixado relato de suas aventuras,⁷¹ contudo, algumas poucas mulheres nobres começaram a aventurar-se pela Europa, em um movimento que continuou pelo século XVIII e iria se fortalecer ao longo do próximo século. Essa ausência se justifica porque os séculos XVII e XVIII deram espaço às viagens com caráter comercial e científico, devido à forte influência de disciplinas como a História e as Ciências Naturais. Elas possibilitaram que a Europa realizasse um novo projeto na sua centralidade geográfica, voltado para a sistematização e catalogação da natureza. É por isso que, talvez, não tenhamos registros conhecidos escritos por mulheres do século XVII (ou,

⁶⁹Ana Lúcia Gazzola, em seu artigo “O Brasil de Marianne North: lembranças de uma viajante inglesa” (2008), encontrou 35 registros sobre o Brasil escritos por mulheres viajantes. Segundo ela, no século XVIII, somente Mrs. Kindersley relatou sua viagem ao país, as outras vieram no século XIX. Elas eram europeias, entre britânicas, francesas e alemãs, que acompanhavam os maridos ou viajavam sozinhas buscando trabalho, geralmente tornando-se preceptoras de famílias ricas. Algumas eram viajantes profissionais, uma *lady traveller*, como Ida Pfeiffer, ou cientistas naturais, como Teresa da Baviera e Marianne North.

⁷⁰Para mais informações sobre Craven, consulte Julia Gasper, em *Elizabeth Craven: Writer, Feminist and European* (2017).

⁷¹Embora não viajantes, na segunda metade do século XVII, houve mulheres que escreveram cartas e/ou outros gêneros. Alguns exemplos de escritoras e escritos: Aphra Behn, com *The Forc'd Marriage* (1670) e *Love-Letters Between a Nobleman and His Sister* (1684-1687); Abadessa e Freira Ana Sofia, com *Der treue Seelenfreund Christus Jesus* (1658); Mary Astell, com *A Serious Proposal to the Ladies for the Advancement of their True and Greatest Interest* (1694) e *Bart'lemy Fair, or An Enquiry after Wit. London* (1709); Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, a Baronesa d'Aulnoy, com *The Fairy Tales of Madame D'Aulnoy* (1893); Catalina de Eslava, com *Coloquios espirituais e sacramentales* (1610); Charlotte-Rose de Caumont de La Force ou Mademoiselle de La Force Persinette, com *Plus Belle que Fée (Fairer-than-a-Fairy)* (1698); Catharine Trotter Cockburn, com *Agnes de Castro* (1695-1696) e *Poetical Essays* (1737); Helena de Távora, com *Versos* (não publicados); e Henriette-Julie de Castelnau de Murat, com *Mémoire de ma vie* (1697) e *Les Lutins du château de Kernosy* (1710).

pelo menos, eu não os encontrei durante a pesquisa), pois, nesse período, eram poucas as mulheres que recebiam algum tipo de instrução educacional, e as viagens exigiam conhecimentos científicos e objetivos acadêmicos.

Além disso, a viagem turística somente começou a ganhar forma no século XVIII na Europa, onde conceitos de ócio e *tempo livre* estiveram ligados de forma oposta à ideia de *tempo de trabalho*. Nesse período, que começa a irradiar o desenvolvimento capitalista responsável pelo aceleração do desenvolvimento da indústria e da racionalização do trabalho, a viagem ganha sentidos e motivações novas relacionadas ao deleite pessoal, à emoção, ao aprimoramento e à apreciação, ou seja, ao turismo como entendemos hoje.

Ela se transforma em um fenômeno social no final do século XVII e torna-se mais frequente depois do Tratado de Paz de Utrecht (1715), como é exemplo o *Grand Tour*, que foi privilégio da aristocracia europeia. Com a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas, o *Grand Tour* é interrompido em 1789, e as viagens, por sua vez, são praticamente cessadas até 1814. Elas são retomadas no século XIX, mas não como um empreendimento unicamente aristocrático, e sim incluindo jovens menos abastados, crianças e mulheres acompanhadas de sua família.

Do século XVIII ao XX, o número de viajantes só foi aumentando, mas é certo que “até bem adiantado o século XX, uma mulher que viajasse só era objeto de espanto, curiosidade ou escândalo, quando não o conjunto dos três sentimentos”, o que traduz a “estupefação perante uma representante do sexo ‘fraco’ a aventurar-se no domínio dos homens” (SERRANO, 2014, p. 27). Contudo, a partir do século XIX, nada impedirá as mulheres de empreenderem cada vez mais viagens, seja em missão, como peregrinas, monjas exploradoras, missionárias, cientistas ou até mesmo como turistas, sem destino e sem motivo ou em busca de si mesmas, como fizeram os homens *beat*. E é nesse mesmo século que começa a emergir figuras femininas viajando sozinhas ou empreendendo viagens com interesses próprios, mesmo se acompanhadas, como veremos a seguir.

2.2 *Lady Travellers*: rumo à liberdade por espaço e escrita da mulher viajante

Em meados do século XIX, Lady Elizabeth Rigby Eastlake (1809-1893), a primeira mulher colunista regular de “Quarterly Review”, um periódico político e literário fundado em 1809 por John Murray, escreveu um artigo chamado “Lady Travellers” (1845). Nele, Eastlake faz elogios às viajantes inglesas e algumas críticas à produção das viajantes estrangeiras,

mostrando que as britânicas foram as que mais empreenderam viagens publicadas, isto é, as que mais registraram suas aventuras.

As mulheres citadas pela autora representavam uma categoria de viajantes diferente do que era comum na época. De um lado, existiam as mulheres que acompanhavam seus maridos nas consolidações do Império, do outro, havia as viajantes referidas por Eastlake: as *lady travellers*. Elas eram mulheres consideradas viajantes profissionais, por romperem a imagem feminina de estagnação doméstica, como Mrs. Dalkeith Holmes e Madame Calderón de la Barca.

Sobre a produção delas, Eastlake (1845, n.p) traz em cena a questão da educação recebida pelas mulheres, que era diferente em relação àquela recebida pelos homens. Considerando a viagem, a diferença aparece nos textos das autoras por meio de um olhar mais subjetivo e acurado: enquanto os homens possuíam profundo conhecimento sobre história e línguas antigas, as mulheres tinham mais conhecimento de natureza humana.

Esse olhar acurado de observadora propiciou aos relatos de viagem uma escrita e leitura mais fluida, uma “animação, vivacidade, como o tato para enfatizar o que você mais deseja saber, e o senso de ignorar o que ela não conhece [...] deixando muitas imagens nítidas na memória e muitas verdades sólidas impressas na mente” (EASTLAKE, 1845, n.p). Isso é assim afirmado pela colunista, porque, para ela, muito dos relatos de autoria masculina eram monótonos, prosaicos e exigia muito esforço do/a leitor/a.

Esse começo de efervescência feminina nas estradas deu-se graças aos avanços tecnológicos gerados pela Revolução Industrial, aos meios de transportes que se tornaram mais rápidos, mesmo não sendo tão confortáveis, e à ascensão burguesa, já que tais transformações propiciaram que mais pessoas viajassem, inclusive mulheres. Contudo,

entre as escritoras-viajantes existe uma consciência nítida de sua condição de exceção entre os que escrevem (o de serem raras, de terem menor acesso à educação, menor capacidade intelectual, limitações dos lugares a que podem comparecer, tipo de questões que podem abordar, bem como restrições à publicação de seus testemunhos ou ainda as transgressões cometidas ao escrever). Algumas eram escritoras – se bem que pouco conhecidas – com obras anteriores ou posteriores ao livro de viagem (LEITE, 1980, p. 145).

Essa transgressão feminina pela escrita assume grande importância no âmbito da minha pesquisa, na medida em que, ao ousarem se expressar com uma liberdade conferida à conversa íntima, essas viajantes-escritoras propiciam ao/a leitor/pesquisador/a o contato com a voz da mulher por meio de uma linguagem menos padrão em relação aos modelos de relatos da época. Elas eram conscientes do papel social impingido à mulher pela hegemonia masculina e sabiam

das críticas negativas que poderiam receber por destoarem dele. Além disso, a maioria dessas mulheres não tinha o propósito de publicações, tanto que muitas destas foram póstumas. Mas, felizmente, existiram algumas mulheres que se dispuseram a enfrentar o público leitor europeu no século XIX, como Adèle Toussaint-Samson, Nísia Floresta, Maipina de la Barra e Teresa da Baviera.⁷²

A despeito de ainda ser um número reduzido de mulheres que viajaram e registraram as experiências, elas rompiam diversos padrões do ser feminino que definiam o seu comportamento na época. Por exemplo, as viajantes enfrentavam vários domínios proibidos: o espaço exterior, com as viagens; a escrita, pois era recente a possibilidade da educação formal feminina; e a publicação, que legitimava, de certa forma, aquilo que essas mulheres tinham a dizer dos lugares que visitavam. Tanto viajar quanto escrever representavam, assim, formas de oposição ao que era ser mulher segundo a sociedade patriarcalista e a recusa das mulheres a se restringirem apenas aos papéis de mãe e esposas resilientes.

Mas por que ainda vemos nesses textos uma ênfase nos valores familiares e na maternidade, por exemplo? Tratava-se de subterfúgios — que não envolviam pseudônimo, anonimato ou negação do feminino — aos quais elas recorriam para superar os obstáculos da publicação, que nada mais eram que meros recursos que as ressalvavam dos juízos sociais, como valorização da família e da maternidade; recorrer a Deus como justificativa; usar a modéstia e a humildade; agradecer a um escritor homem, entre outros.

Vejamos Adèle Toussaint-Samson, Nísia Floresta e Maipina de la Barra, viajantes e escritoras que, em seus relatos, enfatizam os valores familiares e a maternidade. Toussaint-Samson, na dedicatória de *Uma parisiense no Brasil* (2003), faz uso de um recurso para viabilizar valor a sua produção: a autora atribui a publicação do livro ao escritor Louis Jacolliot, estratégia que ampara o texto dela por uma figura masculina: “é para dar-lhe prova de minha profunda simpatia que lhe peço aceitar a dedicatória deste pequeno volume, que muitas vezes insistiu comigo para que terminasse” (TOUSSAINT-SAMSON, 2003, p. 7). Além de amparar sua publicação, a modéstia com que ela se refere a sua obra como “pequeno” livro também propicia a angariação de simpatia do público.

Já o texto da brasileira Nísia Floresta, *Itinerário de uma viagem à Alemanha* (1998), apresenta um prefácio escrito por Eugénie Pelserf, por meio do qual esta revela a visão da sociedade em relação à produção de autoria feminina. Nele, Pelserf salienta as virtudes femininas do texto e afirma que a brasileira não tinha intenção de publicar seu relato, já que

⁷²Para ver mais escritoras-viajantes do século XIX, consultar a página 220, anexo 2.

seu único objetivo era contar para a família sobre sua experiência, ou seja, por meio desse prefácio, são dadas ao texto características que se esperavam de uma escrita feminina da época: “graciosamente escrito, tão cheio de poesia e sentimento, que [minha] reiterada insistência levou a autora, [minha] amiga, a mandá-lo imprimir” (PELSERF, 1998, p. 35-36).

Quando Pelsperf salienta o resultado do livro de Floresta como fruto de uma correspondência familiar por meio de cartas e descreve o estilo dela como “feminino”, enfatiza a feminilidade da autora enquanto praticante do gênero considerado menor e permitido às mulheres, isto é, moralmente aceito pela sociedade. Além desse subterfúgio, como aponta Ludimila Maia (2016, p. 276), “a rapidez com que Nísia retorna da viagem e publica a obra é um indício de que ela não fez muito corpo mole para publicar o relato, tratando-se de mero artifício do discurso”. Ademais, a própria Floresta também se utiliza da modéstia e da humildade na escrita da obra, na intenção de se justificar ou, ao menos, conseguir um público mais receptivo.

Outra estratégia utilizada por Floresta era a de se comparar aos viajantes homens, sempre se colocando como inferior a eles ao enfatizar que as viagens dela não tinham pretensões científicas, nem interesse por narrar de modo formal e refinado ou mesmo capacidade de criticar obras artísticas como eles. Por exemplo, quando ela pretende narrar situações polêmicas, pelo viés político, afirma “desinteresse por assuntos graves impróprios à mulher” (FLORESTA, 1998b, p. 121). Contudo, afirmar-se como “humilde apreciadora” não passava de um subterfúgio, pois ela se posicionava criticamente frente a tais questões.

Outra viajante que recorre a estratagemas desse tipo é a chilena Maipina de la Barra, que faz uso da falsa modéstia e autonegação para se inserir na seara masculina. No início de *Mis impresiones y mis vicisitudes en mi viaje a Europa pasando por el Estrecho de Magallanes y en mi excursión a Buenos Aires pasando por la cordillera de los Andes* (1878), ela nega seu interesse em ser escritora e diz que a autoria feminina era um dom divino. Embora Maipina também fizesse uso da inferiorização, ela justificou suas viagens como jornadas autorizadas por Deus:

Duas damas completamente sozinhas, sem conselheiros e sem medo, e com poucas recomendações para os cônsules, partimos numa viagem ignorada com tranquilidade [...] Não é verdade que isto é admirável? Não compreende que tínhamos fé limitada no Ser Supremo, que ele nos observava... e que ele teria seus guias para cuidar de seus órfãos? (DE LA BARRA, 1878, p. 153).

Mas nenhum dos recursos aos quais recorreram as escritoras desmerecem as viajantes ou suas produções, porquanto viajar e escrever sobre a jornada eram ações ainda recentes para

as mulheres. Ao reafirmarem os papéis sociais e morais aplicados ao feminino, elas resguardavam seus textos das críticas negativas, pois mostravam que podiam ser mães, viajar e escrever. Por meio da modéstia e humildade, então, elas conseguiram amparar, em parte, a necessidade de diversas escritoras justificarem e validarem suas publicações para o/a leitor/a nos séculos XVIII e XIX.

Outras escritoras, por sua vez, utilizam outras estratégias. Teresa da Baviera, por exemplo, foi a que questionou as desvantagens do gênero diário e não fez uso de subterfúgios. Por ser uma naturalista, dedicada aos estudos de História Natural, Baviera, durante setenta e cinco anos, viveu em dedicação aos seus estudos e viagens pelo mundo. Ela conheceu os trópicos em 1888, colecionou objetos etnográficos, plantas e animais, além de visitar tribos de índios acompanhada de um mordomo, uma dama de companhia e um criado taxidermista. Segundo a Princesa Baviera, em sua obra *Minha viagem aos trópicos brasileiros* (1897, n.p), “Foi, em primeiro lugar, a intenção de contribuir de modo complementar para a zoologia e a botânica que [me] levou a organizar os resultados da minha viagem relacionados a esses campos e a cogitar a sua publicação”. Devido a seus estudos, eventualmente se confrontou com as limitações do gênero escrito permitido, uma vez que, como cientista, o diário era pouco adequado:

Fui aconselhada a registrar minhas experiências de viagem na forma de um diário. Segui o conselho. Porém, quanto mais eu avançava na redação do meu livro, mais me conscientizava de que esta forma não era conveniente. Ela impede, por exemplo, o resumo das impressões e a utilização de experiências complementares adquiridas posteriormente (BAVIERA, 1897, n.p).

As desvantagens do gênero foram percebidas por ela quando a obra estava já avançada, impossibilitando que optasse por outra forma textual. Por meio do texto de Baviera, vemos a importância das discussões arroladas até aqui sobre os gêneros permitidos às mulheres, porquanto limitações foram impostas a elas pela sociedade, mas não as impediram de, aos poucos, apropriarem-se desses gêneros textuais para os transformarem e, depois, abraçarem outros formatos de escrita.

Para Adriana Méndez-Ródenas, em *Transatlantic travels in nineteenth-century Latin America: european women pilgrims* (2014), as viagens das mulheres foram muito mais que jornadas substanciais para o enfrentamento da sociedade tradicional. Eram viagens propícias para que essas mulheres, que não negavam seus papéis sociais femininos, também construíssem outros papéis sociais fora dos padrões, como, por exemplo, etnógrafas amadoras, escritoras de história natural e observadoras sociais. Além disso, as jornadas empreendidas por elas podem

ser consideradas um meio de autotransformação, pois os relatos produzidos por essas viajantes resultaram em um conjunto eclético de temas que abordavam, muitas vezes, questões subjetivas em relação à viagem.

No entanto, a produção de um relato de viagem com viés de publicação não era algo tão simples, e as interessadas em viajar, escrever e publicar precisavam tanto estudar antecipadamente os lugares pelos quais passariam, quanto ter acesso a relatos anteriores e guias turísticos. Além disso, essas viajantes deveriam se preocupar, também, em seguir normas e convenções literárias, que eram rígidas e estabelecidas. Por exemplo, Nísia Floresta era leitora de livros de viagens, citados ao longo de sua obra, e ela se inspirava na tradição literária romântica, lendo Hugo, Chateaubriand, Sand e guias de viagens, como o *Itinéraire Descriptif, Historique e Artistique de l'Italie et de la Sicile* (1855), de J. Du Pays.

A partir do momento em que novos meios de transporte ofereciam algum conforto e segurança, mais mulheres passaram a enfrentar o mundo do lado de fora dos portões de casa. Americanas e europeias escreviam sobre suas aventuras, mostrando uma mudança nos séculos, em que havia novas formas de turismo e de perfis das viajantes. Contudo, essa evolução técnica não desfez o preconceito ou a proibição que ainda pairava sobre as mulheres, solteiras ou casadas, viajando acompanhadas de amigas ou sozinhas: eram, pois, ações amplamente criticadas. As viúvas, por sua vez, tinham maior autonomia legal, porque carregavam o luto como justificativa da ausência do marido em suas viagens.

Com o fim do século XIX e a primeira metade do seguinte, deslocar-se por prazer tornou-se mais difícil devido às guerras mundiais. Contudo, nova literatura e nova arte floresciam atraindo um novo perfil de visitantes: jovens, aventureiros, artistas e intelectuais americanos, como Hemingway e Fitzgerald. E mesmo frente às dificuldades de locomoção, os anos trinta foram considerados pela crítica como o apogeu da literatura de viagens, com inúmeras publicações de relatos, inclusive de autoria feminina.

A crise mundial é outra característica que marcava os sujeitos, desiludidos com o futuro, fazendo emergir uma prosa mais reflexiva e intimista. A viagem propiciava aos viajantes uma reflexão segundo um ponto de vista mais afastado — mas não menos afetado — sobre o mundo, suas transformações e as perdas de sentido de várias estruturas sociais que estabilizavam, de certa forma, a sociedade ocidental. Ambas, viagem e escrita, tornam-se ações cada vez mais individuais e introspectivas, e meios pelos quais os escritores opunham-se e/ou criticavam o sistema político e a ordem social instituída. Essas mesmas questões também aparecem nos textos das viajantes, porquanto muitas mulheres se tornam correspondentes da mídia e viajavam pelos países em guerra a pedido de editores.

Por meio da literatura de viagem de autoria feminina, vemos figuras transgressoras de normas, mesmo sem elas pretenderem: lemos mulheres narrando sobre mulheres, ou seja, rompendo com a tradição de invisibilidade feminina. Além disso, também observamos a luta não só pela liberdade de viajar, mas pela publicação de seus textos, uma vez que estavam presas entre ter textos considerados sem importância, por serem mulheres e escreverem gêneros da esfera privada, ou escolher “um estilo mais aventureiro” e ser “confrontada com acusações de que o que conta é mentira ou, no mínimo, amplamente exagerado” (SERRANO, 2014, p. 40).

As apropriações dessas viajantes, tanto do discurso escrito como do deslocamento geográfico e de direitos políticos e sociais, são importantes para entendermos a relevância do deslocamento feminino contemporâneo e para compreendermos a narrativa ficcional das mulheres na estrada, que será mais explorada pelas viajantes do início do século XX. Cada viajante, a seu tempo e contexto, fornece ao/a leitor/a diferentes e divergentes pontos de vistas sobre inúmeras questões. Com isso em mente, nas seções seguintes, resgatarei o surgimento do automóvel e algumas produções de viajantes escritoras do início do século XX, período anterior à época que começam a emergir os *road novels*, mas que já apresentava a ficcionalização dos relatos de viagem no gênero romance.

2.3 O automóvel como símbolo da viagem: Bertha Benz

Assim como eu, muitos nascidos no final do século XX e na virada do XXI cresceram ouvindo os pais ou outros parentes afirmarem que o mundo não era mais o mesmo. É um período histórico marcado por fortes acontecimentos globais, como as Guerras Mundiais, a Guerra Fria e o colapso da União Soviética, a partir dos quais percebemos, conforme Eric Hobsbawm (1998), transformações profundas e abrangentes que mudaram o jeito ocidental de se viver.

Essa sociedade é analisada e estudada por inúmeros estudiosos de diversos campos das Ciências Humanas, como o filósofo Marshall Berman (1986), por exemplo, que atesta, com fatos históricos, a sua teoria de que “tudo que é sólido se desmancha no ar”, isto é, mostra o quanto a realidade social transformou-se em uma realidade impermanente. A transitoriedade dos costumes e dos modelos culturais, econômicos, sociais e institucionais tornou-se parte do cotidiano, e os sujeitos tiveram que conviver com as transformações que foram aos poucos se impondo e constituindo as características do sujeito desse período histórico. E isso tudo culmina na máxima de Bauman (1999; 2005): uma “modernidade líquida”, que afeta inclusive as relações pessoais, criando “amores líquidos” e laços de afeto frágeis.

As consequências dessas mudanças repercutiram, com o tempo, na vida de todos, principalmente com a chegada da inovação cultural e tecnológica. As conquistas das mulheres também foram impactadas por todas essas transformações. Por exemplo, no século XX, embora muitas mulheres já trabalhassem, elas são massivamente inseridas no mercado formal de trabalho (PERROT, 2005). Essa realidade afetou não só a classe operária e outros setores sociais, mas também a própria história das lutas feministas e da literatura de autoria feminina. O século XX, aliás, foi importante para a história das mulheres e da sua literatura, por ser marcado por diversas lutas e conquistas em prol dos direitos das mulheres.

Outro fator também relevante para compreendermos as mudanças sociais e a influência delas sobre a viagem e os textos das viajantes é o surgimento do automóvel, principalmente o carro. Quando ele surge, temos a construção de um novo ideário e de um símbolo de mobilidade. As atividades de lazer e prazer ganharam relevância e as viagens foram facilitadas com o advento do automóvel, ampliando a ideia de liberdade e de fronteiras a serem transpostas, mesmo que inicialmente só os membros da elite com condição pudessem adquiri-lo.

Foram muitos pesquisadores estudando e tentando desenvolver um motor, mas foi o alemão Karl Benz quem o fez, por volta de 1878: criou os motores de combustão interna e concluiu o modelo movido a gasolina no fim do mesmo ano. O que possivelmente você não deve saber é que isso somente foi possível devido à noiva dele, Bertha Benz, que investiu parte de seu dote nessa invenção, assumindo a sociedade com seu, então, futuro marido. Mas as coisas não foram simples para eles, porquanto as pessoas achavam a invenção de uma carruagem sem cavalos descabida, inútil e até perigosa.

Após a conclusão do carro, em 1885, o *Patent-Motorwagen* foi apresentado ao mundo somente por seu marido, já que Bertha, mesmo investindo no projeto, o que lhe dava direito à patente, não tinha permissão para tanto devido a sua condição de mulher casada. No entanto, Karl não conseguiu fazer propaganda e comercializá-lo, o que trouxe a esposa novamente à frente do empreendimento: escondido do marido e ilegalmente, dado que era uma ação que exigia a anuência das autoridades, ela realiza a primeira viagem longa de carro do mundo.

Com dois de seus filhos adolescentes, a pioneira conduziu o *Modello III* por 106 quilômetros de Mannheim até a cidade Pforzheim, onde morava sua mãe, usando a visita como desculpa para mostrar o potencial da invenção do marido. A viagem começou em uma manhã e, durante o percurso, Bertha resolveu vários problemas do carro, mostrando grande conhecimento técnico. Por exemplo, com um suprimento de apenas 4,5 litros de combustível, no decorrer da viagem, ela precisou usar benzina para manter o motor funcionando. Com um

alfinete do chapéu, ela limpou o cano do combustível e, como material isolante, usou uma cinta-liga. Também precisou parar em um sapateiro que confeccionasse correias novas de couro, para, assim, aprimorar o sistema de freios. E, ainda, tinha a necessidade de abastecer com água o sistema de refrigeração do motor ao longo de suas paradas. Além disso, seus filhos precisaram empurrar o carro em estradas íngremes, pois as engrenagens não foram suficientes. Ela chegou ao seu destino somente no fim do dia e retornou de carro alguns dias depois.

Figura 10 – Bertha Benz.



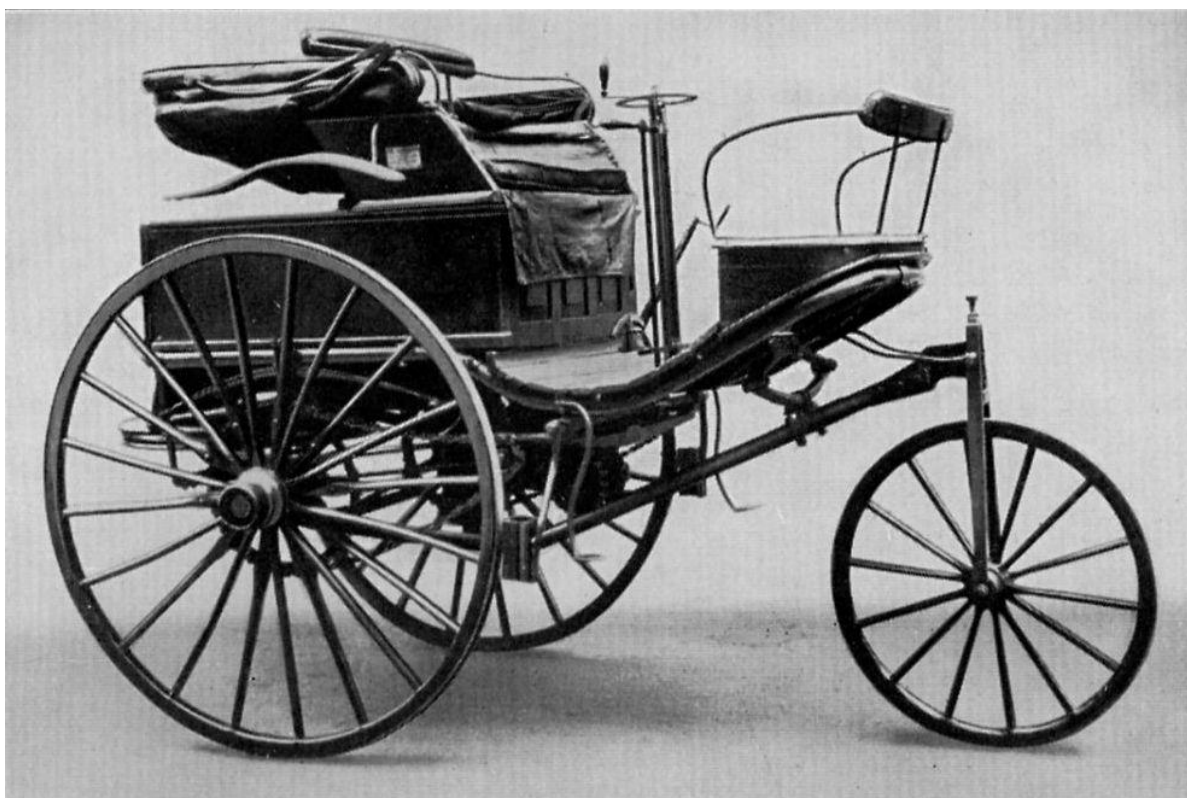
Aos 95 anos, ela recebeu o prêmio de Senadora Honorável do Instituto de Tecnologia de Karlsruhe e faleceu dois dias depois do evento, em 1944. Fonte da imagem: Revista Carro.

A aventura de Bertha não só teve uma repercussão importante, conforme ela intentava, como também a viagem foi determinante para o desenvolvimento técnico do carro, pois, a partir dos problemas lá enfrentados, Karl e ela puderam fazer melhorias no automóvel, inclusive, mostraram a importância dos *test drives* adotados atualmente pelas indústrias automobilísticas.

Por fim, ninguém pode apagar da história o fato de que, na primeira vez que um carro foi dirigido por uma longa distância, era uma mulher no volante, Bertha Benz.

As proporções tomadas pela invenção de Karl e Bertha foram enormes, de tal maneira que se tornou um bem material supervalorizado. A própria organização do espaço urbano começou a ser pensada a partir do carro de passeio: com áreas residenciais distantes dos centros comerciais; lugares para atividades de lazer em que o automóvel era necessário; e surgiu o sistema coletivo de transporte para o deslocamento de um número maior de pessoas.

Figura 11 – Benz Patent-Motorwagen Nr. 3 de 1888.



Fonte: Grupo Mercedes Benz

Mas com a popularidade do carro,⁷³ aquilo que era considerado uma evolução na função de deslocamento, foi agregando outros valores ao longo dos anos, tais como o objeto sinônimo de liberdade, diferenciador social, conquista e poder: nos Estados Unidos, tornou-se símbolo de liberdade de escolha e liberdade social; já no Brasil, ele assume papel de diferenciador social, pois possuí-lo representa superioridade financeira (DI RONÁ, 2002).

⁷³Sobre quando o automóvel chegou ao Brasil, consultar *O automóvel, o automobilismo e a modernidade no Brasil (1891-1908)*, de Victor Andrade de Melo. Disponível em: <<http://www.rbce.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/viewFile/199/206>>. Acesso em: 24 maio 2020.

Segundo a revista *Quatro Rodas* (1980, p. 149), o automóvel modificou a noção de espaço vital necessário a um indivíduo, e “o espaço privativo passou a ser medido de dentro de um carro, não de um quintal com jardim na frente”. Assim, o carro não apenas fazia parte da sensação de bem-estar e conforto do viajante, mas também virou uma extensão do próprio corpo dele.⁷⁴

Com o tempo, a imagem do carro foi construída como símbolo de masculinidade, porquanto se trata de um objeto de dominação, em que o homem se apropria do espaço por meio da força do motor e da velocidade. Ele, então, o compra, customiza, dirige e domina, assim como faz sobre o corpo feminino, como se o homem “estivesse comprando uma amante” (LUCHEZI, 2010, n.p). É por isso que, até os dias de hoje, muitas propagandas utilizam a figura feminina, geralmente sexualizada, para a venda do carro, e frequentemente as exposições dos automóveis são realizadas com a presença de modelos femininos.

Apesar dessa construção social que transforma o carro em um meio de dominação masculina, a mulher também conseguiu se apropriar do automóvel, tanto que muitas delas realizaram viagens e registraram seus relatos. Por exemplo, logo no início do século, vemos algumas viajantes publicarem textos sobre viagens a motor: de moto,⁷⁵ temos o relato da inglesa Lady Warren, em *De Argelia a Tunez em moto* (1922); e de carro, as obras *A motor-flight through France* (1908), da americana Edith Wharton, *En auto a través de los continentes: 1927-1929*, da alemã Clärenore Stinnes, *Todos los caminos están abiertos* (1939), da suíça Annemarie Schwarzenbach, e *La ruta cruel* (1947), da suíça Ella Maillart.

Sem mais tardar, encerro essa travessia pela longa história da participação das mulheres na literatura de viagem. Muitas delas publicaram textos literários sobre viagem que podem ser compreendidos mais tradicionalmente por fazerem uso dos gêneros diários, cartas e relatos e de uma linguagem objetiva ao descrever os lugares pelos quais passaram. Contudo, a partir do século XX, sobretudo na segunda metade, muitas escritoras exploraram o gênero romance para tratar da temática em questão. E é sobre elas que discutirei na seção seguinte.

⁷⁴Para mais sobre o automóvel como extensão do corpo, consultar *O Automóvel como Símbolo da Sociedade Contemporânea* (2010), de Tatiana de Freitas Luchezi. Disponível em: <https://www.ucs.br/ucs/eventos/seminarios_semintur/semin_tur_6/arquivos/03/O%20Automovel%20como%20Simbolo%20da%20Sociedade%20Contemporanea.pdf>. Acesso em: 24 maio 2020.

⁷⁵Inúmeras são as viajantes do século XX que deixaram registros escritos, cito algumas na página 222, anexo III.

3. Liguem seus motores, senhoras: o *road novel* de autoria feminina

Mesmo no país de origem do gênero *road novel*, como exemplifiquei na seção “Um desvio para a nova rota: escritoras e personagens femininas no *road novel*”, a produção escrita de autoria feminina sobre viagem se restringia, principalmente, a poesias e memórias até as primeiras décadas do século XX. O gênero romance de estrada só começou a ser explorado pelas mulheres a partir da década de 1960, quando temos uma crescente produção que dialoga com a história da apropriação do gênero narrativo pela mulher.

Jessica Enevold, em sua pesquisa *Women on the road: regendering narratives of mobility* (2003), aponta tais relatos memorialísticos, que colocavam em cena a questão do “lugar da mulher” dentro da geração *beat*, como possíveis primeiros passos em direção à “volta apropriada da mulher na evolução da narrativa de estrada” (2003, p. 79, tradução minha).⁷⁶ Em seu texto, Enevold observa algumas obras do século XX para entender, de um ponto de vista teórico feminista, o que acontece com as mulheres quando elas se afastam da posição marginal e colocam o pé na estrada.

De um modo geral, a autora discute alguns sujeitos femininos na estrada, como a modelo e a stripper, depois amplia a discussão para a questão da maternidade relacionada à mobilidade e, por fim, ela perscruta a personagem feminina na estrada influenciada pelas ondas feministas, citando *Thelma e Louise* (1991) como um exemplo. Esse último grupo abarca obras que mostram as mulheres mobilizadas pelo próprio desejo de partir, e não mais como objetos sexuais, figuras maternas resilientes em casa ou, então, passageiras no banco de trás dos carros dos homens.

A despeito de ter sido no final dos anos de 1950 que o *road novel* foi postulado por Kerouac, somente em 1970 que começaram a surgir publicações de mulheres explorando o gênero e transformando a cena literária, com as publicações de Joan Didion, Katherine Dunn, Anne Roiphe, Doris Betts, Mona Simpson, Michelle Carter, Barbara Kingsolver, Kate Braverman, Sharlene Blake, entre outras. A maioria dessas autoras não é conhecida e suas obras não têm novas edições, muito menos traduções, com raras exceções, como *Qualquer lugar menos aqui* (1986), de Mona Simpson.

A efervescência dessa produção feminina foi favorecida pelo contexto político, cultural e social, chamada pelos estudiosos de segunda onda feminista. Trata-se de um período de

⁷⁶“appropriative turn in the Evolution of the road narrative”

atividade feminista que se iniciou em meados dos anos 1950 nos Estados Unidos e foi se espalhando para outras partes do mundo até se tornar um movimento forte na Europa e em partes da Ásia, principalmente por volta de 1980.

Segundo Branca Alves e Jacqueline Pintaguy, em *O que é feminismo?* (1991), as mulheres dessa segunda onda reivindicavam uma pauta mais ampla, para além das questões de direito ao voto, à propriedade, à participação política e à vida pública. O movimento abrangia questões como família, violência doméstica, sexualidade, mercado de trabalho, desigualdade profissional (como as diferenças salariais), desigualdades legais e direitos reprodutivos. Com a luta fortificada pela adesão de diversas mulheres ao redor do globo, houve grandes avanços em diferentes áreas sociais, inclusive surgiram abrigos para as mulheres que sofriam algum tipo de abuso.

Nesse período, os ideais domésticos perpetuados há anos começaram a ser firmemente questionados, e muitas desafiaram as fronteiras espaciais da esfera privada demarcada para o corpo feminino. Esse desafio estava na pauta dos movimentos das mulheres, que ansiavam cada vez mais a prática do movimento espacial para além da porta de casa:

Esta preocupação com categorias espaciais como o público e o privado, a domesticidade e a família nuclear, resultou, no campo da literatura, numa série de narrativas femininas da estrada, tanto por anglo-americanas como não anglo-americanas, que, por um lado, afirmam o movimento como uma prática libertadora, mas por outro, enfatizam que as limitações espaciais das mulheres se estendem para além das do coração e do lar, uma vez que estão enraizadas em todas as arenas da sociedade (GANSER, 2009, p. 48, tradução minha).⁷⁷

Emergiram, nesse contexto, narrativas de autoria feminina que envolviam a suposta liberdade das estradas, como Alexandra Ganser aponta em sua tese *Roads of her own: Gendered space and mobility in American Women's Road Narratives, 1970-2000* (2009). Nela, a pesquisadora faz um crítico levantamento sobre a relação de gênero, espaço e movimento, que será importante para embasar as análises que farei dos romances.

Segundo Ganser (2009, p. 14, tradução minha), “as escritoras americanas contemporâneas relataram as viagens entre países como agradáveis e empoderadoras, como

⁷⁷“This preoccupation with spatial categories such as the public and the private, domesticity and the nuclear family, resulted, in the field of literature, in a number of women's narratives of the road, both by Anglo and non-Anglowomen, which, on the one hand, affirm movement as a liberatory practice, but on the other hand emphasize that women's spatial limitations extend beyond those of hearth and home as they are ingrained in all arenas of Society”.

uma oportunidade de descoberta e exploração pessoal e como crítica cultural”.⁷⁸ Isso mostra a importância da segunda onda feminista no desenvolvimento da cultura e da sociedade na época, pois foi um fator importante para a reescrita do imaginário tradicional de local, espaço e mobilidade.

Estabelecer para si o discurso e apropriar-se dele foi fundamental para que o lugar da mulher enquanto sujeito fosse historicamente construído. Além do mais, não só a ideia de movimento transformou e moldou todo o imaginário cultural, mas a própria automobildade, ou seja, o corpo em movimento. Nos Estados Unidos, principalmente, o mito da mobilidade foi absorvido por diversas instâncias culturais, tais como o cinema, com o *road movie*, e a literatura, com o *road novel*.

Esse contexto do qual emergiram ambos os gêneros, aliado ao número expressivo de publicações e da filmografia estadunidense sobre viagens, fazem que “apenas à primeira vista pareça consolidar a ideia de que os Estados Unidos oferecem mais espaço e liberdade do que outras nações” (GANSER, 2009, p. 16, tradução minha).⁷⁹ O que não é verdade, porque a produção literária sobre viagem não é restrita às estadunidenses, como veremos ao longo das análises dos romances.

Ganser separa as produções de autoria feminina em três categorias: narrativas de busca, romances paranômades e os picarescos. Contudo, muitos *road novels* dialogam com mais de um estilo e, além disso, não é possível reduzir os romances de estrada produzidos por mulheres a esses três grupos.

A primeira categoria, que trata das narrativas de busca, leva em conta o desejo das protagonistas de chegar em um lugar imaginário ou real. São alguns exemplos desse estilo de *road novel* as obras *Heading West* (1981), de Doris Betts, e *Finding signs* (1990), de Sharlene Baker. Ambas fazem uso da tradição do romance para colocar em cena as próprias buscas feministas que fundamentam o desejo de libertação.

O segundo conjunto de obras trata do paranomadismo. São aquelas que não se ocupam mais de um desejo de chegar a algum lugar, mas sim prevalece, em alguma medida, um caráter de mobilidade semelhante às andanças nômades. Desse grupo, são alguns exemplos *The floating world* (1989), de Cynthia Kadohata, e *Play it as it lays* (1970), de Joan Didion. Nas

⁷⁸“contemporary American women’s writers have told cross-country journeys as pleasurable and empowering, as a chance for personal discovery and exploration, and as cultural critique.”

⁷⁹“Myths of mobility have been continually enacted in the road genre, which only at first sight seems to consolidate the idea that America offers more space and freedom than other nations, and with it, an unparalleled social and geographical mobility.”

próprias palavras de Ganser: “as histórias de estradas paranômades descartam a ideia de chegada, bem como o seu oposto binário, a partida, como a estrutura da viagem narrada” (2013, p. 218, tradução minha).⁸⁰ Tais narrativas privilegiam, então, um sentido de movimento em nome do próprio movimento.

Por fim, o terceiro ramo de romances de estrada produzidos por mulheres são os picarescos,⁸¹ que tem como característica encenar sujeitos marginalizados, revelando as desigualdades de gênero presentes na tradição do *road novel*. São exemplos as obras *No fixed Address* (1986), de Aritha van Herk, e *Truck* (1971), de Katherine Dunn, os quais revelam o desejo e a imprudência das personagens femininas. Essa forma tradicional de narrar é transformada pelo viés da literatura de autoria feminina, que recalcula a rota das narrativas de estrada para diferentes contextos sociais e culturais.

Considerando, então, que os *road novels* de autoria feminina não são lidos e estudados pelas academias brasileiras tanto quanto merecem, a seguir, me debruçarei sobre quatro obras publicadas entre 1970 e 2000. A saber: *Play it as it lays* (1970), de Joan Didion; *Trilhas* (1980), de Robyn Davidson; *Qualquer lugar menos aqui* (1986), de Mona Simpson; e *Finding signs* (1990), de Sharlene Bake.⁸² A escolha desses romances se justifica devido a eles problematizarem questões importantes que me possibilitam entender como a figura feminina se apropriou das estradas, do estar em movimento.

A partir da análise das fronteiras temáticas e estruturais que as mulheres escritoras passaram a explorar, discutirei alguns aspectos: como é a relação da personagem com a estrada, o meio de transporte e a família; o que motiva a viagem e como a protagonista lida com o movimento; qual a estrutura do romance, a linguagem e o estilo da narrativa; e como esses textos se aproximam ou transgridem o modelo de *road novel* estabelecido por Jack Kerouac.

⁸⁰“para-nomadic road stories dismiss the idea of arrival as well as of its binary opposite, departure, as the structure of the narrated journey”.

⁸¹Picaresco, em espanhol pícaro ou picaresca, significa malando ou delinquente. O romance picaresco é um sub-gênero literário que possui um viés satírico, às vezes carregado de humor, e narra as aventuras de um herói/heroína de classe social baixa. Esse estilo narrativo se originou na Espanha e surgiu como uma paródia das obras do renascimento, como as epopeias e os romances de cavalaria. Apresentam-se personagens anti-heróicos, marginalizados e que mostram a realidade social. Exemplo do pícaro temos *Lazarillo de Tormes* (1554), autoria anônima, e *Dom Quixote* (1615), de Miguel de Cervantes.

⁸²Consultar página 223, anexo IV, para ver a lista com todos os *road novels* de autoria feminina que tive acesso.

3.1 *Finding signs*: a teoria do *spot-in-place* e uma mulher de uma raça diferente

“quando você pensa que está andando na calçada, se impulsionando no espaço, você não está. Você está no seu lugar. Você está puxando a calçada embaixo de você com os pés. E tem isso: a terra é flutuante. É muito mais fácil puxar a terra atrás de você enquanto você caminha ladeira abaixo do que empurrá-la para baixo quando você sobe”
(*Finding signs*, Sharlene Baker)

No romance *Finding signs* (1990), de Sharlene Baker,⁸³ a narradora Brenda constrói uma noção particular de viagem. A teoria de Brenda basicamente se fundamenta na seguinte noção: “todos têm um lugar no espaço, um lugar onde mora o seu próprio âmag, sua casa. Nada pode tirar você daquele lugar, nem mesmo morrer” (BAKER, 1990, p. 65, tradução minha).⁸⁴ Como consequência disso, o ato de se deslocar e viajar não se baseia em passar pelos espaços deixando-os para trás, mas sim de puxar a estrada debaixo de si, até que o lugar onde deseja estar chegue a você. Ela denomina essa ação como a “teoria do *spot-in-place*”, em português, posso considerar como a teoria do “lugar no espaço”.

A obra de Baker é um *road novel* de busca, inserido dentro dos romances de estrada picarescos que exemplifiquei anteriormente. Ele é o primeiro das cinco obras em análise que coloca em cena uma personagem feminina viajando sozinha pelas estradas. E também dialoga mais diretamente com o estilo de romance de estrada pré-estabelecido por Kerouac, no qual o homem viaja sozinho em busca de alguma coisa, pegando carona e explorando o espaço, enquanto experiencia a jornada como um espaço aberto para uma suposta liberdade. Porém, diferente dessa última premissa dos *road novels* de autoria masculina, a obra de Baker contesta de forma explícita a ideia de viagem como liberdade e desmitifica alguns mitos do caminho aberto.

Essa obra, assim como as outras a serem estudadas, possui uma estrutura narrativa móvel, porque o tempo presente se mescla constantemente com as lembranças da personagem. O enredo do romance é bastante simples: Brenda Bradshaw, de vinte e três anos, recebe uma

⁸³Apesar dos meus esforços, não encontrei nenhuma informação sobre a escritora Sharlene Baker, e tão pouco uma imagem dela. A única informação disponível é da edição do romance que tenho: “Sharlene Baker nasceu em Chelsea, Massachusetts, em 1954, e foi criada principalmente no Havaí e na Califórnia. Ela agora vive em Durham, Carolina do Norte, com sua filha, Chelsea, e seu filho, Nathaniel”.

⁸⁴“that everyone has a spot in space, a spot where the very core of you lives, your home. Nothing can knock you out of that spot, not even dying”.

carta de Al Rightti, que mora em Spokane, pedindo a visita dela. A protagonista, que acredita ser ele o amor da sua vida, parte, então, de San Diego com destino ao lugar onde ele mora. A premissa da viagem, inicialmente, é o romance entre Brenda e Al, mas isso fica como pano de fundo. É a relação da personagem com a viagem que é colocada em evidência, pois, ao pôr o pé na estrada para encontrar Al, a personagem, de forma inconsciente, sempre adia essa chegada, permanecendo na estrada.

A protagonista se desloca de San Diego à Filadélfia e de Boston a Reno, além de outros lugares, entre cenas bastante aventureiras e arriscadas. Viaja pedindo carona e, conforme avança na estrada, trabalha como vendedora, caminhoneira e até colhedora de um pomar de maçã, adiando, assim, o destino final. À medida que ela se afasta dele, algumas perguntas em relação a sua inquietação começam a ficar evidentes para a personagem: ela se mantinha em movimento por medo do compromisso ou devido ao desejo de se deslocar?

A narrativa traz os relacionamentos da personagem com o seu irmão Will, veterano de Guerra do Vietnã, e sua mãe, que sofria de depressão, e grande parte das rememorações da protagonista são em relação a eles. Depois, a personagem explora o legado da família, a qual, devido ao pai trabalhar nas forças aéreas dos Estados Unidos, vivia se mudando constantemente; e, por fim, a narradora encena a sua busca particular por sinais que a ajudassem a entender como lidar com esse legado familiar e como encontrar um novo lugar no espaço e em uma relação romântica.

Brenda é definida por Lucien, personagem dono de um barco no qual a protagonista planeja viajar para Jamaica e trabalhar em alto mar, como uma mulher diferente: “Poucas mulheres querem navegar pelo oceano profundo. Não muitas. Você é rara. Uma raça diferente”. A importância desse contexto para a construção identitária da protagonista se dá na medida que a personagem questiona o motivo de Brenda querer velejar com eles, e a resposta dela é que agora ela acredita ser no mar o seu lugar. Essa resposta faz Lucien concluir que ela era “uma dessas raças maravilhosas de mulheres”. E, então, ele denomina um dos barcos de “Brenda’s question” (BAKER, 1990, p. 100),⁸⁵ dando forma física à busca de Brenda.

Essa definição lhe é dada porque Brenda rompe com os padrões sociais aos quais as mulheres são sujeitas: o corpo feminino pertence à casa e ao marido, e não à estrada, que já pertence ao homem. A obra representa, desse modo, uma literatura que, além de contestar, é uma “intervenção e ruptura dos discursos dominantes da (auto)mobilidade literária e do espaço

⁸⁵“Not many women want to sail the deep ocean. Not many. You are a rare one. A different breed [...] You know, you are one of these wonderful breed of American women”.

de gênero” (GANSER, 2009, p. 20, tradução minha).⁸⁶ Mas, se Brenda pertence à raça de uma mulher diferente, então qual é a outra raça? Seria a raça das mulheres iguais? A contraposição pode ser percebida pelo arquétipo de Penélope, explanada na seção “Mulheres, viajantes e escritoras”. Como visto, na “maldição de Ulisses”, enquanto o herói viajou e vivenciou aventuras, sua mulher Penélope o esperava em casa, resiliente. Conforme Serrano (2014), essa resiliência é que a consagra enquanto mulher virtuosa, e é em relação a ela que Brenda pode ser considerada uma mulher de uma “raça diferente”: aquela que não espera, aquela que viaja e vai ao encontro daquilo que busca.

Sabemos que historicamente as mulheres, como exemplifiquei ao longo deste segundo capítulo, sempre esteve em casa, e a experiência da viagem era centrada no herói, como vimos no primeiro capítulo. Durante séculos, a literatura, a história e a cultura glorificaram os exploradores que se aventuraram em terras estranhas, os grandes heróis que conquistaram outros povos, os viajantes que percorreram estradas em buscas particulares. Tudo isso configurou a estrada e a viagem enquanto território masculino, isto é, espaço de gênero.

Ser definida como uma “mulher de uma raça diferente” revela que a estrada aberta e a viagem como liberdade só são desse jeito se a aventura for realizada por um homem, pois as mulheres que se arriscam são, como dito, de uma “raça diferente”. Por isso, a transgressão que caracteriza Brenda como dessa raça transforma a mobilidade em resistência à desigualdade de apropriação dos espaços e, portanto, é “uma forma de agência espacial” (GANSER, 2009, p. 59, tradução minha).⁸⁷

No romance, essa questão da mulher transgressora, Brenda’s *question*, como é nomeado o barco, é sustentada também a partir da representação dos dilemas do medo feminino de pôr o pé na estrada. Aliadas aos séculos de literatura que respaldava o domínio da estrada pelos homens, estavam também os arquétipos femininos de fragilidade e a construção de um imaginário de medo, os quais transformavam as mulheres em Penélopes: o medo da violência, o medo de sofrer abuso, o medo do estupro. Hille Koskela (1997, n.p, tradução minha) aponta que a ousadia das mulheres que colocam o pé na estrada “está associada à liberdade, igualdade e uma sensação de controle e posse do espaço”; contudo, o medo da violência geralmente “mina

⁸⁶“its intervention in and disruption of dominant discourses of literary (auto)mobility and gendered space”.

⁸⁷“a form of spatial agency”.

a confiança de algumas mulheres, restringindo seu acesso e atividade dentro do espaço público”.⁸⁸

A autora mostra que a violência é um indicador das questões relacionadas a gênero, e que constituem, de forma complexa, a nossa sociedade e a noção de espaço. E eu acrescentaria que a violência também delimita a apropriação dos espaços públicos pelas mulheres, dado que elas precisam constantemente contestar essas construções sociais relacionadas ao corpo feminino. Vejamos: o medo sentido pelo corpo feminino é visto como um sentimento normal, enquanto a mulher que se aventura é considerada ousada por realizar um ato arriscado, já que socialmente essa mulher que se arrisca é automaticamente uma vítima. Esse medo, que enclausura tantas mulheres e lhes tolhe a mobilidade, é uma construção social.

Os estudos de Koskela (1997, n.p, tradução minha) respaldam uma visão de que é possível às mulheres se apropriarem do espaço e construir confiança para o explorarem: “a maioria dos estudos concorda que o medo das mulheres é, em parte, um reflexo das estruturas de poder de gênero na sociedade em geral”.⁸⁹ Mas isso tudo não invalida a dura realidade de que, de fato, ao colocar o pé na estrada, a mulher é automaticamente levada a considerar todos os perigos de estar ali fora.

O romance *Finding signs* revela que esse medo é uma construção social ao mostrá-lo exteriormente à personagem e, depois, implodindo em seu interior. Isso ocorre quando a protagonista Brenda é confrontada ao longo da jornada por projeções desse sentimento por parte de outras personagens que ela encontra na estrada, como vemos nos seguintes trechos:

Ele assobia. ‘Esse é um longo caminho para você estar viajando sozinha. Não há muitas garotas que iriam tão longe sozinhas.’

[...]

‘Eu vi o seu bando. Você está pedindo carona?’ ‘Sim’.

‘Você não tem medo?’

‘Todos me perguntam isso. Eu acho que se eu estivesse realmente com medo, eu não estaria fazendo isso, não é?’

Ele dá de ombros. ‘Você deve ter medo. Há muitos malucos neste mundo. Ele é melhor para um homem.’” (BAKER, 1990, p. 5, 78, tradução minha).⁹⁰

⁸⁸“is associated with freedom, equality, and a sense of control over, and possession of space”.

⁸⁹“Most studies agree that women’s fear is partly a reflection of gendered power structures in the wider Society”

⁹⁰“That’s a long way for you to be traveling alone. Not too many girls that’d go that distance alone. [...] ‘I saw your pack. Are you hitchhiking?’ ‘Yes.’ ‘Aren’t you afraid?’ ‘I get asked that by everyone. I guess if I were really afraid, I wouldn’t be doing this, would I?’ He shrugs. ‘You ought to be afraid. Lot of kooks in this world. Better for a man.’”

A reação das pessoas em relação à vida móvel dela enfatiza a construção de inferioridade feminina e a fraqueza física, pois constantemente questionam a presença de um corpo feminino na estrada. Como a personagem do trecho anterior diz, “você deve ter medo”, já que o mundo “é melhor para um homem”. Esse discurso heteronormativo sustenta a crença de que o espaço móvel é de apropriação masculina muito mais que feminina, dando suporte ao medo da violência, bem como respalda também a própria violência como algo natural ao qual as mulheres estão suscetíveis. A trajetória da personagem reflete que as construções sociais que estabeleceram o espaço privado como pertencente à mulher dificultaram a apropriação dela do espaço público, e mostra as inscrições de espacialidade de gênero no corpo feminino, estabelecendo o medo como filtro e freio da mobilidade feminina.

Assim, mesmo que a personagem esteja viajando pelo espaço, ao se deparar com essa projeção da sociedade sobre seu corpo, ela a internaliza a ponto desse medo transbordar. Isso pode ser observado quando ela começa a conversar com o representante de vendas ambulante em um restaurante à beira da estrada, o mesmo que afirma que o mundo era melhor para um homem. A cena, embora parecida com outros momentos de questionamento em relação a sua presença na estrada, é um gatilho para a externalização do medo, porquanto o homem tenta convencê-la a passar a noite com ele. Ela experiencia, então, sua primeira noite de terror, mesmo repetindo a irracionalidade desse sentimento. Vejamos:

E então estou lá fora, no ar frio e seco e cortante, correndo pelo estacionamento ciente de todos os postes de luz que passo por baixo, minhas costas formigando, tentando olhar por cima do ombro sem parecer que estou. Meu coração está batendo furiosamente. Ele está [...] parado no estacionamento acendendo um cigarro, um olho semicerrado; sugando e soprando, e planejando. Pare com isso, Brenda, digo a mim mesma. [...] Mesmo que eu esteja no escuro como breu, tenho certeza de que ele viu exatamente para onde eu fui. Os arbustos são grossos e emaranhados. Eu fico de joelhos e rastejo [...] Eu rastejo profundamente no labirinto. Ainda assim, posso imaginá-lo me encontrando, seguindo meu cheiro, me rastreando [...] Sinto meu piscar ficando mais pesado e me sacudo para acordar. Tento adivinhar a hora. Uma hora, talvez apenas meia-noite. [...] Esse seria o plano dele, decido esperar até as três ou mais. Quando ele pensa que estou dormindo. Imagino que verei seus sapatos primeiro. [...] Só os sapatos e... uma lanterna. Quase grito com o pensamento disso, de ser atingida por uma luz cegante repentina, e ele começar a ver minha confusão e pânico, minhas mãos protegendo meus olhos, ele rindo longo e baixo, [...] uma risada que só eu ouviria. [...] Um machado. Seria um machado. Já posso imaginar meu próprio sangue espesso respingado na parte inferior das folhas. Depois, apenas meus ossos decepados dentro das minhas roupas para serem encontrados por algum caroneiro azarado do futuro [...]. encontrando esse horror. Esse horror. Acordo com meu próprio grito silencioso - é isso! - debatendo-me violentamente dentro do meu saco de dormir emaranhado, soluçando de angústia enquanto a poeira voa, me cegando e sufocando; Eu grito, um grito de gelar o sangue, até que entre meus suspiros para respirar o que finalmente, finalmente, finalmente me atinge em meu cérebro confuso é que é luz do dia, luz do dia brilhante; ele não está aqui, estou sozinha, e apenas o forte sol da manhã que passa pelos galhos me acordou; isso, e o salto dos meus próprios nervos em frangalhos. Estou tremendo agora, meus dentes

batem. Tento tirar pedaços de casca de árvore da boca, mas minhas mãos estão tremendo muito, minha língua e lábios estão dormentes, [...] Eu choro lágrimas frias por mim mesma sozinha e solitária [...] lamentavelmente sozinha nos arbustos enquanto dezenas de pessoas passam por mim, sonolentas por terem deixado seus aquecidos leitos matrimoniais, e é verdade, é verdade, o que eles dizem: que seu pior inimigo é você mesmo (BAKER, 1990, pg. 79-82, tradução minha).⁹¹

Essa cena se estende por algumas páginas e representa uma realidade enfrentada por muitas mulheres até hoje. O medo e a insegurança se somam ao imaginário da personagem para desenhar cenários de violência, atingindo-a em sua maior fraqueza dentro dessa sociedade: ser mulher. Uma pesquisa realizada em março de 2019 pelo site “Booking”, que questionou quatro mil pessoas, entre homens e mulheres de 18 a 60 anos, do México, Colômbia, Argentina e Brasil, aponta que 17% das mulheres latinas-americanas sentem medo quando se trata de viajarem sozinhas, enquanto que 16% delas nunca chegaram a pensar em tal possibilidade. Além disso, 55% afirmam que preferem ter companhia para viajar, e 38% dessas mulheres nunca realizaram uma viagem por conta própria.

A pesquisa também questionou a percepção dos homens sobre as mulheres que viajam sozinhas: 55% apontaram o fator independência, 54% as definiram como aventureiras, 51% como seguras de si e 40% como corajosas. Tais números revelam os pré-conceitos por trás da sociedade ao se tratar da mobilidade feminina, já que definições como “aventureiras”, “seguras de si” e “corajosas”, não são termos comumente utilizados ao descrever um homem viajante, que seria descrito apenas como viajante.

Os dados evidenciam que o medo ainda persiste na sociedade. Ele aparece na narrativa de Baker por meio da reação extrema que a personagem demonstra e a faz perceber a ilusão de

⁹¹“And then I am outside in the dry cold stinging air, running across the parking lot aware of every streetlight I pass under, my back prickly, trying to glance over my shoulder without looking like I am. My heart is pounding furiously. He is [...] standing in the parking lot lighting a cigarette, one eye squinted; sucking and blowing, and planning. Stop it, Brenda, I tell myself. [...] Even though I'm in the pitch dark, I am sure he has seen just where I have gone. The bushes are thick and tangled. I get down on my hands and knees and crawl [...] I crawl deeply into the maze. Still, I can imagine him finding me, following my scent, tracking me [...] I feel my blinking getting heavier, and shake myself awake. I try to guess at the time. One o'clock, maybe only midnight. [...] That would be his plan, I decide, to wait until three or so. When he thinks I'm asleep. I imagine I'll see his shoes first. [...] Just the shoes, and then ... a flashlight. I almost scream at the thought of it, of being hit with a sudden blinding light, and him getting to see my confusion and panic, my hands shielding my eyes, him laughing long and low, [...] a laugh that only I would hear. [...] An ax. It would be an ax. I can already imagine my own thick blood spattered on the undersides of the leaves. Then just my severed bones within my clothes to be found by some unlucky hitchhiker of the future [...] . And finding this horror. This horror. I jolt awake to my own silent scream—this is it!—thrashing wildly within my tangled sleeping bag, sobbing in anguish as dust flies, blinding and choking me; I scream, a bloodcurdling scream, until between my gaspings for breath what finally, finally, finally reaches me in my muddled brain is that it is daylight, bright daylight; he's not here, I'm all alone, and only he sharp morning sun stabbing through the branches has wakened me; that, and the jumping of my own jangled nerves. I'm shivering now, my teeth chatter. I try to pick pieces of bark out of my mouth, but my hands are shaking too much, my tongue and lips are numb [...] I cry cold tears for myself alone and lonely [...] pitifully alone in the bushes while dozens of people drive past me, drowsy from just having left their warm marriage beds, and it is true, it is true, what they say: that your own worst enemy is yourself”.

sua posição enquanto mulher na estrada. Isso porque o romance contradiz a noção de liberdade na estrada dos *road novels* de autoria masculina, como se qualquer pessoa pudesse transitar nela sob as mesmas condições para encontrar a liberdade.

Ao ler esse romance de Baker, lembrei-me de uma imagem de Ruth Orkin, uma fotógrafa estadunidense. A fotografia abaixo mostra uma mulher caminhando sozinha pelas ruas enquanto os homens ao seu redor a assediam com o olhar. Ela, ao lado dos dados da pesquisa referida acima e do romance em análise, revelam que o medo não é de viajar sozinha, mas sim de ser mulher em uma sociedade machista, sexista e predominantemente heteronormativa.

Figura 12 – “An american girl in Italy”.



Essa realidade mostra que o medo das mulheres “tem gênero”, isto é, ele se “baseia em sentimentos de vulnerabilidade frente aos homens [...] O medo das mulheres, além disso, está espacializado. Suas percepções do perigo tem uma geografia específica e isso pode determinar os movimentos rotineiros das mulheres no espaço urbano” (TONKISS, 2005, n.p). O medo do assédio, do estupro e da violência no geral transforma o direito de deslocamento na instância da sua não plenitude, pois ele é socialmente inscrito como arriscado para as mulheres.⁹² Isso

⁹²Inúmeros são os estudos e projetos voltados para estudar a questão do medo do deslocamento pela mulher, assim como projetos voltados a aumentar a mobilidade feminina. Deixo como exemplo o projeto “Mulheres

tudo porque a culpa da violência recai sobre a violentada, aquela que é sempre questionada sobre o que fazia ali/lá sozinha.

Na nossa sociedade, as estruturas patriarcais construídas enquanto base para a formação do sujeito ainda faz muitas mulheres nascerem em lares que as tornam dependentes afetivamente e que criam um filtro de cuidado, maquiado como proteção, mas que internaliza, em muitas mulheres, o medo. Isso, juntamente das violências cotidianas vivenciadas pela mulher, tanto impedem quanto dificultam a liberdade do deslocamento. E como ainda não criamos todos os nossos filhos homens para a não violência, e enquanto não os criarmos para um mundo de equidade entre os gêneros, permanecemos, assim, uma sociedade fortemente machista.

Conforme aponta Ganser (2009, p 107, tradução minha), “Brenda alude abertamente à situação paradoxal de um confinamento espacial pertencente a arenas públicas e privadas: enquanto, por um lado, as viagens entre países são glorificadas como a mítica experiência norte-americana de liberdade, mobilidade e agência”,⁹³ ela é também confrontada com “suas consequências na esfera pública”. Isso é intensificado ainda mais pelo fato de que todas as caronas que são oferecidas à protagonista foram feitas por personagens homens. De certa maneira, isso reforça a noção de espaço de gênero, ao mesmo tempo que também revela a dificuldade existente nas possíveis relações da mulher com a estrada.

Aliado a esse cenário, também temos a questão do corpo feminino na esfera pública. A protagonista, enquanto um sujeito feminino, ao colocar-se em vias construídas para o exercício do homem, transforma-se em uma propriedade pública: “Aí está você, apenas uma pessoa privada tendo pensamentos privados, andando pela rua, então você se vira e mostra o seu polegar e de repente você é propriedade pública. Aquele momento em que você cruza a linha de pedestre a carona... É estranho” (BAKER, 1990, p. 76, tradução minha).⁹⁴ Isso também se mostra uma forma de questionar a ideia de liberdade dos caronas que aparecem, por exemplo, em *On the road*. Em obras como a de Kerouac, não existe a preocupação do viajante em relação a quem lhe oferece carona, e nem o medo de estar na estrada ou de se tornar uma pessoa pública.

Caminhantes! Auditoria de Segurança de Gênero e Caminhabilidade Terminal Santana”, disponível em <https://drive.google.com/file/d/1glxeYmbmfTxlBS0-P7-zomXV-76PZpC/view>, acesso em 6 jul. 2021.

⁹³“Brenda openly alludes to the paradoxical situation of a spatial confinement pertaining to both public and private arenas: while on the one hand cross-country travel is glorified as the mythical U.S.-American experience of freedom, mobility, and agency, it confronts her with her embodied-ness and its consequences in the public”.

⁹⁴“There you are, just a private person thinking private thoughts, walking down the street, then you turn and stick out your thumb and you're suddenly public property. That moment when you cross the line from pedestrian to hitchhiker . . . It's weird”.

Desse modo, pedir carona representa, de certa maneira, a perda do controle, ou ainda, a perda de independência, na medida que, ao aceitar a carona, ela não controla mais o que pode acontecer ao seu corpo. Contudo, isso não significa que ela não tente, como no trecho a seguir, quando está com um motorista silencioso, que a ignora quando pede para descer. Ele apenas a deixa na beira da estrada quando ela começa a agir de maneira fora do comum: “o homem olha para mim [...] e depois abaixa os olhos no meu colo. Eu me forço a olhar para ele de uma forma neutra, sem medo nem ameaçadora. Uma coisa difícil de fazer. [...] começo a cutucar meu nariz, realmente cavando lá com prazer” (BAKER, 1990, p. 82, tradução minha).⁹⁵

Cenas como essa caracterizam o paradoxo da mobilidade física confinada, como aponta Ganser (2009), isto é, que, mesmo na estrada, precedida pelo teor da liberdade, a mulher ainda é mulher. Isso evidencia que ela não consegue simplesmente se apropriar da estrada com a mesma liberdade do homem, e também não consegue deixar de lado o fato de ser uma mulher. No início da narrativa, quando descreve sua vida na estrada, a personagem mostra que há uma complexa dependência em ser uma caronista, que pode ser compreendida como uma “antítese à reivindicação de liberdade da geração beat através da mobilidade”. Além disso, a cena “ridiculariza a celebração da estrada aberta que o gênero de estrada tradicionalmente evoca” (GANSER, 2009, p. 108, tradução minha),⁹⁶ como pode ser observado no seguinte trecho:

Na estrada, você pertence ao mundo. Você depende de estranhos para levá-lo a lugares, e muitas vezes para alimentá-lo e acolhê-lo; você depende do tempo para não ser muito cruel com seu eu altamente vulnerável; você depende do seu próprio corpo para não o trair com doença ou depressão. Eu estou sempre com um pouco de fome e um pouco de frio (BAKER, 1990, p. 4, tradução minha).⁹⁷

Mesmo que a liberdade de mobilidade feminina seja obstruída ao longo do tempo, amparada pelo medo, a protagonista do romance de Baker ainda se utiliza da transgressão e contestação como uma estratégia para colocar-se em movimento. Ela é continuamente dividida entre a aventura de rodar de um lado para o outro nas estradas e em sua busca por quem acredita

⁹⁵“Finally the man looks over at me, at my face, then drops his eyes down my lap. I force myself to stare back at him in a neutral way, neither afraid nor threatening. A difficult thing to do. We pass a sign: Rest Stop, 2 miles. “Stop there.” I point to the sign. “I gotta go.” No reaction from him. His eyes slide over me again, and I stare back and begin picking my nose, really digging in there with relish, and he pulls off at the rest stop exit”.

⁹⁶“This description of dependencies ridicules the celebration of the open road the road genre traditionally evokes”

⁹⁷“On the road you belong to the world. You depend on strangers to take you places, and often to feed you and take you in; you depend on the weather not to be too cruel to your highly vulnerable self; you depend on your own body not to betray you with sickness or depression. I’m always a little hungry and a little cold. I like it that way: lean and ready”.

ser seu amor, como vemos a seguir, quando ela finalmente encontra Al: “Eu gostaria, agora, que só por um tempo, eu não tivesse que ser uma raça diferente. ‘Você se lembra daquele bilhete que você me enviou, me pedindo para te visitar?’ [...] Eu ainda tenho. Bem aqui no meu bolso” (BAKER, 1990, p. 226, tradução minha).⁹⁸

A despeito da busca parecer ter como objetivo encontrar esse seu amor, a protagonista, que protela inconscientemente o encontro, é levada a encarar uma busca mais particular: o que ela realmente queria na vida? Seria a estabilidade sustentada por um relacionamento? Ou então o estar em movimento, puxando debaixo de si a calçada enquanto continuava no seu lugar de pertença, isto é, ela mesma? Ao longo do romance Brenda se sente tanto dentro quanto fora do lugar na estrada, pois ela sabe, mesmo no início da jornada, que “uma mulher não pode ficar por muito tempo aqui fora”. Desse modo, a sua condição nômade a caracteriza ao mesmo tempo que transforma seu desejo por um lugar estável no espaço.

Sua crença no *spot-in-place* se evidencia nesse cenário, uma vez que, mesmo em espaços que negam a presença feminina, ao passar por eles, ela tenta buscar seu lugar de pertencimento, puxando esse espaço embaixo de seus pés. Isso ocorre porque essa filosofia do *spot-in-place* abrange o conceito sobre apropriação, que pode gerar pertencimento e (des)enraizamento. Seria algo como:

Spot-in-place;

lugar-no-espaço;

(*meu*) lugar-no-espaço.

Dessa forma, a partir do romance, as primeiras perguntas que posso fazer para entender essa relação, são: O que é lugar? E o que é espaço? Encontrei em Michel de Certeau (1994, p. 201) uma possibilidade de reflexão: “é um lugar a ordem (qualquer que ela seja) segundo a qual são distribuídos em relação de coexistência”, já “o espaço é um lugar praticado”. Essa percepção encontra ressonância com o contexto dos Estudos Culturais, que percebe a espacialidade como parte do sujeito: ela age sobre o viajante assim como o viajante age sobre ela. Há sempre o encontro e a interação de diferentes sujeitos, tanto étnicos, quanto sociais e sexuais, transformando a estrada e o espaço pelo qual transitam, em “um espaço dinâmico de mobilidade e um espaço simbólico continuamente preenchido com um novo significado por uma variedade de agentes espaciais – preenchidos não como um recipiente vazio, mas

⁹⁸“I wish, right now, that just for a little while, I didn't have to be a different breed. ‘Do you remember that note you sent me, asking me to visit?’ [...] I've still got it. Right here in my pocket”.

articulados” (GANSER, 2009, p. 38, tradução minha).⁹⁹ Por isso, grande parte do que preciso para compreender a teoria do *spot-in-place* praticada pela protagonista está diretamente relacionada à apropriação do espaço pelo sujeito.¹⁰⁰

Perla Korosec-Serfaty (1986) considera a apropriação como um processo pelo qual os indivíduos se tornam indivíduos por meio de suas ações. É um domínio dos significados dos objetos e, para tanto, é historicamente mediado, por isso implica um processo de socialização e não está necessariamente ligado à posse de algo material. Por causa da sua dimensão social, a apropriação deve ser considerada a partir de um contexto sociocultural, e também depende de cada indivíduo, devido à sua particularidade cultural, o que implica uma diferente apropriação. Ela é, portanto, um processo de interação dinâmico entre o indivíduo com seu ambiente externo.¹⁰¹ Primeiro, o conceito de apropriação compreende uma abordagem prática por meio da qual o indivíduo consegue imprimir suas características ou “marcas” em algo, em um espaço ou em alguém. Desse modo, ao nos apropriarmos de um espaço, somos capazes de nos identificar com ele. Isso requer alguns ajustes, porquanto o espaço é visto aqui como um lugar praticado e ele “estaria em relação ao lugar da mesma forma que a palavra quando é pronunciada na prática” (CERTEAU, 1980, p. 173).

⁹⁹“In which diverse social, sexual, and ethnic subjects meet and interact renders it both a dynamic space of mobility and a symbolic space continually filled with new meaning by a variety of spatial agents – filled not like an empty container, but articulated in being practiced”.

¹⁰⁰O termo apropriação vem da psicologia social e da psicologia ambiental, conforme Henry Pol (1996); já a questão da apropriação do espaço em si começa a assumir formas a partir de uma conferência internacional na Universidade de Estrasburgo, em 1976, organizado pela professora Perla Korosec-Serfaty. A partir das influências de Karl Marx e da sociologia de Henry Lefebvre, o conceito foi amplamente explorado, revisitado e estudado. Em relação a Marx, a ideia de apropriação está relacionada ao conceito de alienação, mas “isso não implica que seu desenvolvimento seja unicamente nessa perspectiva” (POL, 1996, n.p). Grosso modo, dentro dessa perspectiva marxista, segundo Pol (1996), o sujeito sofre uma alienação quando é afastado dos bens produzidos por ele e, portanto, não consegue se identificar com eles, nisso, o conceito de apropriação surge tanto como posse da natureza, do produto e do ser humano, quanto como um processo histórico que ocorre em três níveis. No primeiro, o coletivo, é quando envolve todo o desenvolvimento ancestral de uma cultura; no segundo, o histórico-individual, que se relaciona à forma como cada indivíduo integra o desenvolvimento dos antepassados; e, por fim, o histórico do sujeito, isto é, um indivíduo não permanece o mesmo depois de se apropriar de algo. Já para Lefebvre (1971), a apropriação é um processo muito importante para enfrentar a alienação que pode ocorrer na esfera da vida cotidiana. Segundo o autor, “apropriar-se refere-se a algo. Apropriar-se não é ter a propriedade, mas fazer sua obra, modelá-la, formá-la, pôr o selo próprio” (LEFEBVRE: 1973, p. 210). O conceito é contrário à noção de apropriação enquanto dominação, já que, por esse viés, não há transformação da natureza, mas sim sua destruição. A apropriação, no conceito de Lefebvre, pode ser entendida como uma prática socioespacial, que compreende a transformação da natureza em uma noção ampla pelo indivíduo ou grupos sociais: não apenas aspectos geofísicos, como também vida biológica, sociedades, o próprio tempo e os espaços subjetivos/objetivos. Desse modo, o espaço é apropriado pelo homem ao ser transformado por meio do trabalho e da técnica, de forma a alçar às necessidades sociais.

¹⁰¹A apropriação é um processo complexo e possui diferentes definições, e foi/é explorado por vários autores (Sansot, 1976; Chombart, 1976; Barbey 1976; Petit, 1976; Canter, 1976, entre outros).

Isso ocorre na relação de Brenda com a estrada: primeiro ela sente todos os conceitos e preconceitos sociais sobre um corpo feminino em movimento, inserido no espaço masculino. O sentimento que emerge, como mostrei, é o medo de estar ali fora. Esse mesmo medo construído sobre ela pode ter como objetivo impedir essa apropriação do espaço por parte da protagonista e de limitar a interação dela com os lugares pelos quais ela passa. Contudo, como vemos na trajetória da narradora, ela ainda permanece nas estradas mesmo depois das últimas palavras do romance, buscando seu lugar de pertencimento e contestando esse medo.

Posso ler essa relação da personagem com a estrada pela perspectiva do indivíduo que está em deslocamento, em trânsito pelos espaços.¹⁰² Para tanto, algumas perguntas precisaram ser feitas: como a figura feminina em movimento interage com o espaço? Como ela se apropria dele? Qual a dinâmica dessa relação? Como o estar em movimento afeta o processo de apropriação da narradora? Afinal, ela realmente consegue se apropriar e transformar o espaço enquanto lugar praticado? E como essa relação movimento-espaço-apropriação-lugar influencia na construção identitária da personagem ou vice-versa? Os questionamentos valem para todas as análises que faço e certamente são muitas perguntas e pouco espaço-tempo para explorar cada uma. Mas algumas delas foram/serão exploradas, de uma maneira ou de outra, nos estudos que faço dos romances. Por hora, responderei, na medida do possível, apenas a última pergunta em relação à Brenda.

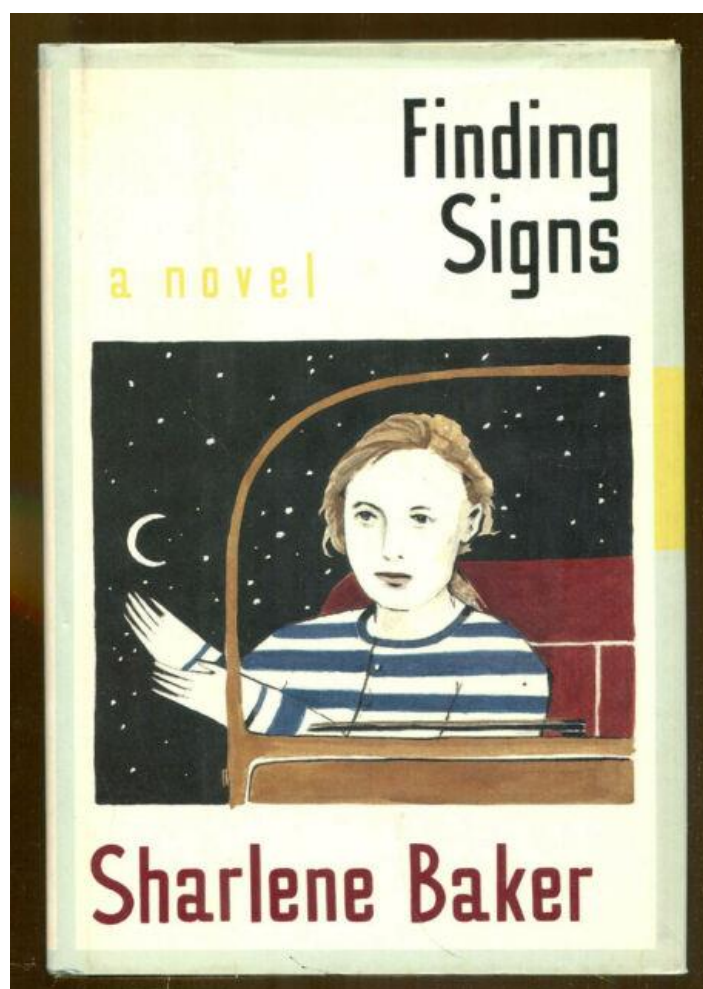
Para tanto, preciso esclarecer a relação de apropriação do espaço, da interação com ele que o fará se tornar um *lugar*, com a questão da identidade. Sabemos que somos indivíduos que constroem nossa realidade e identidade com base nos significados que damos à experiência social e à interação com os outros sujeitos, assim como com o lugar em que estamos e com o qual nós nos reconhecemos de alguma forma. E a “interação social é um processo constante de reinterpretação e ajuste recíproco”, por isso o espaço não é meramente funcional ou de existência externa e a “apropriação contínua e dinâmica do espaço dá ao sujeito uma projeção ao longo do tempo e garante a estabilidade de sua própria identidade” (POL, 1996, n.p).

Contudo, eu preciso relativizar a noção de que a apropriação contínua e dinâmica do espaço “garante a estabilidade identitária”. Vejo mais como uma forma de sustentar as

¹⁰²De uma forma geral, a apropriação é estudada dentro da dinâmica interacional do indivíduo com um espaço, porém com o indivíduo estático, em um lugar no espaço, isto é, no sentido de sujeitos presentes em um espaço, seja ele físico, simbólico, social, privados ou públicos. Mas a partir dos diferentes estudos sobre o espaço, as ciências sociais, geográficas e humanas também se dedicaram a explorar a questão da mobilidade, como vemos em estudos de John Urry (2007) e Tim Cresswell (2006). Embora vários pesquisadores coloquem em pauta a questão dos movimentos, do “estar na estrada”, as mobilidades foram pensadas a partir do posicionamento do sujeito em pontos mais ou menos fixos. Para autores como Urry e Cresswell, por exemplo, essas mobilidades foram percebidas enquanto “atrato” ou “espaços vazios”.

identidades pessoais dentro daquele tempo-espaço, tendo em vista o fator mutável dela. Como vemos na trajetória de Brenda, que inicia e termina o romance *on the road*, e como mostrarei nas próximas análises, muitos dos indivíduos que vivem o movimento sentem a necessidade de identidades mais estáveis, alguns até mesmo as vivenciam, mesmo que temporariamente, mas, em ambos os casos, não há muitas garantias de permanência. Brenda, por exemplo, parte em viagem devido ao desejo de enraizar em um relacionamento, mas a todo instante os caminhos que percorre a fazem se afastar do destino que estabeleceu.

Figura 13 – Capa da edição de 1990.



Em resumo, a estabilidade identitária não é garantida, pois a transitoriedade da identidade é sustentada pela mobilidade do ser humano e sua capacidade de dialogar com o outro, com o espaço e com ele próprio. De certa maneira, ao se apropriar continuamente de um espaço, o indivíduo pode criar um vínculo específico que pode – não há garantias aqui – sustentar sua sensação de identidade estável. Mas não passa disso: sensação.

A viagem é, portanto, um espaço que o sujeito viajante pode se apropriar e transformá-lo em um lugar com o qual se reconhece. Arelado a esse movimento complexo e dinâmico, está, também, esse sentimento de pertencimento, já que, conforme Korosec (1986), a apropriação do espaço está ligada ao sentimento de estar realmente conectado a algo/alguém/um lugar e, também, à construção de identidade social e pessoal.

Brenda passa, então, a se identificar como uma pessoa em movimento no espaço após negociar os sentimentos diante do construto social sobre a figura feminina ainda permanecer na estrada, mesmo sentindo medo. Mas a apropriação desses espaços e do deslocamento somente ocorre depois de alguns processos vivenciados por ela de forma inconsciente, o que não impede que isso aconteça de forma intencional. Primeiro, a capacidade de associar suas impressões pessoais com o espaço no qual está, depois, a capacidade de fazer essa mesma associação ao utilizar o espaço ou, de alguma forma, interagir com ele. Essa ação pode resultar tanto em uma impressão particular de familiaridade afetiva quanto o sentimento contrário também pode surgir, o que leva o indivíduo a sentir o que Paul-Henry de Lauwe (1976) chama de desapropriação.¹⁰³

Na capacidade de associar-se ao espaço de forma afetiva, o qual é vivido pela protagonista, os processos interacionais proporcionam uma (re)construção identitária, na medida que ela participa do espaço. Os processos afetivos podem aparecer de diferentes maneiras, mas sempre afeta o que o sujeito compreende de si mesmo, isto é, sua identidade. Na personagem, a ação de deslocar-se pelos espaços vai, aos poucos, proporcionando reconhecimento próprio enquanto um indivíduo que deseja o movimento e quer pertencer a ele. Observe:

É uma das minhas partes favoritas de estar aqui. . . Quando os faróis continuam a passar pelo meu polegar, e eu estou cansada do frio e da poeira e dos olhares, eu espero até entre os carros para escapar da beira da estrada. Atrás da poça de luz nas saídas da autoestrada, se não há posto de gasolina, é sempre preto. *Eu gosto de pisar cegamente na escuridão, pisando para fora de um ponto de sono na grama fria crocante. Grande o suficiente para se deitar? Bom. Durmo aqui. Ninguém no mundo sabe onde estou. Nem eu sei onde estou* (BAKER, 1971, p.3, grifos meus, tradução minha).¹⁰⁴

¹⁰³A questão da desapropriação desse espaço, dentro da concepção de Lauwe (1976), é o resultado de quando um sujeito, ou até mesmo um grupo, sente que um espaço não lhe pertence e/ou lhe é estranho. Eu posso ampliar isso para abranger, também, os espaços com os quais o indivíduo deixa de se reconhecer ou no qual não se sente mais pertencido, restando-lhe a sensação de estranheza ou de deslocado.

¹⁰⁴"It's one of my favorite parts of being out here . . . when the headlights keep streaming past my thumb, and I'm weary from the cold and the dust and the stares, I wait until between cars to slip away from the roadside. Behind the lone puddle of light at freeway exits, if there's no gas station, it's always black. I like stepping blindly into the

O trecho em destaque, que inicia o romance, ilustra o sentimento da personagem ao estar imersa no deslocamento pelos espaços. Essa falta de direção e, ainda, a incerteza de suas próprias identidades, representa o espírito do sentimento dos *beats* e evidencia que as mulheres também experimentaram esse estilo de vida. A imprecisão do destino, bem como dos locais pelos quais passa, fazem parte do espaço e do movimento dos quais ela deseja se apropriar.

O sentimento de apropriação aparece quando a personagem afirma que não sabe onde está, mas, ainda sim, consegue sentir-se parte do espaço, como vemos na citação: “Eu gosto de pisar cegamente na escuridão, pisando para fora de um ponto de sono na grama fria crocante. Grande o suficiente para se deitar? Bom”. Esse sentimento se intensifica no trecho seguinte, com Brenda interagindo com o ambiente: ela acorda e vê um coelho pequeno cheirando o seu saco de dormir, o animal não se sente ameaçado e “não endurece ou treme; ele leva seu tempo saltitando”. Depois, ao observar que ele comia um tufo de grama congelado, ela o imita: “Eu vejo como ele mordisca, então eu me inclino, sorrindo, e mordo um longo e duro talo marrom. Muito mastigável. Delicioso”.¹⁰⁵ Ao se colocar na posição do animal e agir como ele, a protagonista mostra sua vontade de pertencer ao ambiente, ao contexto que vivencia. Isso também se comprova no fato de ela assumir sua apropriação das estradas onde o próprio Jack Kerouac andou: “Eu venci essas ruas que Kerouac conhecia tão bem” (BAKER, 1971, p. 4, 76 tradução minha).¹⁰⁶ Interações como essa revelam que Brenda passa a se sentir parte do espaço e do estar em movimento, mesmo com limitações.

O início da obra evidencia, assim, que a protagonista interage com o espaço e se identifica com ele em um nível pessoal. Isso também fica evidente quando do encontro dela com outro caroneiro, homem nesse caso. A conversa entre eles revela que ela já estava acostumada com os clichês dos próprios caroneiros, como, por exemplo, saber as perguntas comuns entre eles, tais como: “Você está esperando há muito tempo?” ou, “De onde você começou?”.

É, pois, a capacidade de se identificar em nível pessoal com um espaço e interagir com ele que ela o configura enquanto um lugar praticado. A premissa dessa afirmação recai, principalmente, no sujeito praticante, no caso, na personagem em análise. É ela a responsável

darkness, stomping out a sleeping spot in the crunchy cold grass. Big enough to lie down? Good. Sleep here. No one in the world knows where I am. Not even I know where I am.”

¹⁰⁵“he stops sniffing, but doesn't stiffen or tremble; he takes his time hopping away. [...]

¹⁰⁶“I beat these streets that Kerouac knew so well”.

por vivenciar a realidade na qual vive, adaptar-se ao lugar e deixar nele suas particularidades. É por isso que o conceito de apropriação é bastante heterogêneo e depende de indivíduo para indivíduo, de modelos sociais, culturais e de estilos de vida. A transformação do espaço em um lugar com significado somente acontece a partir da experiência da personagem, que, na articulação com o espaço, é capaz de criar lugares significativos, no sentido de identificação dela com o espaço, passando a se sentir pertencida.

Essa mesma premissa pode ser observada no final do romance de Baker, quando a narradora passa alguns dias na casa da personagem David, um ilustrador gentil que conheceu em suas andanças por Seattle, que lhe deu carona, e também o único homem que não lhe fez “as observações óbvias sobre uma mulher viajando sozinha” (BAKER, 1990, p. 198, tradução minha).¹⁰⁷ Inicialmente, era para ela apenas passar pela casa dele e pernoitar, contudo, o espaço – aqui a casa, um espaço que significa lar – e David despertam nela alguns sentimentos, tais como a vontade de estar junto de Al. Aos poucos a relação dela com aquele espaço vai transformando-o em um lugar que ela deseja estar. Veja a descrição da casa:

‘Essa casa!’ Eu suspiro. Seus faróis estão atingindo uma velha casa de fazenda de dois andares, isolada e ligeiramente torta entre dois choupos enormes. ‘Quando estou viajando, vejo uma ou duas dessas por dia e sempre me pergunto quem mora nelas. Elas parecem tão solitárias. E tão pacíficas.’

David acena com a cabeça. ‘Faz algo para as pessoas passarem por uma casa como esta - ver a luz da cozinha acesa ao anoitecer – em dias de sol ver lençóis pendurados no cabo. Eu pensei muito sobre isso, como esta casa aqui faz algo para centenas de pessoas por dia. Às vezes, sinto que estou fazendo algo importante na vida apenas por estar aqui para acender a luz da cozinha. [...] Ninguém para e olha para dentro, exceto de longe. É como o que estávamos falando antes; todas essas pessoas passam de carro e me veem arrastando os pés por dentro. Por mim está tudo bem. Acho que isso as faz lembrar. Casa. Ou o que lar uma vez foi para elas. Ou o que elas uma vez quiseram que sua casa fosse’ (BAKER, 1990, p. 201-203, tradução minha).¹⁰⁸

A casa de David representa, de certo modo, o desejo dela de estabilidade e enraizamento em um relacionamento. Olhar de fora para dentro é diferente de vivenciar de fato alguma coisa,

¹⁰⁷“I wait for the obvious remarks about a woman traveling alone, and whether it's been scary, but he doesn't say anything. I appreciate that. It's nice to not have to explain myself to at least one person”.

¹⁰⁸“‘That house!’ I gasp. His headlights are hitting an old two-storied farmhouse, standing alone and slightly lopsided between two massive cottonwoods. ‘When I’m traveling, I see one or two of these a day, and I always wonder who lives in them. They seem so lonely. And so peaceful.’ David nods. ‘It does something to people to drive past a house like this—see the kitchen light on at dusk—on sunny days see sheets hanging on the line. I’ve thought about that a lot, how this house right here does something to hundreds of people a day. Sometimes I feel like I’m doing something important in life just being here to turn on the kitchen light.’ [...] ‘No one to look in, except from afar. It’s like what we were talking about earlier; all these people drive past, and they see me shuffling around inside. It’s ok with me. I think it makes them remember. Home. Or what home once was to them. Or what they once wanted their home to be’”.

como observo na relação da personagem com o ambiente familiar proporcionado por David. Como lemos na citação, enquanto viajava, a ideia dela ao olhar para casas como aquela, à beira da estrada, proporcionava o sentimento de solidão. Mas entrar nela e viver por um período, mesmo que curto, a faz questionar o que a esperava em Spokane e, pela primeira vez na narrativa, ao fechar os olhos e tentar “evocar a imagem de Al, sua deliciosa combinação de olhos inocentes e sorriso perverso” (BAKER, 1990, p. 210), ela percebe que não era mais capaz de recordar suas feições. É, pois, na casa de David que Brenda finalmente toma a decisão de encerrar sua viagem e chegar no destino constantemente adiado.

Nesse momento, a narrativa enuncia já a transição de aceitação da personagem de seu verdadeiro desejo: o de estar na estrada e não com Al. O homem que ela achava ser seu amor apenas serviu-lhe de impulso para começar a viajar, e o encontro com ele foi continuamente adiado até isso não ser mais possível: Al havia se casado. Já a paixão que ela decide nutrir por David ao final do romance fica em suspenso, porquanto a obra se fecha com ela se colocando em movimento, deixando o final aberto: “Então eu saio, e começo a puxar para mim o que eu Preciso” (BAKER, 1990, p. 241, tradução minha).¹⁰⁹

Assim, a obra escapa do confinamento doméstico, pois encena a trama romântica de forma marginalizada, colocando em foco a espacialidade, a mobilidade e a apropriação do espaço, do lugar dela no espaço, enquanto um ser que busca enraizamento em um espaço em movimento. Desse modo, o romance produz um lugar geográfico, a casa de David, e também um espaço social, as estradas, como noções dinâmicas e interacionais. Neles, a protagonista interage e reflete sobre seu eu em meio ao movimento, ao espaço e no lugar. E se transforma em uma experiência pessoal, a qual se finaliza com ela aceitando sua mobilidade, puxando para si o lugar que queria: estar em movimento.

Entremeio à dualidade de sentimentos, Brenda tem tanto o anseio por aventura, liberdade, mobilidade e desenraizamento das restrições sociais impugnadas ao corpo feminino, como também o desejo de enraizamento em um relacionamento tradicional. Essas questões são concluídas por ela ao final, quando evidencia que a mobilidade e o desejo de enraizamento não são oposições binárias e excludentes. Em síntese, a personagem se apropria do espaço pelo qual ela passa: ele deixa de ser um espaço de noção vazia e despersonalizada e passa a um lugar com significado. Do mesmo modo, ela pode desejar se enraizar, permanecer com alguém, sem deixar de pertencer a seu lugar no espaço. Essa visão considera, então, a interação dela com o ambiente físico enquanto enraizada no espaço em movimento: *spot-in-place*.

¹⁰⁹“Then I step outside, and start pulling toward me what I Need”.

3.2 *Trilhas*: mas por que viajar sozinha e a pé pelo deserto? Ora, e por que não?

“Senti que estava me livrando de um grande peso que antes estava sobre as minhas costas. Senti vontade de dançar e invocar o grande espírito. As montanhas empurravam e puxavam, o vento rugia nos abismos. Eu seguia as águas que pendiam dos horizontes nublados. Sentia vontade de voar no azul ilimitado da manhã”

(*Trilhas*, Robyn Davidson)

A estrada, um caminho aberto pelo ser humano para transitar de um ponto a outro, sempre esteve ao lado de qualquer um de nós. Só precisamos abrir nossas portas e olhar para fora: lá estará ela. Irredutível. Para onde ela nos levaria? Serpenteando de Norte a Sul, de Leste a Oeste, o caminho sempre está ali, a nos chamar. A australiana escritora-viajante Robyn Davidson não apenas respondeu a esse chamado, como o fez acompanhada somente de sua cachorra Diggity e de quatro camelos: Zeleika, “a líder, malandra, criativa, impassível, controlada”; seu filhote, Golias, que era preto como o pai e inteligente como a mãe, dono de “uma personalidade bem difícil: atrevido, metido, egocêntrico, exigente, petulante, arrogante, mimado e encantador”; Dookie, “o rei titular, mas se algo inconveniente acontecesse com ele, ele era o primeiro a se esconder atrás das saias da fêmea”; e Bub, que “era apaixonado por Dookie. Dookie era o seu herói, de modo que era valente pra burro contanto que o traseiro de Dookie estivesse diante do seu nariz” (DAVIDSON, 1980, p. 72-82). Ela viajou com eles por quase três mil quilômetros de Alice Springs até o litoral do Oceano Índico, dentro do deserto até chegar ao mar.

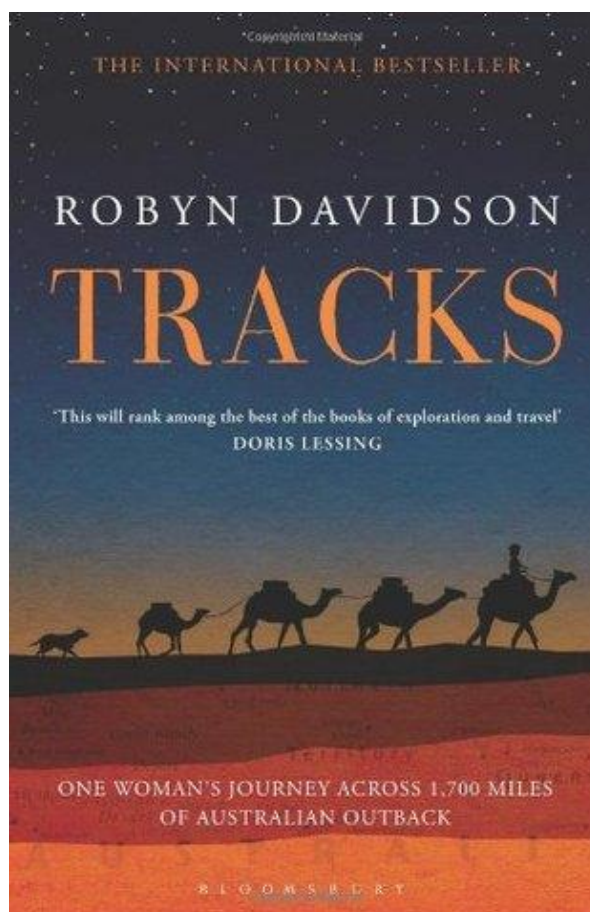
Davidson, que nasceu em uma fazenda de gado em Queensland – Stanley Park, rejeitou uma bolsa de estudos para música e compartilhou uma casa com intelectuais e artistas boêmios, onde estudou zoologia. Por causa do desejo de repensar sua existência e recalculando sua rota pessoal, Davidson foi para Alice Springs a fim de realizar um empreendimento único: aprender a treinar camelos para poder atravessar sozinha no deserto. Depois dessa aventura, a viajante realizou outras jornadas, mantendo seu estilo nômade.

Tracks (1980), na tradução brasileira *Trilhas*, é um romance de estrada escrito dois anos após a viagem da escritora Davidson pelo deserto australiano. A obra recebeu o prêmio *Thomas Cook Travel Book*, foi traduzida para diversos idiomas e inspirou o filme homônimo, lançado em 2013, sob direção de John Curran, mas que não teve muita repercussão no Brasil.

A narrativa de Davidson se diferencia dos outros romances que analiso nesta sessão porque a jornada principal da protagonista é realizada a pé. Porém, na obra, ela também viaja

de trem e de carro, conforme a necessidade do contexto. O carro, conforme discutido, era o modelo por excelência das aventuras dos *road novels*, mas essa lógica não precisava ser seguida por todos os viajantes e narrativas. Na verdade, depois do modelo estabelecido por Kerouac, os/as escritores/as exploraram diversas formas de viagens, as quais, inclusive, ampliaram o romance de estrada, como veremos aqui.

Figura 14 – Capa da edição de 2017.



A linguagem do romance é fortemente reflexiva, social e política. A personagem se posiciona criticamente frente a diversas questões, como o preconceito racial e a sua própria condição de mulher em uma sociedade predominantemente sexista, contestando o estatuto socialmente construído de mulher. No decorrer da narrativa, a introspecção se torna um dos recursos mais utilizados pela narradora, que, sozinha no deserto com seus pensamentos, reflete sobre diversos assuntos, principalmente sobre si própria em um espaço desconhecido e sobre a situação dos aborígenes. A narrativa a acompanha ao longo da viagem, mostrando tanto os pensamentos da viajante quanto as características do espaço por meio de uma narradora autodiegética, solitária e decidida:

Cheguei a Carnegie, só para constatar que estava abandonada, e mais desolada e deprimente do que posso descrever. De súbito, dramaticamente, assim que cheguei à cerca de demarcação de limites, o terreno ficou arruinado. Destruído. O pasto todo comido pelo gado. Assolado. Eu tinha estado tão sintonizada com o fantástico lugar intacto pelo qual eu tinha passado que senti essa mudança como se fosse um tapa na cara. Como podiam deixar isso acontecer? Como podiam passar dos limites na exploração econômica e, com aquele maldito impulso australiano para ficar rico depressa, acabar com o lugar? (DAVIDSON, 1980, p. 193-194).

A memória, o machismo, o preconceito racial, a viagem, o espaço e o deslocamento são questões vivenciadas profundamente pela personagem. Ela descreve cenas que constroem o contexto da narrativa, evidenciando não apenas seu desejo de viajar, mas a dificuldade em realizá-lo: nunca haveria momento oportuno se ela não se esforçasse, pois questões políticas e sociais distorciam as tentativas de liberdade que mulheres ou aborígenes tentassem alcançar.

Início aqui as reflexões sobre a obra a partir da instância da narradora, da forma e do gênero escolhido para narrar, uma vez que *Tracks* é uma autoficção e um exemplo real da mutabilidade do gênero romance e das fronteiras movediças do *road novel* discutidas no primeiro capítulo. A narrativa autoficcional, conforme aponta Eurídice Figueiredo (2013), é sempre descentrada e fragmentada, já que a primeira pessoa utilizada na obra, aliada aos recursos narrativos de monólogo interior e introspecção, colocam em cena as memórias da personagem, como percebemos no romance de Davidson. Isso caracteriza o romance *Tracks* como uma narrativa do limiar: entre a imaginação e a memória dos fatos realmente vividos. Por isso, não se trata de uma biografia escrita pela própria autora, mas sim de uma ficcionalização de sua própria existência.

Mas qual seria o limite entre a verdadeira viagem vivenciada pela escritora e as lembranças narradas por ela? Nas últimas palavras do romance, a própria narradora reflete sobre o significado da palavra verdade frente à sua constituição de viajante, e no lugar de se “lembrar de como essas coisas eram verdadeiras”, ela “iria depois cair numa nostalgia inútil. As viagens com camelos [...] não começam nem terminam; elas meramente mudam de forma” (DAVIDSON, 1980, p. 232). A noção de verdade, afirmo, está sempre à disposição de diversas questões, como o contexto, o interlocutor e o posicionamento pessoal de quem enuncia, e é uma questão que pode facilmente cair no estatuto de ficção. É por isso que a verdadeira “verdade” é subjetiva: aquela que a narradora pode criar sobre ela mesma. Desse modo, se a viagem de *Trilhas* aconteceu ou não conforme a autora escreve, ou melhor, da maneira como a narradora nos mostra, não importa aqui, já que o romance trata da ficcionalização das

memórias da autora. O que de fato me interessa é entender o processo da jornada da protagonista pelos caminhos da memória e através dos espaços físicos.

Além disso, há na obra uma não-linearidade, uma vez que o espaço psíquico não funciona dentro da noção de passado, presente e futuro, o que explica a própria personagem sentir que suas aventuras pelo deserto nunca terminaram, “elas meramente mudam de forma” (DAVIDSON, 1980, p. 232), isto é, as memórias são inconstantes. Tal inconstância é sentida por ela, que está ciente dessa volatilidade da memória, como vemos no trecho que finaliza o romance:

Ao pensar na minha viagem agora, enquanto procuro separar os fatos da ficção, tento recordar como me senti naquela época específica, ou durante aquele incidente em particular, e busco reviver aquelas lembranças enterradas tão profundamente e tão cruelmente distorcidas; e então percebo um fato claro no meio de toda essa mixórdia. A viagem em si foi fácil. Não foi mais perigosa do que atravessar a rua, ir de carro até a praia ou comer amendoins. As duas coisas importantes que aprendi mesmo foram que somos tão poderosos e fortes quanto nos permitimos ser, e que a parte mais difícil de qualquer empreendimento é dar o primeiro passo, tomar a primeira decisão. Mas eu sabia, mesmo naquela época, que iria me esquecer dessas duas coisas várias vezes, e teria que voltar a repetir essas palavras quando tivessem perdido seu significado, e tentar me lembrar delas (DAVIDSON, 1980, p. 232, grifos meus).

A presença do verbo “tentar” no trecho final destaca a consciência da narradora de que as mesmas lembranças nem sempre são fáceis de acessar. Essa relativização se dá devido ao espaço da memória não ser linear, o que a faz flutuar e passar por oscilações, dependendo do momento que a personagem vive. Se “as recordações, como todos sabem, estão entre as coisas mais voláteis e incertas que há” (ASSMANN, 2011, p. 267), o que as pode organizar é o princípio narrativo, já que, por meio do ato de narrar, conseguimos ordenar nossas lembranças. A escrita autoficcional cria um espaço não só para narrar as lembranças, como também para ficcionalizar as lacunas e reconfigurar o espaço memorialístico.

O que quero enfatizar é que, ao recorrer à escrita, as lembranças da narradora se materializam. E uma vez dessa forma, é ao texto que ela agora recorre, e não mais à memória: “assim que o livro foi publicado, as lembranças começaram a desbotar, como se o livro as tivesse roubado” (DAVIDSON, 2015, p. 233). Desse modo, como afirma Aleida Assmann (2011, p. 268), o indivíduo sente mais facilidade de se lembrar dos acontecimentos após serem verbalizados, porquanto logo que “ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles”.

O enredo de *Tracks* é contextualizado nos finais da década de 1970, século em que os aborígenes foram empurrados cada vez mais para dentro do deserto, privados de serem livres

e nômades, inseridos em reservas cujo tamanho diminuía aos poucos, além de serem discriminados e maltratados. Nas palavras da protagonista, era comum que todos aprendessem “na escola que eles [...] não eram mais do que meros macacos amestrados, sem cultura, sem governo e sem direito à existência num mundo branco infinitamente superior; viviam vagando por aí, sem destino, primitivos, tapados e retrógados” (DAVIDSON, 1980, p. 16). Embora sejam os povos mais antigos da Austrália, devido à colonização inglesa, eles foram escravizados e até hoje lutam contra a discriminação.

Para entender a relação da personagem com o espaço e com os aborígenes ao longo da jornada, precisamos considerar que a narradora não apenas realizou uma travessia pelo espaço físico, como também uma viagem por meio do espaço sociocultural. As trilhas e as estradas pelas quais passa não podem ser consideradas apenas um ponto ou rota no mapa. Por exemplo, logo na primeira viagem, realizada de trem, a protagonista se depara com as questões sociais a serem enfrentadas ao longo da jornada e que demarcam o lugar como inacessível, isso porque ela não estava acompanhada de um homem. Desse modo, como vemos na citação abaixo, o primeiro espaço com o qual ela irá se relacionar, a cidade Alice Springs, emerge como um lugar onde mulheres não poderiam se deslocar livremente. No discurso da personagem a seguir, bem como de outros com quem ela conversa no trem, percebemos essa forte presença do machismo e do preconceito contra os negros:

-Cadê seu hõmi?

-Não tenho homem.

(Ligeiro brilho nos olhos vermelhos e cansados, ainda fixos no meu peito.)

-Ai, meu Deusin’ do céu, cê num vai pra Alice sozinha, vai, benzinho? Escuta aqui, belezura, cê vai se dar muito mal por lá. Os pretos vão te “estrupear” na certa. Esses safados vivem soltos por lá só fazendo sacanagem, sabia? ‘Cê vai precisar de um protetor. Já sei, peço uma cerveja pra você, depois “vamo” pra tua cabine se conhecer melhor, que acha? Uma boa? (DAVIDSON, 1980. p. 14).

Diante desse cenário opressor, quando ela chega e desembarca em Alice Springs, encontra, além das histórias preconceituosas dos viajantes dentro do trem, uma cidade de aspecto desolador e um contexto tingido de batalhas pelos direitos a terra, fervilhando com ressentimentos e tensões raciais. Além disso, para sobreviver enquanto buscava uma forma de aprender a treinar camelos, ela trabalhou em um bar, onde foi rotulada como o próximo caso de estupro da cidade: “fiquei arrasada. O que eu tinha feito, além de dar uns tapinhas carinhosos no ombro de alguém [...] Naquele dia me assustei para valer pela primeira vez” (DAVIDSON, 1980, p. 27).

Os dois anos que ela vive na cidade para aprender a treinar camelos, promovem constantemente dificuldades relacionadas ao gênero feminino. Por exemplo, a violência contra a mulher aparece na obra de várias formas: “Um policial grandalhão e robusto foi até ela e começou a bater a cabeça dela contra a parede”. Nessa cena em questão, a mulher espancada é uma idosa aborígene, a qual a protagonista assiste à cena, paralisada: “Ninguém sequer se levantou dos seus bancos” (DAVIDSON, 1980, p. 27), e derrama lágrimas devido a sua impotência frente à situação.

Nesse cenário, eu preciso considerar o posicionamento da personagem como feminista pós-colonial, irritada com o poder e com as restrições estabelecidas pelo patriarcado australiano, que era também extremamente racista. É desse posicionamento que, em todo o romance, a personagem reflete sobre sua posição de mulher e sobre o construto social com o qual se depara, de maneira a contestá-los. Isso porque Alice Spings é uma cidade que constantemente a faz se confrontar com o machismo e o preconceito racial, pois se trata “de uma cidade de fronteira, caracterizada por uma ética agressivamente masculina e por tensões raciais exacerbadas” (DAVIDSON, 1980, p. 17).

Em face da agressividade da cidade, e a partir dos conflitos que observa e vivencia, a única forma de a narradora conseguir sobreviver naquele espaço foi se adaptando e transformando sua identidade:

Passei a me proteger constantemente, a viver desconfiada e a me defender, e também vivia pronta a pular em cima de qualquer pessoa que parecia estar disposta a me contrariar. Embora isso pudesse parecer uma qualidade negativa, foi essencial para que eu me desenvolvesse e deixasse de ser apenas uma arquetípica criatura do sexo feminino (DAVIDSON, 1980, p. 40).

Esse processo de reconfiguração identitária da personagem pode ser lida pela ótica dos estudos de Hall (2011), uma vez que a formação identitária e a subjetividade da narradora se dá a partir da interação entre o seu eu e o contexto social no qual ela está inserida. É por meio da diferença vivenciada por ela que emergem os eus diferentes aos quais recorre e se identifica conforme necessário.

Desse modo, imersa em um universo fortemente marcado pelas ideologias masculinas, sua condição feminina certamente emergiria como uma questão a ser enfrentada. E isso não seria diferente na sua relação com a viagem, dado que os limites rigorosos impostos ao corpo feminino aparecem representados pela negação do acesso dela ao deserto, como vemos nas suas tentativas de encontrar um treinador de camelos que a aceitasse como aprendiz: “todos já sabiam o que eu pretendia fazer, de modo que os fregueses viviam gozando da minha cara e

me dando um monte de informações incorretas e inúteis, a ponto de se poder compor com elas uma biblioteca inteira de absurdos” (DAVIDSON, 1980, p. 26).

Além das dificuldades enfrentadas por ela para conseguir aprender a lidar com os animais, foram meses para conseguir os três camelos necessários para a viagem. E durante esse tempo, diversas vezes o seu acesso ao deserto foi negado. Por exemplo, ela recebia a presença da polícia local ocasionalmente, e alguns ameaçavam impedi-la de realizar a viagem: “você não tem chance alguma, sabia? Até homens morreram no deserto, por que você contaria com os peões de fazenda e conosco para salvá-la?” (DAVIDSON, 1980, p. 68).

É dessa outra forma também que a narrativa, de um lado, denuncia a opressão vivenciada pelo corpo feminino e o poder exercido sobre ele pela cultura imperialista; e do outro, coloca a viagem como uma forma de enfrentar essa realidade, porquanto explora o mundo e desafia os modelos dominantes ao trazer um corpo feminino em um espaço masculinizado pelo imaginário do explorador ocidental. Isso nos remete ao que Certeau elucida sobre os lugares: são “como histórias mantidas em reserva, permanecendo em um estado enigmático, simbolizações encistadas na dor ou no prazer do corpo” (1984, p. 108, tradução minha).¹¹⁰ É, pois, a partir das possibilidades de interação com os espaços que a viagem da protagonista pode ser compreendida como uma contestação dos preceitos dominantes.

O primeiro contato da personagem com o deserto é marcado, inicialmente, por uma visão romântica do espaço, revelando uma idealização sobre ele. Isso se mostra quando a protagonista se deixa invadir por aquele sentimento grandioso que praticamente todo viajante sente quando coloca o pé na estrada e finalmente inicia a sua viagem:

Tudo ao meu redor era magnífico. A luz, a energia, o espaço e o sol. [...] Senti vontade de dançar e invocar o grande espírito. As montanhas empurravam e puxavam, o vento rugia nos abismos. Eu seguia as águias que pendiam dos horizontes nublados. Sentia vontade de voar no azul ilimitado da manhã. Eu estava vendo tudo aquilo como que pela primeira vez, tudo novo e banhado em um resplendor de luz e alegria, como se a fumaça houvesse se dissipado, ou meus olhos houvessem se aberto, tanto que eu queria gritar para aquela vastidão: “te amo, te amo, céu, ave, vento, precipício, espaço, sol, deserto, deserto, deserto!” (DAVIDSON, 1980, p. 98).

Esse primeiro contato dela com o deserto é interrompido pela presença do fotógrafo Rick Smolan, retirando-a de seu momento de gozo e trazendo-a para a realidade. O desejo

¹¹⁰“like stories held in reserve, remaining in an enigmatic state, symbolizations encysted in the pain or pleasure of the body”.

primordial da personagem era vivenciar o exterior e realizar a viagem completamente sozinha, com os recursos conquistados por ela mesma e sem a intervenção de terceiros. A interferência do outro, esse outro marcado como um elemento estranho, elucida a dura realidade à qual a protagonista está submetida, pois ela não consegue fugir do sistema. Isso aparece na narrativa por meio da necessidade de ela aceitar a proposta da revista *National Geographic*, que financiou a viagem em troca da presença do fotógrafo em alguns momentos ao longo da jornada e de um artigo sobre sua viagem: “Eu tinha vendido uma parcela enorme da minha liberdade e a maior parte da integridade [...]. As coisas são mesmo assim” (DAVIDSON, 1980. p. 89).

Figura 15 – Davidson, sua cachorra Diggity e seus camelos.



Foto de Rick Smolan – *All Odds Productions*.

Essa viagem de Davidson e posterior escrita e publicação sobre ela são exemplares das discussões que arrolamos anteriormente neste capítulo em relação às condições financeiras necessárias às mulheres. Como vimos, Woolf (2014) evidencia que o dinheiro é uma questão fundamental e que determina se uma mulher irá ou não conseguir escrever e publicar. De fato, é isso que vemos: a narradora de *Tracks*, ao perceber que não teria como realizar a viagem devido à sua condição econômica, precisou ceder parte da sua liberdade em troca do que precisava para completar sua jornada.

Aliada a essa realidade, a visão romântica sobre a viagem começa a ruir conforme ela se desloca e suas expectativas em relação à jornada se dissipam. Essa metamorfose é essencial

para que a jornada realmente a permita viver a alteridade e redescobrir sua identidade frente ao outro e ao espaço circundante:

A euforia inicial se dissipou e algumas dúvidas irritantes estavam começando a se insinuar na minha consciência. [...] Nada portentoso ou grandioso estava realmente acontecendo. Eu estava esperando que ocorresse alguma mudança óbvia e milagrosa. Tudo era muito bom e tal, e até divertido às vezes, mas onde estava aquela tonitruante tomada de consciência que, como todos sabem, costuma fazer as pessoas caírem em si no deserto? (DAVIDSON, 1980, p. 122).

Durante os meses em que viaja, a personagem experiencia o nomadismo de forma substancial, sem, no entanto, sentir-se transformada como ansiava. Na definição de Eleanor Porter (2015), o nômade é um sujeito cuja consciência de si mesmo é o de um ser que está em um espaço, do qual é dependente e cujo sentido de si é construído por meio da interação com esse ambiente. No romance, a relação interativa com o ambiente que cerca a protagonista surge a partir das dificuldades ofertadas pelo deserto e as quais ela precisa enfrentar enquanto lida com suas próprias questões, levando-a a desfazer, aos poucos, sua visão romântica do deserto, como vemos no trecho abaixo:

Ao sair do assentamento, sozinha, só pude perceber uma monotonia, uma falta de substância em tudo. Meus passos me pareciam dolorosamente vagarosos, curtos e pesados. Eles não me levavam a lugar algum. Passo após passo, a caminhada interminável se arrastava, afundando cada vez mais meus pensamentos, em espirais [...] estava a ponto de parar e montar um acampamento quando vi [...] três camelos machos, grandalhões avançando para nós, indubitavelmente no cio. Pânico e tremor. Eles atacam e matam, lembre-se. Lembre-se agora, número um: amarre bem o Bub; número dois: mande-o se sentar; número três: tire o fuzil do coldre da sela; quatro: carregue o fuzil; cinco: engatilhe, mire e atire. [...] Minha visão ficou distorcida pelo medo [...] Fiiiiiiummmm. Dessa vez, a bala passou de raspão atrás da cabeça dele, e ele se virou e começou a se afastar. Fiiiiiiummmm. Perto do coração outra vez; ele caiu, mas só ficou parado onde tinha caído. Fiiiiiiummmm. Na cabeça, morreu. [...] Quando a aurora chegou, eu já estava de guarda. Com o fuzil carregado e preparado. Dois machos ainda continuavam por ali. [...] Meti-lhe uma bala direto onde eu sabia que ia matá-lo na hora. Eu comecei a chorar, ele se sentou e ficamos nos entreolhando (DAVIDSON, 1980, p. 140-141).

Depois de enfrentar os camelos selvagens, que eram uma ameaça para a própria sobrevivência, a personagem continua a viagem entorpecida pelo que fizera. Nesse momento, o sentimento inicial de estupefação é confrontado por um novo, isto é, um sentimento de estar fora do lugar: “sempre aquela estrada, sempre aquela estrada, sempre aquela estrada, sempre aquela estrada. Cansadíssima, dormi no riacho sem pensar em nada a não ser o fracasso [...] Queria me esconder nas trevas” (DAVIDSON, 1980, p. 142). O

espaço é visto por ela como algo diferente e exterior, porquanto ainda não havia se apropriado dele para conseguir se sentir pertencida.

Desse cenário surge a tristeza, e o medo se transforma em uma soma de sentimentos que a levam a se deparar não só com uma versão de si mesma, mas com várias: “Estava dividida. Acordei no limbo e não conseguia me encontrar. Não havia pontos de referência. Nada para manter o mundo controlado e coeso. Não havia nada senão caos e as vozes”. Essas vozes são partes dela que se contradizem e despertam para lembrá-la de sua incapacidade de coesão: “A mais forte, odiosa e poderosa estava zombando de mim [...] A outra voz era mais calma e aconchegante. Ela mandou deitar-me e me acalmar. [...] A terceira voz estava gritando” (DAVIDSON, 1980, p. 143).

Figura 16 – Capa da National Geographic em maio de 1978.



Foto de Rick Smolan.

O sentimento que emerge desse contexto é de um deserto enorme, ameaçador e externo a ela, uma vez que ela estava sozinha, “o grande espírito tinha sumido” e agora ela dependia dos próprios recursos. Ao espalhar os mapas no chão, para ler a direção que deveria tomar com

base nas trilhas feitas pelos exploradores antes dela, ela demonstra inteira dependência dos mapas para dar significado aos caminhos que iria percorrer. Porém, a estrada que ela esperava encontrar, marcada no mapa e prometida pelos exploradores, não estava lá e suas referências de apoio são desestabilizadas. Tal visão faz surgir um sentimento de caos, como se o deserto “estivesse esperando que [eu] baixasse a guarda para me atacar” (DAVIDSON, 1980, p. 111). Primeiro ela vivencia uma paralisação diante da ideia incomensurável de que a falta de água, ameaça sempre presente no deserto, estava a minar os limites da sua confiança. Segundo, é uma crise física, pois, sem o mapa, ela não tinha ideia de como encontraria água.

Esse cenário vivenciado pela protagonista se trata do mito do vazio criado pelos antigos colonizadores. Ela vê o deserto conforme o imaginário construído por eles, de que aquela terra era vazia, desprovida de significado e de estrutura: “me senti muito pequena, muito sozinha, de repente, naquela solidão imensa. Eu podia escalar uma colina e olhar onde o horizonte brilhava azul, confundindo-se com o céu, sem ver nada. Absolutamente nada” (DAVIDSON, 1980, p. 125). O construto social ditava o espaço do deserto como um descampado vazio, então, como uma pessoa que não tinha contato com esse universo poderia enxergá-lo diferente?

Refiro-me aqui a uma noção de paisagem visitada por ela, isto é, o deserto australiano, que durante décadas foi formado em consonância com o discurso ocidental, e, também, foi fortemente marcado como um ambiente vazio, morto, passivo e inútil. Esse espaço percorrido pela protagonista representa o lugar do aborígine. Conforme aponta Chrtisty Collis (1997), em seu artigo “Exploring Tracks: Writing and Living Desert Space”, os exploradores do século XIX se empenharam em construir a ideia de que em alguns lugares do deserto australiano não existia nada. Isso era chamado de *ficção da tábula rasa*, que se tratava de uma negação da existência de algo em um espaço que o explorador não entendesse ou não conseguisse conquistar, afinal, “admitir essa incapacidade [...] teria sido admitir a inadequação da epistemologia imperial britânica” (COLLIS, 1997, p. 180, tradução minha).

Essa percepção, no entanto, é contestável, porque no romance de Davidson, o espaço pelo qual transita a protagonista – falo aqui das mais diferentes estradas – é repleto de encontros com diferentes sujeitos étnicos, onde há batalhas invisíveis e age o poder ideológico e cultural. Ao interagir com o deserto australiano, a narradora se depara com um espaço muito diferente das crenças coloniais, um espaço significativamente construído dentro das noções culturais e sociais dos aborígenes.

Embora inicialmente tenha explorado o mito do vazio, ela o abstraiu como inadequado em relação à grandiosidade das estradas e dos lugares percorridos. O *road novel* de Davidson se constrói, assim, como uma narrativa que desconstrói a visão dominante, porquanto a viajante

realiza um processo de interação com o legado europeu sobre o deserto para depois reconstruí-lo a partir de suas próprias perspectivas. Ela faz o que Carter (1987, n.p) chama de “um espaço com uma história”, quando um viajante, ao chegar a um lugar, o transforma em um espaço simbolicamente marcado.

Por exemplo, ao longo do trajeto, a personagem descobre que o deserto não era vazio como esperava, havia até uma “rodovia enorme que não tinha o menor direito de existir”, além de estradas largas, poeirentas, onde, “de vez em quando via uma lata de cerveja e uma Coca-Cola”. Além das vegetações e animais, havia também fazendas, regiões pecuárias e os aborígenes, que não são reduzidos ao pano de fundo da narrativa, a narradora, aliás, compartilha das experiências deles com o espaço e absorve um pouco daquela cultura. E além deles, havia também uma grande quantidade de turistas, que “vinha aos magotes, ver as belezas naturais da Austrália” (DAVIDSON, 1980, p. 112-121), mas sem intenção de construírem vínculos com o espaço e compreenderem a situação dos aborígenes.

É diferente do que a personagem pratica em sua viagem, pois ela, aos poucos, se apropria do espaço e o configura como um lugar. Conforme ela vai passando por diversos locais, como a aldeia Areyonga, a fazenda Tempe, Wallera Ranch, a fazenda Angus Down, a aldeia turística Ayers Rock, Docker River, a estação meteorológica Giles, o assentamento Pipalyatjara, o povoado Warburton, entre outros locais dentro do deserto, ela começa a se sentir pertencente ao espaço. Por exemplo, durante uma longa estada dela em um povoado, ela passa a participar de um grupo de caça aborígene: “adorava essas expedições, onde havia vinte mulheres e crianças apinhadas dentro ou fora do Toyota, todas rindo e falando e durante as quais percorríamos uns cinquenta quilômetros até um lugar especial” (DAVIDSON, 1980, p. 115-137). No entanto, essa transformação só é possível a partir dessa interação dela com os diferentes sujeitos que vivem no deserto, como os aborígenes, que emergem do espaço físico e das reflexões sociopolíticas e críticas que a narradora faz. A convivência com eles permite que ela construa uma outra identidade sobre si, oposta às que ela reconhece como ocidentais, e passa a ser conhecida como a *kungka rama-rama*, “maluca”.

Apesar disso tudo, e da personagem se esforçar para aprender a língua pitjantjatjara, os costumes e a história daquele povo, ela se defronta com diversas questões que dificultam a real aceitação dela pelo povo aborígene. Por exemplo, quando Rick Snolan fotografa uma sagrada cerimônia, os aborígenes perdem o vínculo de confiança com a narradora e negam a ela companhia para passar pelas terras sagradas. Porém, os camelos funcionam como um intermediário amigável para o deslocamento dela pelo espaço dos aborígenes, já que “eles tinham um relacionamento especial com esses animais”.

A relação dela com o deserto e a sua transformação identitária ocorrem mais profundamente quando ela conhece Eddie. Ele é um idoso aborígene que se oferece para acompanhá-la em parte da viagem pelo deserto, principalmente para ajudá-la a passar pelas terras aborígenes com o respeito merecido a essas terras sagradas. Entre ela e Eddie, a comunicação acontece por meio do silêncio, que surge como a principal fonte de sentido no trajeto que ela faz ao lado dele:

Eddie e eu caminhamos juntos, comunicando-nos por gestos e tendo ataques de riso diante das pantomimas um do outro. Caçamos coelhos sem sucesso, catamos frutas no mato e nos divertimos praticamente o tempo inteiro. Ele era uma criatura com a qual era um verdadeiro prazer conviver, exsudando todas aquelas qualidades típicas do antigo povo aborígene: força, calor, autocontrole, espirituosidade e uma espécie de enraizamento, uma substancialidade que imediatamente inspirava respeito (DAVIDSON, 1980, p. 149).

Embora na cultura ocidental o silêncio possa significar constrangimento ou falta de assunto, a narrativa de *Tracks* mostra como o silêncio é confortável entre o povo aborígene, já que eles não se sentem incomodados com ele e a narradora se sente em paz por não precisar falar sem necessidade. Isso pode ser visto no encontro dela com um grupo de ativistas aborígenes: eles estavam “cansados, voltando para Winggelinna e Pipalyatjara depois de uma reunião sobre direitos à terra em Warburton. Não era preciso ter medo, eles não temiam o silêncio. Não era preciso fingir nada”. E é nesse conforto da presença deles que a personagem vai firmando suas identidades: “Eu me sentei ao lado deles, em silêncio, deixando a força deles penetrar em mim” (DAVIDSON, 1980, p. 145-146).

A jornada ao lado de Eddie permite que ela aprenda a profunda relação com o espaço, principalmente o respeito por ele. Essa relação é chamada por Lefebvre (1974) como espaço habitado, conceito que faz referência à constante negociação física, pessoal e/ou ideológica vivida pelo sujeito dentro de determinado local. Assim faz a viajante, que compreende a forma como deveria transitar por aquele espaço e negocia sua própria posição diante dele: “Aquele era um vale muito delicado, muito silencioso, e não dissemos nenhuma palavra enquanto procurávamos o que queríamos, reverentes” (DAVIDSON, 1980, p. 160). Desse modo, na narrativa, percebo que a protagonista, ao lado de Eddie, produz o espaço ao mesmo tempo que é constituída por ele. Essa relação dialógica se concretiza quando a viajante consegue se permitir fluir na energia do todo – dela para o espaço, do espaço para ela:

Aquela agitação minha durou o dia inteiro, mas gradativamente foi sumindo à medida que eu relaxava e ia me acostumando com o ritmo do Eddie. Ele estava me ensinando um pouco sobre como fluir, como escolher o momento certo para tudo, como

aproveitar o momento presente. Deixei que ele me guiasse (DAVIDSON, 1980, p. 161).

Esse aprendizado vai de encontro a diversos estudos sobre a ideologia individualista cultivada na sociedade contemporânea, que “construiu uma representação da pessoa humana como um ser mecânico, desenraizado e desligado de seu contexto” (SÁ, 2005, p.247), o que dificulta a capacidade de pertencimento.

Tal conceito está presente na narrativa, principalmente no início da trajetória da personagem, que deseja intensamente viver aquela jornada sozinha e se livrar de tudo que a lembrasse da vida ocidental programada. Contudo, logo no início, ela é confrontada com os diversos outros que existem ao longo das estradas do deserto e, aos poucos, começa a compreender que a viagem, ainda que não tenha acontecido conforme planejado, ocorrera do jeito que deveria. Percebendo seu desejo de pertencimento, ela aceita a realidade como parte de seu aprendizado sobre a própria relação com o espaço. Observe:

Sáímos da trilha naquela noite, pois Eddie havia resolvido me conduzir através da sua terra. Durante uma semana, vagamos por aquele território, e durante todo esse tempo o Eddie parecia crescer em estatura a cada passo. Ele era um homem da tradição do dingo, do Tempo do Sonho, e seus vínculos com os lugares especiais pelos quais passamos lhe proporcionavam uma espécie de energia, de alegria, de pertencimento. [...] estava totalmente em casa naquele lugar, e essa sensação começou a me contagiar. O tempo se dissolveu, perdeu o sentido. Acho que nunca me senti tão bem em toda a minha vida. Ele me fez notar coisas que eu não notava antes: ruídos, rastros. E comecei a ver como tudo se encaixava. A terra não era selvagem, mas mansa, fértil, benigna, generosa, contanto que se soubesse como vê-la, como se tornar uma parte dela (DAVIDSON, 1980, p. 161).

Ora, somente quando a personagem se distancia da cultura e da sociedade que conhece e vive, e imerge em uma cultura e sociedade considerada como menor e insignificante, é que ela percebe a verdadeira relação do corpo com o todo. Isso porque, como ela própria evidencia, sua realidade é de uma sociedade narcisista, na qual o indivíduo vive o individualismo e é incapaz de se sentir verdadeiramente pertencido, mesmo almejando isso constantemente.

Conforme elucida Laís Sá (2005), a capacidade de pertencimento somente se concretiza quando o sujeito se permite interagir com e no meio em que vive, como lemos na jornada da protagonista: “enquanto eu passava por aquele lugar, estava me envolvendo com ele de uma forma intensíssima, de maneira ainda não completamente consciente”. A partir desse momento, a noção de pertencimento se expande de dentro para fora, levando-a a compreender o exterior, o espaço e o outro enquanto elementos significantes: “O que seria antes uma coisa que

meramente existia, agora se transformava em algo sobre o qual as outras coisas atuavam, e com o qual mantinham um relacionamento, e vice-versa” (DAVIDSON, 1980, p. 177).

Desse modo, ao vivenciar de fato aquela jornada, a personagem precisou fluir para pertencer, o que faz o espaço se configurar como uma continuação da própria vida da narradora. Ela o enxerga como um lugar que se constitui parte de sua busca, e não como o outro a ser dominado. É nessa relação com o desconhecido que ela vivencia a alteridade, uma vez que se depara com os preconceitos do homem branco: uma mulher, em um espaço não dominado e que interage com um povo marginalizado. Nas palavras de Elspeth Probyn (1994, p. 74), “a imagem do outro [é] um palimpsesto através do qual nos vemos”. É nesse palimpsesto, nesse outro, que ela busca outras definições e representações para si durante a jornada, em uma tentativa de escapar das limitadas definições impostas.

O *road novel* de Davidson pode ser considerado, portanto, tanto uma viagem de fuga, quanto de busca. A personagem tem um desejo de se libertar dos desmandos sociais e das construções que cerceiam o corpo feminino, mas a narrativa revela que não é possível fugir por completo do sistema. Isso aparece continuamente ao longo da jornada, infiltrando-se de várias formas, como vimos na necessidade de vender sua viagem à revista e na interrupção de sua jornada pela presença do fotógrafo.

A busca da personagem por autodescoberta proporciona interrogações contínuas de suas limitações e ilusões. É no deserto que essa busca se torna uma negociação de si com o espaço, pois *Tracks* enfatiza a jornada como uma forma do eu estar no mundo enquanto uma presença real nesse espaço que também é real e significativo. Ao final do romance, a narradora evidencia que as rotas trilhadas por ela estavam distantes do mito do vazio que inicialmente ela carregava ao colocar os pés em seu ponto de partida. Tudo o que ela vivencia prova que o deserto palpável habita longe da ideia de espaço desterritorializado. E as epistemologias imperialistas são incapazes de abarcar o espaço agora desmistificado por ela.

Por fim, ao se posicionar como uma participante ativa do espaço e das estradas por onde passa, a protagonista não é mais uma mulher em um deserto vazio. O espaço “havia se tornado para mim um organismo vivo do qual eu fazia parte”. E mesmo assumindo que considerava “essa forma de pensar como um princípio caótico, e portanto a combatia com garras e dentes” (DAVIDSON, 1980, p. 178), o romance se revela como uma narrativa de exploração dos seus próprios limites identitários. O objetivo é produzir seu lugar a partir do espaço, em uma interação quase palpável, a ponto de ela se transformar em um *eu* no deserto quase parecido com o próprio deserto. A viagem, portanto, é um local vivido no qual o sujeito e o espaço se integram.

3.3 *Play it as it lays*: dirigindo em círculos

“voltando para casa novamente na noite clara, cem milhas para baixo e cem de volta e ninguém na estrada de qualquer maneira, apenas as cobras esticadas no asfalto quente”
(*Play it as it lays*, Joan Didion)

Dirigir por estradas conhecidas. Repetir o trajeto todos os dias. Desejar pelo momento compartilhado com o carro e a autoestrada. Seu único momento de controle sobre a própria vida. De uma maneira simples, posso definir a relação da protagonista de *Play it as it lays* (1970) com o deslocamento. Esse *road novel* escrito por Joan Didion é o mais antigo que encontrei publicado por uma estadunidense. Ele foi inserido pela revista *Times* entre os 100 melhores romances em inglês entre 1923 e 2005 e foi adaptado para o cinema em 1972 pela própria autora e o marido dela, mas não teve repercussão no Brasil.¹¹¹

Joan Didion é uma escritora americana nascida em Sacramento, Califórnia, e que trabalhava como jornalista, ensaísta e romancista. Ela também colaborou com o *The New York review of books* e com a revista *The New Yorker* e escreveu diversos textos entre romance, não-ficção, teatro e roteiro de cinema. De suas obras temos a tradução de dois livros para o português: *O ano do pensamento mágico* (2006), que lhe valeu o prêmio “National book award” e trata da morte de seu marido durante um período em que sua filha enfrentava um problema grave de saúde. E *Noites azuis* (2011), escrito após a morte da filha.

Infelizmente, sua obra *Play it as it lays* não possui tradução e tão pouco edições novas. Assim como a maioria dos outros *road novels* de autoria feminina, o meu encontro com o texto aconteceu depois de árdua pesquisa. O romance tem como característica estrutural capítulos curtos e uma linguagem sucinta. Ele se inicia com uma narrativa autodiegética da protagonista Maria Wyeth, de 30 e poucos anos, que tenta “viver no agora”, sem pensar no passado. Na sequência, há poucas páginas sobre sua amiga Helene e o ex-marido Carter, um produtor de cinema. E a história, que iniciou com um monólogo interior, prossegue aqui com um narrador onisciente, que, em oitenta e quatro capítulos de prosa concisa, conta o declínio da protagonista até seu colapso mental.

O enredo da narrativa acompanha a história de Maria, mostrando um lado obscuro da vida hollywoodiana no final dos anos 1960. A trajetória da protagonista é cercada pelo glamour da vida de atriz, aliada a uma vida vertiginosa e doméstica. Ela se depara com diversos

¹¹¹Filme disponível em: < <https://youtu.be/UfRkecpJ9Ew>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

problemas, como o declínio da carreira; a morte dos pais; o colapso do relacionamento com o marido, que, além de traí-la, era abusivo, tanto física quanto psicologicamente; e a internação permanente da filha de quatro anos, Kate, devido a uma doença mental e física. Esse cenário a faz adotar um comportamento autodestrutivo e a se entregar a uma direção compulsiva pela noite, vagueando pelas rodovias no sul da Califórnia, indo de um lugar a outro entre motéis e bares para beber e ter encontros sexuais. Para intensificar todo o declínio da personagem, seu amigo BZ se suicida enquanto ela segurava a sua mão. Frente a tudo isso, a própria protagonista se interna em um hospital, onde não aceita visitantes, movida por um único desejo: ver a filha novamente.

Figura 17 – Didion com seu stingray, 1968.



Capa de *Legendary Authors and the Clothes They Wore*, de Terry Newman.

A primeira questão que aponto em *Play it as it lays* é a característica de uma narrativa paranômade, já que o texto de Didion não se interessa pela partida e nem pela chegada, é o momento em que o corpo está em movimento que importa. Isso porque não existe apenas um aqui e outro lá, existe o meio do caminho também. E chegar não é a parte mais importante, mas sim o transitar entre as esferas sociais da casa, do lar, da família, do trabalho, do que é privado, do que é público, e do que somos: fragmentos que formam um todo.

É nesse contexto que se aplica o paranomadismo aludido por Ganser (2009). A autora aponta essa ânsia compulsiva de Maria pelo movimento, pois a sua solidão e a necessidade

ilusória de reestabelecer algum controle sobre a vida a faz buscar constantemente direções e conexões ao seu entorno: “todas as manhãs” a protagonista estava às 10 horas na rodovia, pisando no acelerador, mostrando que a rotina ao volante é a única ordem que consegue manter, portanto, “dirigia como um ribeirinho corre um rio, cada dia mais sintonizado com suas correntes, seus enganos” (DIDION, 1970, p. 15-16, tradução minha).¹¹²

O movimento que a personagem faz para sair da esfera que a aprisiona ocorre a partir dessa ação externa, por meio do automóvel, na tentativa de imprimir internamente uma dinâmica de pertencimento. Ou seja, a partir desse movimento de fora para dentro, a protagonista tenta construir uma dinâmica interna, sem perceber que precisava realizar o movimento contrário. É, portanto, o amadurecimento psíquico que lhe falta: olhar para tudo que ela é e lidar com isso.

Somos indivíduos participantes de um sistema cíclico, no qual quando um morre aqui, outro nasce lá. O meio tempo, chamado por nós de vida, é preenchido por um único desejo latente em todo ser humano: o de pertencer. Mas pertencer a quem? A quê? Inconscientemente, ou até mesmo conscientes, vivenciamos, desde o nosso nascimento, estruturas sociais que tentam estabelecer alguma noção de estabilidade, de referência, para que nos sintamos pertencentes a algo. Podemos acreditar que a ideia de pertencimento está fora do sujeito, uma vez que podemos pertencer à família mesmo não estando perto deles ou convivendo com eles. Ou, então, podemos pertencer a nós mesmos, onde quer que estejamos. E se não nos sentimos pertencidos, viagem nenhuma vai nos possibilitar isso, porque o pertencimento não é o que é visto, mas sim o que é sentido, ele está dentro do sujeito, emanando de diversas forças, como vemos na trajetória de Maria: uma busca constante de se conectar, de pertencer.

A maioria dos *road novels* de autoria feminina explora esse pertencer, seja para deixar ou buscar o pertencimento, consciente ou inconscientemente. Contudo, muitas vezes, essa busca fragmenta o sujeito, que possui, por natureza, uma identidade móvel. É nesse construto que podemos olhar a protagonista de *Play it as it lays*, pois os problemas dela surgem dessa vivência fragmentada, quando ela não consegue se conectar com o próprio corpo e suportar a própria dor, o que a leva nesse movimento inconsciente de fuga de si própria.

A protagonista assiste reiteradas perdas: dos pais, do marido, da filha, do amigo e de si mesma, mas não se permite vivenciar a dor, o sentimento mais difícil de suportar e quase impossível de se olhar. Ela também não abre espaço para que os sentimentos consigam convergir em um ponto dentro de si mesma e, assim, entender como tudo aquilo a afeta. Dessa

¹¹²“She drove it as a riverman runs a river, every day more attuned to its currents, its deceptions”.

forma, todas as tentativas de cura falham, mesmo viajando de um lado para outro. Tudo o que ela encontra, por onde passa, é a conexão com pessoas que vão embora. Há, então, essa fuga constante da dor que não é só dela, mas é ancestral, é uma dor que reflete a condição feminina, de todas as mulheres que vivem esse sistema social. A personagem confronta a realidade desse contexto e percebe a dificuldade de construção de sistemas de apoio e não consegue lidar com sua interioridade frente a isso.

Maria espera recuperar na estrada o seu eu perdido entre os desmandos da vida e de sua autodestrutividade. As rotas seguidas, embora ela dirija sem destino, formam inconscientemente um movimento circular, sempre retornando de um lugar a outro: “Ela dirigia de San Diego ao Porto, do Porto à Hollywood, de Hollywood ao Golden State, a Santa Monica, Santa Ana, Pasadena, Ventura” (DIDION, 1970, p. 14). Tais deslocamentos reforçam negativamente sua situação, sem que, em momento algum, lhe proporcionem a recuperação desejada, pois o movimento inconsciente de fuga impossibilita a conciliação de suas dores. Por isso, como aponta Ganser (2009), o romance é apocalíptico por se tratar de uma versão mais desolada das narrativas paranômades: uma busca fracassada de fuga. De fato, a protagonista tenta fugir dos conflitos que enfrenta por meio da direção compulsiva pelas estradas, mas ela se depara com a impossibilidade de escapar dos assuntos da vida.

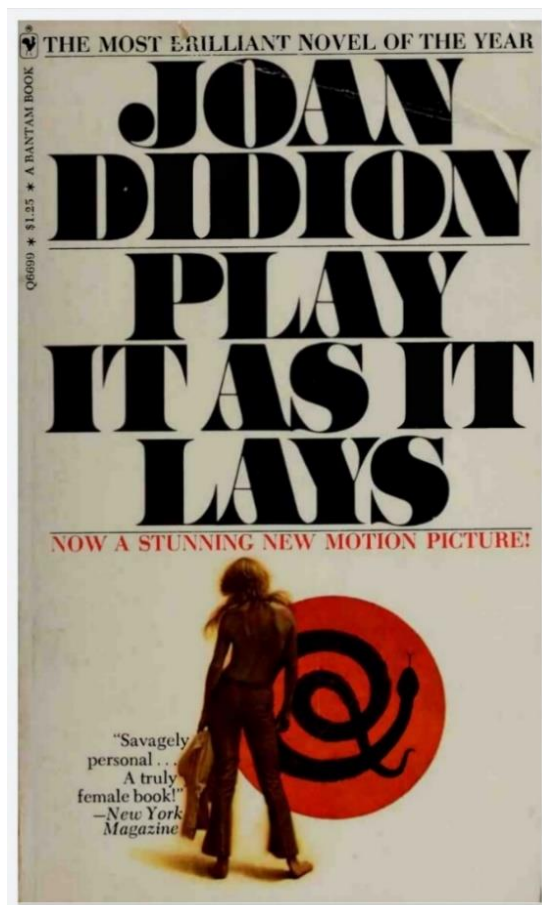
Dessa forma, é possível ler a obra como uma versão oposta do paranomadismo tradicional, uma vez que a personagem “é incapaz de ressignificar o movimento involuntário em uma narrativa fortalecedora” (GANSER, 2009, p. 181, tradução minha).¹¹³ Ainda que o desejo de se mover estivesse lá, seus movimentos são restringidos por questões sociais, como lar, filhos e marido, resultando no fato de serem fugazes os seus momentos de fuga. O estar em movimento na estrada não é abraçado pela narrativa, de modo que o sentimento de pertencimento da personagem não chega a se realizar. A busca pela fuga não só é frustrada, como também vai perdendo força conforme progride a narrativa, expressando um contraste em relação a outros *road novels* que prezam pelo deslocamento constante das personagens.

Essa falta de pertencimento, aliada ao desejo da protagonista de estar na estrada e ao anseio dela em viver uma vida comum com a filha e o marido, nos remete à *lógica contraditorial* aludida por Michel Maffesoli em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas* (2001), que trata de uma dialética trágica dos opostos que permanecem em tensão constante, e dentro da qual está ausente a ideia de progresso, como vemos na travessia de Maria,

¹¹³“is unable to resignify involuntary movement into an empowering narrative”.

que não pode vivenciar a relação familiar almejada, restando a ela a única forma de pertencimento, mesmo que falso: o estar em movimento.

Figura 18 – Capa da edição de 1970.



Desse modo, ao lermos *Play it as it lays*, deparamo-nos com uma mobilidade que progressivamente é substituída pela estagnação. Essa versão pessimista do paranomadismo é exemplar da segunda onda feminista, que tinha em pauta o legado histórico advindo do sistema opressor patriarcalista, o qual foi responsável pela depressão e distúrbios psicológicos em diversas mulheres – aquilo que Betty Friedan (1971, p. 17) aponta como “o problema que não tinha nome”. Porém, a personagem de Didion ainda continua a se mover entremeio a todas as encruzilhadas, lutando por manter uma aparência enquanto dirige sua existência para um espaço interno no qual encontra o colapso de si.

A autoestrada aparece como uma forma de ela reestabelecer a ligação com o fluir coeso da própria vida, uma vez que dirige pelo asfalto na ânsia em realizar o mesmo trajeto diário. Nisso, a rodovia exerce nela um desejo de entrega total, como uma droga necessária para que ela se sinta viva. Tal sentimento vivenciado ao dirigir proporciona algo que a personagem não

é capaz de fazer fora da estrada: “a mente fica limpa. O ritmo toma conta. Ocorre uma distorção do tempo” (DIDION, 1970, p. 83), isto é, uma entrega total ao ato do movimento. Trata-se de entorpecer, enquanto dirige, a dor existencial sentida à exaustão e de criar um espaço, apesar de efêmero, de reorganização do eu e de estabilização momentânea de suas identidades:

O sono era essencial se ela quisesse estar na rodovia às dez horas. Algumas vezes a rodovia acabava, em um ferro-velho em San Pedro ou na rua principal de Palmdale ou em algum lugar onde o concreto impecável simplesmente parava, transformava-se em uma estrada comum, construções abandonadas enferrujando ao lado dela. Quando isso acontecesse, ela manteria o controle cuidadoso, transportaria habilmente para trás, sentiria pela primeira vez o peso do carro em calma sob ela e tentaria manter os olhos no fluxo principal, as grandes estacas, a cerca de ciclone, o loendro mortal, os signos luminosos, o organismo que absorveu todos os seus reflexos, toda a sua atenção (DIDION, 1970, p. 15).¹¹⁴

Sua identidade, no entanto, é novamente desestabilizada no momento que ela desliga o motor e sai do carro. Segundo Lesley Hazelton (1995, n.p., tradução minha), “embora os homens tenham como certa a independência que os carros trazem, as mulheres não”.¹¹⁵ Mesmo o carro abraçando a noção de liberdade, ele não oferta uma liberdade real às mulheres, como afirma Deborah Clarke (2004, p. 112, tradução minha),¹¹⁶ “os carros não liberam as mulheres de casa ou da vida doméstica”, porque elas levam bagagens consigo ao pôr o pé na rodovia: o próprio corpo feminino marcado pelos limites sociais. Considere isso: ao sairmos de casa, deixamos de ser filhas ou filhos de nossa mãe e de nosso pai? Ou de ser mãe de nossos filhos/as? O ato de viajar, ainda que empoderador e potencialmente libertador, por si só não é capaz de libertar as mulheres dos construtos sociais impostos a ela. Porém, obras como a de Didion são uma forma de denúncia e contestação desses construtos, pois as mulheres lutaram – e lutam – para dismantelar aquelas noções sociais limitantes dadas ao estatuto de mulher, que sufocam as diversas existências do indivíduo enquanto ser múltiplo.

Dessa noção, é certo que o papel social principal relegado à mulher é o de ser mãe e cuidar da casa. Por isso, quando a personagem entra no carro, sente que controla sua própria

¹¹⁴“Sleep was essential if she was to be on the freeway by ten o'clock. Some times the freeway ran out, in a scrap metal yard in San Pedro or on the main street of Palmdale or out somewhere no place at all where the flawless buring concrete just stopped, turned into common road, abandoned construction shds rusting beside it. When that happened she would keep in careful control, portage skillfully back, feel for the first time the heavy weight of the becalmed car beneath her and try to keep her eyes on the mainstream, the great pilings, the Cyclone fencing, the deadly oleander, the luminuous signs, the organism which absorbed all her reflexes, all her attention.”

¹¹⁵“while men take for granted the independence that cars bring, women do not”.

¹¹⁶“Even cars do not liberate women from home or domesticity”.

existência e, quando sai, precisa lidar com o construto social a sua volta e que desestabiliza sua interioridade. Assim, a relação quase medicamentosa que Maria tem com a estrada pode ser entendida como a maneira que ela encontrou para dar existência às suas outras formas de existir: “para muitas mulheres, o carro é onde ela é ela mesma, o lugar que é dela e só dela. Onde ela pode ser ela mesma” (HAZELTON, 1995, n.p). A protagonista de *Play it as it lays* representa essa realidade ao encenar uma mulher com condição e meios de viajar, mas que é encarcerada pela domesticidade.

Por isso, a paz encontrada pela protagonista durante os momentos que viaja não funciona como meio para sua libertação e muito menos resolve os problemas que precisam ser enfrentados por ela. “Do ponto de vista psicanalítico, o livro sugere que o tempo de condução lhe proporciona os momentos singulares em que não reprime os seus impulsos interiores, quando ela deixa de controlar” (GANSER, 2009, p. 201, tradução minha).¹¹⁷ Porém, quando as mulheres conseguem derrubar os limites impostos sobre seu corpo, sobre a casa e o carro, passam a vivenciar as possibilidades de reconfigurar seu lugar, transitando pelos espaços público, doméstico, independente, móvel e/ou situado. É nesse contexto que surgiram romances e outros gêneros escritos por mulheres que romperam os limites entre público e privado.

E, como vemos no romance em análise, é impossível pensar ambos os espaços enquanto polaridades fixas e separadas, como se fosse possível viver somente em um e repudiar o outro. Essa dinâmica desestabiliza a protagonista de *Play it as it lays*: de um lado ela deseja a filha, o casamento, a estabilidade, mas não os tem; do outro, deseja a viagem, sua forma de buscar uma outra alternativa de estabilidade, mas que não é suficiente.

A vivência familiar que a personagem anseia não está ao seu alcance. Ao fracassar como esposa e mãe, ela rejeita a casa e passa a dormir na piscina. Não conseguindo exercer papéis sociais estáveis compatíveis com seu sexo, passa a rejeitar o que é considerado feminino. Tudo isso porque ela não se permite se (auto)pertencer e está incompleta. Assim, mesmo que procure incansavelmente outros espaços ou pessoas por meio das viagens, ela permanece insatisfeita, já que o fluxo de cura só poderia vir de dentro para fora.

Desse modo, as viagens não poderiam ser diferentes: circulares. Essa direção para qualquer lugar e, ao mesmo, tempo, para lugar nenhum é aliada a paragens da protagonista em pontos chamados por Marc Augé de *não-lugares*. Segundo o autor, esses são lugares

¹¹⁷“From a psychoanalytic angle, the book suggests that driving time provides her with the singular moments when she does not repress her inner drives, when she lets go of control.”

valorizados por essa sociedade que prima por uma relação líquida (BAUMAN, 2005), como a estrada, as estações de metrô e de ônibus, os aeroportos, os bares, os restaurantes e as ruas das grandes cidades, mas que não permitem, de forma natural e fluida, a construção de pertencimento do sujeito. A personagem dirige por esses lugares para imprimir ao próprio corpo uma ideia de autocontrole, permitindo-se fluir num fluxo imaginário de vida, mas, de modo adverso, o que se dá, na prática, é a sua desestabilização, o sentimento de não pertencimento a si própria.

Augé se refere à questão da individualidade e do isolamento que estes não-lugares propiciam, onde as pessoas se encontram na dor da solidão. Nesse contexto, os sujeitos estão rodeados por estes espaços, que “criam tensão solitária” (AUGÉ, 2005, p. 87). São espaços dos quais ninguém faz verdadeiramente parte, pois são de passagem e efêmeros, bem como as identidades contemporâneas. A personagem vive em contato com o mundo sem realmente se vincular a ele, simplesmente passando pelos lugares sem se permitir pertencer a nenhum deles.

Toda ação da protagonista resulta em dor e isolamento, revelando a fragilidade existencial dela. Nisso há uma ânsia solitária por achar um ponto de segurança, de fazer alguma ligação com o outro, criar laço, sensação esta, conforme aponta Zygmund Bauman (2005), assegurada pelas ideias de sujeito coeso. Mas o mundo não é íntegro e estável, portanto, não é seguro. O único lugar seguro que existe é o útero de nossa mãe e quando saímos dele, sendo este nosso primeiro trauma, conforme o psicanalista Otto Rank (2016), saímos do nosso lugar seguro para uma total incerteza e falta de controle.

Além dessa relação com o movimento, a obra também discute sobre questões maternas, colocando em cena a imagem de mães ausentes e filhas solitárias, ambas representadas pela protagonista, sua mãe e sua filha. A mãe de Maria morre, e ela sente a sua ausência tão intensamente que sonha com ela todos os dias e acorda sempre chorando: “Ela queria ver a sua mãe. Ela queria voltar ao último dia que tinha passado com a sua mãe: um domingo” (DIDION, 1970, p. 85, tradução minha).¹¹⁸ Depois, sua filha Kate é internada em um hospital e ela quase não a visita, ainda que, ao longo do romance, é a filha que mais deseja ter ao seu lado, tanto que até cria ações imaginárias com ela. Maria é, portanto, uma mãe ausente e uma filha solitária, assim como o é sua própria filha.

Por fim, o próprio nome da protagonista, “Maria”, é significante. Além de ser um nome comum, podendo representar a mulher comum, dado que são inúmeras as Marias, também

¹¹⁸“She wanted to see her mother. She wanted to go back to the last day she had spent with her mother: a Sunday”.

representa a figura materna mais simbólica da literatura da religião cristã, a mãe do filho de Deus. Dentre a mãe perfeita, fecundada pelo espírito e que deu à luz ao “senhor salvador”, a vida dela contradiz e reforça a apatia e o vazio de sentido maternal entorpecido pela personagem, que é incapaz de exercer seu papel de mãe.

Além do primeiro nome ser significativo, o sobrenome também tem sua carga simbólica: Maria Wyeth, que lembra, na língua original, a palavra “why”, “por quê?”, na tradução portuguesa. Desse modo, se Maria representa “Mãe” e Wyeth remete a “Why”, podemos ler o nome da protagonista como “Mãe por quê?”. Desta maneira, o nome dela é uma pergunta e as viagens pela estrada se configuram como uma busca pela resposta.¹¹⁹

No entanto, não é apenas com a filha Kate que seu papel como mãe é frustrado. No decorrer da narrativa, ela engravida e, incerta da paternidade da criança devido às suas aventuras sexuais, obedece ao ex-marido Carter e pratica um aborto clandestino. Esse acontecimento é um outro marco na vida da protagonista e que se soma aos outros problemas enfrentados por ela. De dentro de um quarto forrado com jornal, após dirigir pela rodovia até algum lugar na estrada, o feto é retirado dela em um balde:

“Isto é apenas menstruação induzida”, ela podia ouvir o médico dizer. “Não há nada para ter quaisquer dificuldades emocionais, é melhor não pensar nisso, muitas vezes a dor é pior quando pensamos nisso, não gostamos de anestésicos, os anestésicos são onde nos deparamos com problemas, apenas uma local no colo do útero, lá, relaxa, Maria, eu disse relaxa” (DIDION, 1970, p. 81, tradução minha).¹²⁰

Assim, nesse construto, percebemos que a busca da personagem por um ponto de segurança remete ao nosso primeiro relacionamento depois de nascer, ou seja, ela quer a mãe. Ela sente, nessa ausência, a falta da nutrição que advém dessa relação e isso impede que crie laços com o outro. Isto é, ela não sabe fazer isso porque sente que faltou essa conexão materna. Mesmo que vá para as estradas, em busca de liberdade e em uma tentativa de fuga, no fundo o que realmente quer é se conectar com o outro, há nela um profundo desejo de vinculação.

Maria se depara com sua própria fragmentação de tal modo que o sentimento desolador é intensificado conforme desce, em uma espiral, para dentro de si e implode em dor e externaliza em forma de colapso mental. A narrativa de Didion discute, portanto, mais a busca

¹¹⁹Maria também é variação de “Mara”, que significa amarga, ou de “Myrian”, senhora soberana, entre muitos outros sentidos distintos.

¹²⁰“This is just induced menstruation,” she could hear the doctor saying. “Nothing to have any emotional difficulties about, better not to think about it at all, quite often the pain is worse when we think about it, don't like anesthetics, anesthetics are where we run into trouble, just a little local on the cervix, there, relax, Maria, I said relax”.

por uma ordem entremeio à desordem e às fragmentações da personagem do que o ato de deslocamento em si. E essa procura se encerra atrás das portas de uma instituição para pacientes com problemas mentais, na qual Maria encontra a paz tão ansiosamente procurada pelas rodovias e no niilismo tão fortemente presente na essência da protagonista. O colapso mental é a própria cura dela, dado que a doença se torna um mecanismo de sobrevivência para suportar toda a dor sentida. Ou seja, as estradas, enquanto dirigia em círculos, não foram suficientes para que ela encontrasse a resposta para sua angústia, e foi necessário que o próprio corpo a alertasse para, então, encontrar alguma cura.

O final da obra evidencia que o sentimento de pertencimento somente seria capaz de acontecer a partir do momento em que viesse do interior da personagem. Esse auto pertencer emerge na narrativa por meio da volta da primeira pessoa do discurso nos últimos capítulos do romance, quando Maria retoma a narrativa, ao se sentir em paz. Ela alterna com o narrador onisciente e conta sobre sua estadia no hospital, explorando algumas de suas dores, como o suicídio assistido de seu amigo BZ.

Ao não estar em movimento que a protagonista entende que os acontecimentos do passado deveriam permanecer lá, e que precisava cortar os laços com ele e tentar viver o presente: “Eu nunca me importei com a Neuropsiquiatria e não me importo aqui. Ninguém me incomoda” (DIDION, 1970, p. 205, tradução minha).¹²¹ O hospital psiquiátrico surge como elemento de cisão entre ela e os pontos de referência com os quais ela não conseguia se conectar: seu ex-marido, seus amigos, sua carreira. Ao perceber, portanto, o que lhe fazia mal, a personagem recusa visitas e o único elemento que a afeta é o desejo de estar com a filha Kate.

Dessa forma, Didion provoca o/a leitor/a ao produzir um *road novel* às avessas, porquanto a resposta para as perguntas que a protagonista tentava encontrar nas estradas, ou seja, no movimento, ela encontra apenas no isolamento. A trajetória final revela que o “nada” é a resposta, em outras palavras, no final, apenas o nada existia e ela não precisava se preocupar. Ao compreender, assim, o jogo da vida, a personagem finalmente percebe que pertencia, mesmo quando sentia o vazio da falta de laços afetivos: “você notará que, depois de tudo, continuo sendo filha de Harry e Francine Wyeth e afilhada de Benny Austins. Pelo que sei, eles também sabiam a resposta e fingiram que não”.¹²² É, pois, nesse cenário que ela entende que tudo o que precisava era seguir em frente, e continuar vivendo, nas palavras que fecham o

¹²¹“I never minded Neuropsychiatric and I dont mind here. Nobody bothers me”.

¹²²“The answer is ‘nothing.’ [...] you will note that after everything I remain Harry and Francine Wyeth's daughter and Benny Austins godchild. For all I know they knew the answer too, and pretended they didnt”.

romance: “Eu sei o que ‘nada’ significa e continuo jogando. Porque, BZ diria. Por que não, eu digo” (DIDION, 1970, p, 209-213, tradução minha).¹²³

Play it as it lays, como o próprio título sugere, “jogue conforme o jogo” (ou em um paralelo com ditados da nossa língua, “dance conforme a música”), trata sobre a noção de viver do jeito que a vida permite. A estrutura da narrativa corrobora isso, ao inserir o vazio como parte do projeto de vida da protagonista e representá-lo através de capítulos curtos, quase vazios de narrativa; muitos, inclusive, sem transição entre um e outro, desarticulados e trazendo uma história cheia de lacunas.

Ao/a leitor/a só cabe aceitar o vazio predominante na história, já que, por ser uma narrativa que trata do grande maior jogo, a vida, sabemos que nela não há nenhum vencedor, apenas sobreviventes e, por isso, a protagonista entende que precisa continuar jogando. Para ela, a sobrevivência foi permitida pelo desejo de estar com a filha, mas a paz apenas pode ser encontrada quando finalmente se permitiu parar e olhar para dentro de si.

Percebemos, por fim, que a trajetória da personagem representa a guerra constante de todas as mulheres contra o patriarcado, uma guerra que todos, de ambos os lados, perdem. O feminino ferido vivenciado pela protagonista pode ser lido como a sensação de ter vivenciado a escravidão de um sistema opressor impresso, ainda hoje, no corpo, no imaginário e na alma da sociedade.

Maria mostra, portanto, as Marias em profunda solidão lutando sozinha dentro das limitações sexualizadas da domesticidade. Ela representa as mulheres presas em traumas, perdas e desarranjos subjetivos relacionados aos próprios sentimentos frente à sociedade destrutiva. O romance contesta a noção de liberdade das estradas, e evidencia essa realidade por meio dos anseios da protagonista, que evidenciam o desejo de ser mãe, de ter um relacionamento e de ter uma família. Ela quer pertencer. Porém, a representação dos papéis que deseja é frustrada pelo grande jogo que é a vida.

Apenas em seu colapso, quando seu interior se fragmenta por completo, ela compreende que a negação de tudo que ela vivencia e a sua falta de perspectiva para olhar o todo e integrar suas dores precisavam ser compreendidos por ela. Presa em seus traumas, Maria não pode escapar das teias complexas de sua própria fragilidade existencial, nem na estrada, nem sentada com a mão no volante do seu Cadillac Eldorado.

¹²³“I know what ‘nothing’ means, and keep on playing. Why, BZ would say. Why not, I say”.

3.4 A busca por *qualquer lugar, menos aqui*.

“Acho que quando a gente vai embora, quer que tudo fique no mesmo. Mas quando a gente fica, necessita de mudanças”

(*Qualquer lugar menos aqui*, Mona Simpson).

E se a inconstância for parceira da viagem e o automóvel for o meio de substancializar essa relação? O romance *Qualquer lugar menos aqui*, publicado em 1986, por Mona Simpson, coloca em cena uma mãe errática e sua filha dirigindo pelas estradas. A narrativa é situada nos Estados Unidos, nas décadas de 1960 e 1970, quando a personagem Ann tem doze anos e é levada de Bay City, Wisconsin, por sua mãe recém-divorciada, para Beverly Hills, na Califórnia, dirigindo por quase quatro mil quilômetros. Elas possuem quase nada além de um carro seminovo e aspirações não substanciais de que Ann conseguiria trabalhar na televisão em Hollywood. O principal mote da narrativa é a relação materna, mostrando os traumas vividos nessa interação e os sentimentos conflituosos entre mãe e filha.

Ann é envolvida constantemente nas ações de Adele e submetida a situações comprometedoras, como alugar apartamentos que elas não têm condição de pagar, viver em locais sem mobílias, assistir às saídas da mãe com homens ricos e presenciar cenas de sexo dela. Aliada a tudo isso está a necessidade da mãe em gastar com roupas caras, acumulando contas e cheques sem fundo. Além disso, a narradora é submetida a agressões físicas, abusos psicológicos (incluindo ameaça de suicídio por parte da mãe) e má alimentação. A infância de Ann, até sua maioridade, é, então, carregada por desejos duais entre amor e ódio pela mãe, aliado ao desejo de fuga e de permanência ao lado dela.

O romance possui uma estrutura que nos permite conhecer Adele, não apenas pelo viés da filha, que narra a maior parte, como também a partir de Lilliam, a mãe de Adele, que é responsável por um capítulo no qual conta um pouco de sua vida e de sua dificuldade em compreender a filha mais nova. Também temos a voz narrativa da irmã mais velha de Adele, Carol, que conta um pouco de si, ao longo de três capítulos intercalados com os de Ann, e sobre a problemática infância da sobrinha junto de Adele; por fim, somente no último capítulo do romance é que Adele toma seu lugar no discurso.

A estrutura temporal da narrativa é móvel, porquanto nela se fundem o passado, o presente e o futuro, dificultando estabelecer conexões e relações temporais entre as ações narradas. Esse jogo narrativo é muito usado nos romances que exploram a interioridade das

personagens, pois ajuda a refletir a fragmentação de suas identidades na própria estrutura do romance. No romance em tela, Ann faz idas e vindas na narrativa, recorrendo ao passado e ao presente para refletir sobre sua vida ao lado da mãe.

Há aí algumas semelhanças com a vida da escritora Mona Simpson, que também nasceu em Bay City, Wisconsin, em 1957, e, aos dez anos presenciou a separação dos pais, mudando-se com a mãe para a Califórnia. Apesar dessas semelhanças, não posso classificar *Qualquer lugar menos aqui* como um romance de estrada autoficcional, porque este estilo de narrativa tem como base a ficcionalização da vida do autor, enquanto personagem discursivamente construído, com base em fatos e acontecimentos que tornam difícil separar autor do narrador. Nas palavras da escritora: “O que eu diria sobre a verdade e a autobiografia é que todos os escritores provavelmente estão tentando chegar a alguma verdade fundamental da vida, a alguma configuração que seja duradoura e verdadeira. Eu só não descobri se a verdade é meu veículo” (SIMPSON, 1996, p. 51, tradução minha).¹²⁴

Figura 19 – Mona Simpson.



Fonte: [Wikiwand](#).

¹²⁴“What I’d finally say about truth and autobiography is that all writers are probably trying to get at some core truth of life, at some configuration that is enduring and truthful. I just haven’t found the truth to be my vehicle”.

A autora obteve seu bacharelado em redação criativa em Berkeley, fez mestrado na Columbia, onde começou a trabalhar em *Qualquer lugar menos aqui*. Além dessa obra, Simpson escreveu *The Lost Father* (1991) e *A Regular Guy* (1996), entre outros. Ao terminar seu mestrado, ela trabalhou por vários anos como editora na *Paris Review*. Foi nomeada uma *Granta's Best Young American Novelists* (a melhor jovem romancista americana) e ganhou vários prêmios de prestígio, incluindo o *Whiting Writer's Award*, uma bolsa Guggenheim, a bolsa Hodder na Universidade de Princeton e uma bolsa da Lila Wallace-Reader's Digest Foundation.

O carro surge nesse romance como o único elemento permanente na vida das personagens, e se torna o veículo no qual mãe e filha se encontram e se desencontram. No contexto social, a questão materna foi construída como um destino inevitável às mulheres, ele é um dado biológico, universal e incontestável dentro do sistema patriarcal. Porém, na estrada, pelas perspectivas das protagonistas dos *road novels* do século XX escritos pelas mulheres, essa relação surge como “o resultado de um processo de negociação da (trans)diferença” (GANSER, 2009, p. 136, tradução minha).¹²⁵ Isso significa que muitos romances contestam que os fatores biológicos são necessariamente suficientes para que mãe e filhas estabeleçam um laço afetivo duradouro.

Qualquer lugar menos aqui se situa nesse limiar de contestação, pois mostra a relação conflituosa entre mãe e filha. O romance abandona tanto a ideia da maternidade como dom divino quanto a produção de laços afetivos devido à consanguinidade e revela, com assertividade, que as relações familiares são formadas pelo processo constante da interação entre os sujeitos que são, em sua essência, diferentes uns dos outros. Toda essa contestação pode ser observada na abertura do *road novel* de Simpson, que mostra Ann e sua mãe em uma cena dolorosa de abandono e reconciliação:

Tínhamos brigado. Quando eu e minha mãe atravessamos a fronteira do Estado no carro de segunda mão, continuei sentada junto à janela, calada. Não podia nem olhar para ela. Nossas brigas começaram quando percebi que não havia nada do que ela prometera. [...] Minha mãe parou o carro no acostamento, abrindo a porta. – Saia, então – ela falou, empurrando-me. Saí. Os campos eram viçosos. O céu do Oeste se perdia no horizonte. Havia poucas nuvens. Uma brisa quente me acariciou. *A estrada estava morta. Fiquei ali parada, a princípio surpresa por não haver nada de horrível na paisagem. Mas então as rodas do Continental giraram*, fazendo com que algumas pedrinhas atingissem meus sapatos, e o carro se afastou. Quando ele se tornou apenas um ponto na distância, comecei a chorar. Minha mãe teve a coragem de me abandonar... (SIMPSON, 1986, p. 13-14, grifos meus).

¹²⁵“as the outcome of a process of negotiating (trans)difference”

“Tínhamos brigado”. Essas palavras que abrem o romance possuem uma carga semântica extremamente significativa para a relação entre mãe e filha na obra. Esse “nós”, em elipse, abraça a dupla exasperante Adele-Ann, que possuem uma (in)suportável relação. Já o verbo “brigar” refere-se a uma referência à guerra de palavras, desejos e punhos – sim, elas brigam inclusive fisicamente – que as deslocam do início ao fim do romance e constrói em Ann um desejo de ir a *qualquer lugar menos aqui*.

O motivo para esse desejo de fuga aparece de diversas formas na narrativa. Porém, um dos recursos mais utilizados pela narradora para mostrar sua dor frente aos acontecimentos e amparar esse desejo é o de transformar o espaço de acordo com os seus sentimentos. Observe: “a estrada estava morta. Fiquei ali parada, a princípio surpresa por não haver nada de horrível na paisagem. *Mas então* as rodas do Continental giraram” (SIMPSON, 1986, p. 13-14, grifos meus). Essa marcação adversativa intensifica e determina a transição da paisagem relacionada ao estado de espírito da narradora. Transições de sentimento e espaço como esses ocorrem ao longo de todo romance e me permite observar como o relacionamento mãe-filha pode ser doloroso, às vezes, violento, mas também amoroso, como observamos na alegria que a protagonista sente quando a mãe retorna para buscá-la e o espaço é, então, descrito com hostilidade.

Assim como inúmeros *road novels*, as personagens que abrem o romance também estão viajando para o Oeste. No Xamanismo,¹²⁶ essa direção aponta para um caminho em busca da verdade interior e cuja resposta está dentro de si próprio. No romance, as personagens estão correndo atrás daquele sonho estadunidense de que lá no Oeste haveria uma vida melhor. O início do romance marca a cisão delas com a família, com a casa e com a ideia de lar estável, deixando tios, tias, primos, avó e dívidas para trás: elas estão dentro do Lincoln Continental, dirigindo de Bay City, o passado certo, para Beverly Hills, o futuro incerto.

Essa mobilidade se alinha com o mito da estrada aberta, construído pelos romances de autoria masculina, que oferecem uma possibilidade de jornada nas estradas repleta de possibilidades, liberdade e sonhos. No caso de Adele e Ann, isso emerge na narrativa direcionando as vontades das viajantes, e, em uma leitura superficial, o desejo de mudar de vida e de melhorar financeiramente as faz sair de uma cidade conhecida e de um lar estável e irem em busca de novos destinos que as permitissem realizar os sonhos delineados por Adele.

¹²⁶Xamanismo é, de modo geral, ritos, manifestações e práticas centralizadas na figura de um xamã, que tem o papel de intermediar entre os mundos sobrenatural e profano. O conhecimento do xamã pode revelar um caminho para a plenitude e a cura do ser humano, trazendo a associação de padrões comportamentais dos animais às lições sobre a vida que podem auxiliar o indivíduo a se tornar mais conectado à natureza. Para maior aprofundamento, deixo como sugestão o livro *Cartas xamânicas* (2018), dos autores Jamie Sams e David Carsom.

Figura 20 – Capa da edição brasileira.



No entanto, na narrativa, essa mobilidade surge presa entre as promessas de uma vida melhor que não se concretiza. O *road novel* de Simpson contesta, portanto, essas crenças de liberdade na linha do horizonte. Mover-se para o Oeste serve para a personagem Adele como uma forma de apressar seu sonho de tornar Ann uma estrela enquanto ainda era uma criança; além disso, ela sentia a necessidade de arrumar um homem rico que pudesse dar a ela e sua filha uma vida melhor. É de dentro do automóvel, rumo ao futuro, que Ann aponta os desarranjos que marcam a relação entre elas: as promessas não cumpridas, o amor que ela sente não ter recebido.

A dualidade entre ambas parte desse primeiro ponto: enquanto Adele acredita e vive de desesperadas esperanças, Ann não suporta essa realidade de promessas quebradas. A raiva crescente entre elas proporciona um ritual de abandono e reconciliação, e esse sentimento, por vezes, implode em forma de agressão física, como no trecho:

Quando ela me jogou contra a geladeira, Ben correu para fora. Ninguém olhava nossas brigas, viravam as costas. [...] Reagi, chutei, mordi e puxei cabelos. Lutei

como se disso dependesse minha sobrevivência. Minha mãe sempre dizia que eu me transformava num animal selvagem. E era mais ou menos assim. Eu sentia qualquer coisa. O jeito com que meus lábios se curvavam sobre os dentes, a parte detrás dos meus joelhos. Depois, acabava na cama, cheia de dores, sem me mexer [...] Eles depois me ajudavam, mas a essa altura, já não tinha mais importância. Mesmo depois de ficar boa, quando eu voltava a correr e a pular por ali, minha mãe continuava sem me perdoar. Ela mantinha uma posição. Passava dias me ignorando, agindo como um estranha, como se não tivéssemos uma relação [...] Arregaçava as calças acima dos tornozelos e puxava as mangas da camisa para exhibir os cortes e arranhões (SIMPSON, 1986, p. 32-33).

Ao longo do romance, todos esses conflitos se externalizavam no ciclo ritualístico de abandono, que se repete diversas vezes, mostrando cenas em que Ann está viajando com sua mãe e é abandonada no meio da estrada. Adele, por sua vez, apenas retorna depois de um tempo significativo, durante o qual Ann começa a pensar que a mãe não voltaria. Sempre, nesse retorno, Adele abre a porta do carro e sugere a Ann que procurem por sorvete.

Essa ação, altamente corriqueira e aparentemente banal para elas, cumpre a função de reestabelecer a relação e também funciona como pedido de desculpas maternas. Isso porque o sentimento de culpa é um dos fatores que sustenta a relação de Adele com a filha: “É a conduta humana culposa, vale dizer, com as características da culpa, que causa dano a outrem, ensejando o dever de repará-lo” (CAVALIERI FILHO, 2008, p. 23). Adele sente a necessidade de vivenciar a culpa, e para isso cria situações que a deixam nessa condição para que, então, consiga desempenhar o papel materno. Isso se mostra ao longo do romance, quando nas inúmeras vezes em que a Adele faz algo que desestrutura a filha, logo busca uma forma de se reconciliar com ela, sempre dentro do carro e com sorvete.

O sorvete, por sua vez, representa a relação maternal entre elas. Primeiro, a alimentação está ligada a nutrição, e é a falta desse nutrir que Ann sente ao se relacionar com a mãe. Ao propor que tomem sorvete, Adele está ao mesmo tempo ofertando um certo tipo de nutrição à filha, porém ela oferece o que consegue dar, um amor frio, como representa o sorvete.

Esse jogo externo entre abandono e reencontro é o que as permitem continuarem juntas, da mesma forma que Adele vive o conflito interno de ser mãe: não quer, mas é. O conflito desse sentimento, que exige compromisso, causa nela essa constante necessidade de abandono e, ao mesmo tempo, o remorso que proporciona a volta e a busca da filha: “Toda vez que minha mãe me largava na estrada e voltava depois para me apanhar, de uma certa maneira, a coisa funcionava para ela [...] Quando retornava, vinha sempre com ar gratificante, como se ganhássemos uma nova chance, como se ela tivesse se esvaziado” (SIMPSON, 1986, p. 32).

Mas, além da cena que inicia a obra, duas outras são significativas para entender a relação entre mãe e filha nesse romance. A primeira cena se trata de uma lembrança de Ann

em que Adele a larga na beira da estrada: “Passamos de carro pelo shopping, pelo estacionamento de carros usados, pela rodovia ainda inacabada. Então, quando estávamos perto do lugar onde havíamos ido ao jantar beneficente, minha mãe me abandonou na estrada” (SIMPSON, 1986, p. 123). Essa ação de Adele é bastante significativa, porquanto escolhe deixar a filha perto de um orfanato, o que representa uma maneira dela expressar que sente não ter mais condições de exercer a função materna. Por isso, a narrativa que se segue é de uma profunda tristeza e intenso desespero por parte da criança, ao perceber o significado específico do ato: talvez o último, talvez a mãe não volte.

Depois de esperar ansiosamente pela volta, observando na estrada cada carro que vinha e formava “um fio de esperança”, a personagem se deixa invadir pelo medo aterrador de realmente ser deixada pela mãe, e foge, correndo para dentro do bosque. A narrativa é bastante obscura, mostrando-a na beira da estrada, tentando ver se um dos carros que passavam na estrada poderia ser o dela.

Nesse momento, a narrativa acompanha o deslocamento dela por entremeio ao medo que afunda seu peito, enquanto ela se desloca fisicamente pela estrada: “A terra estalou sob os meus pés [...] O céu fechou-se sobre mim como uma porta de madeira. Começou a chover, os pingos me atingiam em saraivada. [...] Ao redor das trilhas havia árvores [...] eram altas e folhudas; gemiam, pingavam, rangiam e chiavam” (SIMPSON, 1986, p. 127). É aqui que a casa da avó surge como um lugar seguro, estável e confortável para o qual poderia recorrer e se salvar dos perigos de estar sozinha e longe da mãe. Mas, durante o trajeto, passando por um bosque, é o medo que preenche as lacunas da personagem e a narrativa se torna um reflexo do que ela sente: “o céu se tornara negro” e o principal sentimento que emerge quase palpável é a solidão. Vejamos:

a pior coisa é estar sozinho. É evidente. Quando não se pode nem mesmo sucumbir, não se pode parar, não se pode cair no abandono. O sonho de parar, o desejo de proteção, nada disso se realiza. Não há ninguém em quem se apoiar; então acaba voltando para si mesma, tendo que prosseguir, um pé atrás do outro, sempre a mesma coisa (SIMPSON, 1986, p. 126).

A descrição do espaço pelo qual a protagonista passa vai se modificando conforme o desespero e o medo dela se intensificam. Passando de um fim de tarde, onde ela ainda conseguia ver as cores dos automóveis, até o negrume da noite, quando, ensopada da chuva, suja de lama, tremendo de frio e com medo do abandono e de que algo ruim pudesse lhe acontecer na estrada, finalmente chega à casa da avó, onde é recebida com afeto: “Tudo prosseguiu como num sonho. Lavei-me, agasalhei-me; estava salva” (SIMPSON, 1986, p. 130).

Para entendermos a representação da avó, recorro ao texto *A relação entre avós e netos* (2015), de Ricardo Peixoto, que define a família como um sistema organizado estruturalmente por hierarquias, sendo estas, a meu ver, mais ou menos estáveis. *Grosso modo*, a família designa uma relação emocional e afetiva e à qual podem ser incluídos outros sujeitos sem vínculos de sangue, mas que desempenharam algum papel marcante nesse contexto familiar.

A avó de Ann supre algumas necessidades que faltam na sua relação com a mãe, como a sensação de pertencimento a um lar (físico, ao qual ela pode retornar), de segurança e afeto. Conforme Peixoto elucida (2015, p. 30), “as avós maternas são mais próximas dos netos”, isso porque “a linhagem materna é a que garante mais cuidados [pois] está habitualmente mais próxima da família”. Lilliam é, para Ann, um porto seguro diante da instabilidade da mãe, por isso, é nela que busca refúgio ao ser abandonada: “Minha vó me olhou, enquanto minha mãe entrava no carro [...] ela me queria e eu desejava ficar com ela também. E isso era impossível, pois eu pertencia à minha mãe” (SIMPSON, 1978, p. 78). A cena, que ocupa quase dez páginas do romance, é uma das mais intensas narrativas da protagonista sobre o ritual de abandono a que a mãe a submete.

Outra cena significativa da relação conflituosa entre mãe e filha é a retratada na última vez que Ann é abandonada na estrada: “Deixou-me, sumindo com o carro, mas dessa vez não chorei. Fui andando pela valeta, até chegar no posto. [...] Estávamos num lugar qualquer. Eu não sabia onde” (SIMPSON, 1986, p. 34-35). Na sequência, a própria narradora tenta entender o porquê de aquela ser a última vez que foi abandonada: poderia ser pela idade; ou por quase estarem na Califórnia; ou, ainda, por ela não a esperar no lugar onde foi abandonada.

Noto, no entanto, que um motivo possível é o de a narradora ter aprendido a lidar com o medo do abandono, e por isso não chora e nem espera mais por Adele. Como Adele é uma mãe narcisista, a ação dela é uma punição para a filha, pois ao abandoná-la, buscando-a depois de algum tempo e a fazendo experimentar o desespero, ela reassegura seu domínio sobre a criança. Assim, a partir do momento que Ann aceita o abandono, ou pelo menos se acostuma com ele, ela não sente mais desespero, portanto, a mãe deixa de praticar esse ritual porque não obtém a resposta esperada.

Então, qual o papel da estrada e do carro nesse ciclo de abandono e reconciliação? Os deslocamentos pelas estradas são inconstantes, eles não servem para integrar a relação de mãe e filha, mas articulam as buscas de cada uma por versões diferentes de domesticidade e por sonhos e vidas melhores. O papel da viagem, dos deslocamentos, funciona como um suporte para o desejo de pertencimento das personagens a uma outra forma de viver. E é no automóvel que Adele e Ann personificam essa busca, porquanto elas nunca chegam a ter uma vida

financeira estável, sempre morando aqui ou lá, mas o carro é a constante nessa soma confusa. Se estão bem ou se brigam, as duas personagens sempre se encontram nele. Ele é a principal ancoragem delas, servindo-lhes de ponto de referência.

Figura 21 – Um Lincoln Continental, modelo de 1964.



Fonte: [Mecum](#).

Mas quem é Adele, a mulher? De acordo com o que lemos no romance, ela é aventureira, obstinada e divertida. Deixa sua família, em Bay City, para fazer faculdade e se casa com um estrangeiro. Durante um tempo, vive no Egito com a família do marido, mas retorna para casa dos pais desnutrida e grávida de Ann. Quando Ann ainda é criança, Adele é abandonada pelo marido egípcio, que as deixa para viver o sonho de virar compositor. Depois de tentar viver com o segundo marido, Ted, ela pega o carro e o cartão de crédito dele e leva Ann para Califórnia com a intenção de torná-la uma atriz infantil. Embora desperdice dinheiro para ostentar uma falsa aparência de ambas sem considerar as necessidades da criança, esforça-se por manter Ann em uma escola frequentada pelos filhos dos ricos, para que ela tivesse oportunidade de ser reconhecida como atriz.

Na relação conflituosa entre Ann e Adele, vemos uma predominância da confusão de sentimentos, pois ela é considerada linda pela filha, mas também é um exemplo feminino para quem a maternidade não é uma vocação, o que Ann percebe desde criança, porquanto tem dificuldade para se sentir amada. A protagonista sabe que a mãe não é confiável, que suas promessas são falhas e que ela é uma sonhadora, e por isso não consegue confiar nela. Mas a

dependência financeira e a própria idade não permitem que a personagem se afaste da mãe, ainda que o desejo seja crescente, como vemos nos trechos a seguir:

ela ainda me teria por um bom tempo [...] desejei afastar-me dela. Mas não tinha para onde ir. Estava com doze anos, ela ainda me teria por mais seis [...] Agora fico contente que tenha sido assim. Ela só me teria por mais seis anos [...] Olhei para o chão, pensando nos anos em que ainda precisaria de uma mãe” (SIMPSON, 1978, p. 37-51).

Desse modo, para compreendermos essa complexa relação entre mãe e filha na estrada, não podemos desconsiderar o fato de que a personagem Adele foi deixada pelo marido com uma criança pequena. Isso a fez assumir também a função paterna ao lado da materna, configurando a família uniparental (ou monoparental) muito comum na sociedade. A relação de Adele e Ann é influenciada por múltiplas variáveis existentes na heterogeneidade familiar, ao lado de diversas questões, como financeiras, sociais e culturais, rede de apoio para essas mães solteiras, além de outras de ordem subjetiva, como estresse e doenças psicológicas. Durante o primeiro ano da ausência paterna, Adele sofreu de uma intensa depressão. Isso tudo influencia na relação entre ela e a filha e, também, em como a criança se desenvolve. Esse cenário não é favorável à mãe, e os eventos por ela narrados mostram sua dificuldade em atender às expectativas sociais.

Em pesquisa citada por Angela Marin e Cesar Piccinini (2007, p. 21), vemos que a experiência da maternidade é tida como “mais sofrida para as mães solteiras, que relataram sentimento de tristeza, ansiedade e revolta”. A maternidade é vivenciada por elas como um ato solitário, assim como representado no romance, em que a figura paterna é ausente, tanto física quanto emocionalmente, na trajetória das personagens: o pai de Ann as deixa e não participa da vida da menina, o pai de Adele está morto. As poucas vezes que eles surgem na narrativa é por meio de suas lembranças.

É preciso considerar, portanto, como essa personagem, mulher e mãe, consegue lidar com a realidade da ação materna sem os apoios tradicionais. No contexto, o que se percebe é a quebra de conceitos binários, tais como privado/público, dentro/fora, homem/mulher, passado/presente, e a estrada emerge tanto como um problema quanto como solução. O romance revela o colapso desse sistema ao mostrar uma mãe solteira tentando criar a filha sozinha, sem estruturas de apoio, além do fato de a maternidade não lhe parecer ser uma escolha inerente à sua constituição identitária. Desse modo, o deslocamento é tanto uma forma de busca por limites, para se reconhecerem enquanto mãe e filha, quanto um caminho de transgressão,

para desconstruir a ideia de família nuclear, aquela tradicionalmente formada por pai, mãe e filhos e construída com base em hierarquias bem definidas.

As buscas malsucedidas levam ambas as personagens a caminhos diferentes: primeiro, o vínculo patológico de Adele com Ann faz a menina vivenciar um sentimento de aprisionamento. Ann reproduz os comportamentos maternos no início da vida adulta, quando passa a projetar em seus relacionamentos essa maneira de se vincular com o outro, o que pode ser observado quando ela começa a depender de seu namoro com um jovem filho de pais ricos. Ela deixa, então, de se importar com o próprio corpo e se entrega à satisfação e facilidades do relacionamento em troca de sexo. Depois, o desejo de se desvincular da co-dependência materna a faz sair de casa para ir à faculdade, quando não depende mais financeiramente da mãe, visto que consegue um papel secundário na televisão. Além disso, a protagonista, ao se afastar da mãe para estudar, volta ao seu lugar de origem e mantém relação com a família que elas deixaram em Bay City, vivenciando laços afetivos com ela.

Adele, por sua vez, permanece em Beverly Hills, em busca dos sonhos que nunca se realizam e continua a viver suas fantasias. A narrativa deixa entrever o final da obra no imaginário do/a leitor/a, ao fechá-la pela perspectiva de Adele. O capítulo revela, contudo, que Adele não havia mudado, ainda vivenciando o comportamento autodestrutivo que afastara Ann. O que encontramos é ilusão e uma mulher que vive sonhando com uma vida melhor, e que tenta encontrá-la por meio de um homem rico, e tudo o que sabemos é que há um segredo, e esse não é revelado em nenhum momento ao longo de todo o romance.

Nas palavras da personagem psicanalista que ela frequenta, “Adele só enxerga o que deseja”, e por isso frequentemente suas ações são arbitrarias: é uma mãe abusiva porque explora sua autoridade para subjugar a filha, sentindo-se no direito de tratá-la com arbitrariedade. Ela considera, por exemplo, Ann uma menina feia, cujo único aspecto agradável são os seus longos cabelos, o que a faz submetê-la a dietas questionáveis, bem como ferir sua autoestima. Em outros momentos, suas ações parecem quase incestuosas, como no trecho: “Queria olhar para mim e assoprar minha barriga, orgulhosa de me possuir. Beijava-me os lábios e eu me esquivava. Quando sua mão atingia o elástico do pijama, eu me enrijecia, opondo resistência” (SIMPSON, 1980, p. 387-482). De diferentes formas, tais sentimentos e ações caracterizam a forma como Adele exerce seu poder sobre a menina, manipulando-a ao longo de toda a narrativa.

Embora Adele reitere que sente falta da filha que a teria deixado para ir estudar, não demonstra compreender os motivos dela, tampouco assume uma posição crítica em relação a seu próprio comportamento e à maneira como a criou. Isso ocorre porque Adele ainda está

presa em uma esfera imatura, já que basta a ela viver o agora, gastar o que não tem e amar Ann. Nas palavras da personagem, que finalizam a obra: “Carrega-se um bebê no ventre por nove meses e, quando cresce, faz uma ligação a cobrar para você, quando se lembra. [...] Estou certa de uma coisa: ela é a razão da minha vida” (SIMPSON, 1980, p. 589). A mãe se mostra, portanto, dentro dessa esfera infantil, porquanto somente o adulto consegue romper vínculos e entender que o amor é livre, que mesmo Ann estando distante, ela ainda pode amar e ser amada.

Isso tudo também pode ser lido pela perspectiva do (des)enraizamento e do (não)pertencimento. Mesmo que estudiosos como Bauman (2005) tratem do contexto social pós-moderno enquanto uma realidade líquida, com a fragilidade das formações dos laços afetivos, o que pode caracterizar um tipo de desenraizamento, que a meu ver é afetivo, isso não significa que as pessoas desejem a inconsistência dos afetos, nem que elas odeiem tudo o que é durável e palpável. Entendo o desenraizamento não só como uma cisão entre o passado, ou então de um local de origem. Na verdade, há laços dos quais o indivíduo pode desejar se desvincular, e que almeja se desenraizar, ação essa decidida por si próprio: seja aquilo que quer como permanente em suas jornadas, ou do que deseja se distanciar.

Mas o que é enraizamento e pertencimento? Apesar de a definição para ambos os conceitos não ser única, vou emprestar aqui a de Sandra Lestingue (2004). Para ela, o conceito de pertencimento

pode nos remeter a, pelo menos, duas possibilidades: uma vinculada ao sentimento por um espaço territorial, ligada, portanto, a uma realidade política, étnica, social e econômica, também conhecida como enraizamento; a outra, compreendida a partir do sentimento de inserção do sujeito sentir-se integrado a um todo maior, numa dimensão não apenas concreta, mas também abstrata e subjetiva (LESTINGUE, 2004, p. 40).

Da minha perspectiva, o desenraizar pode servir aos descentramentos do sujeito ao qual Hall (2011) se refere ao discutir a formação múltipla da identidade do sujeito pós-moderno. Uma vez que quando o sujeito tenta pertencer a algo, a alguém, a um contexto específico, a um espaço, ou então, a um grupo social, cultural ou político, a sua identidade se fragmenta, já que não somos formados por identidade fixa. Nesse caso, dependendo da fratura identitária à qual o indivíduo é sujeitado (ou se sujeita), ou então quando passa a pertencer a esse outro, pode se distanciar de si próprio, e começar a se sentir desenraizado de suas, até então, referências pessoais, deflagrando uma crise identitária.

O sentido, e ao mesmo tempo o sentimento, de pertencimento trata da relação entre o sujeito e os espaços/pessoas/contextos/situações, como também, da relação com ele próprio.

Desse modo, o pertencimento possui um sentido mais ontológico, de pertencer, ao mesmo tempo, ao outro e a si próprio.

Nesse contexto, precisamos considerar o sentimento de pertença a que todos nós recorremos constantemente, ainda que inconscientemente, já que “o humano define-se tanto pela capacidade de enraizamento a um lugar e a uma cultura, como pela capacidade de distanciamento e de crítica à natureza e a tudo quanto a tradição lhe apresenta como natural” (BAPTISTA, 2004, n.p). Ou seja, esteja perto ou distante, enraizado a um lugar ou distante dele, o indivíduo ainda assim pratica uma forma de pertencer.

É sobre essa perspectiva de (des)enraizamento que posso me voltar às personagens Adele, Carol e Lilliam para entender como ocorre a relação familiar. Na obra, há duas forças centrais: de um lado, estão aqueles que permanecem em um lugar, onde pertencem, criaram raízes e laços mais ou menos estáveis – estes são os familiares em Bay City, a tia Carol e a avó Lillian; e do outro, estão Adele e Ann, aquelas que foram para Oeste, na tentativa de pertencer ao sonho estadunidense. Lillian e Carol são os referenciais de origem para Adele e Ann, e foram deixadas para trás por ambas, enquanto figuras enraizadas.

Ambas as personagens, Lillian e Carol, revelam, em suas narrativas, uma dor por não terem se desenraizado. Por exemplo, a avó, Lillian, mostra um ressentimento ao se comparar com o irmão e com a própria filha Adele, dado que ambos decidiram se desenraizar e conseguiram, colocando o pé na estrada e vivenciando o deslocamento como a principal constante de suas vidas: “Eles eram muito parecidos. Frequentemente, me pergunto se não há alguma coisa nisso. Eles são parecidos. É como se alguém achasse que eles têm de ir embora”. Lillian, por sua vez, foi forçada a permanecer em casa, visto que engravida de Carol, depois de ser estuprada pelo namorado, Art, e de ser forçada a se casar com ele: “Art arriscando a vida, saltando de cinco andares e eu em casa, com a filha que mal começara a andar” (SIMPSON, 1986, p. 181-183). Dessa maneira, percebo a dificuldade que a mãe e a filha têm em se olharem de uma forma mais compreensiva, porquanto Adele representa aquilo que Lillian queria: ser desenraizada, vivendo o deslocamento.

Um pouco diferente da mãe, Carol, a filha não desejada, vive o mesmo destino que a mãe, pois, por falta de condição financeira, não conseguiu ir para a faculdade. Ela “teve de ficar em casa e ir trabalhar”, casando-se e morando na casa ao lado. Ela também permanece em casa e sente solidão ao se dar conta de que não conseguiu se desenraizar: “o tempo não parara, mas eu, sim” (SIMPSON, 1986, p. 186). Tal como a mãe, Carol também tem dificuldade de olhar Adele e de entendê-la, porque esta é o espelho dos seus próprios desejos.

Mas qual a importância da relação entre a origem e o desenraizamento, aliado ao deslocamento das personagens Adele e Ann, para a construção identitária delas? Elsa Ramos, em seu texto *L'invention des origines: sociologie de l'ancrage identitaire* (2009), ressalta que o sujeito constrói aquilo que identifica enquanto sua origem. O indivíduo faz uso dessas referências e articula seu “eu” frente à sua origem e aos fatores sociais aos quais são submetidos. No romance de Simpson, a estrada e o carro permitem que mãe e filha articulem o desejo de colocarem uma distância física entre elas, as que se desenraizam, e a família, que se configura como suas origens. A busca delas formam suas identidades em um contexto geral de individualismo, pois elas reinterpretem as próprias noções familiares.

Tal reinterpretação aparece nas buscas constantes de mãe e filha por espaços de pertencimento, ancoragens que lhes sirvam de pontos de referência significativos. As vivências das protagonistas vinculam seus eus em uma relação dinâmica entre si, o deslocamento, os espaços pelos quais passam e as pessoas com quem se relacionam. Assim, desenham uma geografia individual, particular, formada por lugares espaciais e metafóricos, nos quais tentam se reconhecer.

As formas de apropriação dos espaços em que vivem depende da ênfase que cada uma dá a sua ideia de origem. Isso também repercute diretamente nas formas de elas experienciarem o tempo presente na construção de suas identidades. Ann, ainda que seja arrastada pela mãe para longe da família, deseja constantemente voltar para eles. Por isso, ela vivencia o presente, ao lado da mãe, como uma vida provisória, uma vez que ela acredita em outro espaço como significativo, isto é, o lugar que ela considera como seu lar, sua raiz, seu lugar de origem: Bay City, sua avó e sua tia. Ela possui, portanto, um forte vínculo com eles, que se tornam uma referência a orientá-la em relação ao futuro, e é por isso que é para lá que ela retorna quando consegue se afastar de Adele.

Adele, por sua vez, não considera o seu lugar de origem tão significativo. Com uma personalidade nada convencional aos olhos da sociedade, a personagem incorpora o sentimento de muitas mulheres que desejam se desenraizar dos papéis sociais impostos a elas e escolher qual estrada viajar, isso porque o desenraizamento também está presente no desejo particular do sujeito de tomar decisões sobre sua própria identidade. Isso pode ser observado na seguinte afirmação: “a família tentou moldar minha cabeça, e principalmente a de minha filha, em seus padrões. Tive que me libertar” (SIMPSON, 1986, p. 585).

Nesse caso, ela atualiza suas referências de apoio conforme suas jornadas, e dependendo de onde se encontra, suas origens não são consideradas. O desejo dela é não se deixar influenciar pelos padrões sociais da família, e para isso busca se desenraizar, o que a faz

pertencer ao deslocamento, ao viver em movimento. Mesmo que sair do seu lugar de origem não signifique romper os laços, eles são reformulados, já que não sente a necessidade constante de retorno ao lar. Ela se permite criar laços mais ou menos estáveis e pontos de pertencimento nos locais que se encontra ou pelos quais ela passa. Esses pontos de referência/pertencimento são sempre renegociados, mesmo que inconscientemente, e geralmente são bastante instáveis e inconstantes.

Se o desenraizamento consiste em uma busca por reconhecimento de si, são as viagens, o deslocar constante pela cidade, as idas e vindas eventos importantes que contribuem para a sustentação das identidades das personagens. Assim, a viagem aqui permite o afastamento dos referentes, e também impulsiona as personagens tanto às mudanças pessoais, quanto à continuidade de suas angústias, incapazes, como no caso de Adele, de se encontrar e olhar para si mesmo.

Em *Qualquer lugar menos aqui*, Ann e Adele sempre estão no carro para fugir de seus problemas e a inquietude presente na vida das duas é externalizada por meio do automóvel. Ann é levada pela mãe a vivenciar o desenraizamento daquilo que considera sua origem, e seu sentimento de pertencimento se divide entre o amor conflituoso que sente pela mãe e seu desejo de voltar para a família, para a avó, onde sente que é seu lugar. Já Adele anseia se libertar dos laços familiares e viajar em direção aos sonhos pessoais, mesmo que eles não se realizem. Ela reconstrói suas próprias referências de origem, e sente-se pertencida em suas próprias buscas. É devido à complexidade desses sentimentos que elas sempre dirigem pela cidade e se encontram dentro do automóvel. Apesar de não apresentar a noção de compreensão e afetividade que se espera dessa relação, esse enredo mãe-filha cria a noção de caminho, de estrada e viagem, como um espaço no qual a dolorosa dualidade da realidade amor-ódio entre mãe e filha se coloca a nu. Talvez nenhuma das duas entenda isso, mas a relação é disfuncional. O romance é, portanto, um *road novel* que expõe o que uma vida familiar, que tenta regular a rotina com refeições balanceadas em horas certas e contas pagas com sacrifício, poderia obscurecer: a inadequação de Adele à maternidade, o que não exclui um amor doentio, possessivo e dominador sobre a criança.

4. Dirigindo pelas estradas secundárias: corpo feminino em movimento

Quando iniciei este segundo capítulo estava dentro de um trem rumo a algum lugar ainda incerto. Senti-me desconfortável tanto sentada no corredor quanto na janela e precisei assumir a direção desta viagem. O percurso até chegar aqui foi turbulento, cansativo, às vezes, angustiante, já que as estradas surgiam em todas as suas formas. Qual eu deveria tomar? A trajetória me fez recalcular a rota algumas vezes até chegar aqui.

A partir das leituras deste segundo capítulo, a tese que sustento é a de que o corpo feminino em movimento surge como uma transgressão física, corporal e móvel, em razão de as personagens dessas obras, mulheres, expressarem suas questões a partir do movimento no espaço, em um espaço considerado perigoso para a presença feminina, mas não para a masculina. Esse corpo na literatura de estrada é relevante para o entendimento da existência psíquica e social da mulher enquanto sujeito, posto que a imagem de exterior e interior é uma construção social baseada em duas operações ambivalentes que metaforizam o corpo masculino e o feminino.

Essa imagem foi embasada no pensamento ocidental que criou a ideia entre homem e mulher como categorias estanques, duais e opostas. Enquanto ao homem coube o domínio do pensamento, da mente e da razão, à mulher reservou a subordinada posição da emoção, da sensibilidade, do corpo e da aparência (essas duas são questões primordiais na construção do feminino). Separam-se, então, mente e corpo. Essa dualidade aparece expressa no *road novel* de Baker, uma vez que Brenda é uma personagem que vivencia os efeitos dessa projeção do construto social sobre sua presença na estrada. Ela questiona a liberdade de ser uma caroneira e percebe que o espaço do lado de fora, as estradas, é um lugar melhor para o homem porquanto a mulher é colocada do lado frágil da moeda, passível de sofrer violência e, por isso, poucas eram as que tinham coragem de viajar dessa maneira.

O pensamento dualístico é determinado, em grande medida, por René Descartes que, em *Discurso do Método* (1637), coloca a mente, substância não física, em uma posição de superioridade em relação ao corpo. Em outras palavras, essa visão considera a alma (mente) como representação do eu, cuja essência é o pensar, e ela não depende do que é material. A razão, conforme Descartes (1637, p. 37), é o que nos define como homens e nos distingue dos animais, consolidando, assim, a separação entre mente e corpo.

Essa racionalidade cartesiana é reforçada pela mística cristã, na medida que o corpo transita entre as dualidades do santo e do pecador. O primeiro é um “corpo magnificado do

Filho encarnado, do encontro do Verbo com a Carne”; e o segundo traduz o “pecado e o medo, o medo do corpo, principalmente o medo do corpo da mulher, retornam como uma ladainha sob forma de precauções e condenações” (GÉLIS, apud VIGARELLO, 2012, p. 19-20). Sabemos que esse corpo feminino está relacionado à impureza muito mais que o do homem, como também está à imagem do corpo puro. Isso porque, no princípio de tudo, na mitologia cristã foi Eva que seduziu Adão ao pecado original — o corpo pecador — e também foi Maria, a virgem, que gestou como receptáculo o Verbo (Jesus) — o corpo santo.

No romance *Play it as it lays*, como vimos, a protagonista Maria carrega a dualidade do próprio nome. Presa entre o desejo de constituir uma família tradicional e a realidade de seu colapso mental, a personagem emerge como o corpo pecador: ela gera duas crianças. Na primeira, descobre uma doença que mantém a menina internada definitivamente, longe da mãe, deixando Maria apenas com a fantasia da maternidade sustentando sua parca sanidade; o segundo feto é abortado a pedido do ex-marido. Ambos os casos colocam em evidência as contradições dos sentimentos dela e transformam o corpo feminino em um corpo em deslocamento, desenraizado das referências pessoais e incapaz de gestar sua própria identidade.

Assim, o corpo feminino sempre esteve ligado, de forma íntima, às construções históricas da sociedade ocidental, condicionado a diferentes questões: ao pecado, ao desejo, à sedução, à objetificação e à reprodução. Judith Butler (2003) discute tal questão apoiando-se na concepção de um corpo vivido que se relaciona aos sistemas de representação e significação pois, requerendo evidências e registros culturais, as diferenças sexuais não podem ser eliminadas e exigem representação e reconhecimento. Por isso, a consequência desse estatuto atribuído ao corpo feminino ecoa em como as mulheres vivenciam o espaço exterior à casa, como vimos nesses *road novels*. Elas sustentam, evidenciam, contradizem, questionam ou subvertem tais construtos de diferentes maneiras.

Davidson, no romance *Trilhas*, por exemplo, discute as representações do outro sobre seu próprio corpo. A trajetória da narradora pelas estradas deixa de ser algo particular e é narrada pelo viés público, lançando-a no imaginário dos indivíduos como uma mulher excêntrica, e por isso capaz de realizar aquela viagem. A trajetória da narradora evidencia a discussão empreendida neste segundo capítulo sobre o fato de as mulheres viajantes-escritoras sempre terem estado à margem da sociedade, porque estavam em um espaço considerado masculino. Elas enfrentavam uma frustrante realidade: se tratassem de sua interioridade e da relação com a viagem, a escrita delas era colocada em um patamar de subjetividade, considerado inadequado à literatura de viagem; e se narrassem sobre a viagem, colocando em

cena narradores ou personagens como heróis, seus textos eram considerados excêntricos pela sociedade.

Tal cenário remete à questão da deslegitimação do sujeito, como percebemos na visão da mídia ao tratar Davidson como a “dama dos camelos”, uma viajante romântica ao invés de uma viajante. Os inúmeros repórteres romantizam, de certa maneira, o empreendimento de Davidson ao focar na ideia de uma “frágil mulher” em um espaço “agressivo”, tal como o deserto era visto pelos ocidentais. A personagem enfrenta o fato de ser representada pela perspectiva escolhida pela mídia e ter sua jornada tratada mediante o arquétipo da aventureira figura feminina solitária, rótulo com o qual ela não se identifica.

Certamente a jornada que ela faz pode, sim, ser considerada ousada, já que enfrentar sozinha o deserto é um empreendimento difícil. Mas a rotulação funciona como um evidente esforço para que a viagem e sua narrativa fossem vistas sob o prisma de um empreendimento inatingível para as mulheres: “eu havia me tornado um ser mítico [...] eu parecia ser diferente e excepcional. Porque a sociedade precisava que fosse assim” (DAVIDSON, 1980, p. 217-218).

Essa visão construída pela mídia revela o receio de que outras mulheres também ganhassem a coragem para romper o estatuto do medo e enfrentassem o espaço masculinizado. A forma como ela é tratada por eles constrói no imaginário social uma figura mística e inalcançável, ao invés de colocar em pauta que a estrada, aquela ao largo de todos nós, pode ser enfrentada e desmistificada por todos os sujeitos que quisessem e conseguissem se desvencilhar da ideia de que “o mundo é um lugar perigoso para as meninas” (DAVIDSON, 1980, p. 217). Considero aqui o reconhecimento de um corpo feminino presente, a partir do qual é possível desvelar e desmistificar os processos de constituição. Conforme a visão de Elizabeth Grosz, em *Corpos Reconfigurados*, (2000, p. 47, 77), pensar dessa forma é considerar o corpo “como objeto social e discursivo, um corpo vinculado à ordem do desejo, do significado e do poder. [...] O que está em jogo é a atividade e a atuação, a mobilidade e o espaço social concedidos às mulheres”.

E esse corpo feminino, marcado pelas ideologias sociais, desde os primórdios esteve buscando seu lugar entremeio ao espaço heteronormativo, como mostrei no percurso das pioneiras Egéria (Séc. IV), Bona de Pisa (Séc. XII), Margery Kempe (Séc. XV), Mencia de Calderón (Séc XVI) e Alonso Díaz (Séc XVII), que deixaram os primeiros registros escritos de mulheres viajantes. Certamente existiram outras mulheres que se aventuraram do lado de fora de casa, mas elas são pouco ou nada conhecidas. Isso porque a viagem empreitada pela mulher é considerada uma ousadia, visto que há uma construção histórico-social de que o

espaço exterior, o estar em movimento, é masculino. Então, mesmo as pioneiras sendo consideradas mulheres aventureiras e ousadas por enfrentarem esse espaço, a construção de que a viagem empreitada pela mulher é uma ousadia reforça o *mainstream*.

Com a ressignificação da viagem devido ao advento do automóvel, que transformou as noções de viagem e fez a sociedade se modificar, aos poucos o carro se transformou em um bem material supervalorizado, ao qual foram agregados outros significados e valores até atingir as nuances de poder masculino, que viriam marginalizar o seu uso pela mulher. Mas ainda assim, existiram mulheres que, no início do século XX, colocaram seu corpo em movimento pelas estradas, como vimos nos romances *Fidings signs*, *Trilhas*, *Play it as it lays* e *Qualquer lugar menos aqui*.

Mesmo com a evolução dos meios de transporte, ainda foi preciso algumas décadas para que os romances de estrada de autoria feminina surgissem. No entanto, com o tempo, essa apropriação ocorreu, e esse acontecimento ainda permanece nas prateleiras da história, porquanto a maioria dos textos não tiveram repercussões ou edições novas, como vimos nos romances analisados. Esses quatro textos não foram uma escolha arbitrária minha. Existe uma quantidade de publicações significativa de *road novel* por mulheres, mas estes colocam em cena questões relevantes para eu demonstrar como a mulher lidou com a estrada e com a jornada.

Ao ligarem seus motores, elas publicaram romances que questionavam as formas do gênero estabelecidas a partir de Jack Kerouac. Em *Finding signs*, por exemplo, Baker produz um romance de busca, dado que este é o anseio da protagonista, mas também um romance picaresco, na medida que encena uma personagem marginalizada que questiona as formas estabelecidas para se fazer viagem. A autora evidencia que a jornada é diferente se feita por uma mulher.

A teoria particular do *spot-in-place*, isto é, o seu lugar-no-espaço, criada pela protagonista, considera a jornada uma busca de si própria por meio do deslocamento constante. É, pois, viver (des)enraizada, pertencida ou não a si, enquanto transita pelos espaços. Ao realizar essa jornada, a protagonista encena a realidade de que os espaços pelos quais ela transita, isto é, as ruas e as rodovias, foram construídas com base no gênero masculino. Por isso ela é vista como uma mulher diferente dos padrões, já que, em sua jornada particular, enfrenta esse lado de fora praticamente sozinha.

Na trajetória dela, a personagem encara as construções sociais sobre o lugar tradicional da mulher, assim como também os construtos do medo em contraposição ao seu desejo recém-descoberto de se manter em movimento. Ao longo das suas viagens, Brenda reflete sobre amor,

sobre família, sobre sua construção identitária e sobre sua condição de mulher em um espaço aberto, pré-definido como de liberdade. E ao mesmo tempo que ela é rotulada como mulher de uma raça diferente, permanece em movimento, guiada pelos próprios desejos.

Os *road novels* de autoria feminina também revelam que a relação das personagens com a estrada, com o meio de transporte e com a família se desenvolveu de diferentes maneiras em relação aos *road novels* de autoria masculina. A principal questão está relacionada ao fato de elas não fugirem das questões familiares, mas se sentirem à vontade diante delas. Como mostrei nos romances de autoria feminina analisados neste capítulo, ao partirem as mulheres levam consigo suas questões familiares, enquanto, na maioria dos *road novels* de autoria masculina, os homens não tinham essa preocupação.

Em *Qualquer lugar menos aqui*, por exemplo, mãe e filha partem da cidade onde vive seus familiares, deixando para trás suas origens, e tentam construir um futuro diferente. Na estrada, a relação materna é questionada, problematizada e situada entre as dores da filha e da mãe, com foco na dificuldade de esta se vincular àquela. Ao longo de todo o romance de Simpson, as relações familiares permeiam e influenciam as ações das protagonistas.

Esses romances de estrada, ao lado de outros gêneros, são exemplares de uma produção literária que começou, no final do século XX, a inserir a mãe como protagonista. Seja o discurso pela própria perspectiva dela ou de um dos filhos, essas figuras passam a ganhar representatividade. Isso é importante porque elas sempre estiveram sob condutas machistas e sexistas “que tanto silenciam quanto subordinam as mães, relegando-as às margens da vida de seus maridos e filhos” (BURSTEIN, 1996, p. 8).

Assim, a partir dos textos lidos, vejo que muitos romances de estrada de autoria feminina se preocuparam em questionar a liberdade na estrada endeusada pelos homens como experiências exclusivamente masculinas. Essas escritoras colocam em cena a mobilidade a que se permitem como forma de transgressão, conscientes disso ou não. Essas obras enfatizam que as diferenças sociais construídas sobre o corpo feminino x masculino também se apresentam durante a jornada pelas estradas, como vimos em *Finding signs*, *Trilhas* e *Play it as it lays*.

Pela trajetória dessas mulheres, fez-se mais evidente, ainda, a afirmação de Beauvoir (1949, p. 09): “um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade”. Como ela aponta, para definir-se, a mulher precisa antes declarar-se como tal, já que é a partir dessa afirmação que todo o resto se pautará. Da mesma forma, o homem não precisou se justificar para publicar seus relatos de viagens, nem fazer uso de subterfúgios ou estratégias para evitar os julgamentos do público leitor como a maioria das viajantes do século XIX o fizeram. É nesse contexto que a narrativa literária de autoria feminina

emerge como uma vertente marcada pela diferença de gênero, pois está no lado secundário da dualidade entre mente e corpo, homem e mulher, público e privado, fora e dentro. Mesmo que relacionado às dualidades e relegadas às estradas secundárias, o corpo feminino nunca se deixou dominar completamente. Sempre existiram mulheres dispostas a percorrerem o caminho inverso do permitido pela sociedade, e mesmo à margem, estiveram viajando e escrevendo.

O corpo. A mente.

Nem tão duais, nem tão opostos.

Desse modo, pensando nesse corpo feminino em movimento, no próximo capítulo exploro os *road novels* de autoria feminina contemporânea a partir da perspectiva de ruptura com as formas tradicionais do gênero.

CAPÍTULO TRÊS

ROTA NOVA? ROAD NOVEL CONTEMPORÂNEO DE AUTORIA FEMININA

*“Essas botas são feitas para andar
e isso é o que elas farão
Um dia desses, essas botas andarão por cima de você
Estão prontas, botas?
Comecem a andar!”
(These Boots Are Made For Walkin', Nancy Sinatra)*

Certa vez, no início desta pesquisa, quando eu levantava os dados sobre o *road novel* nas bases de pesquisa científica brasileira, senti-me deslocada porque não encontrava uma perspectiva coerente para iniciar minha pesquisa. Esse sentimento se somou à evidente falta de experiência em viagens solo e me fez repensar a vida nômade que meu pai nos fez ter durante minha adolescência, indo entre cidades de São Paulo, do Paraná e de Minas Gerais. Depois disso, ao longo da minha vida adulta, eu realizei muitas viagens, mas acompanhada.

Por meses, o fato de eu não ter experiências na estrada sozinha e a dificuldade em estabelecer uma perspectiva coerente para a tese ecoaram na minha mente e me fizeram buscar por outras formas de me debruçar sobre os *road novels* das mulheres. Não é que não existam pesquisadores/as do tema. Existem, sim, pessoas estudando-o, mas o número é tão pouco significativo quanto é o conhecimento pelo público leitor, ou pela própria academia, sobre os textos dessas mulheres. Se há alguma dúvida sobre isso basta digitar o termo *road novel de autoria feminina* no google – ou outra variante – para perceber essa ausência. Se Kerouac é tão estudado, por que Baker não o é? Se ele foi tão importante para a formação de um gênero, por que Baker também não seria para desmitificar algumas visões? Infelizmente ainda precisamos discutir sobre a questão de gênero, assim como todas as outras pautas consideradas de minoria, dado que ainda vivemos em um mundo sem equidade.

Em tempos tão tempestuosos como o que estamos vivendo, discutindo em termos de território brasileiro, vemos direitos serem retirados e conquistas serem revogadas. Nesse cenário ainda presenciamos discursos machistas, sexistas e fortemente marcados por ideologias de uma sociedade retrógrada que insiste em permanecer em velhos e decaídos conceitos binários, e cujos homens ainda acreditam que possuem um espaço especial aqui na terra. E eles estão certos, em certa medida, por acreditarem nisso. Enquanto ainda ouvirmos esses discursos

e vermos sua reprodução tão naturalizada, e não fizemos nada para formarmos sujeitos que mudem as bases da nossa sociedade, vamos permanecer como estamos.

Mas não é sobre isso que quero discutir neste momento, porque não tenho tanto tempo assim disponível. O que anseio é elucidar a necessidade de ainda discutirmos as questões de gênero. Eu sou mulher. Sou professora. Sou pesquisadora. E escrevi esta tese. No momento, eu tenho trinta e um anos e nunca pensei em viajar sozinha. E mesmo agora, depois de tantas leituras e reflexões, eu finalmente assumo que não faria uma viagem sozinha pelos mesmos motivos que trouxe no capítulo anterior: medo.

O medo de ser mulher é uma discussão antiga e ampla. Muitas já pensaram nisso. Já questionaram o medo. Já questionaram as mulheres. Já questionaram os homens. E sentir medo é natural, já que a minha criação foi pautada em uma religião tradicional cristã, cuja posição da mulher é relegada a inferioridade ao lado do homem e que me ensinou que o mundo lá fora é perigoso para as mulheres.

Mas o medo não deveria ser natural. Não nesse caso. Porquanto o medo é o de ser mulher em uma sociedade machista. O medo do estupro. O medo da violência. O medo da morte. Sentir medo é natural do ser humano, é um mecanismo de defesa ou até de sobrevivência. Mas as mulheres não deveriam sentir medo por serem mulheres, assim como os homens nunca cogitam sentir medo por serem homens (a não ser que sejam homens LGBTQIAPN+ ou homens negros). Mas a sociedade não liga para o nosso medo e não se importa se as mulheres viajam menos sozinhas, ou se elas publicam menos sobre suas viagens, ou se depois de publicadas, elas são lidas menos que os homens, ou se depois de lidas, elas são esquecidas mais nas prateleiras da história. A sociedade não se importa em fazer a história da viagem sem a presença significativa da mulher.

A minha fala é velha, repetitiva, cansativa para alguns ouvidos. Mas ainda é uma realidade que permanece, então como eu deixaria de explorar o espaço aqui fora – porque sim, estou ocupando um espaço que antes era masculino – como um espaço de gênero? Por que poucos são os romances de estrada de autoria feminina? Por que desses poucos, somente alguns foram traduzidos para outras línguas? Por que a mulher que viaja é considerada uma mulher diferente e, em muitas das vezes, corajosa?

Seria simplesmente mais enriquecedor se pudéssemos olhar apenas para a viagem, para o deslocamento, para o corpo em movimento, sem precisar considerar que corpo é esse que está se movimentando. Mas nos falta muito ainda para chegarmos lá, onde mora a equidade e onde não reside os preconceitos. Mas isso também não significa que o meu trabalho – e de outros/as – precisa ser pautado totalmente na questão de gênero, mas de uma maneira ou de

outra, ao tratarmos da figura feminina ressignificando conceitos estruturados como masculinos, temos que considerar esse corpo.

Tenho uma amiga que deseja muito fazer um “mochilão” pela América Latina e que ainda não foi porquanto não encontrou alguém para lhe fazer companhia. Ela sabe que o mundo lá fora foi construído para que fosse difícil para a mulher. E eu sei que isso é errado. Que eu não deveria estar com medo de pôr o pé na estrada, e que ela não precisava se sentir assim também, visto que não deveríamos nos preocupar por sermos mulheres. Mas nos preocupamos. Somos dois corpos circunscritos em uma sociedade pautada em preceitos de gênero. E, ao final desta tese, ainda não terei coragem de viajar sozinha, em razão de o mundo ainda permanecer o mesmo. Ou pior, a sociedade tem regredido muito em seus conceitos.

Ora, às vezes vejo e/ou leio tantas notícias ruins sobre corpos de mulheres sendo encontrados, corpo de mulheres desaparecidos, corpos de mulheres sofrendo violência, opressão e silenciamento, que me sinto no *Conto da aia*, um romance publicado por Margaret Atwood lá em 1985 – e sim, deveria ser algo do passado, do século XX –, que narra sobre os direitos das mulheres, tão arduamente conquistados, serem retirados. A perda de direitos que ocorre na narrativa de Atwood se estende de maneira radical ao próprio corpo da mulher, pois ela deixa de pertencer a si e passa a pertencer ao sistema. Um sistema feito para oprimir, subjugar e violentar o corpo – e a identidade – da mulher.

E até que ponto esse romance é uma narrativa distópica, como muitos críticos o definem? Embora o termo distopia represente uma visão social oposta ao significado de utopia, possui um campo significativo que nos remete a uma ideia de algo que não vai acontecer, que é incerto, um futuro tão distópico/utópico que não vai ser nunca uma realidade. Simone de Beauvoir já afirmava antes mesmo de nós, leitores/as de nosso tempo, existirmos, que basta uma crise, seja social, cultural, política, religiosa ou econômica, para que os direitos das mulheres sejam questionados.¹²⁷

Esse contexto certamente me assusta, porquanto sei que nada é muito garantido. Assim como a vida também é morte. O medo às vezes é sobrevivência e outras é empecilho para sermos quem queremos, de fato, ser. É por isso que senti tanta necessidade de estudar esses romances, de ler sobre essas viagens e entender como as mulheres ressignificaram o gênero

¹²⁷Por exemplo, a história das mulheres iranianas antes e depois da Revolução Islâmica, as quais, de uma hora para outra, em 1979, tiveram seus direitos revogados. Mais informações em <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-47174927>>, acesso em 28 abr 2022. Esse mesmo cenário pode ser observado na realidade das mulheres afegãs, que, em 2021, têm seus direitos ameaçados com a ascensão do Talibã no Afeganistão. Mais sobre o assunto disponível em <<https://www.mulheressocialistas.org.br/ascensao-do-taliba-ameaca-direitos-conquistados-por-mulheres-afegas-em-20-anos/>>, acessado em 14 set 2022.

literário. Elas são, sim, mulheres corajosas, uma vez que enfrentaram o construto social, porque sobreviveram. Mas não acredito que assim deveria ser. A pessoa poderia apenas querer viajar e pronto, viajar. Os empecilhos que existem para o corpo feminino não são os mesmos para o corpo masculino, e enquanto essa for uma verdade, ainda se fará relevante discutir o espaço pela perspectiva da questão de gênero.

Entretanto, meus estudos não se prenderam a especificidade que circunda a história cultural e social das mulheres. Parti dele para explorar as configurações do gênero para que pudesse não só compreender as transformações estéticas e temáticas em si, mas também a fim de investigar as diferenças, os motivos dessas diferenças e as motivações para as transformações que ocorreram quando as mulheres passaram a escrever *road novel*, ou seja, sobre suas experiências na estrada, ou, ainda, para criarem narrativas ficcionais.

Nesta parte final, portanto, questioneei se as escritoras contemporâneas continuam escrevendo narrativas cujas personagens estão explorando um espaço masculinizado, um espaço de gênero, ou se elas se preocupam com outras questões. A resposta é explorada ao longo das análises, mas o percurso foi feito de uma maneira diferente dos capítulos anteriores: começo esta última parte do meu trabalho a partir das análises de cinco romances de autoria feminina contemporânea, para depois enveredar em um ponto de parada, onde estão minhas considerações finais.

A tese que defendo neste capítulo é que ocorre uma ruptura no gênero *road novel* nas mãos das escritoras, na medida que, embora alguns traços tradicionais continuem sendo questionados pelas contemporâneas, outros pontos e definições são desmitificados, proporcionando rupturas nessa literatura de autoria feminina contemporânea. Dessa forma, ao longo das análises será possível ao/à leitor/a perceber de que maneira esses romances têm abrangido perspectivas diferentes para os conceitos de viagem, mulheres viajantes e experiência na estrada.

Para tanto, analisei cinco romances de autoria feminina publicados nos últimos dez anos e escrito por mulheres de diferentes países: *Arquivos das crianças perdidas* (2019), da mexicana Valéria Luiselli; *Sing, unburied, sing* (2017), da estadunidense Jesmyn Ward; *Isadora, sua camisola La Perla e a BR* (2015) e *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral* (2018) da brasileira Catarina Guedes; *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), da escritora brasileira Carol Bensimon, nos quais exploro as nuances e as transformações do *road novel* contemporâneo de autoria feminina. Ainda que a rota não seja nova, o percurso ainda precisa ser percorrido para que os espaços sejam desmitificados, e as rupturas analisadas e incluídas nas diferentes formas de escrever esse gênero.

1. Viagem de despedida e o deslocamento forçado: *Arquivo das crianças perdidas*

mas o olhar em seu rosto...
 como uma criança pequena que alguma tia vestiu de manhã
 bem cedo
 para uma longe viagem
 em trens frios e plataformas ventosas
 e vai se sentar muito ereto na borda do seu assento
 enquanto as sombras como longos dedos
 sobre os montes de feno que passam zunindo
 continuam a impressioná-lo
 porque ele está viajando de trás para a frente.
 (Anne Carson)

O romance *Arquivo das crianças perdidas* foi publicado em 2019 pela escritora mexicana Valéria Luiselli, que está entre as jovens escritoras em destaque com os livros *Sidewalks* (2014); *Rostos na multidão* (2011), ganhador do prêmio *Los Angeles Times Art Seidenbaum* de primeira ficção; *A história dos meus dentes* (2015), ganhador de *Los Angeles Times Book Prize* de melhor ficção; *Tell me how it ends: na essay in 40 questions* (2017), finalista do *Kirkus Prize in Nonfiction* e do *National Book Critics Circle Award in Criticism*; e, por sua vez, o *Arquivo das crianças perdidas*, que ganhou a Medalha Carnegie de Excelência em ficção.

Ao conhecer esse romance, não foi difícil a decisão de o escolher para compor os *corpora* da tese, porque a narrativa representa uma ruptura significativa que o gênero *road novel* vivenciou sob a tecla das escritoras: além de escrito por uma mulher, também coloca uma família tradicional na estrada. Como ficou evidente nas análises dos romances ao longo do segundo capítulo, as personagens geralmente saem sozinhas para viajar (*Play it as it lays* e *Finding signs, Trilhas*) ou então na companhia de algum(a) amigo(a) ou familiar (*Qualquer lugar, menos aqui*). Luiselli, por sua vez, coloca na estrada uma família composta por mãe, pai e filhos – um menino e uma menina.

Como reforcei no primeiro capítulo, é comum o *road novel* de autoria masculina ser mais conhecido pelos protagonistas escaparem da vida doméstica, do casamento, da noção social de família, como se essa tríade compromettesse a liberdade real. Mas em muitos romances escritos por mulheres, não somente a questão da estrada-liberdade é questionada, como também a família participa de toda narrativa, em diferentes medidas.

Todas as personagens não recebem nomes, elas são reconhecidas pelos seus papéis de referência (pai, mãe, filha, filho, irmão, irmã), e o enredo de suas histórias tem como ponto de

partida a despedida dessa família em crise, mostrando que os pais haviam começado a se distanciar um do outro. A viagem é tão física quanto é metafórica, pois enquanto se deslocam pelas estradas desérticas, saindo de Nova York em direção ao Arizona, nas entrelinhas e nos subtendidos fica em suspenso uma decisão tomada no início da viagem: a de terminarem o casamento. É uma jornada que se refere à última vez que estariam presentes e ausentes um na vida do outro, do mesmo modo que também pode ser lida como uma forma de aceitação do fim do relacionamento. Ela é despedida da vida que viviam juntos, do apartamento que dividiam, dos filhos que compartilhavam e da história que construíram juntos.

Figura 22 – Valéria Luiselli.



Fonte: Revista Forbes.

A viagem é decidida, portanto, após pai e mãe perceberem que os objetivos de vida e de trabalho os impediam de permanecerem juntos, porquanto a vida os leva a locais distantes e opostos: ela, jornalista, pretende registrar as vozes dos indocumentados na fronteira do México com os Estados Unidos; ele, também jornalista, busca as montanhas Chiricahua do Arizona, a fim de captar ecos dos Apaches, os últimos povos livres. Em meio a isso, há duas crianças, e uma delas narra, no final do romance, a sua visão sobre o fim do relacionamento

dos pais, e que fará perguntas difíceis, como “O que significa ‘refugiado’, Mamã?” (LUISELLI, 2019, p. 59).

Entretanto, paralelamente a essa questão da jornada como despedida familiar, também considero a obra de Luiselli uma ruptura com a forma tradicional do *road novel* por incluir outra viagem como tema de seu romance: a de teor social, a imigração. Ela emerge a partir da pesquisa empreendida pela mãe, que estuda a viagem como fuga de um sistema político-social, empreendida por pessoas em busca de novas oportunidades além das fronteiras, em outras palavras, o deslocamento forçado.

Segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados – ACNUR (2019), o século XXI tem assistido a um aumento inédito no número de imigrantes. São cerca de 78 milhões de pessoas no mundo que praticam a imigração forçada, a qual possui quatro categorias: apátridas, solicitantes de asilo, deslocadas internas e refugiadas. Cerca de 100 mil, todos os anos, são crianças que saem do México e da América Central, enfrentando uma viagem arriscada e sem segurança, inclusive muitas a fazem desacompanhadas, em busca de uma esperança de sobrevivência nos Estados Unidos. Ainda que o romance de Luiselli não trate exclusivamente dessa temática, a autora situa o/a leitor/a sobre alguns complexos aspectos da vida de um refugiado no nosso mundo pós-moderno.

Essa narrativa humanizada sobre uma temática tão dolorosa é fruto da experiência da autora em centros de crianças refugiadas dos Estados Unidos. Em 2017, Luiselli publicou *Tell me how it ends: an essay in 40 questions*, mostrando sua real experiência como intérprete dessas crianças. Desse modo, apesar de ficcional, o romance *Arquivo das crianças perdidas* teve como base aspectos das entrevistas feitas por ela e a versão daqueles que vivenciam esse êxodo. Por isso, a autoficcionalidade se apresenta em alguma medida no romance em análise, pois além da história das crianças perdidas terem emergido de sua vivência, a própria personagem mãe também trabalha como intérprete de crianças indocumentadas e tem um projeto de documentação sonora dessa realidade.

Desse modo, o enredo aborda a jornada de crianças imigrantes e a trajetória de despedida de uma família cujos pais percebem ter objetivos diferentes. Enquanto realizam a última viagem juntos, a narrativa traz a perspectiva do menino, que começa a perceber a intensificação do silêncio entre os pais a cada quilômetro rodado. O pai e a mãe, distraídos com seus projetos pessoais e com o fim do relacionamento, não observam que ele internaliza a noção de crianças perdidas, e vivenciam o desespero de o perder, quando ele, junto com sua irmã, foge dos pais. Parte da narrativa do menino aborda, assim, a viagem que eles realizam sozinhos, vivenciando o medo por serem duas crianças na estrada.

Considerando, portanto, esse contexto e a hipótese que defendo, a análise tem como objetivo perscrutar como o *road novel* de Luiselli se revela uma ruptura com as formas tradicionais dessa narrativa, explorando como a viagem enquanto despedida perpassa a (re)construção identitária e os laços familiares das personagens e, também, como a viagem de cunho forçado emerge como temática deste *road novel*.

1.1 Família na estrada: a viagem de despedida

Em *Arquivo das crianças perdidas*, a jornada principal, narrada pela mãe e pelo filho, caracteriza-se como uma viagem de despedida, porque ambos contam sobre a última vez que estariam em família. O estilo da narrativa foca na trajetória, como é característico do *road novel*. No entanto, diferente das narrativas de estrada de autoria feminina até então, Luiselli promove uma ruptura com as formas tradicionais do gênero ao colocar dois elementos significativos: uma família tradicional (pai, mãe, filhos) em um carro; e, transversalmente ao percurso familiar, o deslocamento forçado (a imigração), isto é, uma temática social.

Muitos críticos literários definem que *road novel* é um gênero datado do século XX, de autores/as inspirados no movimento contracultural da época, e que, principalmente, caracteriza-se pela narrativa subjetiva da viagem, não cabendo temas mais sociais ou jornadas coletivas. Entretanto, mesmo que eu não seja a primeira a questionar, não seria possível que o gênero se refira à estrutura e estilo narrativo? Nesse contexto, a obra de Luiselli é, portanto, um exemplar da tese que defendo ao longo deste capítulo, mostrando que as mulheres contemporâneas expandiram as formas tradicionais do *road novel*, abrigaram temáticas outras que não apenas questões do eu.

Considerando essa contextualização, observo que a autora aborda a questão do deslocamento e dos laços familiares por meio da metáfora das caixas de viagem. A jornada é feita de maneira a evidenciar uma desapropriação do que antes era um lar e uma família, que começa pelas sete caixas com objetos particulares de cada um, que são revelados no decorrer da narrativa, até o ponto final da viagem, onde se separam. As quatro primeiras são as do pai, personagem que, embora seja fundamental para o enredo, sua presença é sinônimo de silêncio. A caixa da mãe é revelada somente na página 262, quando o filho toma a narrativa para si e conta sua versão daquela viagem em família. Já as caixas das crianças viajam vazias, para que durante a jornada fossem preenchidas com memórias.

Conforme o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 214), a caixa é um substantivo feminino que apreende duas questões importantes: o inconsciente e o corpo

materno. Por isso, ela “sempre contém um segredo: encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível”, e ainda que possa proteger, ela também pode sufocar. Os autores fazem um paralelo com a caixa de Pandora, mito no qual uma mulher levanta a tampa de uma caixa e dispersa no mundo diversos males, deixando em seu fundo apenas a esperança, sendo esta “o inconsciente com todas as suas possibilidades inesperadas”. Dentro dela temos, portanto, um símbolo de esperança que pode encerrar os desejos do indivíduo assim como também diversas desgraças, por isso, é sempre arriscado abrir uma caixa.

Transpondo a figuração da caixa para o apartamento onde a família vivia, visto sua semelhança arquitetônica, simbólica e por ser o marco inicial da desapropriação afetiva da família, analiso a construção do espaço pela perspectiva da teoria da apropriação de Korosec-Serfaty (1986). Para o autor, um espaço é apropriado e transformado em um lugar conforme os indivíduos interagem com ele, como o apartamento onde as personagens se mudam quando começam a se relacionar. A interação da família o ressignifica por meio da maneira que eles construíram suas identidades afetivas e pessoais entre si e com o espaço. Conforme o tempo passa e eles preenchem o espaço com suas marcas, imprimindo suas características nele, praticando uma abordagem que resulta em apropriação e identificação, o apartamento torna-se um espaço com o qual eles podem se identificar. E é a interação com ele, como pode ser observado nos trechos destacados abaixo, que o torna um lugar praticado:

Em nosso começo era um apartamento quase vazio e uma onda de calor. Naquela primeira noite naquele apartamento – *o mesmo que acabamos de deixar para trás* –, nós quatro, vestimos roupas de baixo, nos sentamos no chão da sala de estar, suados e exaustos, equilibrando fatias de pizza na palma da mão. [...]

Nunca fica claro o que transforma um espaço em um lar, e um projeto de vida em uma vida. Um dia, nossos livros já não cabiam mais nas estantes, e a grande sala vazia tinha se tornado nossa sala de estar. Tornara-se o lugar onde assistíamos a filmes, líamos livros, montávamos quebra-cabeças, tirávamos soneca, ajudávamos as crianças com o dever de casa. [...]

Enfim poderíamos avançar – para o que viesse em seguida, fosse o que fosse. E foi exatamente o que aconteceu: começamos a seguir em frente. Estávamos avançando, mas não juntos de todo (LUISELLI, 2019, p. 16, 22, 28, grifos meus).

O espaço, como observado nos trechos em destaque, passa pelo processo de apropriação e de desapropriação, pois, após o transformarem em um lar, há uma inversão que inicia no pai, quando o apartamento e as pessoas que o habitam começam a não fazer mais sentido para ele, desencadeando o processo de desapropriação. Esse é, conforme aponta Lauwe (1976), quando o sujeito não consegue mais se sentir pertencido a um lugar, ou deixa de se reconhecer nele.

Nesse processo, quando a mãe e o pai discutem sobre o futuro da família, as caixas vão representar essa desapropriação de maneira sistemática, pois elas significam fim de alguma coisa e/ou início de outra. Colocamos dentro delas coisas que queremos descartar; coisas que queremos guardar; coisas que queremos levar; ou coisas que queremos dar a alguém. Geralmente, quando nos mudamos de uma casa ou de uma cidade para outra, empacotamos nossos pertences em caixas, e as coisas importantes são sempre organizadas e rotuladas para não perdermos nada no ato da mudança, viagem que geralmente causa um desconforto.

Esse sentimento vem, principalmente, de uma das principais características do ato da mudança: “o momento para se fazer escolhas e as colocar em uma nova perspectiva” (COSTA, 2014, n.p). Nossa casa é nosso lar, é um espaço onde construímos parte da nossa vida, dos nossos sonhos, das relações afetivas, das dores, nos (des)apropriando a ponto de a fazermos reconfortante ou opressora. Ao escolhermos sair dela para outro lugar, estamos mediando tudo o que já somos com tudo o que poderemos ser, mas em outro lugar. Em *Arquivo das crianças perdidas*, as caixas representam esse confuso sentimento de (des)apropriação, presente nesse momento em que a escolha pela viagem não passava de um adiamento do que era o destino final do casal, a separação: “esse ponto era o apartamento onde por quatro anos moramos juntos. Era um espaço pequeno, mas luminoso, onde nos tornamos uma família. Era o centro de gravidade que agora tínhamos, de repente, perdido” (LUISELLI, 2019, p. 49).

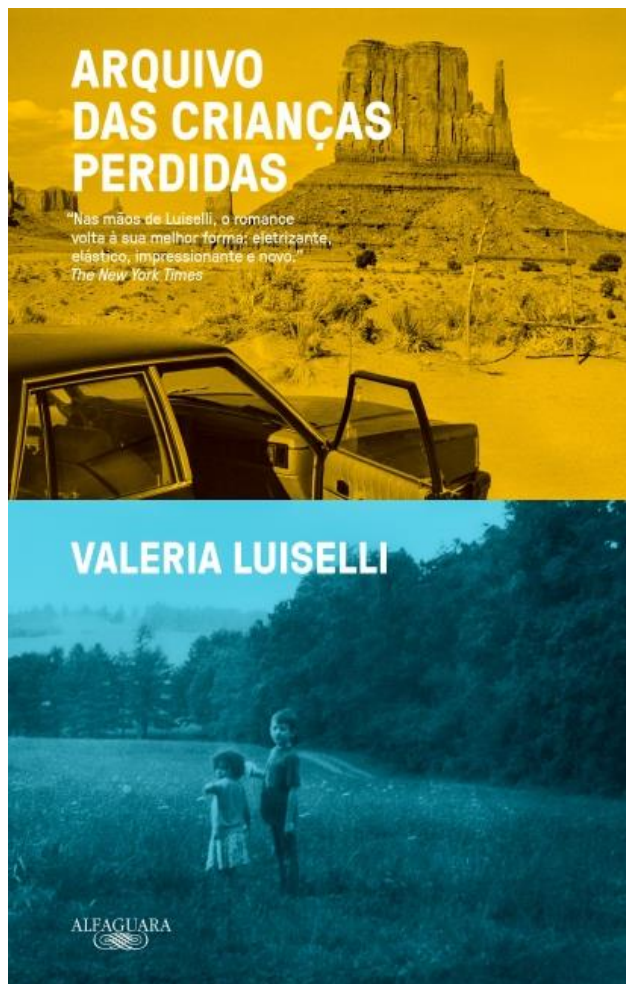
São as caixas que figuram a materialização dessa decisão, e são elas que ocupam quase todo o espaço do bagageiro do carro e representam algumas situações: as caixas do pai, em maior número, revelam uma carga maior, um peso simbólico mais forte dentro da decisão de fim da jornada; já a caixa da mãe, ainda que uma única caixa, demonstra a sua convicção de que também tinha seus próprios objetivos, enquanto que a caixa do filho e da filha são duas caixas vazias porque suas identidades, suas vidas, estão ainda em formação.

Propondo uma leitura figurativa entre a simbologia da casa, do carro e da caixa, posso interpretar a jornada como uma metáfora do relacionamento familiar: dentro de um carro, há uma mãe que deseja permanecer e um pai que não se manifesta em relação a isso, apenas coloca seus planos em prática; e duas crianças, que assistem a tudo, uma mais consciente que a outra do que estava prestes a acontecer. Dentro desse veículo, dessa caixa metafórica, viajam a esperança e o perigo, pois ao abri-la, eles não sabem o que encontrarão ou o que dela pode sair.

De um modo geral, o romance evidencia a vida de pessoas comuns que um dia se encaixavam na história um do outro e depois não conseguem mais ocupar esse espaço. O deslocamento representa um processo de migração que nem sempre ocorre com a travessia de fronteiras físicas, de um país a outro, muitas das vezes acontece dentro de um espaço pequeno,

no qual os migrantes carregam, em sua jornada, sonhos, experiências, realizações, perdas, conflitos de alteridade, esperança e expectativa sobre o novo lugar.

Figura 23 – Capa da edição brasileira de 2019.



Além da questão dessa desapropriação do espaço familiar, outro ponto a ser considerado nesse *road novel* é a maneira que a viagem é representada pelo viés dos dois narradores. Dentro do carro que carrega as sete caixas da família, a rememoração emerge como uma forma de ambos, mãe e menino, olharem para o presente. A mãe relembra a vida juntos para compreender os laços desfeitos; o filho, por ser criança, volta ao passado para registrar o período que foram uma família. A narrativa reveza, dessa forma, em capítulos curtos, o passado e o presente de maneira não ordenada, iniciando com os trechos abaixo, pelos quais podemos observar o lugar que cada um ocupa dentro do automóvel:

Bocas abertas para o sol, eles dormem. Menino e menina, testas peroladas de suor, bochechas vermelhas e raiadas de branco com saliva seca. Ocupam todo o espaço na

parte de trás do carro, espalhados, como oferendas de braços e pernas, pesados e plácidos. Do banco do copiloto, olho de relance para verificar se estão bem, depois me viro e analiso o mapa. Avançamos na lava lenta do tráfego rumo aos limites da cidade, atravessamos a ponte GW e nos fundimos na rodovia interestadual. Acima de nós, um avião passa e deixa uma cicatriz longa e reta no palato do céu sem nuvens. Ao volante, meu marido ajeita o chapéu e seca a testa com as costas da mão. [...]

No banco da frente: ele e eu. No porta luvas: comprovante do seguro, documento do carro, manual do proprietário do veículo e mapas de estradas. No banco de trás: as duas crianças, suas mochilas, uma caixa de lenços de papel e um cooler azul com garrafas de água e petiscos perecíveis. E no porta-malas: uma pequena bolsa de viagem com meu gravador de voz digital Sony PCM-D50, fones de ouvido, cabos e baterias extras; uma grande bolsa organizadora Porta Brace para a vara dobrável do microfone boom do meu marido, microfone, fones de ouvido, cabos, protetores de vento zeppelin e gato morto, e o dispositivo de som 702T. Também: quatro malas pequenas com nossas roupas e sete caixas de arquivo (38 x 30 x 25 cm) com fundo duplo e tampas sólidas (LUISELLI, 2019, p. 12, 15)

A função de cada membro da família é definida durante a jornada, e essa configuração pouco se altera, como vemos na narrativa do menino: “durante a viagem, o trabalho da Mãe era principalmente estudar o mapa e planejar nossa rota para o dia, embora algumas vezes ela também dirigisse o carro. O trabalho do Pai era dirigir e gravar sons” (LUISELLI, 2019, p. 227). Mas o que significa a ausência da mãe no volante do carro? Posso inferir que o pai detém o poder de levá-los até o ponto de chegada, ainda que seja a mãe quem confira no mapa a rota até lá. Sendo ele o mais determinado a seguir seus objetivos, estar no volante representa o comando do destino da família e sua postura é um reflexo da decisão já acertada de que, para ele, o relacionamento seria desfeito.

Assim, temos uma percepção gradual de que a viagem é uma despedida da formação familiar: partindo do pai, que depois de firmado seu objetivo começa a se distanciar da esposa, a mãe é a segunda a compreender o motivo dessa ação; na sequência, o menino, consciente do conflito entre os pais, percebe que viajavam para o final de uma vida juntos, e em sua inocência tenta expor seus sentimentos contra o que estava prestes a acontecer; por fim, a irmã, que não sabe muito bem sobre esse contexto.

Nessa dinâmica, o carro é preenchido por silêncio, como podemos observar na ausência do discurso do pai, cuja voz aparece somente quando está narrando aos filhos as histórias dos Apaches: “apesar de estarmos sentados um ao lado do outro, somos quatro pontos desconectados [...] quando de relance tiro os olhos do mapa, vejo a longa e reta linha da estrada nos empurrando rumo a um futuro incerto” (LUISELLI, 2019, p. 49). Essa desconexão intensifica o silêncio conforme os quilômetros aumentam entre o que antes era o lar deles e o novo destino.

Orlandi (1997) considera o silêncio como parte do discurso e é, por conseguinte, significativo. Mesmo que em nossa cultura ele possa ser entendido como uma maneira de se abster diante de alguma situação, o estudo da autora revela que é justamente esse silêncio que consolida alguma significação. Dessa forma, a ausência de voz do marido reafirma a distância que cada um mantém entre si conforme a manifestação do fim se aproxima.

As personagens abdicam do GPS e compram mapas pelos quais seguem a viagem, errando caminhos, retornando e encontrando a estrada correta. Apesar dessa atitude pudesse fazer referência aos problemas familiares vivenciados, como se representasse as idas e vindas pelo caminho até achar a estrada correta deles, essas transições exprimem muito mais o sentimento deslocado que sentem por estarem juntos: “Em algumas noites, nós quatro estudávamos juntos o grande mapa, escolhendo rotas que percorreríamos, conseguindo ignorar o fato de que possivelmente mostravam o caminho que nos levaria a não estarmos juntos” (LUISELLI, 2019, p. 35). Essa incerteza se transforma em certeza conforme a desapropriação se materializa, intensificando o silêncio da desconexão entre eles.

Por fim, outro ponto da viagem que corrobora a desapropriação afetiva são os locais pelos quais a família passa, que podem ser lidos pelo viés de Augé (2005), isto é, os não-lugares, como o aquário de Baltimore, hotéis, postos de gasolina, restaurantes de beira de estrada etc. Na obra, o conceito de família em declínio é reforçado pela noção de impermanência nesses espaços, pois ao passarem pelos locais sem estabelecerem com eles um laço afetivo duradouro, as personagens projetam a relação familiar em decadência.

No meio da jornada, o pai e a mãe já não são os mesmos do início, em razão de a distância se transformar em um peso a ser suportado até o ponto de chegada. Enquanto a viagem para o marido parecesse “muito devagar”, a mãe aprecia “a velocidade lenta em estradas vicinais”, o primeiro porque já não pertencia à família; a mãe porquanto tinha esperanças e o amava. A viagem, nesse romance, é um meio para o fim e a estrada representa a solidão da ausência, e cada quilômetro rodado os aproxima do destino final da separação.

Na segunda metade do romance, o foco narrativo passa para o menino, que conta sobre a viagem em família rumo ao Arizona. Ainda que não nomeados, o menino revela os apelidos pelos quais cada membro é chamado por sugestão do pai, com base no modo dos Apaches escolherem os nomes: Seta da Sorte, a mãe; Papá Cochise, o pai; Memphis, a menina; e Pluma Veloz, o menino.

Agora, não somente a questão familiar é narrada por outra perspectiva, como também a questão das crianças refugiadas se afasta do viés jornalístico e analítico da mãe e perpassa pela compreensão singular de uma criança de dez anos, que tem a curiosidade e a inocência

como seus guias. A narrativa do menino revela a sua afeição pela menina, que, preocupado com o fato dela ser muito nova e não reter lembranças do período em que foram irmãos, decide gravar as memórias da viagem: “Eu precisava encontrar uma maneira de ajudar você a se lembrar, mesmo que fosse por meio de coisas que eu documentasse para você, para o futuro” (LUISELLI, 2019, p. 232). A mãe não percebe que o menino compreendia que aquela viagem em família seria a última, porquanto os pais davam sinais de que iriam se separar. A falta de percepção materna dialoga com os silêncios presentes na narrativa, pois a atenção da mãe se volta totalmente aos problemas no relacionamento com o marido e às crianças perdidas, marginalizando a relação com os filhos.

A ausência afetiva dos pais é intensamente sentida pelo menino, que começa do ponto em que a mãe encerra a narrativa dela: quando chegam ao aeroporto, onde as crianças mexicanas estão sendo deportadas e o avião levanta voo. Nesse momento, o menino documenta com sua câmera polaroid um grupo de crianças que andam em direção ao avião e depois desaparecem. Do mesmo jeito que o silêncio perpassa a relação entre os pais, ele se estende aos filhos que assistem essa ausência com passividade, afinal não cabia a eles a decisão de permanecerem uma família ou não. Esse silêncio pode ser lido na ausência de diálogo dos pais com os filhos, visto que, embora eles conversassem, os temas sempre eram sobre as crianças perdidas ou os apaches: “Aceleramos a toda velocidade como se tivéssemos fugindo de alguma coisa que nos perseguia. Todos e tudo ficaram em silêncio. Parecia que estávamos todos perdidos” (LUISELLI, 2019, p. 211-212).

Desse modo, a narrativa do menino nos permite compreender melhor tanto os filhos quanto os pais, e, tal como a mãe, a desconstrução dos laços afetivos é sentida por ele, dado que o silêncio do pai reverbera na criança: “o Pá estava segurando o volante com as duas mãos, fitando com olhos semicerrados a estrada como sempre fazia. Ele estava em silêncio, como quase sempre ficava” e “ele segurava o volante com as duas mãos e estava sempre olhando diretamente para a estrada” (LUISELLI, 2019, p. 221, 225). O filho percebe, portanto, que o pai tinha apenas a estrada como foco, reforçando que o desejo de seguir viagem e chegar no destino tinha muito mais intensidade do que permanecer no carro com a família.

A mudança na dinâmica familiar também é evidenciada na narrativa do garoto, mostrando uma família que muda de afetivamente próximos para estranhos que dividem um automóvel: “antes de partimos nessa viagem de carro, se eu me esforçar para lembrar, o Pá e a Má costumavam rir muito”. Esse tom narrativo se intensifica conforme a viagem progride, e as nuances das relações afetivas se desdobram, fazendo a criança enxergar a ausência dos pais antes mesmo deles admitirem um ao outro, como ilustra a citação: “Quando pensavam que nós

dois estávamos dormindo, eles às vezes brigavam, ou ficavam em silêncio, ou então o Pá colocava para tocar pedaços de seus inventários” (LUISELLI, 2019, p. 214, 223).

A fragilidade dos laços entre os pais é absorvida pelo menino que, em sua inocência e em seu pensamento emocional, planeja procurar as crianças perdidas pelas quais a mãe nutria uma grande preocupação. Segundo Elisabete Condesso (2019), o ato de fugir de casa pode ter vários significados e motivações, mas geralmente é porque a criança/jovem não consegue lidar com alguns problemas ou emoções. Nesse ponto da narrativa, ocorre um espelhamento das preocupações da mãe no menino, que, imersa nos problemas sociais que acompanha seu novo projeto de trabalho, não percebe que o filho sente sua ausência. Aqui, o *road novel* de Luiselle retrata a viagem como fuga, narrada pela criança, que se aventura pelo deserto com a intenção de chegar à Apacheria ou ao Cânion do Eco, onde seria o fim da viagem em família, transformando-os em crianças perdidas.

Essa mudança de perspectiva e de temática da viagem também se mostra um exemplo de ruptura com as formas tradicionais. A viagem é narrada por uma criança, colocando em discussão questões de afetividade familiar, e, aos poucos, revela que a fuga deles era uma resposta emocional a ausência dos pais e à percepção do narrador de que, no final da viagem, deixariam de ser uma família: “Você sabia que estávamos perdidos? Quando me dei conta de que estávamos perdidos, pensei que se o Pá e a Mã nunca mais nos encontrassem, ainda estaríamos juntos, e isso era melhor do que nunca mais ficarmos juntos novamente” (LUISELLI, 2019, p. 302).

Conforme a aventura é narrada pela criança, que seguia a pé com a irmã pelo deserto, a rememoração em relação à viagem de carro em família evidencia nele um novo sentimento: o ciúme. Essa emoção surge a partir do momento em que o menino percebe a tristeza e a fúria da mãe, que focava no arquivo das crianças perdidas e esquecia dele:

Isso me deixava tão zangado com ela. Eu queria lembrá-la de que, embora aquelas crianças estivessem perdidas, nós não estávamos perdidos, estávamos ali, bem ao seu lado. E isso me fazia imaginar, e se nos perdêssemos, ela finalmente prestaria atenção em nós? Mas eu sabia que esse pensamento era imaturo, e também nunca soube que palavras dizer a ela para mostrar que eu estava com raiva, então ficava quieto e você ficava quieta e todos ouvíamos as histórias dela ou apenas o silêncio no carro, o que talvez fosse pior (LUISELLI, 2019, p. 229).

A fuga é tanto um mecanismo para chamar a atenção dos pais, quanto uma resposta ao movimento de desapropriação que a família vivencia, que culmina na separação deles ao final da viagem. A ausência do pai e as ações da mãe catalisam o sentimento confuso da criança, e parte dessa confusão é intensificada pela maneira que a mãe os inclui na busca pelas crianças

perdidas. A imaginação do menino é reforçada pelas respostas às perguntas feitas por ele e pela irmã, como o que são refugiados e crianças perdidas. Atrélada às leituras de um livro de uma autora fictícia chamada Ella Camposanto, *Elegia das crianças perdidas*, sobre crianças refugiadas e deportadas, o menino absorve tanto a tristeza, a raiva e a indignação materna quanto sente ciúmes por ela inserir o projeto de trabalho em todos os momentos da viagem. Assimilando os sentimentos que o deixam confuso, a resposta da criança é a fuga.

Desse modo, se sentirem deslocados em um espaço que parece não mais lhes caber, no qual se sentem inadequados, se intensifica e desestabiliza a noção de futuro a ser construído: não mais seriam uma família quando chegassem no destino. Tudo isso é representado por meio da mobilidade, pois a viagem não é uma busca de autoconhecimento, é uma jornada de finalização. E se o passado e o presente caminham para um fim, não era mais possível imaginar um futuro – pelo menos, um futuro juntos. Dessa maneira, como a própria narradora conclui, “todos partem, se precisarem, se puderem, ou se tiverem que partir” (LUISELLI, 2019, p. 43).

A transitoriedade que todos vivenciam no romance é representada por meio das diferentes fronteiras, fronteiras estas que não são as mesmas para todos os sujeitos em deslocamento, tão pouco os efeitos que a mobilidade tem na vida do sujeito viajante. Enquanto algumas jornadas possuem um final feliz tradicional, outras podem ter um final feliz diferente, não esperado, mas ainda sim feliz, como vemos no encontro do pai e da mãe com as duas crianças fugitivas e perdidas, mesmo que se divorciem.

1.2 A elegia das crianças perdidas: o deslocamento forçado

Paralelo à viagem em família, que é narrada pela mãe e o menino, o *road novel* em análise também coloca em cena a viagem como deslocamento forçado. Essa ruptura com a premissa de um *road novel* focado na subjetividade do viajante é uma das características das narrativas de estrada de autoria feminina contemporânea, que, segundo a tese que defendo, tem ressignificado o gênero para abarcar também outras questões. A obra de Luiselli, por sua vez, discute a questão da imigração de crianças indocumentadas.

Bauman (2017) elucida que as imigrações seriam uma das principais características do nosso século, e que tem aumentado conforme novas crises se desdobram no mundo, como a COVID-19. Apesar de o cenário ser desolador por si só, como vemos em noticiários, jornais e pesquisas, tem se elevado o número de crianças que fazem o percurso do México até a fronteira dos Estados. O romance de Luiselli representa tanto a situação das que conseguem atravessar

o deserto e chegar na fronteira, mas são detidas em campo de refugiados ou de detenção, onde aguardam sem saber seu destino, quanto a das muitas que desaparecem – tanto dos campos, quanto a caminho da deportação ou então antes mesmo de chegarem na fronteira.¹²⁸

A despeito de o termo *crise* ser usado para tratar desse deslocamento em massa nas fronteiras, Donatella Di Cesare (2020) aponta que tal uso faz a imigração ser vista como um problema a ser solucionado, quando, na verdade, ela é parte de uma crise humanitária e a culpa não é do imigrante. Simplificar essa realidade relacionando-a à pobreza, países subdesenvolvidos e terceiro mundo também não resolve, já que a necessidade de refúgio ocorre como uma fuga ou defesa perante um conflito que é estimulado, e geralmente financiado, por países mais desenvolvidos. Além disso, o deslocamento tem sido combatido por esses países com imposições que cerceiam e dificultam a entrada de refugiados, como vimos nas políticas de tolerância zero do ex-presidente Donald Trump.¹²⁹

Figura 24 – Protesto em frente à embaixada dos Estados Unidos.



Foto: Anistia Internacional

¹²⁸Em 2019, o relatório da ACNUR apontou para uma assombrosa porcentagem de 53% da população em deslocamento ser constituído por crianças, e geralmente apartadas da família. 170 mil são menores de idade e estão refugiados sem nenhuma pessoa responsável.

¹²⁹A “política da intolerância zero” visava desencorajar o indocumentado de imigrarem e possibilitava que os adultos fossem criminalmente acusados. Além disso, se pego na travessia sem visto, é levado a um centro de detenção, onde espera, indefinidamente, um juiz para avaliar o seu caso. Nesse contexto, como as crianças não podem ser mantidas com os adultos, elas eram separadas dos pais e levadas a abrigos, correndo o risco de deportação ou meses de detenção.

Observamos a ascendência numérica da imigração, mas somente compreendemos de fato o significado dela se ouvimos aqueles que a vivenciam. Chimamanda Adichie, em *O perigo de uma história única* (2019), alerta para a problemática de olharmos os sujeitos, as culturas, os problemas sociais por uma perspectiva única, isto é, a versão imposta pela hegemonia. Em seu texto, a imigração mexicana surge a exemplo de uma visão limitante que a enxerga como um problema a ser solucionado:

Como costuma acontecer nos Estados Unidos, imigração tinha se tornado sinônimo de mexicanos. Havia histórias infundáveis sobre pessoas que fraudavam o sistema de saúde, passavam clandestinamente pela fronteira ou eram presas ali, esse tipo de coisa. Eu me lembro de sair para passear no meu primeiro dia em Guadalajara e ver as pessoas indo para o trabalho, fazendo tortilhas no mercado, fumando, rindo. Primeiro senti uma leve surpresa, e então fui tomada pela vergonha. Percebi que tinha estado tão mergulhada na cobertura da mídia sobre os mexicanos que eles haviam se tornado uma só coisa na minha mente: o imigrante abjeto. Eu tinha acreditado na história única dos mexicanos e fiquei morrendo de vergonha daquilo. É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna (ADICHIE, 2019, n.p).

Nessa perspectiva, o *road novel* de Luiselli surge como um exemplar da subjetividade dos que se deslocam em relação à visão simplista que a mídia de massa usa para se referir a esse deslocamento, utilizando termos como tragédia, problema, crise, etc. – termos que reduzem a complexidade relacionada ao deslocamento forçado e que criminalizam os refugiados pelo movimento migratório. A obra põe em cena, portanto, que nem sempre a viagem é por prazer, às vezes é apenas sobrevivência.

Enquanto o marido e a esposa, dois jornalistas especialistas em projetos sonoros, viajam pelo interior do país, rumo ao fim de um relacionamento, o tema das crianças perdidas surge como temática paralela, porém significativa. Durante a jornada, é pelo rádio que eles são informados sobre como está a fronteira, com as crianças chegando todos os dias, além de ser por meio dele que a perspectiva da mídia estadunidense é apresentada ao/à leitora:

Sempre que consigo encontrar notícias sobre a situação na fronteira, aumento o volume e todos nós escutamos: centenas de crianças chegando sozinhas. Todos os dias, milhares a cada semana. Os radialistas estão chamando isso de *uma crise da imigração. Um influxo em massa de crianças*, dizem eles, *uma onda repentina*. Eles não têm documentos, *são ilegais, são aliens*, diziam alguns. *São refugiadas*, legalmente têm direito à proteção, argumentam outros. Esta lei diz que devem ser protegidas; esta outra emenda diz que não. O Congresso está dividido, a opinião pública está dividida, a imprensa está prosperando com um excedente de controvérsias, as organizações sem fins lucrativos estão fazendo hora extra. Todo mundo tem uma opinião sobre o assunto; ninguém concorda em nada. [...]

Seguimos adiante, em direção ao sudoeste, e ouvimos as notícias no rádio, notícias sobre todas as crianças que viajam para o norte. Sozinhas, elas viajam em trens e a pé. Viajam sem os pais, sem as mães, sem malas, sem passaportes. Sempre sem mapas. Elas têm que atravessar fronteiras nacionais, rios, desertos, horrores. E as que finalmente chegam são postas no limbo, são instruídas a esperar (LUISELLI, 2019, p. 50, 58).

O discurso da mídia reforça, como vemos, o estigma de que os refugiados são criminosos e um problema a ser solucionado ao referir-se à imigração como *crise*, *onda*, *invasão*, *ilegais*, ou, ainda, apontar a situação das crianças indocumentadas como uma chegada de alienígenas.¹³⁰ Assim, os sujeitos indocumentados¹³¹ são igualados a criminosos, já que a ilegalidade por si só abarca a noção de penalidade, isto é, alguém que comete um crime, como um ladrão ou assassino, precisa ser punido e detido, pagando sua dívida.

O sujeito imigrante é, portanto, um refugiado de uma crise socioeconômica que ocorre em seu país de origem. O termo é de responsabilidade da Convenção de Genebra, quando, em 1951, foi estabelecido um estatuto com protocolos a serem seguidos pelos países que tivessem refugiados, tratando-os com dignidade e ofertando oportunidades para viverem no país (ACNUR, 2019). Refugiados, portanto, são aqueles que se deslocam de seu país de origem motivados por perseguição, política ou violação de direitos humanos, e buscam refúgio em outros lugares. A opção pela imigração é, geralmente, a última instância a qual recorrem esses indivíduos.¹³²

Essa crise humanitária é representada na obra *Arquivo das crianças perdidas* por meio de Manuela, uma imigrante mexicana que pede ajuda na tradução do espanhol para o inglês de documentos das filhas. Ao se deparar com a história de Manuela, uma mãe em busca de suas

¹³⁰Existe um termo usado para os sujeitos que, advindos de um país em crise, buscam refúgio em outras nações: *removable aliens*, alienígenas removíveis – alienígena é usado aqui como sinônimo para estrangeiro. O termo pode ser lido no site *Center for immigration studies: low-immigration, pro-immigrant*, que afirma que “todo estrangeiro ilegalmente presente está cometendo uma ofensa, a cada minuto, a cada dia que está aqui” (ARTHUR, 2021,online), e precisa, portanto, ser removido.

¹³¹Embora esses preconceitos prevaleçam na sociedade, a ONU, segundo Bertoncello (2020), aponta a expressão imigrante indocumentado ou irregular desde 1970. O termo se refere às pessoas que infringem administrativamente a exigência de documentação, que vivenciam a condição da imigração, que é uma realidade social, mas não um crime, portanto não são ilegais ou criminosas.

¹³²A palavra refugiado faz parte de um processo sociocultural que engloba políticas internacionais, legislações, xenofobias, direitos humanos, intervenções humanitárias, entre tantas outras questões. Mas Luiselli faz uma reflexão sobre as possibilidades de definição da palavra, afirmando que “uma criança refugiada é alguém que espera” (LUISELLI, 2019, p. 59). Nessa concepção, depois de fugir de algum lugar e chegar em outro, ele espera em centros de detenção, abrigos ou acampamentos; sob a vigilância de agentes armados e sob custódia; em longas filas para comer; espera ser libertado; que alguém o ajude, que alguém lhe telefone, que o tire dali. E aqueles que conseguem sair, continuam esperando pela decisão judicial, para saber onde vão viver, onde vão trabalhar, onde vão estudar e continuam esperando por outras assistências.

duas filhas de 8 e 10 anos, a narradora decide entender melhor aquilo que a mídia chamava de crise. Dessa forma, ao questionar a ausência de notícias que cobrissem pela perspectiva das crianças migrantes, a mãe se preocupa em não construir uma história única, oportunizando espaço de fala às crianças refugiadas nas fronteiras e, com a ajuda de um financiamento, produzir um documentário sonoro. Desse modo, o *road novel* de Luiselli coloca em cena uma mãe que é a personificação das inúmeras mulheres que deixam seus filhos no México e vão aos Estados Unidos a fim de encontrar condições de vida melhores, para depois buscá-los:

Fez para elas vestidos idênticos e, na véspera da partida, costurou o número e telefone de Manuela na gola dos vestidos. Ela tinha tentado fazer com que memorizassem os dez algarismos, mas as meninas não conseguiram. Então ela costurou o número na gola dos vestidos e, inúmeras vezes, repetiu uma única instrução: elas jamais deveriam tirar os vestidos, nunca, e assim que chegassem aos Estados Unidos, tão logo encontrassem o primeiro americano, fosse um policial ou uma pessoa normal, homem ou mulher, elas tinham que mostrar a parte de dentro da gola. Essa pessoa então ligaria para o número costurado e as deixaria falar com a mãe. O resto aconteceria (LUISELLI, 2019, p. 27).

O número de telefone costurado na gola do vestido simboliza a esperança de que ambas chegassem em segurança ao destino, mas a trajetória delas representa uma das violências as quais essas crianças estão suscetíveis, que é o abandono por parte do “coiote”. Os coiotes são pessoas responsáveis por darem auxílio na arriscada e longa travessia, contudo muitos deles apenas abandonam as crianças, levando seu dinheiro,¹³³ e as que conseguem chegar à fronteira precisam enfrentar o risco de serem deportadas ou detidas.

Na história dessas filhas de Manuela, Luiselli demonstra a realidade das crianças refugiadas, que fazem a longa jornada pelo deserto, durante a qual são encontradas pela Patrulha da Fronteira e levadas para um centro de detenção, de onde, segundo a lei dos Estados Unidos, deveriam ser deportadas imediatamente:

O caso das meninas era um entre dezenas de milhares de semelhantes de uma ponta à outra do país. Mais de oitenta mil crianças sem documentos haviam sido detidas na fronteira sul dos Estados Unidos nos últimos seis meses. Todas essas crianças estavam fugindo de circunstâncias de indescritíveis maus-tratos e violência sistemática, (...). Tinham vindo para os Estados Unidos em busca de proteção, à procura de mães, pais ou outros parentes que migraram antes e poderiam acolhê-las. Elas não estavam em busca do Sonho Americano, como costuma ser a narrativa. As crianças estavam apenas à procura de uma maneira de escapar de seu pesadelo diário (LUISELLI, 2019, p. 28).

¹³³O termo coiote tem sido usado para se referir aos indivíduos que cobram de imigrantes para os atravessar pelo deserto até a fronteira. São aqueles que possuem conhecimento das regiões a serem percorridas, ou auxiliam nas fronteiras molhadas, como é chamada a travessia por barcos. Os indocumentados pagam por esse auxílio e viajam clandestinamente em estradas secundárias, rios, desertos, de carro, a pé ou de barco. Há relatos de muitos imigrantes não conseguindo concluir a jornada por serem abandonados pelos coiotes ou por sofrerem desde intemperanças do local, como desnutrição e desidratação, até ser vítima de tráfico de pessoas e outras violências.

A narrativa mostra a crueldade do sistema e os perigos enfrentados pelas crianças, as quais, após o pedido de asilo ser negado e o advogado desistir do caso, desaparecem ao serem transferidas para outro centro de detenção, localizado no Arizona, de onde seriam deportadas. Tanto a desistência do advogado quanto a maneira com a qual a mãe lida com a situação, como ilustra a citação a seguir, desvelam a desolação da situação, pois restava apenas o ato de procurar por elas: “Ela me diz que está esperando alguém ligar e dizer alguma coisa. [...] O que você vai fazer a seguir? Procurar por elas. E o que eu posso fazer para ajudar? Nada agora, mas se você chegar ao Arizona, você me ajuda a procurar” (LUISELLI, 2019, p. 129).

O desaparecimento das filhas de Manuela é a preocupação que acompanha a narradora por toda a viagem em família, e é essa mesma sensação que desperta o interesse e a curiosidade do menino, que se atentava às notícias sobre os refugiados e às conversas da mãe sobre o assunto. Aos poucos, essa influência sobre os filhos se transforma em um elo com a mãe, não percebido por ela, mas que se externa por meio dos questionamentos e da fuga do menino e da menina, além de, também, construírem sua própria definição sobre as crianças. Para eles, elas são crianças perdidas: “mesmo que o termo ‘perdido’ não seja exato, em nosso léxico familiar íntimo os refugiados passam a ser conhecidos como ‘crianças perdidas’. E, de certa forma, creio que são de fato crianças perdidas. São crianças que perderam o direito à infância” (LUISELLI, 2019, p. 88).

Essa perda do direito à infância é um reflexo do trauma vivenciado pelas crianças perdidas: elas são separadas dos familiares, são abandonadas e passam pela solidão, pelos perigos, pelas violências durante a viagem, e se chegam na fronteira, são levadas para centros de detenção ou campos de refugiados como crianças sem lar. Patrícia Schmid (2019), psiquiatra que atuou em centros de refugiados, ao estudar como a política de detenção atua na saúde mental das pessoas refugiadas e asiladas, aponta que são visivelmente numerosos os casos de transtorno depressivo, de ansiedade e de estresse pós-traumático, e, ainda, automutilação e ideias suicidas. Os traumas podem ser percebidos na mudança de comportamento da filha mais nova de Manuela, a qual possuía uma personalidade vibrante e falante, mas que na última ligação feita pela mãe, a criança apenas respirou fundo e não falou nada. Infelizmente, o romance não responde o que aconteceu com elas, as duas personagens se somam ao número absurdamente grande de crianças perdidas.

A autora, com acesso a relatórios e artigos sobre as crianças, obteve informações de diversas instancias que norteiam essa realidade: Tribunal da Imigração de Nova York, a fronteira, os abrigos, centros de refúgio e as crianças. Parte da dura realidade vivenciada por

elas aparece na narrativa quando a mãe descreve a chegada das crianças indocumentadas à fronteira, pois são submetidas a interrogatórios (constituídos por quarenta perguntas) por parte de algum agente da Patrulha da Fronteira – as entrevistas de medo crível – que tem objetivo de determinar as razões da busca de asilo no país:

Por que você veio para os Estados Unidos?
 Em que data você saiu do seu país?
 Por que você saiu do seu país?
 Alguém ameaçou matar você?
 Você tem medo de voltar ao seu país? Por quê? (LUISELLI, 2017, p. 60).

Dessa forma, o trauma da travessia se prolonga, provocando os distúrbios observados por Schmid (2019, n.p): “A deterioração das condições de saúde mental dos pacientes refugiados atendidos foi marcante ao longo dos seis meses da autora como psiquiatra em Nauru. Pacientes apresentaram baixa ou nenhuma resposta ao uso de antidepressivos”. Nesse cenário, por serem jovens envolvidos em um conflito e imersos em uma ruptura intensa, as crianças mais jovens mal conseguem responder à entrevista do medo crível uma vez que suas narrativas são gaguejadas, embaralhadas e sem ordem: “O problema de tentar contar suas histórias é que não têm começo, meio e fim”. Além disso, segundo Luiselli (2017, p. 09), não é possível obter uma resposta assertiva à sétima pergunta do questionário, “aconteceu algo em sua viagem aos EUA que o assustou ou machucou?”, porque a verdade sobre o que elas passaram pode ser muito difícil de ser narrada, já que os traumas são profundos.

Além dessas crianças atravessarem desertos, rios, fronteiras, horrores, quando “finalmente chegam, são postas no limbo, são instruídas a esperar” (LUISELLI, 2019, p. 58), onde sofrem o preconceito existente com crianças imigrantes da América Central. Essa forma de xenofobia é representada na narrativa quando a mãe desnuda a dura realidade de que crianças mexicanas são automaticamente deportadas, enquanto crianças de outras nações possuem direito à audiência:

A uma pergunta sobre de onde vêm as crianças, a entrevistada responde que três quartos delas são “principalmente de cidades pobres e violentas” de El Salvador, Guatemala e Honduras. Penso nas palavras “principalmente de cidades pobres e violentas” e nas possíveis implicações dessa forma esquemática de mapear as origens das crianças que migram para os Estados Unidos. Essas crianças são totalmente estranhas para nós, as palavras parecem sugerir: Vêm de uma realidade bárbara (LUISELLI, 2019, p. 62).

A discriminação pode ser lida pela lógica da colonialidade,¹³⁴ que, segundo Walter Mignolo (2007, n.p), “é o lado mais escuro da modernidade ocidental, uma matriz de poder que surgiu entre o Renascimento e o Iluminismo durante a colonização das Américas, e que está culminando com o neoliberalismo capitalista dos tempos atuais”. Para o autor, a retórica da modernidade e as práticas econômicas perpetram o descarte da vida humana, pois o racismo e a inferioridade justificam essas vidas como naturalmente dispensáveis. Nessa lógica, os imigrantes mexicanos, devido a sua origem, são sujeitos lançados no lodo da suspeita, indesejáveis, recebidos com hostilidade.

A ideia de raça é perpetuada na noção hierarquizada das políticas de migração do país: do lado de lá da fronteira vivem bárbaros ignorantes, que podem ser colonizados, são os *outros*, os sujeitos coloniais, que precisam ser controlados, detidos, deportados. Como vemos no romance de Luiselli, a visão de mundo retrógrada e opressora se intensifica na maneira com que essas imigrações são retratadas quando a mãe abre um jornal e vê um título acerca das crianças perdidas, “Crianças, uma peste bíblica”, “dezenas de milhares de crianças transitam de nações caóticas da América Central para os Estados Unidos’ [...] ‘carregam consigo vírus com os quais não estamos familiarizados’” (LUISELLI, 2019, P. 140-1).

“Peste bíblica”, “nações caóticas” e carregar um vírus não conhecido pelos estadunidenses são apenas algumas das visões preconceituosas sobre a crise humanitária de pessoas refugiadas. A suposta superioridade de um povo branco, “pacífico” e poderoso é criticada pela narradora, que observa a lógica sistemática nesses países ao desconsiderarem a existência de sujeitos outros, os quais são, geralmente, maltratados por nações mais poderosas. De uma maneira geral, *Arquivo das crianças perdidas* é um *road novel* a tratar de diferentes deslocamentos, sendo a viagem forçada, que de nada tem parecido com o espírito aventureiro de Kerouac e seus seguidores, uma das mais difíceis e cruéis jornadas.

As crianças perdidas nas fronteiras dos dois países sofrem o trauma de uma infância interrompida, e uma parcela muito grande não possui um final feliz. Por isso, a literatura, com o poder de traduzir a dor e o trauma em palavras, promove um resgate das ausências e luta contra o esquecimento, já que “talvez a única maneira de se fazer alguma justiça – se isso fosse ao menos possível – seja ouvir e registrar essas histórias de novo e de novo, de modo que elas voltem, sempre, para nos assombrar e nos envergonhar” (LUISELLI, 2017, n.p). A noção de travessia presente na obra se desdobra de maneira simbólica e real, lembrando ao/à leitor/a sobre aqueles que são esquecidos ou perdidos.

¹³⁴Colonialidade é um termo cunhado por Anibal Quijano entre 1980 e 90.

Por fim, a temática migratória emerge no romance *Arquivo das crianças perdidas* por meio de uma metaficção escrita por Luiselli. O livro *Elegia das crianças perdidas*, da fictícia Ella Camposanto, é lido pela mãe aos filhos durante a viagem e coloca em cena a travessia de crianças rumo à fronteira e que depois se perdem. Na obra, há dezesseis elegias que retratam essa jornada, tanto pelo deserto quanto sobre a *La Bestia*, ou Trem da Morte, que atravessa de norte a sul o México, e é utilizado por muitos imigrantes.

Figura 25 – Trem da morte.



Mesmo com os riscos, mais de meio milhão de pessoas arriscam todos os anos sobre esses trens. Fonte da imagem: Revista *Exclamación*.

Nessa travessia ilegal e perigosa, mesmo que o trem seja uma forma rápida e barata para chegar aos Estados Unidos, os refugiados ficam mais propensos à violência. Eles podem ser estuprados, atacados ou mortos por gangues ou quartéis locais, que procuram roubar o dinheiro e os pertences dessas pessoas. Além disso, há risco de graves acidentes ao longo do caminho, já que o trem não foi feito para comportar ou suportar tantos quantos embarcam. É comum e rotineiro, portanto, a morte e amputações de viajantes da *La Bestia*.

No romance, Luiselli narra essa trajetória no livro metaficcional, mas também representa essa realidade por meio das notícias ouvidas no rádio, ao longo da viagem:

Penso em todas aquelas crianças sem documentos, que atravessam o México nas mãos de um coioote, viajando em cima de vagões de trem, tentando não cair, não cair nas mãos das autoridades de imigração, nem nas mãos dos chefões do tráfico que as

escravizariam em plantações de papoula, isso se não as matassem. Se chegam à fronteira dos Estados Unidos, as crianças tentam se entregar, mas se não encontram um agente da Patrulha de Fronteira, caminham deserto adentro. Se encontram um agente ou são encontradas por um, acabam detidas e encaminhadas para interrogatório, onde ouvem a pergunta: Por que você veio para os Estados Unidos?

[...]

O repórter explica que anualmente cerca de meio milhão de migrantes viajam no teto de trens de carga, que as pessoas chamam de La Bestia, ou besta-fera, e diz que o menino que ele está entrevistando hoje perdeu o irmão mais novo em um desses trens. O menino diz que o irmãozinho caiu do trem pouco antes de chegar à fronteira. Quando ele começa a explicar o que aconteceu, exatamente, eu desligo o rádio. Sinto uma náusea profunda e entorpecida – uma reação física à história e à voz do menino, mas também à forma como a cobertura jornalística explora a tristeza e desespero para nos dar sua representação: tragédia. Nossos filhos reagem violentamente à história; querem ouvir mais, mas também não querem ouvir mais (LUISELLI, 2019, p. 60, 160).

A metaficção historiográfica ficcionaliza fatos com o objetivo de problematizar/desnudar aspectos apagados pelo discurso oficial (HUTCHEON, 1991), como a história do livro *Elegia das crianças perdidas*, que revela a fratura identitária das crianças imigrantes. Ao dar voz a personagens e mostrar a dura jornada delas em busca de uma vida nova em outro país, observamos a dor na voz daqueles que realmente são capazes de expressar a experiência do que é ser um refugiado ou uma criança perdida.

O trauma por estarem afastadas da família, perdidas em algum lugar e sem a proteção que precede a noção de infância na sociedade ocidental, pode ser percebido, por exemplo, na décima primeira elegia, quando as crianças estão brincando com um celular quebrado, e a mais quieta finge conversar com a mãe: “Mamãe, eu não estou chupando o meu dedo nem um pouco. Mamãe, a senhora ficaria tão orgulhosa [...] já me tornei um homem” (LUISELLI, 2019, p. 326). Crianças perdidas são crianças que perderam sua infância, que enfrentaram um deserto enorme e imóvel, e que ficaram detidas na incerteza de seus futuros. Como aponta a escritora, em entrevista a Javier Zamora (2019),

a questão é esta: como se escreve sobre crise? E em particular, sobre uma população particularmente vulnerável sem causar mais danos a essa população? [...] Eu não queria transgredir. Eu não queria me apropriar. Eu não queria reproduzir, pois as coisas são reproduzidas na mídia. Então eu tive que encontrar outra maneira de entrar. E é exatamente disso que trata a ficção, certo? Encontrar diferentes maneiras de entrar. A maneira como isso aconteceu foi, como as coisas são, um pouco por coincidência e um pouco por gerar as condições para que as coincidências aconteçam, e essas condições tinham a ver com apenas ler as opiniões de outras pessoas sobre diferentes instâncias históricas de crianças em situação de abandono virtual ou migração forçada (LUISELLI, 2019, *online*).

Ao discutir sobre os traumas e as violências de uma crise humanitária como a imigração e o desaparecimento de crianças, a autora fez uso de uma narrativa investigativa, na qual a narradora conta a história que, aos poucos, se mostra mais complexa do que ela esperava que fosse. A viagem se torna o mote central porque é no estar em movimento que o enredo se concretiza, porquanto uma família sai do ponto de partida, o apartamento em Nova York, e vai em direção ao interior do país, chegando ao destino no centro de detenção, nas crianças perdidas, no vale do eco. A viagem os manteve juntos apenas o suficiente para assumirem que as direções de mãe e filha, pai e filho, a partir do ponto final da viagem, seria a separação. Cada parada, cada quilômetro rodado, cada foto, cada hotel, cada restaurante, cada história ouvida do pai, da mãe e do rádio formam a memória afetiva registrada pelo menino à irmã.

A narrativa coloca em cena, portanto, uma realidade social a partir de relatos, reportagens, ficção e obras literárias, (des)construindo temas como família, amor, migração, estadunidenses e latino-americanos. Enfatiza, da mesma forma, a necessidade de discutirmos sobre o assunto, não o deixando arquivado, mas registrando-o de novo e de novo, visto que a memória tem uma função essencial na (des)construção de (pre)conceitos, na história de uma luta, e a existência desses outros, que se somam cada dia mais em um número maior do que nossos dedos, não pode ser esquecida.

O *road novel* de Luiselli é, desse modo, sobre a viagem de uma família que dirige para a impermanência das relações afetivas; é sobre políticas migratórias, elegias de crianças perdidas e buscas em fins já estabelecidos; é, então, um romance de estrada para além das questões de gênero, que coloca em perspectivas essas outras formas de deslocamentos que não têm as mesmas motivações dos *road novels* tradicionais. Da mesma maneira que esse romance, o próximo analisado também coloca em cena uma família na estrada e uma questão social, contudo, a obra foi selecionada porque representa algumas rupturas a mais para o gênero, como você poderá observar a seguir.

2. Viagem assombrada: *Sing, unburied, sing*

“Eu gostaria de poder dizer
 Todas as coisas que eu gostaria de dizer
 Dizer em alto e bom som
 Para o mundo todo ouvir
 Eu gostaria de poder compartilhar
 Todo amor que há em meu coração
 Remover todas as barreiras
 Que nos mantém separados
 Eu gostaria que você soubesse
 O que significa ser quem sou
 Então você veria e concordaria
 Que todo homem deveria ser livre
 Eu gostaria de poder dar
 Tudo que eu posso dar
 Eu gostaria de poder viver
 Tudo que eu posso viver
 Eu gostaria de poder fazer
 Todas as coisas que eu posso fazer
 E quando eu chegasse no limite
 Começaria tudo de novo
 Bem, eu gostaria de poder ser
 Como um pássaro no céu
 Quão doce seria
 Se eu encontrasse um jeito de voar
 Oh, eu voaria alto para o Sol
 E olharia lá embaixo para o mar [...]
 Oh, eu saberia como é se sentir livre”
 (I wish I knew how it would feel to be free, Nina Siomne)

Jesmyn Ward é uma proeminente escritora norte-americana que publicou *Salvage the bones* (2011) e *Men we reaped* (2013). A obra *Sing, unburied, sing* (2017) é uma narrativa do realismo mágico ambientada no Mississippi rural, pós-Katrina¹³⁵. Assim como *Arquivo das crianças perdidas*, esse romance de Ward é uma ruptura com a forma tradicional do *road novel*, por colocar em cena uma família na estrada, com uma mãe, a amiga, o marido e seus filhos. Porém, um novo ponto se soma à ressignificação, pois a narrativa tematiza a questão racial como mote central da viagem. Essa nova perspectiva fez a escolha do romance ser essencial para esta tese, uma vez que evidencia as potencialidades do gênero literário.

A obra é composta por três narradores que se alternam, formando um mosaico que coloca em discussão a dor, o racismo, a toxicodependência, a pobreza e uma viagem

¹³⁵Em 2005 o furacão Katrina devastou a região litorânea do sul dos Estados Unidos, sendo necessário evacuar mais de um milhão de pessoas. Tratou-se de uma tempestade tropical de categoria 3 da escala de furacões de Saffir-Simpson em terra firme e categoria 5 no oceano Atlântico, os ventos do furacão alcançaram mais de 280 km/h.

angustiante e incômoda de uma família negra. O narrador-protagonista é um adolescente de treze anos chamado Jojo, que vive com seus avós, Pop e Mam, e cuida atenciosamente de sua irmã caçula, Kayla. A mãe dele, Leonie, a segunda narradora, luta contra o vício em drogas e é assombrada pelo fantasma de seu irmão Given, assassinado pelo primo de Michael, um homem branco, pai de seus filhos. Além dela, Pop também é assombrado pelo seu passado em Parchman,¹³⁶ a prisão brutal e desumana onde conheceu Richie, um menino que, para não sofrer as atrocidades nas mãos dos brancos, foi assassinado por ele em um golpe de misericórdia, o qual se transforma em um fantasma-narrador do romance e é visto apenas por Jojo.

Figura 26 – Jesmyn Ward.



A personagem parece inspirado na história pessoal da escritora, quando seu irmão, homem negro, é morto por um motorista branco bêbado que recebeu uma sentença relativamente leve. Imagem por Daymon Gardner. Fonte da imagem: [Revista Time](#).

¹³⁶Parchamn foi considerada por muito tempo uma prisão de negros, já que poucos eram os brancos enviados para lá, inclusive prendiam crianças negras de 12, 13 anos sob acusação de delitos leves, onde sofriam nas mãos dos guardas.

Assim, no volante, está Leonie, uma mãe negligente, abusiva, egoísta e egocêntrica, características de uma narcisista, cujas ações se revelam como reflexo de algo muito mais profundo e social, acompanhada do fantasma de seu irmão Given. Ao lado de Leonie viaja sua amiga branca Misty, enquanto no banco de trás estão Jojo, Kayla e o fantasma de Richie.

A narrativa inicia na manhã do aniversário de treze anos de Jojo, quando ele assiste o avô no processo de matar e esfolar uma das cabras da família. Nesse mesmo dia, seu pai, que estava preso, é solto da cadeia e a mãe resolve buscá-lo, levando os filhos em uma jornada em família pelas estradas. A cidade é Bois Sauvage, um local fictício situado no Mississippi, onde vive uma sociedade injusta, racista e atormentada por vícios, miséria e desespero.

A viagem tem um destino, a Penitenciária Estadual do Mississippi, Porchman Farm, onde Pop (River) foi preso injustamente quando ainda era jovem, e tem um motivo, buscar o pai, Michael, que foi solto da prisão. Ao longo da jornada, a narrativa desenvolve personagens que foram literalmente presos, e, ao mesmo tempo, aqueles que vivem em uma prisão metafórica, encarcerados nos conceitos sociais de raça, classe, vício e passado, isto é, presos às barreiras sociais que limitam a vida. Todos eles em um vértice confuso no qual a mãe se perde no vício, o avô esconde e sofre as ações de seu passado, Richie deseja ter voz e Jojo busca um caminho até sua própria identidade em estradas racistas e traumáticas.

Para Leonie e Misty, a viagem também tem como objetivo vender drogas; enquanto Jojo não deseja estar ali, ele quer retornar para o avô, para aquele que o considera família mais que a mãe; ao lado desse drama familiar, a jornada empreendida se desenrola para além da materialidade e se transforma em uma viagem fantasmagórica para Leonie e Jojo, cada um com seu fantasma particular.

A memória coletiva, relacionada à condição do negro no Mississippi, é uma estrada persistente e, como uma sombra, ela reflete suas consequências nos descendentes de um povo que sofreu as agruras do tráfico e da escravidão. É no deslocamento que a narrativa perscruta um presente, com a mãe, um passado, com o fantasma de Richie, e uma possibilidade de futuro em Jojo, o protagonista. Os três vagam em uma odisseia familiar pelas estradas, amalgamados por todo esse legado e pelas disfunções particulares de cada um da família, projetando os traumas de uma vida, de um povo, por meio dos fantasmas do passado.

A personificação dessa alegoria se apresenta no fantasma de Given, o irmão de Leonie, que é silencioso e presente no dia-a-dia da personagem. Ele representa aqueles que morreram na mão dos homens brancos, porque sua morte ocorreu após Given vencer uma aposta, na qual ele mata um veado com arco e flecha antes do outro acertá-lo com um rifle. A vitória de Given desencadeia uma raiva assassina, rotulada como um acidente de caça, e o assassino é

sentenciado a apenas três anos de prisão. Esse assassinato é construído e narrado de uma maneira a se fazer presente em todo o romance, e sua morte se espalha pelas páginas como uma presença incômoda. A morte de Given se transforma em um paradoxo para a irmã que tem um caso de amor com Michael, primo do assassino, e a violência, a injustiça e a morte ressoam na trajetória da personagem de maneira a viver em um espiral de decadência.

As personagens são atormentadas pelo medo a todo momento, rodando pelas estradas ou parando ao largo dela, como se vivessem na corda bamba entre a vida e a morte, esta espreitando-os como uma doença sobrenatural cujo sintoma é o próprio medo. Esse sentimento é expresso no adoecimento de Kayla ao longo da viagem e no mal-estar que os acompanha, pois eles estão sempre esvaziando seus estômagos à beira da estrada. Assim, a fim de explorar a tese que defendo, esta análise tem como objetivo entender como os três narradores vivenciam a viagem e como a mobilidade negra é tangenciada por construções sociais.

2.1 A estrada do medo: Jojo, Leonie e Richie em deslocamento

O *road novel* de Ward tem como característica principal a viagem como sintoma de um medo profundo, ela é uma ação opressora que de nada tem em comum com o espírito de liberdade tradicional da simbologia do automóvel e da estrada no construto social dos Estados Unidos. O romance aponta para a dificuldade existente em relação à apropriação do espaço pelo corpo negro, cuja suposta noção de que o automóvel proporciona a todos a liberdade de deslocamento é constantemente questionada pelo medo presente dentro do carro. A ruptura que a forma tradicional vivencia nas mãos de Ward inclui tanto sua própria autoria, sendo ela mulher e negra, quanto a representação de protagonistas negros viajantes.

Há três narradores que compõem o fio do enredo de maneira particular de cada um. Jojo, o principal, é o elo entre o passado e o futuro, e sua narrativa é permeada de encontros com questões raciais que cerceiam seu comportamento e sua expectativa de vida. Já a mãe, Leoni, além de estar presa no passado, na morte do irmão, representa um presente de dor e confusão; e Richie, o fantasma, é a voz daqueles que viveram épocas ainda mais desumanas e cruéis para o povo negro. Essas três vozes se fundem em um mosaico desencontrado, cada uma ansiando alguma coisa não dita.

O romance é um *road novel* porque, como os outros corpora até aqui estudados, apresenta a jornada em sua essência, na qual as personagens narram suas (des)aventuras ao longo da estrada. Essa característica principal pode ser vista em todo o romance, como, por

exemplo, quando saem em viagem e Leonie dirige até à casa dos sogros para deixar uma carta, avisando que ela buscaria Michael. O percurso do carro revela uma apreensão que culmina em um medo profundo quando chegam ao destino e são recebidos com rancor pelo avô das crianças, Big Joseph, um homem branco e racista:

Eu desloco o carro, olho para trás para verificar a rua e vejo um carro avançando, um SUV cinza. O medo sobe para meus ombros, meu pescoço, um estrangulamento borbulhante. Eu não sei do que tenho medo. O que ele pode fazer além de me amaldiçoar? O que ele pode fazer? Eu não estou na garagem dele. O município não é dono das margens da estrada? Mas algo sobre o quão rápido ele está atirando naquele cortador de grama, o jeito que ele aponta para aquela árvore, o jeito que aquela árvore, um carvalho espanhol, se estende para cima e para fora e sobre a estrada, uma multidão de folhas verdes escuras e galhos quase pretos, o jeito que ele está vindo para mim, me faz ver a violência. Eu aperto o acelerador e desvio para a rua, o carro atrás de mim derrapa e sua buzina soa, mas eu não me importo. Minha transmissão muda de marcha com um gemido alto. Eu giro o carro e vou mais rápido. O SUV cinza parou em uma garagem, mas o motorista está acenando com o braço para fora da janela, e Big Joseph está passando sob a árvore, parando na caixa de correio que acabei de abandonar, saindo do cortador de grama, caminhando em direção à caixa. Ele está tirando algo do assento do cortador, um rifle que estava amarrado ali, algo que ele guarda para os porcos selvagens que enraízam na floresta, mas não para eles agora. Para mim (WARD, 2017, n.p, tradução minha).¹³⁷

Observe que a narrativa acompanha esse deslocamento, mostrando ações desencadeadas pelo encontro com o sogro/avô racista. Esses encontros são outra característica de uma narrativa de estrada, os quais permitem aos personagens expressarem questões mais particulares e, também, representações da visão social sobre o corpo negro. Os que acontecem ao longo da viagem se transformam em elementos importantes para o desenvolvimento pessoal dos protagonistas de um *road novel*, e podem ser desejáveis, ou não. O encontro é “um modo de ver, e compreender, formulações da alteridade, da diferença e da excentricidade” (SEIXO, 1998, p. 26), e podem ser também obstáculos a serem superados até o destino, se houver um.

Nesse encontro de Leonie e seus filhos com Big Joseph, quando ela diz não saber do que tem medo, na verdade está apontando um sentimento institucionalizado e estruturado por uma sociedade racista. A leitura que ela faz da atitude do avô das crianças evidencia isso, por

¹³⁷“I shift the car to drive, look back to check the street, and see a car advancing, a gray SUV. Fear rises to my shoulders, up my neck, a bubbling choke. I don’t know what I’m afraid of. What can he do but curse me? What can he do? I’m not in his driveway. Doesn’t the county own the sides of the road? But something about how fast he’s gunning that lawn mower, the way he points to that tree, the way that tree, a Spanish oak, reaches up and out and over the road, a multitude of dark green leaves and almost black branches, the way he’s coming at me, makes me see violence. I press the gas and swerve out into the street, the car behind me skids and its horn sounds, but I don’t care. My transmission switches gears with a high whine. I sling the car around and go faster. The gray SUV has pulled into a driveway, but the driver is waving his arm out the window, and Big Joseph is passing under the tree, stopping at the mailbox I just abandoned, lumbering off his lawn mower, striding toward the box. He is taking something off the seat of the mower, a rifle that was strapped there, something he keeps for wild pigs that root in the forest, but not for them now. For me”

ele representar uma ameaça a eles. Mesmo que a estrada não seja espaço privado, o medo se estende para o espaço público, no “jeito que aquela árvore, um carvalho espanhol, se estende para cima e para fora e sobre a estrada”. Desse modo, a viagem dessa família inicia com um prelúdio de que não seria uma jornada feliz, pois eles são encontrados pelo perigo na estrada.

Ao Big Joseph apontar uma arma para Leonie, e, depois, para a árvore, ele faz uma referência a um linchamento, forma que muitos negros eram mortos e depois pendurados. Soma-se à cena o fato de a arma ser reservada aos animais, em específico a porcos selvagens, portanto, ao apontar para ela, também está comparando-a a um animal a ser caçado. Em outras palavras, Leonie está sendo ameaçada de morte, e a morte é real na medida em que Big Joseph foi responsável em ajudar na liberdade do primo que havia assassinado Given. A viagem começa, dessa maneira, evidenciando a desigualdade existente na estrada, que deveria ser espaço de liberdade para todos, mas para pessoas negras era sinônimo de medo e morte.

Para melhor compreender como ocorre essa jornada, utilizo a noção de cronotopo de Mikhail Bakhtin (2014, p. 211), que é a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”. Mais especificamente, o cronotopo do viajante relaciona-se com a dinâmica da viagem ao longo do caminho, em um contexto individual ou coletivo que considera o estar em movimento um dos mais importantes fatores para a viagem. É por isso que uma das principais características do *road novel* é uma narrativa centrada na experiência subjetiva do viajante. De acordo com Bakhtin,

os deslocamentos no espaço — as viagens e, em parte, as aventuras e peripécias (de preferência de um tipo que põe à prova o herói) — possibilitam ao romancista mostrar e evidenciar a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade (países, cidades, etnias, grupos sociais, condições específicas de vida) (BAKHTIN, 2003, p. 224).

Bakhtin, aponta que os signos presentes nas narrativas de viagem, tais como despedida, separação, perda, obtenção, busca e descoberta, fazem parte do que ele denomina de “cronotopo da estrada”. Isto é, são os muitos e diversos acontecimentos que podem ocorrer durante a viagem e que colocam os sujeitos à prova durante a travessia. Essas ocorrências são denominadas de encontro, que “é um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo do *epos* (em particular do romance)” (BAKHTIN, 2014, p. 223). A viagem é o meio para que as personagens resolvam questões particulares e reformulem suas próprias identidades, e por isso ela “integra potencialmente um conjunto nocional de componentes enraizadas na existência humana (v.g. partida, chegada, projeto, realização, caminho, travessia, finalização e retorno)” (SEIXO, 1998, p.12).

É por isso que a viagem, nesse *road novel* de Ward, não pode ser vista apenas como um deslocamento físico. Preciso considerar, também, as mudanças que ocorrem nas personagens, em suas interioridades, a partir do que vivenciam na trajetória, pois ao colocarem uma distância entre si próprios e o ponto de origem, conseguem compreender melhor quem são, redefinindo suas rotas e (re)construindo suas identidades.

O romance de Ward é apreendido aqui como um exemplar da tese que defendo sobre as ressignificações do *road novel* contemporâneo de autoria feminina, na medida em que outros fatores reforçam a ruptura deste romance com a tradicionalidade do gênero, como a própria autoria feminina negra. Durante minha pesquisa, não encontrei um romance de estrada de autoria negra durante o período em que as mulheres mais publicaram por meio deste gênero, entre 1970 e 2000. Se as mulheres brancas estiveram dirigindo à margem, onde estavam as mulheres negras?

Não é muito difícil responder a essa pergunta se formos um pouco críticos/as e leitores/as da nossa história social. Muito da cultura ocidental foi construída com o suor e sangue dos negros, causando traumas e exílios inimagináveis na identidade da mulher negra. O poder imperialista construiu a sociedade com base no preconceito e na noção de inferioridade, e, como afirma Gayatri Spivak (2010), a mulher negra é duplamente colonizada devido a seu gênero e sua cor, e essa afirmação se estende a quase tudo em nossa sociedade, inclusive à literatura.

Não é preciso arrolar aqui a historiografia dolorosa do povo negro para afirmar que a ausência de representatividade deles se justifica por meio de um jogo de poder que os marginaliza e os subalterna. Não é que não haja mulheres escrevendo, sabemos que há, mas poucas são conhecidas ou têm oportunidades de enfrentar com certa igualdade esse universo heteronormativo, racista e preconceituoso.

Sobre a produção literária de autoria feminina negra, a caribenha-americana Carole Davies contribui para os estudos da identidade e mobilidade dessa mulher em seu texto *Black women, writing and identity: migrations of the subject*. A autora coloca em evidência diversas questões acerca da realidade, afirmando que “a escrita das mulheres negras [...] deve ser lida como uma série de travessias de fronteira e não como uma categoria fixa, geográfica, étnica ou nacionalmente vinculada à escrita” (DAVIES, 2003, n.p, tradução minha).¹³⁸

¹³⁸“Black women’s writing, I am proposing, should be read as a series of boundary crossings and not as a fixed, geographical, ethnically or nationally bound category of writing”

O movimento do feminismo negro, que se fortaleceu entre 1960 e 1980, quando a fundação *National Black Feminist* se estabeleceu, em 1973, nos Estados Unidos, mostrou-se um importante meio para a desconstrução dessa realidade. A história deixou de ser única (ADICHIE, 2009), e passou a ser contada pela perspectiva de feministas negras, que problematizaram as condições de vida das mulheres negras norte-americanas, já que os estudos e os feminismos até então consideravam a mulher branca de classe média como referência. Há, então, a emergência de mulheres negras oportunizando visibilidade às pautas delas, denunciando as opressões sobre seu corpo e a falta de representatividade.

A filósofa e teórica feminista Bell Hooks (2013) se consagrou como um dos principais nomes do feminismo negro, e aponta para essas mulheres como um dos grupos cujas identidades são subjugadas e ocultadas mais do que qualquer outro. Sexismo, racismo e preconceito definem a maneira como as estruturas sociais e culturais consideram essa parcela da população. Estudiosas como Hooks e outras ativistas do movimento feminista lutaram, e lutam, por espaço e representatividade igualitária.

Ainda que falte muito para uma equidade real, palpável, nas últimas duas décadas temos observado a crescente publicação literária de autoria feminina negra. Mesmo que não seja sempre pelas grandes editoras, muitas mulheres estão escrevendo todos os dias e de diferentes maneiras ocupam espaços que histórica e culturalmente são hostis a elas. Nessa luta por espaço, por representatividade, por desconstrução de preconceitos, encontrei alguns textos, embora poucos, que podem ser considerados *road novel* de autoria feminina negra, como, por exemplo, *I wanna be wher you are* (2019), de Kristina Foreste e *Sing, unburied, sing*, de Ward.

Ao representar o corpo negro em deslocamento, o romance de Ward (2017) se torna um questionamento da diferença existente quanto a que corpo é esse em deslocamento. Se até aqui um corpo feminino tinha dificuldade em se deslocar, um corpo negro possui ainda mais restrições devido a outros fatores além do gênero, como a cor da pele. Além disso, as questões socioeconômicas influenciam também nas possibilidades de viajar, como na evidente dificuldade de as pessoas negras viajarem despreocupadas e se sentirem bem recebidas em espaços que socialmente são considerados não pertencentes.

Em pesquisa, descobri que diversas instituições e iniciativas surgiram para desmitificar essa apropriação do espaço e do estar em movimento. Um deles é a plataforma *Diaspora.Black*, que surgiu com o objetivo de incentivar a viagem por pessoas negras.¹³⁹ Maria Casagrande,

¹³⁹O projeto *Diaspora.Black*, que surgiu após alguns dos criadores sofrer racismo em suas jornadas, tem como objetivo buscar lugares nos quais pessoas negras possam ir despreocupadamente, sentindo-se bem recebidos.

responsável pelo seu desenvolvimento, aponta a desigualdade racial e os estigmas que os sujeitos negros enfrentam em viagens, mostrando um número ínfimo de negros que são aceitos ou que recebem hóspedes em aplicativos convencionais de viagem. De acordo com Casagrande (2017, *online*), “outras pesquisas indicam que os algoritmos das plataformas convencionais restringem a visibilidade de anunciantes negros mesmo em bairros e cidades de maioria negra, o que favorece a concentração de renda e a exclusão econômica”.

O racismo estrutural perpassa a noção de espaço e apropriação vivenciada pelo corpo negro, transformando o ato de viajar em ruptura e resistência. Bem como o corpo feminino branco em deslocamento experiencia a viagem de maneira diferente do corpo masculino, o corpo negro enfrenta situações que ambos os outros corpos não vivenciam. Como eles são vistos pelos outros viajantes? Como eles são vistos pelos restaurantes de beira de estrada? Como eles são vistos nos pontos turísticos? Como os carros dirigidos por negros são vistos pela polícia? É redundante responder que são vistos com preconceito, que muitas das vezes não são bem-vindos e que precisam lidar muito mais com a polícia do que qualquer outro viajante.

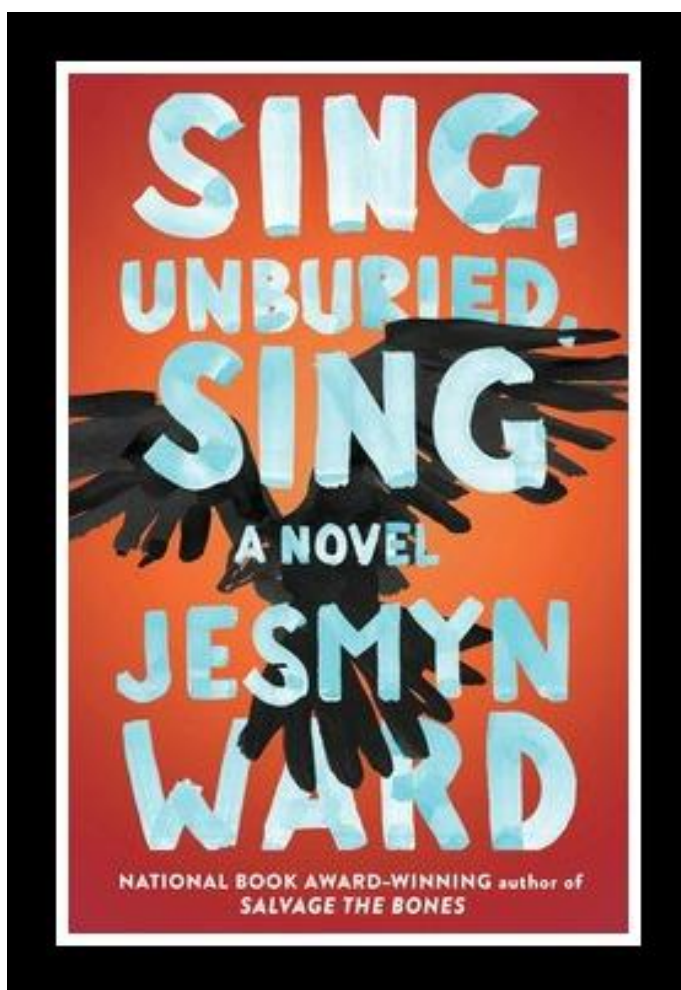
Estendendo esse raciocínio para o corpo feminino negro em movimento, elas são hipersexualizadas e são mais vítimas de assédio, sofrendo, inclusive, depreciação estética. Em uma pesquisa de 2018, a turismóloga Thainá Santos observou que 46,7% de viajantes negros no Brasil já sofreram ou vivenciaram racismo, injúria racial e preconceito. É por isso que reforço a importância da representação literária de viajantes negras, uma vez que, por meio dessas leituras, outros indivíduos se verão representados. Joyce Santos e Natália de Sá (2021) estudam a presença de mulheres viajantes negras no turismo como uma forma de combater ao racismo, em razão de questionarem a invisibilidade feminina e o impacto que isso tem no imaginário social sobre o que é ser um turista. As autoras apontam para a necessidade de desmistificar a imagem do sujeito branco como único consumidor desse estilo de viagem.

Estudos como esses fortalecem e problematizam a ausência de representatividade negra em uma parte da cultura que é essencial na construção de identidade, pois o ato de viajar é uma das formas de existir na nossa sociedade. Em vista disso tudo, a obra de Ward é um *road novel* de ruptura, coadunando com minha tese de que as escritoras contemporâneas têm ressignificado as características do gênero para incluir outros corpos no *mainstreim*. Por meio dessas obras, o/a leitor/a compreende que a apropriação do espaço e a noção de liberdade ao viajar não são as mesmas para todos.

Segundo a desenvolvedora, Maria Casagrande (2017, *online*), “o objetivo é promover o acesso de visitantes que valorizem experiências autênticas e, sobretudo, pactuem com a preservação da memória e tradições locais”.

O enredo do romance é constituído, portanto, pela necessidade que o sujeito sente de se deslocar em busca – e/ou em fuga – de algo, perpassando seu *eu*, sua identidade, pelas experiências vivenciadas na estrada, na qual podem se deparar com “encontros, paradas, além de situações que envolvem ruptura e rebeldia” (ROMANIELO, 2014, p. 8). Os espaços percorridos pelas personagens de *Sing, unburied, sing* são perpassados não apenas por questões de gênero, mas, principalmente, por questões raciais.

Figura 27 – Capa da primeira edição.



Bois Sauvage, cidade fictícia, é um local onde negros podem morrer devido a uma aposta, como Given, e também é um lugar no qual as autoridades podem considerar esse assassinato apenas um acidente de caça. É um espaço no qual, se um negro for visto em um lugar com placa de não invasão, ele será perseguido por um proprietário branco com arma na mão. Um lugar onde ser negro e pobre pode condená-lo a Parchman, a penitenciária: “Esse era o nosso mundo inteiro: a longa fila. Homens espalhados pelos campos, os atiradores de

confiança espreitando a borda, o motorista em sua mula, o interlocutor gritando para o sol, lançando sua música de trabalho. Como uma rede de pesca. Nós capturados e lutando” (WARD, 2017, n.p, tradução minha).¹⁴⁰ Bois Sauvage representa a realidade de diversas cidades da América, inclusive no Brasil, onde a morte de um negro não passa de notícia corriqueira para uma sociedade racista.

Contudo, o enredo mostra que esse racismo não está presente apenas na cidade, ele se estende às estradas percorridas durante a viagem da família. A aventura é decidida por Leonie que, nutrindo um amor doentio por Michael, decide levar os filhos e sua amiga branca Misty, com quem se drogava, em uma jornada pelo Mississippi. As ações da personagem mostram que ela não resiste a tentativa de juntar a família toda, mesmo que, no fundo, não seja o desejo dela de permanecer dessa maneira. Ela reúne os filhos para mostrar a Michael uma falsa noção familiar, uma vez que sente o desejo apenas de pertencer a ele.

Esse não pertencimento à família é representado ao longo de toda viagem, durante a qual Leonie revela-se deslocada, confusa e problemática: a relação entre ela e Michael não é calma, porquanto estão envoltos em uma cortina de racismo, cujos pais brancos dele não a aceitam; seu irmão havia sido morto por um primo dele; seus filhos não eram a prioridade, portanto Jojo e Kayla pertenciam muito mais um ao outro e aos avós do que aos pais; e, por fim, Leonie herdara de sua mãe a capacidade de ver os mortos, o que a deixava angustiada.

Na estrada, eles enfrentam diversos desafios e encontros acontecem, como, por exemplo, Kayla adoece e assim permanece por todo caminho. O adoecimento da criança intensifica o mal-estar que todos os viajantes sentem, e, ao mesmo tempo, evidencia a desconexão familiar quando apenas Jojo pode acalmá-la e ajudá-la, pois a menina não aceita a mãe. A falta de afetividade dela com os filhos pode ser percebida na frustração de Leonie ao vê-los de fora, como uma estranha:

‘Sinto muito que você se sinta doente’, diz Jojo, e Michaela começa a chorar. Ele acaricia as costas dela e ela acaricia as dele, e eu fico ali, vendo meus filhos confortarem uns aos outros. Minhas mãos coçam, querendo fazer alguma coisa. Eu poderia estender a mão e tocá-los, mas não o faço. Jojo parece meio confuso, meio estóico, meio como se fosse começar a chorar. Eu preciso de um cigarro. Eu me agacho ao lado de Misty no bloco de concreto e fumo um cigarro: o mentol me sustenta, empilha sacos de areia na minha espinha. Eu posso fazer isso. Espero até a

¹⁴⁰“ That was our whole world: the long line. Men strung out across the fields, the trusty shooters stalking the edge, the driver on his mule, the caller yelling to the sun, throwing his working song out. Like a fishing net. Us caught and struggling.”

nicotina bater em minhas entranhas como um lago plácido, e então volto para o carro (WARD, 2017, n.p, tradução minha)¹⁴¹

A relação entre os irmãos mostra que corpos negros podem viver outras emoções além de sentir apenas dor e sofrimento, como geralmente são representados. Eles cuidam e amam um ao outro, já que Kayla e Jojo incorporam a afeição em forma de proteção e cuidado, mesmo à margem do amor materno. A mãe permanece em um limbo de paixão por Michael e na dor pelo irmão morto e pela mãe doente, deixando de lado e sentindo raiva pelos filhos. Eles são quase incidentais um na vida do outro e, ao final do romance, nada dessa relação é resolvida, desaparecendo Michael e Leonie, deixando os filhos aos cuidados do avô enlutado pela morte da esposa. Enquanto mãe e filhos se isolam, cada um sofrendo a tragédia de suas existências e a presença de seus fantasmas e visões fantasmagóricas, a dor vai, aos poucos, compondo a história, preenchendo de vazio o automóvel.

Na narrativa de Jojo, por sua vez, vemos a mãe pelo prisma do filho, o qual, durante a jornada, revela que ela os ama, mas está incapacitada por algo que não a faz conseguir encaixar Michael e eles ao mesmo tempo em sua vida. Sua relação com os filhos é quase um apagamento, sempre distante e raivosa:

E então Leonie ri, e mesmo que seja uma risada, não soa como uma. Não há felicidade nela, apenas ar seco e barro vermelho duro onde a grama não cresce. Ela se vira e ignora todos nós e olha pelo para-brisa dianteiro, gomoso com respingos de insetos, de modo que ela nem sequer vê quando Kayla se assusta, seus olhos arregalados, e vomita, marrom e amarelo e volumoso, vem disparando pela sua boca e por todo o encosto do banco da frente, por todas as suas perninhas e sua camiseta vermelha e branca dos Smurfs e em mim, porque estou puxando-a para fora do assento e para o meu colo (WARD, 2017, n.p, tradução minha)¹⁴²

Os vômitos de Kayla vão aparecer corriqueiramente ao longo da viagem, como se fossem um sintoma de alguma doença sobrenatural presente dentro do automóvel. Depois, quando pegam Michael na cadeia e estão retornando para casa, a doença se estende à mãe, que

¹⁴¹ “I’m sorry you feel sick,” Jojo says, and Michaela begins to cry. He rubs her back and she rubs his, and I stand there, watching my children comfort each other. My hands itch, wanting to do something. I could reach out and touch them both, but I don’t. Jojo looks part bewildered, part stoic, part like he might start crying. I need a cigarette. I squat next to Misty on the concrete block and bum a smoke: the menthol shores me up, stacks sandbags up my spine. I can do this. I wait until the nicotine laps at my insides like a placid lake, and then I go back to the car”.

¹⁴² “And then Leonie laughs, and even though it’s a laugh, it doesn’t sound like one. There’s no happiness in it, just dry air and hard red clay where grass won’t grow. She turns around and ignores all of us and looks out the front windshield, gummy with bug splatter, so she doesn’t even see when Kayla startles, her eyes open wide, and throw-up, brown and yellow and chunky, comes shooting out her mouth and all over the back of the front seat, all over her little legs and her red-and-white Smurfs shirt and me because I’m pulling her up out of her seat and into my lap”.

é forçada a vomitar para evitar uma overdose, porquanto precisou engolir a droga que trazia ao serem parados pela polícia. O clima da narrativa é, portanto, intenso e doente, carregado dos fantasmas dos mortos e dos vivos que vivem sob o manto do racismo e dos preconceitos, sofrendo suas consequências.

Leonie é observada pelo irmão durante toda a viagem, que assiste aos sentimentos e a dor da irmã em silêncio. Enquanto Richie aparece para Jojo quando ele chega na prisão, onde já estava há algum tempo, e passa a intercalar sua voz à narrativa de Jojo e Leonie. Os fantasmas matizam o enredo e transformam o *road novel* em uma narrativa misteriosa e fantástica, conectando a vida terrena ao pós-morte mítico. Nesse cenário, Richie é um fantasma que tenta entender o período que ficou em Parchman até sua morte:

Eu pensei que estava em um sonho ruim. Eu pensei que se eu cavasse, dormisse e acordasse de novo, eu estaria de volta no novo Parchman, mas em vez disso, quando eu dormi e acordei, eu estava no Delta antes da prisão, e os nativos estavam variando sobre aquela terra rica, caçando e fazendo pausas para jogar stickball e fumaça. Desnortado, eu cavado e dormi e acordei para o novo Parchman novamente, para os homens que usavam seus cabelos longos e trançados em seus escalpos, que se sentaram por horas em pequenos quartos sem janelas olhando para grandes caixas pretas que transmitiam sonhos... Eu me escondi, dormi e acordei muitas vezes antes de perceber que essa era a natureza do tempo (WARD, 2017, n.p, tradução minha).

Cada personagem dentro do automóvel, seja vivo ou fantasma, vivencia o não-dito presente no silêncio e no mal-estar constante, o qual revela-se um impedimento à felicidade e à mobilidade de cada um. Nesse romance de estrada viajam três gerações e seus fantasmas, assombrando o retrato comum de uma família.

Jojo e Kayla estão na estrada forçados pela mãe, o menino tem interesse apenas em proteger a irmã, ansiando voltar ao avô, uma vez que a viagem é, para ele, desconfortável. Para Richie, a viagem era uma busca por resposta, já que tudo o que ele queria era encontrar o avô de Jojo e descobrir por que ele foi abandonado por ele. Entre esses dois narradores, o passado perpassa como forma de perdão e resolução e conflito, em razão de Richie acompanhar Jojo até River, onde descobre o porquê de ter sido morto, quando o avô consegue externar essa assombrosa morte e se libertar da dor do trauma.

A mãe, por sua vez, é quem enfrenta a estrada como espaço de medo palpável que se projeta no fantasma do irmão e na sua convicção de que a morte dele, as questões raciais, o adoecimento da mãe com um câncer após a morte de Given, formam um paralelismo de sua dor pessoal. Ao longo da estrada, ela sente seu corpo repleto de buracos de bala, com a morte avançando na medula de seus ossos, pois o trauma de ser negro nos Estados Unidos tinha um poderoso efeito, devastador e injusto, na alma e no corpo da narradora.

O romance desvenda, assim, a complexa história das vidas negras no continente norte-americano, com seu legado de escravidão que reverbera de maneira palpável na vida de cada personagem, desde Pop, aquele que vivenciou um período mais opressor e cruel, até Jojo, que tem seu futuro moldado pelo preconceito e o racismo. Nas personagens há sempre uma ansiedade simultânea do passado com o presente, e um é visto pelo fantasma do outro. Na habilidade sobrenatural herdada por Jojo de sua mãe e avó, ele ouve uma “música” misteriosa que ressoa esse passado: “Eles nunca são silenciosos. Sempre presente é o seu canto: eles não movem a boca e, no entanto, vem deles. Cantando na luz amarela. Vem da terra negra e das árvores e do céu sempre iluminado. Ela vem da água. É a música mais linda que já ouvi, mas não consigo entender uma palavra” (WARD, 2017, n.p, tradução minha).¹⁴³

O canto que se apresenta é uma visão de uma cidade mística e utópica na qual os povos massacrados e destruídos pelos horrores da escravidão e do colonialismo podem viver. A canção fantasmagórica em *Sing, unburied, sing*, se soma às visões dos fantasmas, transformando a jornada em uma viagem entre a dor e o desconcerto das personagens frente à história de seus antepassados.

Há uma desigualdade nas três vozes narrativas que desfoca a viagem, tornando-a quase um tormento na vida de cada um. São vozes confusas e suas interações são desiguais, mas todas as três sofrem de diferentes maneiras. Quando Richie começa a permanecer mais no enredo, mãe e filho começam a mergulhar cada vez mais forte no sobrenatural, com os espíritos surgindo em busca de redenção: “acho que isso só acontece quando a morte é ruim. Violenta. Os velhos sempre me disseram que quando alguém morre mal, às vezes é tão horrível que nem Deus pode suportar ver, e então metade do seu espírito fica para trás e vagueia, querendo paz como um homem sedento busca água” (WARD, 2017, n.p, tradução minha).¹⁴⁴ Enquanto a mãe é torturada por essa capacidade para o sobrenatural, Jojo reconhece e suporta o passado doloroso, não como uma maldição, mas uma realidade a ser abraçada e compreendida.

Ao retornar da viagem em família e chegar em casa, Jojo encontra a morte da avó, o abandono dos pais e uma árvore repleta de espíritos entoando a música cada vez mais alta: “Eles estão cheios de fantasmas, dois ou três, até o topo, até as folhas emplumadas. Há mulheres

¹⁴³“They are never silent. Ever present is their singing: they don’t move their mouths and yet it comes from them. Crooning in the yellow light. It comes from the black earth and the trees and the ever-lit sky. It comes from the water. It is the most beautiful song I have ever heard, but I can’t understand a word”.

¹⁴⁴“I think that only happens when the dying’s bad. Violent. The old folks always told me that when someone dies in a bad way, sometimes it’s so awful even God can’t bear to watch, and then half your spirit stays behind and wanders, wanting peace the way a thirsty man seeks water”.

e homens e meninos e meninas. Alguns deles perto de bebês. Eles se agacham, olhando para mim” (WARD, 2017, n.p, tradução minha).¹⁴⁵ Ele vislumbra suas histórias, os linchamentos, os estupros, os assassinatos, as torturas que sofreram e a narrativa encerra entoando esse canto. Esses fantasmas reforçam a representação dos injustiçados na obra de Ward, um *road novel* que protagonizado por personagens negros, permite o canto daqueles que não puderam viajar, daqueles que não puderam dizer, da vida daqueles que foram massacrados na trajetória do colonialismo do homem branco.

2.2 Espíritos que vagam: a representação do trauma na automobilidade do corpo negro

A noção de liberdade nas estradas é negada no romance conforme as personagens avançam, e é questionada por meio do mal-estar constante delas dentro do automóvel. O/A leitor/a é conduzido/a a acompanhar essa família assombrada e a se deparar com encontros que desestabilizam, questionam, confrontam e reforçam que a liberdade da estrada não é para todos, já que muitos vivenciam os preconceitos e as injustiças.

De um lado, há personagens que vivenciam um paradoxo da imobilização dentro de um carro em movimento, que tem efeitos assombrosos no corpo dos passageiros, enquanto de outro, o caminho percorrido reforça a política social dinâmica que se sustenta a partir de concepções racistas, e que sujeitam pessoas negras à violência, à imobilização, à desconfiança. Essa é uma das principais características da ruptura sofrida pelo *road novel* nas mãos da autora, uma vez que ela faz uma representação da imobilidade do corpo negro por meio de duas das figurações mais significativas no imaginário estadunidense: a viagem e o carro.

Embora tenha as bases de um *road novel* tradicional, que é a narrativa do percurso da viagem, a obra vai além, abordando questões sociais e explorando o sobrenatural para dar ênfase à dor que imprime em cada quilômetro rodado. A automobilidade de pessoas negras é construída de maneira a pensar a dinâmica política e social sobre a concepção de caminho, liberdade e mobilidade. Aqui, a estrada representa violência e imobilização.

Para o corpo negro há um limite em sua autonomia na estrada, esse limite molda a viagem das personagens e estabelece a precariedade da jornada que realizam. As vidas das personagens de Ward são delimitadas por essa construção social, eles são assombrados por histórias que não tiveram um fim que as deixasse no passado. Tanto as drogas que abrem as

¹⁴⁵“There are women and men and boys and girls. Some of them near to babies. They crouch, looking at me”.

portas para o mundo dos mortos, quanto um fantasma que detém o poder da narrativa, são elementos que constroem um espaço e uma paisagem fantasmagórica na estrada física na qual dirigiam. Ao mesmo tempo, a interação que desenvolvem com os encontros constrói a noção de espaço político e social capaz de ditar a (falta de) liberdade.

A estrada representa um espaço enquanto função histórica, construída pelo Estado e com leis sociais delimitadas. É, portanto “um espaço contestado onde os corpos negros são policiados” (DIB, 2020, p. 136, tradução minha),¹⁴⁶ e nele está presente outra estrada, uma de memórias violentas que são representadas, no romance, pelos fantasmas. A automobilidade negra aqui é assombrada, é uma experiência realista transpassada por figurações de um passado violento e duradouro, permanente ainda no presente e com sombras projetadas no futuro.

Dessa maneira, a autora problematiza os limites definidos para um deslocamento livre nas estradas estadunidenses, expondo que a mobilidade negra é representada por lugar algum, criticando a imobilização a que são sujeitados. Ao fazer uso do gênero literário representativo de liberdade para a cultura estadunidense, que defende o livre deslocamento, Ward trabalha com o paradoxo do sujeito viajante que é impedido pela própria sociedade de transitar. O *road novel* de Ward emerge como uma assombração na história da sociedade e da cultura estadunidense, pois a estrutura de uma narrativa de viagem – tão simbólica para a literatura norte-americana – representa aqui a “morte prematura”, termo de Ruth Gilmore (2007) para o que resulta das estruturas racistas. O romance retrata a violência real à qual os negros estão sujeitos todos os dias e nem mesmo o automóvel e a estrada permitem que as personagens sejam isentas de uma construção tão forte quanto o racismo estrutural.

Em uma só viagem, Ward une o passado ao presente, trazendo à tona as injustiças raciais, complementando a vida e a morte em uma narrativa dolorosa. Isso pode ser observado pela presença insistente das histórias que acompanham os viajantes: o assassinato de Given; a história que o avô conta ao Jojo sobre seu tempo em Parchman; a passagem de seu tataravô que retoma o legado do tráfico negreiro. Os sujeitos negros viajando dentro do automóvel na obra de Ward são assombrados, caçados e policiados.

A automobilidade negra não poderia ser, portanto, da mesma maneira que é para os brancos. Segundo Gary Totten (2015, n.p), há diferentes modos de viagem que “organizam corpos e experiências negras de maneiras específicas, influenciando assim o trabalho cultural dessas narrativas e o espaço discursivo que elas proporcionam para a exploração da identidade”. O autor define, portanto, um tipo de automobilidade que detém uma forma

¹⁴⁶“the road is a contested space where black bodies are policed”.

específica de cultura no imaginário estadunidense, algo que é dificultado ou negado para sujeitos minoritários. Desse modo, a obra de Ward (2017) reforça a importância da automobilidade e da geografia negra como parte da história que a tradição do *road novel* marginaliza, reforçando, portanto, que a estrada não é vivida por todos da mesma maneira.

A viagem como um empreendimento masculino é algo profundamente enraizado no imaginário social e cultural estadunidense, deixando de considerar as viagens feitas pelas mulheres, mas também desconsiderando outros viajantes que não se enquadram na tríade tradicional – homem, branco e heterossexual. Conforme aponta Sidonie Smith (2001, n.p), “se viajar, estar na estrada, faz de um homem um homem – e torna a masculinidade e seu poder visíveis – o que faz de uma mulher uma mulher, que é ao mesmo tempo lar e casa?”. Essa imagem, uma construção social deixada para trás pelos homens ao saírem em suas aventuras pelas estradas, é revista pela literatura de autoria feminina, que tem questionado os espaços e os papéis de mulheres ao se colocarem na estrada.

Ward, no entanto, acrescenta a questão racial como um ponto a ser considerado nos limites das mobilidades dos viajantes marginalizados. Isso porque, para mulheres negras viajantes como Leonie, sua condição de sujeito marginalizado é intensificada por uma vigilância constante, sempre à sombra da suspeita, ameaçada pelo medo, tanto na casa quanto na estrada.

As restrições das estradas criadas para o sujeito negro podem ser observadas no *The negro motorist Green book*,¹⁴⁷ um guia publicado entre 1936 a 1966 por Hugo Green no período das leis Jim Crow, que mantinha a discriminação aberta e legalmente prescrita. Apesar de limitados pela marginalização e pobreza, que circunscreviam o poder de compra dos negros, aos poucos começaram a emergir a classe média afro-americana que comprava automóveis para, em parte, evitar a segregação no transporte público. Era uma ação feita, segundo George Schuyler (1930, n.p), por “todos os negros que podiam comprar um automóvel o mais rápido possível para se livrar do desconforto, discriminação, segregação e insulto”.

Entretanto, na estrada eles viviam diversos perigos, como a dificuldade em comprarem alimento e hospedagem, em consertarem seus automóveis, além da ameaça de violência e de prisão sem motivo evidente que sofriam. Por isso, o guia de Green foi pensado como resposta

¹⁴⁷A primeira edição do guia de Green foi publicado em 1936 e tinha como foco Nova York. Depois, foi expandido para abarcar quase todo os Estados Unidos e parte do Canadá, México, Caribe e Bermudas. O guia se tornou uma verdadeira bíblia aos viajantes durante o período em que a segregação era permitida. A publicação cessou após aprovação da Lei dos Direitos Civis de 1964, que proibiu os tipos de discriminação racial que a haviam tornado necessária, a publicação cessou e caiu na obscuridade.

às dificuldades enfrentadas pelos motoristas negros, e nele havia serviços e lugares que, de alguma maneira, eram receptivos a essa população. Era um livro “para dar ao viajante negro informações que o impedirão de passar por dificuldades, constrangimentos e tornar sua viagem mais agradável” (FRANZ, 2011, n.p). Muitos definiam o livro de Green como uma espécie de universo paralelo, um roteiro secreto e mais ou menos seguro para a mobilidade negra.¹⁴⁸

Assim, antes das conquistas do Movimento dos Direitos Civis, os viajantes negros viviam problemas que não eram conhecidos pela maioria dos brancos, com a mobilidade restringida, em uma estrada transformada em espaço hostil. A lei Jim Crow, aplicadas em algumas cidades dos Estados Unidos, promulgava o perigo que circundava os afro-americanos que permanecessem fora de casa após o pôr-do-sol. Por exemplo, os departamentos policiais criaram um perfil de motorista chamado “dirigindo enquanto negro”,¹⁴⁹ que permitia aos policiais interceptarem motoristas apenas por sua cor.

A família de Jojo sente o medo dessa ameaça constante sobre o que poderia acontecer na estrada, que é perigosa para pessoas negras e assombrada por memórias difíceis que pertencem a eventos traumáticos e fantasmagóricos. Esse trauma se estende ao presente, culminando em um confronto aterrorizante com um policial quando a família retorna para Bois Sauvage. Esse encontro serve para negar qualquer liberdade para o corpo negro, mesmo que o carro estivesse dirigindo na direção oposta à prisão. O tom escolhido para narrar essa cena causa certo horror no/a leitor/a, deixando a atmosfera ainda mais carregada:

Estou dormindo e não sei até que Michael está me acordando, seus dedos cavando em meu ombro. Minha boca está tão seca, meus lábios estão selados. “A polícia”, diz Michael. A estrada atrás de nós está vazia, mas a tensão em sua mão e a maneira como seus olhos se arregalam e reviram me fazem saber que isso é sério. Mesmo que eu não possa vê-los e não ouvir nenhuma sirene, eles estão lá [...] Olho pelo retrovisor e Jojo está olhando diretamente para mim. [...] “Não tenho tempo”, diz Michael. Ele está tateando no tapete, prestes a enfiar o saquinho de plástico pela portinha no chão do carro, [...] eu enfio na boca. Eu preparo um pouco de cuspe e engulo. [...] “Aonde vocês vão?” o oficial pergunta. Ele não está com o talão de passagens na mão, e eu sinto o medo, que está rolando na minha barriga, subir pela minha garganta e queimar como ácido, empurrar o saco em sua lenta descida até o meu estômago. “Casa”, eu digo. “Para a costa.” “De onde vocês estão vindo?” “Parchman.” Eu sei que é um erro assim que eu digo isso. Eu deveria ter dito outra coisa, qualquer outra coisa: Greenwood ou Itta Bena ou Natchez, mas Parchman é tudo o que vem. As algemas estão em mim antes que o *n* fique em silêncio. [...] O policial volta para o carro, faz Michael sair, o algema e o leva de volta para se sentar ao meu lado. [...] Jojo desce do carro, Michaela se agarra a ele, apertando-o com as pernas: ela tem os braços em volta do pescoço dele. [...] O oficial gesticula para Misty pegar Michaela, [...] É fácil

¹⁴⁸ Um exemplo do uso desse guia Green pode ser visto na série *Lovecraft Country*, da HBO.

¹⁴⁹ “Driving While Black” (DWB) é uma descrição irônica e preconceituosa do perfil racial de motoristas afro-americanos. Isso implica que um motorista pode ser parado por um policial em grande parte por causa do preconceito racial, e não por qualquer violação aparente da lei de trânsito.

esquecer como Jojo é jovem até vê-lo ao lado do policial. É fácil olhar para ele, sua altura magrinha, a barriga grossa, e pensar que ele cresceu. Mas ele é apenas um bebê. E quando ele começa a enfiar a mão no bolso e o policial aponta a arma para ele, aponta para seu rosto, Jojo não é nada além de uma criança de joelhos gordos e pernas arqueadas. Eu deveria gritar, mas não posso. [...] Jojo balança a cabeça sem parar e cambaleia quando o oficial abre as pernas com um chute, a arma um pouco mais baixa agora, mas ainda apontada para o meio das costas. [...] Eu estalo. Imagino meus dentes no pescoço do oficial. Eu poderia rasgar sua garganta. Eu não preciso de mãos. Eu poderia chutar seu crânio macio. Jojo cai para a frente na grama, e o policial está balançando a cabeça, [...] “Eu preciso de sua permissão para revistar o carro, senhora.” “Tire-me dessas algemas.” Se ele chegasse perto o suficiente, eu poderia dar uma cabeçada nele até ficar cego. “Isso é um sim, senhora?” Eu engulo, respiro. Ar raso como uma poça de lama. “Sim.” (WARD, 2017, n.p, tradução minha).¹⁵⁰

No início dessa citação, percebemos que mesmo não visível, a presença da polícia atinge cada viajante dentro do automóvel como uma doença compartilhada. O poder assombroso que esse símbolo tem em cada um simultaneamente reafirma uma cicatriz psicológica, um desconforto e uma tensão constante. Quando o policial finalmente se presentifica e pede para que parem, a conversa de Leonie com ele revela todo o preconceito existente, como a reação intensa e exacerbada dele ao ouvir que eles vinham de Parchman. Nesse momento, Leonie enfrenta dois problemas, as ações do policial ao admitir de onde vinham e a possível overdose que estava preste a sofrer, uma vez que ela engole as drogas a fim de escondê-las.

Aqui há uma configuração figurativa sobre o corpo de Leonie, pois ela, uma mulher negra que tinha muito mais medo de estar ali na estrada, consome o risco provocado pela sua amiga branca e seu namorado branco, os quais tinham interesse em vender e transportar a

¹⁵⁰“I’m asleep and I don’t know it until Michael is shaking me awake, his fingers digging into my shoulder. My mouth is so dry, my lips are sealed shut. “The police,” Michael says. The road behind us is empty, but the tension in his hand and the way his eyes widen and roll make me know this is serious. Even though I can’t see them and don’t hear any sirens, they are there. [...] I look in the rearview and Jojo is looking straight at me. [...] “I don’t have time,” Michael says. He’s fumbling for the carpet, about to shove the plastic baggie out of the little door in the floor of the car, [...] I shove it in my mouth. I work up some spit, and I swallow. [...] “Where y’all going?” the officer asks. He doesn’t have his ticket book in his hand, and I feel the fear, which has been roiling in my belly, rise in my throat and burn hot like acid, push against the baggie on its slow descent down to my stomach. “Home,” I say. “To the coast.” “Where y’all coming from?” “Parchman.” I know it’s a mistake soon as I say it. I should have said something else, anything else: Greenwood or Itta Bena or Natchez, but Parchman is all that comes. The handcuffs are on me before the n is silent. [...] The officer walks back to the car, makes Michael get out, puts him in handcuffs, and marches him back to sit next to me. [...] Jojo climbs out of the car, Michaela hanging on to him, squeezing him with her legs: she has her arms wrapped tightly around his neck. [...] The officer gestures for Misty to take Michaela [...] It’s easy to forget how young Jojo is until I see him standing next to the police officer. It’s easy to look at him, his weedy height, the thick spread of his belly, and think he’s grown. But he’s just a baby. And when he starts reaching in his pocket and the officer draws his gun on him, points it at his face, Jojo ain’t othing but a fat-kneed, bowlegged toddler. I should scream, but I can’t. [...] Jojo shakes his head without pausing and staggers when the officer kicks his legs apart, the gun a little lower now, but still pointing to the middle of his back [...] [...] I snap. Imagine my teeth on the officer’s neck. I could rip his throat. I don’t need hands. I could kick his skull soft. Jojo slumps forward into the grass, and the cop is shaking his head, [...] “I need your permission to search the car, ma’am.” “Take me out of these cuffs.” If he would come close enough, I could head-butt him blind. “Is that a yes, ma’am?” I swallow, breathe. Air shallow as a muddy puddle. “Yes.”

droga. Essa situação se intensifica quando Jojo é algemado e a partir desse momento ele passa a sofrer a violência temida, correndo o risco de se transformar no que Richie é, um fantasma de um jovem negro morto. O medo permanece dentro do automóvel mesmo depois de serem liberados pelo policial e estarem rodando na estrada por algum tempo. Eles ainda sentem as algemas no pulso, uma coceira e um formigamento no corpo.

WEB Du Bois (1921, n.p), um escritor negro, observou que a “discriminação racial sempre recorrente” fez com que viajar fosse um empreendimento difícil para a população negra. Eles precisavam, portanto, lidar com a discriminação na estrada, além de enfrentarem riscos físicos devido às regras de segregação que mudavam de lugar para lugar. Até mesmo etiquetas de condução foram criadas, por exemplo em Delta do Mississippi era proibido que negros ultrapassassem brancos, para não levantar poeira que cobrisse os carros deles.

Aos poucos foram surgindo narrativas de viagens de autores negros que representavam o mal-estar e o perigo que eles enfrentavam, mostrando o outro lado da estrada em relação às narrativas de liberdade escritas pelos homens brancos, que exaltavam a alegria da automobilidade, como vemos em *This is my cuntry too* (1996), de John Williams. Além disso, os “viajantes brancos não têm ideia de quanta ousadia e coragem são necessárias para um negro dirigir de costa a costa na América” (PRIMEAU, 1996, n.p). E o caminho de liberdade, supostamente um “espaço social democrático” para todos, na verdade é um “campo racial minado” (SEILER, 2012, n.p). Em ambas afirmações, podemos considerar a estrada enquanto um espaço contestado, no qual reflete a dificuldade de apropriação por parte de viajantes negros. No romance, a jornada material é construída pelos preconceitos que funcionam como um controle mental dos membros da família.

O papel desempenhado pelo automóvel ao longo do romance pode ser interpretado pela perspectiva de Lynne Pearce, mais especificamente no que ela chama de evento de condução, que são as experiências e sentimentos criados pelas diferentes experiências de condução por parte do viajante. São eventos que criam “a necessidade de calibrar a natureza e a duração da jornada material com a consciência do motorista de forma mais dinâmica” (PEARCE, 2016, n.p). A história do encarceramento de Richie se transforma em um evento de condução, isto é, ela perpassa toda a viagem e, por conseguinte, a narrativa.

Esse evento é narrado por uma multivocalidade, porquanto a história é contada pelo avô ao Jojo, pelo próprio Jojo e por Richie, somando informações que emergem em segmentos ao longo de toda viagem em família: “Eu deito minha cabeça no banco do carro de Leonie, esfregando a bolsa que Pop me deu, e me pergunto se ele já deu um saquinho, cheio de coisas para equilibrar, para mais alguém e então ouço Pop: *Richie não foi feito para trabalhar*”

(WARD, 2017, n.p, grifos da autora, tradução minha).¹⁵¹ Esse trecho exemplifica como o espaço da condução é utilizado para resgatar a memória sobre Richie, pois mesmo o avô não estando no carro com Jojo, ele ainda o ouve. O evento dessa viagem narrada pelas múltiplas vozes “transmite uma ansiedade visceral que se torna um atributo da viagem afro-americana contemporânea” (DIB, 2020, p. 142, tradução minha).¹⁵² Ao fazer essa relação entre presente e passado, Ward evidencia que a estrada funciona para os viajantes negros como um espaço policiado, no qual estão sujeitos à violência.

Além dessa viagem física, também ocorre a viagem por meio das drogas, que estão sempre presentes no enredo: Michael é preso por vender drogas; a viagem até a cadeia tem como objetivo vender drogas; e Leonie é viciada. A jornada é desconectada, isto é, embora presente fisicamente, a mãe é ausente na medida em que troca os filhos pelas drogas, o que podemos observar na maneira que Jojo a chama pelo nome, reconhecendo que ela é “mais desaparecida do que presente”.

A *road trip* movida por entorpecentes ocupa um espaço específico na cultura norte-americana, dado que “para viajantes autorizados, a cultura das drogas e as viagens de drogas são vistas como transgressoras e contraculturais”, como vemos, por exemplo, em *On the road*, de Kerouac, cujas personagens estão sempre se drogando em um rompente de libertação. Essa mesma visão pode ser vista em Misty, a amiga que acompanha Leonie na viagem: “É melhor você aproveitar. Ouço as quatro palavras repetidas vezes quando entramos no carro e vejo Misty colocar o pacote no bolso sob as tábuas do assoalho. É melhor você aproveitar” (WARD, 2017, n.p, tradução minha).¹⁵³ No entanto, para uma pessoa negra, as drogas não são vistas pela sociedade com o mesmo conceito, elas são sinônimos de decadência, de desordem, de prisão e de morte.

Durante a jornada, essas duas mulheres enxergam a estrada de maneiras diferentes, por exemplo, Misty e Leonie possuem atitudes distintas sobre como evitar os riscos da estrada: “Misty aponta para cima e há um outdoor. Mendenhall, lê-se, Home of Mississippi’s Most Beautiful Courthouse”, Misty quer parar, “e se for muito bonito?”, enquanto Leonie continua dirigindo, ignorando o outdoor, começando um devaneio sobre quando Michael lhe conta sobre

¹⁵¹“I lay my head on the seat in Leonie’s car, rubbing the pouch Pop gave me, and wonder if he ever gave a small sack, full of things to balance, to anyone else. His brother, Stag? Mam? Uncle Given? Or even the boy Richie? And then I hear Pop: Richie wasn’t built for work.”

¹⁵²“conveys a visceral anxiety that becomes an attribute of the contemporary African American road trip”.

¹⁵³“You better take advantage. I hear them four words over and over again when we get in the car and I watch Misty put the package in the pocket under the floorboards. You better take advantage”.

o tempo que passa em Parchmann, “Aqui não é lugar para homem. Preto ou branco. Não faz diferença. Este é um lugar para os mortos” (WARD, 2017, n.p, tradução minha)¹⁵⁴. Nesse caso, o outdoor é visto por ambas, mas devido à Leonie ter internalizado a experiência de Michael, ela consegue entender a diferença da “bela” fachada em relação à realidade do sistema carcerário.

Essas divergências se estendem ao longo da estrada, conforme se aproximam da prisão, mostrando que a cor e o aprisionamento transformam as percepções da estrada. Novamente outra placa surge, observada por Jojo:

passamos por outra placa, velha e de madeira, que diz Bem-vindo ao Parchman, Sra. E então: Coca-Cola! Mas quando saímos do carro no estacionamento, os pássaros viraram para o norte, esvoaçaram no horizonte. Eu ouço o final de sua tagarelice, de todas aquelas vozes chamando ao mesmo tempo, e eu gostaria de poder sentir sua excitação, sentir a alegria da ascensão, a oscilação no azul, o grande voo, o retorno para casa, mas tudo o que eu sinto é uma bola sólida de algo no meu intestino, pesada como a cabeça de um martelo (WARD, 2017, n.p, tradução minha).¹⁵⁵

Nesse cenário, o anúncio mal posicionado do refrigerante evidencia um abandono representado por signos metatextuais que fazem referência à desigualdade, reforçando que o que é justiça para alguns é prisão para outros. Os efeitos dessa prisão se estendem para fora dela, como vemos no retorno para casa e no final da história de River e de Richie, que eram contadas ao longo do romance em textos em *itálicos*. Agora, a revelação é multivocal, com os dois contando a Jojo sobre o momento final de Richie, e o neto descobrindo que River havia matado Richie para poupá-lo da tortura a que seria submetido.

A presença da morte, vivenciada durante toda a trajetória, se concretiza quando eles chegam na casa dos avós e a personagem Leonie precisa ajudar sua mãe nos rituais do além-vida, com a auxílio do fantasma do irmão Given. A narrativa dela se encerra despedindo-se deles, e abraçando o automóvel como seu ponto de fuga. Mesmo com Michael de novo em sua vida, ela não consegue se afastar do vício e a narrativa não deixa entrever um futuro diferente, permanecendo em seu ciclo vicioso, que se estende, metaforicamente, ao automóvel, como observamos quando ela e Michael dirigem até a próxima coleta de drogas:

¹⁵⁴“This ain’t no place for no man. Black or White. Don’t make no difference. This a place for the dead.”

¹⁵⁵“as we pass another sign, old and wooden, that says Welcome to Parchman, Ms. And then: Coke is it! But by the time we get out of the car in the parking lot, the birds have turned north, fluttered over the horizon. I hear the tail end of their chatter, of all those voices calling at once, and I wish I could feel their excitement, feel the joy of the rising, the swinging into the blue, the great flight, the return home, but all I feel is a solid ball of something in my gut, heavy as the head of a hammer”.

Ele me coloca no banco do passageiro, fecha a porta e sobe ao volante. O carro encolhe o mundo para isso: eu e ele nesta cúpula de vidro [...] “Só uma carona”, diz Michael. Mas eu sei que se eu continuar a pedir, azedo o ar do carro com agrados, ele vai [...] tão longe que o horizonte se abre como uma concha de ostra descascada. Que se eu pedir, ele irá. Porque algo nele também quer deixar seu abraço choroso com sua mãe, sua briga com seu pai, minha casa lotada de morte, para trás. Avançamos, e o ar das janelas abertas faz o vidro estremecer, vivo como um leito de moluscos esvoaçando na agitação da maré: um brilho de espuma e areia. Os pneus pegam e cospem cascalho. Damos as mãos e fingimos esquecer (WARD, 2017, n.p, tradução minha).¹⁵⁶

No romance, a viagem cumpre o objetivo de buscar o companheiro de Leonie e o pai de seus filhos; permite que a dor e a culpa vivenciada por River, o avô, tivesse um final; possibilita a exposição da violência sistemática que o corpo negro sofre nas estradas; expõe a dificultosa mobilidade desse corpo; e grita seu injusto encarceramento. Essa trágica vida é chamada, por Saidiya Hartman (2007), como “vida após a escravidão”, isto é, como as pessoas negras passam a ser vistas e consideradas pela sociedade pelo prisma de sua cor. Dessa maneira, a viagem, que primeiro tinha aquele objetivo simples, se transforma em um veículo de enfrentamento, representação e denúncia da injustiça penal norte-americana e da impossibilidade do deslocamento.

Ward, portanto, produz um romance de estrada que trata da impossibilidade de retorno, pois os três narradores, uma mulher negra, seu filho e o fantasma de um menino morto, desafiam o/a leitor/a a entender que nessa jornada, até mesmo os vivos estão mortos, já que a própria sociedade impede sua mobilidade. Apesar de o romance encerrar sem um final feliz, percebemos que a resiliência de Jojo e a orientação e carinho de seu avô conseguem dar esperanças de que o futuro dele será diferente do da mãe, do tio e de Richie, mesmo que tenha tido uma experiência ruim na estrada.

Por fim, se nesta obra de Ward e na de Luiselli, duas escritoras estrangeiras, foi possível analisar duas famílias distintas e questões sociais diferentes, nas duas últimas autoras, e suas respectivas narrativas que são analisadas na sequência, evidencio outras perspectivas do *road novel* contemporâneo de autoria feminina, dessa vez, brasileira. O primeiro coloca em cena uma mulher e seu fusca amarelo pelo interior do Brasil, no estado da Bahia, e a obra representa um outro tipo de ruptura, uma ruptura de liberdade.

¹⁵⁶“He puts me in the passenger seat, closes the door, and climbs behind the wheel. The car shrinks the world to this: me and him in this dome of glass [...] “Just a ride,” Michael says. But I know that if I continue to ask, sour the air of the car with pleases, he will [...] drive so far the horizon opens up like a shucked oyster shell. That if I ask, he will go. Because something in him also wants to leave his teary hug with his mother, his fight with his father, my deathcrowded household, behind. We move forward, and the air from the open windows makes the glass shudder, alive as a bed of mollusks fluttering in the rush of the tide: a shimmer of froth and sand. The tires catch and spit gravel. We hold hands and pretend at forgetting”.

3. Viagem de busca: *Isadora, sua camisola La Perla e a Br.*

“Pássaros voando alto, você sabe como me sinto
 Sol no céu, você sabe como eu me sinto
 Brisa passando, você sabe como eu me sinto
 É um novo amanhecer
 É um novo dia
 É uma nova vida
 Pra mim
 E estou me sentindo bem
 Peixe no mar, você sabe como me sinto
 Rio correndo livre, você sabe como me sinto
 Florescimento na árvore, você sabe como me sinto [...]
 E este velho mundo é um novo mundo
 E um mundo arrojado
 Pra mim
 Estrelas quando brilham, você sabe como me sinto
 Aroma do pinheiro, você sabe como me sinto
 Oh, a Liberdade é minha
 E eu sei como eu me sinto [...]
 E estou me sentindo bem”
 (Feeling Good, Nina Simone)

Catarina Guedes é uma escritora e jornalista baiana que estreou na literatura com o romance *Isadora, sua camisola La Perla e a Br.*, lançado em 2015, e publicou em 2018 a sequência, *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral*. Esses são os dois primeiros de uma trilogia que ainda está em produção pela autora, sem data prevista para a publicação do último volume. A obra de Guedes foi escolhida tanto por ser literatura de autoria feminina brasileira quanto porque sua personagem rompe alguns paradigmas do próprio *road novel* de autoria feminina, dado que ela vivencia o movimento com liberdade sem ser limitada pelo medo.

Considero essa ruptura importante para o desenvolvimento da apropriação da estrada, do automóvel e do deslocamento por parte da mulher, uma vez que os romances de estrada de autoria feminina, como temos visto, principalmente no final do século XX, se preocupavam com questões de gênero, inclusive com o medo circunscrito na presença da mulher em espaços públicos. A relação feminina com a estrada, até aqui, pouco se pode definir como um estado libertador, elas estão sempre em algum conflito com o ato de se deslocar, ou melhor, com os conceitos de pertencimento aos espaços, e à estrada em específico. Por isso, *Isadora* foi uma descoberta de última hora que permitiu uma leitura minha mais livre das amarras sociais, como a preocupação pelo corpo feminino na estrada.

Quando li *Isadora, sua camisola La Perla e a Br.*, senti como se tivesse resgatando um sentimento parecido com o que experimentei quando li *Jorge, um brasileiro*. Não que os romances tenham alguma intertextualidade, mas a sensação era de que me identificava com o/a

narrador/a a ponto de reconhecer um pouco do Brasil que eles descreviam. Isadora é uma narradora divertida, animada, em crise, que tem trinta e oito anos e se depara com o desmantelamento de uma vida bem-sucedida. O colapso envolve sua carreira profissional, pois é despedida da revista *Corpo Perfeito*, e seu casamento, cujo marido se assume gay e se separa dela para se casar com o amante. Como muitos dos *road novels*, o romance de Guedes tem algumas nuances autoficcionais, tais como a personagem ser uma jornalista, assim como a própria autora.

Figura 28 – Catarina Guedes.



Foto: Ricardo Prado

Dentro de seu fusca amarelo, Isadora dirige até ultrapassar os limites com os quais era acostumada dentro da cidade, e continua até chegar na autoestrada, na rodovia federal, sem saber a direção que seguia e sem ter qualquer plano. A personagem inicia uma nova fase que é vivida nas estradas e, também, à margem das rodovias, nas cidades pequenas pelas quais

transita, onde fará descobertas em relação às paisagens, aos espaços, aos outros viajantes e acerca de seus limites particulares e identidades ainda não conhecidas. Dessa forma, quanto mais dirige, abrindo um espaço de muitos quilômetros entre ela e a cidade na qual construíra uma vida, ela se aproxima do ponto central: seu interior.

Desse modo, o enredo do romance é uma apropriação dos moldes tradicionais do *road novel*, com uma protagonista se deslocando de um lado para o outro, sem saber exatamente para onde vai, ou aonde quer chegar. E é igualmente uma ruptura, porque quem está em deslocamento é uma personagem feminina que usufrui a liberdade como parte essencial de estar na estrada. Com uma narrativa autodiegética, o/a leitor/a acompanha uma mulher com poucas habilidades em direção, sem conhecimentos técnicos para lidar com problemas no automóvel, descobrindo-se novamente após o fim de um ciclo. Na estrada, ela faz amigos, vivencia aventuras hilárias e afetivas e, aos poucos, aprende a lidar com uma parte de si que não sabia que existia.

Os dois romances já publicados da trilogia tratam do desenvolvimento da viajante enquanto motorista e a transformação pessoal dela com o passar dos meses. Além da protagonista, também temos Beatriz, Letitia e Bettina como amigas e confidentes da narradora, inseparáveis por meio da tecnologia e das redes sociais. No decorrer da jornada, ela vai conhecer e fazer amizade com algumas pessoas, as quais, no primeiro livro, são apenas encontros passageiros e, depois, no segundo volume, vão surgir como parte da trama principal, como é o caso de Piotr, piloto de *rally* e produtor rural.

Para Isadora, o primeiro rompante que a coloca para fora dos limites da cidade é o sentimento de fuga, mas não demora para que a viagem se torne uma forma de buscar algo mais, alguma coisa ainda incerta. Algo que vai encontrar ao longo da estrada, tanto do percurso, *on the road*, quanto nas paragens ao longo caminho. É uma narrativa que tem como base o movimento e possui como principal característica os encontros vivenciados pela personagem ao longo da jornada.

A leveza da escrita e uma narradora divertida contrastam com as problemáticas enfrentadas por ela. Nela, vemos representada a ansiedade, a carência afetiva e a necessidade de redescoberta, além de, ao longo da jornada, revelar as desigualdades sociais e os preconceitos presentes em nossa sociedade. É uma saga que, despretensiosamente, assume o riso como signo da personalidade da protagonista em sua rotina como viajante. O/A leitor/a, por sua vez, realiza a viagem com Isadora, esperando os (des)encontros da narradora que questiona e desvenda sua interioridade. É, portanto, uma narrativa de aprendizado, descoberta e reconstrução identitária por meio do deslocamento.

No primeiro volume, a personagem lida com o término do casamento e recalcula suas rotas interiores para aceitar, compreender e respeitar a decisão do ex-marido. Já no segundo, com essa situação praticamente resolvida, ela se abre a novos amores e novas amizades, ampliando a jornada para além do fusquinha amarelo: de helicóptero, avião e outros automóveis, viajando por terra, água e ar. Para compreender este *road novel* brasileiro de autoria feminina, esta seção explora alguns recortes de análise que são: como ocorre a apropriação da viagem da protagonista em seu processo de desconstrução identitária, e a reconstrução identitária proporcionada pelo deslocamento.

3.1 Viagem e desconstrução identitária: o processo de apropriação

Os dois romances já publicados que compõem a trilogia de Isadora têm como principal característica a viagem como busca. Dentro da concepção definida por Ganser (2009), narrativas de busca são geralmente motivadas pelo desejo de chegar, seja a algum lugar físico ou metafórico, como a busca por se reconhecer para além dos papéis que Isadora representava. Ao sair da cidade onde vivia para explorar as estradas do interior do Brasil sem um destino específico, a narradora se coloca à mercê do movimento como uma forma de encontrar a si mesma após uma vida estável ruir.

A narrativa evidencia uma liberdade ansiada por muitas mulheres: a de viajar sem se preocupar por ser um corpo feminino na estrada. A leveza com que a protagonista lida com a jornada pode ser interpretada como uma narrativa de ruptura, uma vez que se mostra livre das amarras do conceito de gênero que perpassa espaços públicos, como a estrada.

Há um momento na narrativa em que ela automaticamente se posiciona por medo da violação física. Isso ocorre na primeira parada após sair da capital, dirigindo a esmo, pois ela esquece o rádio ligado durante a noite, fazendo com que se esgotasse a bateria do carro. Nesse momento, enquanto enfrenta a primeira dificuldade como motorista inexperiente na autoestrada, quando fecha os olhos para respirar e pensar em uma solução, ela se vê rodeada por alguns homens:

Quando abri, que cena, olhos enormes, bocas moles e uma profusão de dentes, em uma cartela de cores que vai do bege ao preto me encaravam. Era ver um quando de Goya em movimento. Nem bem saí da cidade e já era objeto de estudo de pelo menos uns seis caminhoneiros. – Fica tranquila, dona. Nada que uma chupeta não resolva [...] *Foi só quando eu cruzei as pernas, na iminência de um estupro que nunca se cogitou*, que vi, no meio daquele estranho grupo, um rosto que destoava de quase

tudo o que havia visto até então. Tinha não sei o quê de índio, não sei o quê de negro e resquícios inequívocos das unificações Alemã e Italiana. Vestindo cargo cáqui e regata branca, parecia ter saltado de um catálogo de moda masculina e, evidentemente, era mais urbano que qualquer um dos que me cercavam naquela hora (GUEDES, 2015, p. 16).

A apreensão da personagem não dura mais que alguns segundos e se refere à questão de ser uma mulher, não ao fato de ser uma mulher dirigindo na autoestrada. Depois desse primeiro contato com estranhos e com as dificuldades que a acompanhariam ao longo da viagem, a personagem não volta a manifestar esse tipo de medo ou cautela. Aos poucos, vai se entregando ao movimento, fazendo dele seu estilo de vida. Considero essa apropriação da estrada, do automóvel e da viagem uma importante ruptura no paradigma do conflito do corpo feminino em trânsito nos espaços de gênero.

No primeiro romance, *Isadora, sua camisola La Perla e a Br*, ocorre um processo de desapropriação e desconstrução identitária, pois a protagonista, ao decidir dirigir para fora da cidade, coloca-se em um curso em que tudo o que conhecia se desestabiliza. O processo de desapropriação dos espaços conhecidos – o apartamento onde morava e a cidade em que vivia – gera uma desconstrução das identidades com as quais ela se reconhecia, e para entendê-lo, pauto a análise novamente no cronotopo narrativo de Bakhtin (2014, p. 211). Nesse conceito, a proposta tipológica do romance de viagem ocorre de acordo com os cronotopos dominantes, entre eles o da estrada e o do encontro.

O cronotopo da estrada está intrinsecamente relacionado ao do encontro porque, segundo Bakhtin, quando o elemento da viagem assume caráter de realidade, o viajante se depara com diversos encontros ao longo do caminho, como lugares, pessoas ou situações, movendo a narrativa e o transformando. O motivo do encontro é um elemento de composição do enredo, auxiliando no desenvolvimento das aventuras, seja ele desejado ou não. Inclusive, o encontro pode servir, na literatura, como o nó, o ponto culminante ou ainda o desfecho da narrativa: “ele pode assumir um sentido semi-metafórico ou totalmente metafórico, pode, enfim, tornar-se um símbolo (às vezes muito profundo)” (BAKHTIN, 2014, p. 222).

No *road novel* de Guedes, são os vários encontros ao longo do caminho que propiciam a desapropriação e a desconstrução identitária necessárias para o desenvolvimento da personagem. A desapropriação se efetiva quando ela deixa para trás o apartamento que dividia com Théo, o ex-marido, possibilitando o processo de desconstrução dos sentidos que dava para a relação com ele, para a noção de lar e para os espaços com os quais se reconhecia. São eles que se transformam em memórias de um passado do qual, primeiro, queria fugir, e depois, deixa de se reconhecer.

A relação essencial da personagem com o estar em movimento não é regido por um destino ou um motivo bem delimitado, mas os elementos do encontro, a separação, o conflito e a busca surgem em um sentido mais concreto na formação necessária dessa sua desapropriação. Não obstante, a vida errante proporcionada pelo deslocamento faz que o espaço exterior, fora da cidade, torne-se tangível e substancial.

O enredo se divide em dois momentos distintos: o primeiro contato com a viagem e com os espaços percorridos e a decisão de permanecer nessa estrada. Em relação ao primeiro, a separação da protagonista das identidades conhecidas gera o conflito que a impulsiona a dirigir sem destino, em uma estrada na qual diversos encontros a farão compreender que começava a questionar sua interioridade: quem era a Isadora na estrada?

No processo de desapropriação e desconstrução identitária, a personagem enfrenta o estranhamento como uma forma de lidar com espaços que ela ainda não considerava seu lugar de pertença, já que não se apropria deles imediatamente:

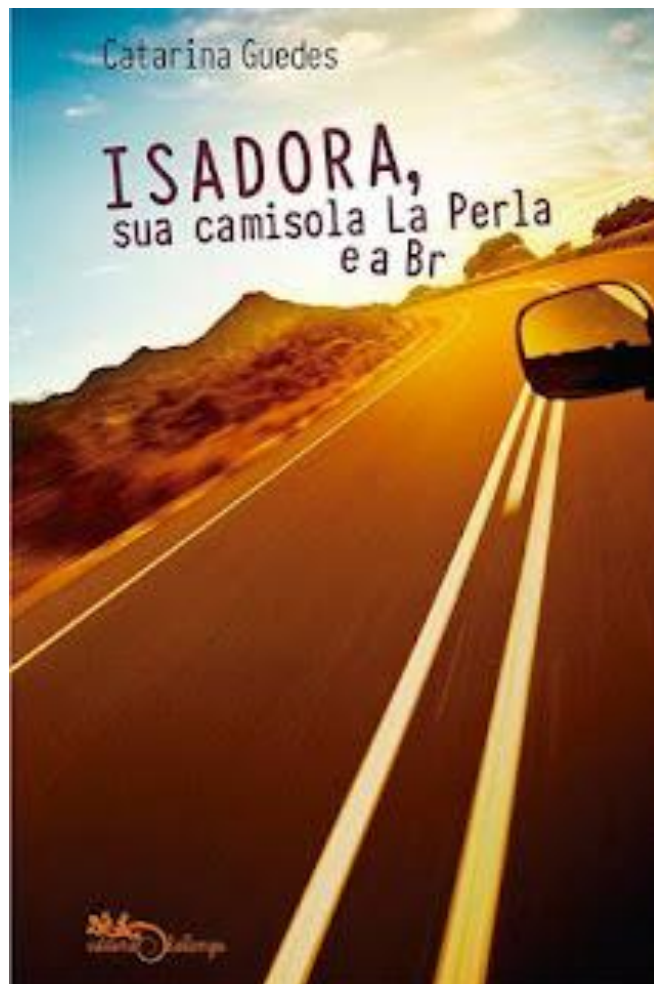
entrei no carro, fechei a porta com tudo [...] dei a partida e saí tresloucada daquele lugar sem saber para onde ia [...] já estava rodando há quase meia hora quando percebi que não sabia para onde queria ir. Não era exatamente pelo bolo que levei da editora do jornaleco de quinta que eu estava daquele jeito. O que me afligia era uma sucessão de pequenos fracassos. A saída da Corpo Perfeito, as vagas nos jornais locais que sempre estavam ‘diferentes do perfil’ do meu currículo, um projeto para a televisão roubado descaradamente e, a pior delas, a frustração sentimental [...] depois de soltar um urro que fez o vizinho do Renault ao lado voltar a cabeça para mim como quem diz ‘quem é essa louca’, afrouxei o cinto de segurança [...] mais serena, percebi a placa indicando a via que leva à rodovia federal. Três quartos de gasolina no tanque, minha rescisão com a Corpo Perfeito, mais o seguro desemprego, uma ligação para o gerente do banco, minha mãe no Tibet e ninguém mais a quem dar satisfação. Tinha apenas a roupa do corpo, o carro, o celular e o inseparável Macbook [...] experimentei, depois de muitos anos, a sensação de liberdade legítima. Iria pegar qualquer caminho, dormir onde e com quem eu quisesse, comer nos botecos da estrada e voltar para a casa, um dia, quem sabe, com uma história na mala. Sem hesitar muito, segui, só para ver no que dava (GUEDES, 2015, p. 9-10).

A viagem, decidida em um impulso nervoso e raivoso devido ao declínio de uma vida consideravelmente estável, faz que as identidades de Isadora se desestabilizem e ela projeta na estrada o anseio de estar ali fora pela primeira vez. Inicialmente, o desejo de colocar uma distância entre ela e seus problemas resulta em uma fuga do que a oprime; contudo, isso aos poucos se transforma em vivência da liberdade, na medida em que ela descobre que a estrada pode ser muito mais do que uma forma de escapar.

Como Bakhtin (2014, p. 350) aponta, “a estrada é particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso”. Os acasos são a composição principal do enredo de Guedes, pois tudo acontece em processos inesperados depois de a narradora sair

da cidade. Esses acasos emergem do início ao fim do romance, como, por exemplo, o primeiro encontro da protagonista com o espaço pelo qual ela transita.

Figura 29 – Capa da primeira edição.



Ao sair do centro e percorrer estradas não comuns a ela, percebe que “a saída da cidade era uma vergonha. Casas apinhadas, paredes sem reboco, esgotos correndo a céu aberto e poucos indícios de qualquer administração pública”. Depois de passar por um espaço que ela considera feio, o segundo encontro dela é com uma vaca: “ainda penava no trânsito e ouvia os barulhos da cidade quando uma vaca cruzou a estrada. Meia hora, e alguns pensamentos raivosos antes, e [eu] não teria reflexo suficiente para frear quase em cima daquela imensidão branco-acinzentada” (GUEDES, 2015, p. 11, 12). A maneira como ela descreve o deslocamento do animal transforma o espaço e aquele tempo em específico em um lugar plácido e bucólico, delineando um novo tom conflituoso para sua identidade, como uma pessoa que ainda não sabia o que estava fazendo.

Os primeiros espaços são essenciais para expor a identidade da personagem que seria desconstruída ao longo do romance. O breve trajeto que passa por um posto de gasolina, comer um saco de batatas fritas e perguntar por um lugar para dormir é impactante para a identidade da protagonista em crise. Esses espaços são contrastes significativos com a vida luxuosa que levava quando era casada e tinha um emprego na revista *Corpo Perfeito*, cujo público da revista certamente é feminino. Tanto a pobreza da cidade quanto a do hotel, como os lençóis “que pareciam resgatados do lixo de algum lugar”, “o box era um capítulo à parte. Cada azulejo branco tinha uma moldura de limo, e a água, quando batia nele, custava a escorrer, de tão sebosos que estavam” (GUEDES, 2015, p. 13), fazem com que ela se sinta inadequada, como se cometesse um erro de destino.

Essa construção do espaço e do primeiro contexto que Isadora vivencia se intensificam na maneira que ela define as pessoas que encontra na manhã seguinte: “Acertei as contas com a senhora na portaria e fingi que não vi os casais esquisitos que saíam lá de dentro. A mulher, que também não parecia nada normal – ou, ao contrário, era tão normal e ambientada que parecia ter sido feita da mesma argamassa daquelas paredes” (GUEDES, 2015, p. 14). A visão de estranheza dela é circunscrita por certo preconceito, transformando esse primeiro contato com a viagem em algo desagradável, sentimento que gradualmente é modificado pelo próprio ato do deslocamento.

O papel da estrada, nesse momento, é determinado pelo sentimento de deslocada, mas, aos poucos, os encontros a fazem desconstruir sua visão limitada pela vida burguesa que levava, e a estrada começa a ser uma forma de crescimento e amadurecimento pessoal. O contraste entre o espaço habitado antes e os novos lugares percorridos refletem as identidades anteriores e o conflito que os encontros, o movimento, proporcionam em sua interioridade. Sua versão anterior pode ser compreendida no trecho a seguir:

Como toda mulher que se aproxima dos quarenta, fui ficando cheia de manias [...] foi se apoderando de mim uma certa obsessão em escrever listas e mais listas das providências que preciso tomar diariamente, só para ficar deprimida no dia seguinte ao constatar que, das onze obrigações, eu só havia cumprido duas, no máximo (GUEDES, 2015, p. 5).

De uma personagem que tinha uma vida suntuosa, em festas cosmopolitas e repleta de compromissos, aos poucos começa a se descobrir para além de agendas e obrigações e percebe que a vida que levava a oprimia e causava nela a ansiedade que precisava tratar com os calmantes. A viagem permite que ela encontre uma maneira de se desprender de algumas

necessidades que antes eram importantes, como, por exemplo, não precisar mais de uma lista opressiva de afazeres e a despreocupação em cumprir horários e rotinas.

Embora esse sentimento de deslocada se instaure no primeiro contato da narradora com os espaços novos, em poucos quilômetros ela vivencia outros encontros que a fazem reconhecer algumas mudanças urgentes acontecendo e outras se manifestando de maneira progressiva e lenta, amparadas pelos preconceitos e pela identidade que, depois, é substituída por novas versões dela mesma.

O ciclo de desconstrução das identidades começa no primeiro encontro dela com um desconhecido, Marco, responsável por trocar o fusível do fusca e fazê-lo funcionar novamente. É ele quem questiona qual a história dela e conclui que a viagem não tinha destino, o que a faz se sentir desconcertada e inventar uma mentira que, naquele momento, ela apreende como sua verdade: “Não exatamente [...] Sou jornalista e estou trabalhando num projeto pessoal. Uma tese-reportagem sobre desprendimento, autopreservação, reparação e sobrevivência. E meu objeto de estudo são mulheres complexas e urbanas em situações estanques” (GUEDES, 2015, p. 15-17). A mentira funciona como um estímulo para que a própria viajante começasse a pensar em si como tal, e o que era incerto se torna sua nova meta: viajar por viajar. Isso se manifesta na compra de um Guia 4 Rodas, algumas roupas e sua volta para a estrada, definindo o segundo momento do enredo, quando ocorre a decisão de permanecer nessa estrada.

A partir disso, a narrativa acelera, pois entre um espaço desconhecido e a identidade em crise que vivencia, há a estrada que a leva a diversos lugares, sendo o primeiro significativo uma “cidadezinha muito pobre”, onde encontrou o pouso da Dona Cira. Nesse espaço, Isadora desperta sua memória afetiva em relação ao apartamento onde morava, comparando-o com o ambiente em que estava naquele momento. Ele era um lugar simples, modesto, no qual “as pessoas não se preocupavam muito com dias e horas” (GUEDES, 2015, p. 24). A comparação entre o pouso e o apartamento reforça a estagnação que ela vivia, de maneira a não reconhecer a sua própria casa como um lar, como o trecho abaixo ilustra:

Comecei a me sentir meio tonta. Foi a primeira vez, em muitos anos, que me lembrei o que era casa. A minha antiga às vezes parecia mais um showroom. [...] no início, fiquei meio desconcertada por dividir a mesa com quatro homens desconhecidos, mas, depois, utilizando a minha velha tática da sublimação, potencializada por uma fome de leão, ignorei solenemente meus companheiros e ao que interessava. Tive um encontro divino com o feijão, o arroz escorrido, o bife de panela e a salada de alface com tomate e cebola. Oh, meu Deus. Já havia misturado um macarrão vermelho e seco ao molho daquela carne, sem me preocupar com a vizinhança do feijão. Mas, Théo não estava lá, e ninguém mais conhecido, também. Assim, eu comi com vontade e sem censura (GUEDES, 2015, p. 24, grifos meus).

Esse sentimento é um prelúdio do processo que a narradora vive na viagem que empreende. Em uma ação simples como almoçar, sem se “preocupar com a vizinhança do feijão”, sem a presença de Théo, e de “ninguém mais conhecido”, ela pode comer “com vontade e sem censura”. Algo corriqueiro como o ato de se alimentar, como vemos, se torna o primeiro prazer da personagem na viagem que iniciava. O sentimento de paz que a toma se manifesta em forma de sonolência e tranquilidade, mas ele é afastado por ela quase que imediatamente, em uma urgência de não permanecer: “Fui logo, antes que aquela cidadezinha me tornasse piegas. Antes que feijão com arroz se tornasse meu prato preferido, e eu esquecesse afinal o que era um *cosmopolitan*. Peguei meu fusca modernoso e parti” (GUEDES, 2015, p. 27).

Figura 30 – Um fusca amarelo.



Fonte: [Urbanarte](#).

A fuga de um lugar que poderia representar estabilidade e afetividade, como a representação de um lar no pouso da dona Cira, é sintomático de um desejo da protagonista de não se deixar pertencer a algo que remetesse ao seu passado. O lar, segundo Anita Oliveira (2020, p. 157), é um espaço doméstico que a geografia humanística definiu amparada pela

noção de homem universal e que pode ser, também, “um lugar de opressão patriarcal para mulheres e crianças”. Esse mesmo espaço, para Isadora, não era onde gostaria de estar naquele momento, visto que seu ego ferido pelo fim da relação e de um ciclo no qual antes sentia se encaixar, a impulsiona na busca de algo que pudesse curar essa ferida. Por isso, pouco depois de sair para a estrada novamente, é perceptível a mudança em seus pensamentos em relação à paisagem e a sua presença na estrada: “E me dou conta de que eu já pensava – mesmo que vagamente – em lavouras e pastos, o *que me tornava uma absoluta estranha para mim mesma*” (GUEDES, 2015, p. 28, grifos meus).

O que seria esse estranhamento de si? A relação do eu com o outro e com os espaços pelo quais transita pode facilmente proporcionar o encontro com a diferença, trazendo à tona, ou então refletindo, a crise interior vivida pelo sujeito, resultando na estranheza de si, das identidades que tinha e parecem deslocadas naquele instante. Edgar Morin (2002) compreende que o estranhamento ocorre no momento que entender o outro exige entender a si mesmo, o que proporciona a reconfiguração das próprias referências do sujeito: “A estranheza diante de si mesmo é uma experiência essencial, pois ela permite abrir-se a outras culturas, e ao outro. [...] A partir dessa incerteza temos uma atitude muito menos violenta com relação ao outro e com relação a nós mesmos” (MORIN; WULF, 2003, p. 36). Desse modo, o ato de estranhar pode ser uma forma dessa interioridade da protagonista se mobilizar frente ao conflito e possibilitar uma transformação identitária.

O estranhamento que ela sente ao perceber que pensava em lugares opostos à cidade, como pastos e lavouras, emerge também em outros momentos da narrativa, de forma recorrente em rotinas comuns e diárias, como no ato de se alimentar: “Na frente do hotel havia um velho trailer de cachorro-quente. *Fosse no meu habitat, jamais me ocorreria fazer o que fiz, mas ninguém me conhecia* e eu já começava a sentir fome. Então sentei e pedi um ‘combo’ – que não se chamava assim, evidentemente – X-egg + 500 ml de suco” (GUEDES, 2015, p. 40, grifos meus). Noto que nesses dois momentos de alimentação – no pouso de dona Cira e no trailer de cachorro-quente – a protagonista faz ações que comumente não faria na cidade, em seu apartamento, com as pessoas com quem se relacionava. Essa atitude manifesta seu subconsciente, revelando que, provavelmente, se identificava mais com a identidade que mantinha escondida, ou que não conhecia, do que com a que convivia anteriormente. Dessa forma, aos poucos, ela começa a se despir das regras e normas do convívio social que acreditava, assim como, também, das exigências do antigo emprego em uma revista que sustenta uma série de estereótipos de *Corpo Perfeito*.

Conforme os quilômetros avançam, o/a leitor/a a acompanha entre hotéis de beira de estrada, lojas de conveniências e postos de gasolina, e, em muitos desses não-lugares, ela faz amizade ou, então, obtém alguma dica de lugares para visitar, que se tornam parte de sua rota não mapeada. Alguns desses encontros são essenciais para os desdobramentos que ocorrem no segundo volume, como conhecer Henrique, em um posto de gasolina, que sugere a ela conhecer o Vale de São Francisco: “Não havia nada que me impedisse de ir até lá.” (GUEDES, 2015, p. 60). Esse encontro determina uma rota que a leva até uma cidadezinha, onde conhece Piotr, um piloto cujo carro havia quebrado, a quem oferta carona e que emerge como personagem importante no segundo volume:

essa minha mania de acreditar no ser humano ainda vai me deixar mal. Mas alguma coisa me dizia que o cara era gente boa, o que ficou comprovado logo, logo. Eu nem lembrava que ele era piloto, nem que era homem, e não me inibi ao assumir o volante, que vinha sendo a minha companhia mais frequente nos últimos dias. [...] Te encontro no Oeste, menina! (GUEDES, 2015, p. 62-3).

O próximo encontro significativo ocorre por meio de dois e-mails. O primeiro é da Self editora, que entra em contato após saber que ela estava na estrada “em uma viagem de autoconhecimento”, e queriam conversar sobre os direitos de publicação de um possível livro que viesse a surgir da jornada. No segundo, ela é intimada pela justiça para assinar os papéis do divórcio, em razão de Théo pretender se casar assim que se separassem. Um representa o fim de um ciclo, o outro o início de um novo. Frente a manifestação da mudança, a incerteza da personagem faz que ela se coloque na estrada novamente para fugir dessa decisão: “esse era o bom da estrada. Seus problemas eram todos reais. E, até Juazeiro da Bahia, minha possibilidade de problemas era da ordem de 500 quilômetros” (GUEDES, 2015, p.81, 90).

O primeiro volume se encerra em Juazeiro, onde assina o contrato para a escrita de um livro sobre sua aventura nas estradas, aquilo que representava seu futuro. E onde a protagonista encerra o ciclo doloroso de seu casamento, proporcionando sua redenção e perdão do passado, quando encontra Théo, que viaja 700 quilômetros para encontrá-la a fim de pedir que assine os papéis do divórcio. O confronto é menos doloroso do que ela esperava, e a facilidade com que ela assina os papéis demonstra o amadurecimento dela, que foi proporcionado pelo tempo na estrada, onde pode rever sua interioridade por uma nova e diferente perspectiva, a do movimento: “surpreendentemente, demos um longo abraço, doído e sincero. De alguma maneira, me senti melhor” (GUEDES, 2015, p. 112).

Isadora, sua camisola La Perla e a BR revela, portanto, uma protagonista que vivencia, na estrada, o período de luto pelo fim do relacionamento e de um emprego de longa data. O

luto, na perspectiva de Freud (1974), é uma perda do objeto amado, e essa perda faz que o enlutado se encontre com sua parte psíquica mais arcaica. Helena Rosa, Maria Valente e Mônica Oliveira (2013, p. 177), ao estudarem o processo do luto em decorrência de fim de relacionamentos, afirmam que para entender essa elaboração, é importante reconhecer que o relacionamento amoroso ocorreu a partir da identificação com o outro amado. Nesse contexto, tudo o que viveu e estendeu ao outro é repensado em um contato profundo consigo mesmo: “tudo o que era liberado no outro passa a voltar, em certa medida, para o seu próprio ego”, e por isso a elaboração do luto pode ser interpretada como uma ação narcisista, em um processo desse eu ferido.

As autoras apontam a importância de que esse luto seja vivenciado, que o enlutado sofra a dor que precisa sentir, reconhecendo, assim, a perda do objeto amado, “e a partir daí poder iniciar o processo de elaboração”. É o processo que permite que, depois, a pessoa consiga se relacionar novamente, construindo laços afetivos sem a intervenção do relacionamento anterior. Entre os mecanismos de superação do luto elucidados pelas pesquisadoras, estão a agressividade, a indiferença, a fuga e, por fim, a ideologização, “que poderá proporcionar um enriquecimento psíquico” (ROSA, VALENTE, OLIVERA, 2013, p. 177).

Isadora vivencia todas as fases, culminando na fuga como forma de realizar coisas que não tem conexão com seu passado afetivo, que evolui para uma busca de si mesma em um processo de libertação. Por fim, há a ideologização, quando, após racionalizar toda a dor da perda e compreender seu ego ferido, consegue assinar os papéis e abraçar o ex-marido. O romance encerra com ela deixando Théo no aeroporto e afirmando que “ainda tinha muito chão pela frente”.

Desse modo, esse primeiro volume da trilogia mostra ao/à leitora uma viagem que inicia como uma fuga e se transforma em uma busca que se encerra na cura do luto. Os encontros permitiram que a personagem passasse pelo processo de desapropriação dos espaços conhecidos e a desconstrução de suas identidades referentes. A permanência dela na estrada, mesmo depois de encontrar o ex-marido e assinar os papéis do divórcio, revela que encontrou uma motivação no próprio ato de deslocamento.

3.2 Pelas estradas brasileiras: a reconstrução identitária de Isadora

Sobre poeira e sol e uma certa calça floral é um romance de amadurecimento em relação ao anterior. Depois de meses na estrada, a protagonista retoma sua narrativa dirigindo

por caminhos que levam a Barreiras. Todo o processo de desapropriação dos espaços conhecidos, como o apartamento e a vida que levava, desconstruindo a identidade com a qual se reconhecia, e apropriando-se do estar em movimento, que ocorre na primeira parte da jornada, culminam em novas aprendizagens e identidades que passam a representá-la.

O percurso desde a sua saída da capital, passando por cidadezinhas, depois Juazeiro e Lençóis e avançando pelo Cerrado da Bahia, evidencia a mudança que ocorre no interior da personagem e se projeta em sua presença na estrada. Esse corpo em movimento, dirigindo de um ponto a outro sem ter um itinerário definido, remete a possibilidades de deslocamento da ordem do nomadismo. A trajetória mostra que são os percursos percorridos que a conduzem à compreensão de si mesma, como ocorre na vida nômade, “cuja existência se define como uma rota aberta e indefinida que leva sempre a outro trajeto” (LOBO, 2013, p. 165).

O tempo na estrada e o novo estilo de vida fazem com que a narradora ressignifique sua identidade, passando a se reconhecer no movimento. É como se ao dirigir cada vez mais para o interior da Bahia, ela também estivesse seguindo para o seu próprio interior, em um processo que a faz deixar para trás o estilo de vida que levava, com agendas, festas e glamour, para uma vida leve, em uma estrada repleta de diferenças, amizades, aventuras e encontros que a fazem repensar seu eu.

A narrativa resgata personagens do primeiro volume, como as amigas Beatriz, Letitia e Bettina, conectadas ainda pelas redes sociais, mas também outros encontros passageiros, vivenciados em *Isadora, sua camisola La Perla e a BR*, como Piort. Sem abandonar o fusquinha amarelo, a protagonista amplia sua jornada para outros meios de transporte, como um monomotor, helicóptero, barco, entre outros.

Aspectos autoficcionais se fazem presentes, uma vez que a própria autora realiza uma viagem de Salvador a Luís Eduardo Magalhães a fim de ter a experiência na estrada. Em suas palavras: “para dar realismo à narrativa, [embarquei] em viagens de ônibus e caminhão, em um trajeto de 1000 km. Dessa forma, ao conhecer os hábitos das pessoas que vivem na estrada, pude emprestar elementos mais realistas à composição do romance” (GUEDES, 2019, *online*). Segundo Figueiredo (2013, p. 61), a autoficção não precisa necessariamente ter o mesmo nome do autor/a, mas sim que parte do que é narrado remeta a ele/a, como vemos no romance de Guedes.

A jornada empreendida pela autora, em que se depara com a greve dos caminhoneiros, é representada na narrativa, formando parte da viagem de Isadora: “Arrumei as malas de qualquer jeito no carro e peguei a BR020/242 com destino a Luís Eduardo Magalhães [...] uma viagem que, até para uma motorista lenta como eu, não deveria levar mais de uma hora. Mas

levou. Na verdade, levou dois confusos e tumultuados dias” (GUEDES, 2019, p. 80-1). A greve ficcionalizada compõe, desse modo, uma das aventuras da protagonista, a qual é rendida pelos grevistas que a escolhem como seu porta-voz ao descobrirem que ela é jornalista. Esse encontro funciona como teste de seus próprios limites, levando-a a descobrir que pode mais do que imaginava, como lidar com algumas dificuldades de ordem social.

A mobilidade feminina é o componente chave da literatura que protagoniza a viajante em sua jornada, já que são processos de um corpo que realiza um movimento físico pelos espaços (ENEVOLD, 2003). Essa mobilidade perpassa toda a narrativa de Guedes, e ela evidencia as potencialidades do corpo feminino que explora com liberdade essas ações, e também lhe permite aventuras, como a da participação na greve que culmina na sua detenção e resgate por Piotr: “Deixe ela comigo, doutor. A moça só parece maluca e dirige muito mal, mas, se sobreviveu até aqui, desde que a conheci, é porque não é tão doida assim” (GUEDES, 2019, p. 96).

Essa experiência da personagem somente foi possível por ela estar na estrada naquele momento, e imersa na vivência da mobilidade, aceita ser o porta voz da greve. Em seu discurso, vemos uma crítica às estruturas das rodovias brasileiras, mantidas com dinheiro público:

Pelo visto, mais que muita gente aqui, já que há quase um ano eu tenho morado numa estrada, e posso dizer que certamente conheço mais BRs deste estado do que o senhor. E elas não estão mesmo nada bem! Fui obrigada a aprender a trocar pneu, de tanto buraco em que já caí. E sorte se tiver um acostamento pra fazer isso. E onde uma mulher, depois de dirigir trezentos quilômetros, pode usar um banheiro digno, que não seja em um posto de combustível de quinta? O que, diga-se de passagem, a gente agradece à iniciativa privada, porque o governo não dá nem isso! (GUEDES, 2019, p. 100).

É notória a crítica às condições das estradas, a qual também é feita no romance de 1967 de França Júnior, *Jorge um brasileiro*. Se nessa obra a crítica à falta de condições básicas de trânsito, em um período em que a construção das estradas estava começando, aqui, com Guedes, mais de 40 anos depois, ainda temos as mesmas questões sendo abordadas. Por isso, considero a mobilidade, a automobilidade, como algo real e físico, e, nesse romance, um meio de mudança, no sentido de que o corpo feminino pode se mover no espaço e modificar sua identidade ao mesmo tempo que também interage com outras questões, aliás, com inúmeras questões que só a viagem possibilita. Na perspectiva de Enevold (2003, p. 34, grifo da autora, tradução minha), esse corpo é “duplamente *mobilizado*, ou seja, um corpo feminino

fisicamente móvel tem a capacidade de, ou já se tornou, capacitado e habilitado a mudar socialmente e culturalmente”.¹⁵⁷

Nesse segundo volume, a narrativa é mais lenta, no sentido de que a personagem se envolve mais nos encontros do que no primeiro. Enquanto em *Isadora, sua camisola La Perla e a Br* os acontecimentos vinham e iam com uma velocidade mais palpável, neste ela se permite aventurar em seus momentos de paradas ao longo da estrada. São esses encontros que possibilitam que ela viva um relacionamento com Adriano, um homem que conhece em Barreiras, cidade que abre a narrativa: “Já não sabia dizer ao certo há quanto tempo estava na estrada quando, finalmente, cheguei a Barreiras” (GUEDES, 2019, p.9).

As mudanças de veículos de transporte ocorrem a partir desse relacionamento. Sem abandonar o fusca, ela faz viagens de barco inflável e em uma aeronave projetada por Adriano. A possibilidade de mudar o veículo reforça a reconstrução identitária da protagonista, ampliando a noção de apropriação das alteridades em sua experiência na estrada, como os trechos abaixo exemplificam:

não fazia nem dez minutos e eu já estava destruída, horrível, descendo turbulenta em direção a onde quer que fosse, que, com certeza, tão cedo não seria o mar [...]

alguns minutos depois, aquele cubículo azul e prata começou a deslizar no pátio do hangar. Não havia tempo de gritar, abrir a porta e me jogar [...] ficamos uns minutos em silêncio, observando a paisagem. *Eu via a sombra do Horus projetada na planície e por um momento lembrei da vida que deixara para trás, meses antes. As horas perdidas em engarrafamentos, em filas de restaurantes e teatros, o fato de estar quase sempre atrasada para qualquer compromisso, fosse banal ou vital. Olhei para meus pés e mãos. Era eu mesma, já começando a gostar daquela aventura* (GUEDES, 2019, p. 44, 67-9, grifos meus).

Para trabalhar com as mudanças identitárias da personagem, a narrativa realiza diversos encontros durante os quais a protagonista lida com a jornada com uma dualidade perceptível no estilo de escrita. A transformação do sentimento da protagonista, que desliza entre desconforto e prazer, pode ser percebida nessa citação em destaque. No início, ela define a viagem a barco como “horrível”, e depois, sente vontade de gritar e se jogar do avião. Contudo, conforme a viagem progride, ela começa a se sentir presente naquele momento, ao olhar para as próprias mãos e pés. Essa observação de si, passando a ter consciência de seu próprio corpo, permite que ela assuma que começava a gostar a aventura. Além da diversidade de transportes

¹⁵⁷“this body is doubly *mobilized*, that is, a physically mobile female body has the capacity to, or has already become, empowered and enabled to change socially, and culturally”.

utilizados, a experiência evidencia, como vimos na citação, que a nova identidade da protagonista era mais permissiva e disposta a se deixar experimentar.

Aos poucos, Isadora começa a se apropriar do estar em movimento, da estrada, e transformar suas experiências em parte de uma identidade diferente, mas que ela se reconhecia. Essas mudanças podem ser lidas em diversos momentos da narrativa, e em coisas corriqueiras, como, por exemplo, na mudança do estilo de música que ouvia: “Havia substituído há muito meu repertório *pop* por *rock-pop-folk-metal*, como seria condizente à moradora de trailer em que estava me tornando”. Como também na relação dela com os lugares nos quais ela pernoitava, não mais preocupada com a qualidade do local: “achei uma pousada bem simpática à beira da BR”. E na ausência de preocupação com a vida que levava antes da estrada: “O mais incrível nessa minha fase estradeira era a facilidade que eu tinha em mudar de ideia. Nenhuma agenda a cumprir, ninguém a quem dar satisfação. Acho que essa deve ser a sensação de eternidade. Sorte que a minha eternidade era nada tediosa” (GUEDES, 2019, p. 10, 11, 35-6).

Se no primeiro volume a protagonista achava que dirigir era uma “estressante tarefa”, e afirmava que “odiava dirigir” (GUEDES, 2015, p. 5, 63), no segundo ela vivencia algumas mudanças em relação a sua postura ao volante. A falta de interesse que sentia se modifica conforme ela dá importância aos aprendizados, como, por exemplo, aprender a passar por quebra-molas, e no fato de ela permanecer na estrada e desejar desenvolver outras coisas nas quais tinha dificuldade:

Uma vez superada a minha inabilidade de passar por quebra-molas com alguma classe, eu ainda precisava aprender a ultrapassar na estrada, fosse um carro, um caminhão, uma moto de cento e vinte e cinco cilindradas ou um jumento. Via a morte iminente em cada uma dessas situações. Então, decidi que não ultrapassaria nada nem ninguém. Pisava fundo – assim eu cria – arrastando-me a noventa quilômetros por hora sempre que a estrada ficava livre. Era o suficiente para não bater no veículo que estava à frente, até que o condutor decidisse tomar uma distância segura. Isso me trouxe alguns problemas sem maiores repercussões, afinal, nenhum caminhoneiro que se preze acreditaria de fato no potencial perigo de ser assaltado por quem quer que dirigisse o fusca amarelo que fungava no para-choque traseiro de uma Scania bitrem de oitenta toneladas (GUEDES, 2019, p. 9-10).

O momento mais sintomático dessa transformação identitária ocorre em como ela abdica das suas manias burguesas, e se entrega aos espaços pelos quais transita. Contudo, sendo branca, de classe média, com curso superior de jornalismo, portanto, com um domínio de norma culta e uma articulação facilmente reconhecíveis, ela pode abandonar certos hábitos considerados requintados, mas não sua classe social nem as vantagens que ela lhe traz. Por exemplo, o poder pagar as próprias despesas de viagem, sem ter de mendigar, roubar, se

prostituir ou vender drogas. É graças a sua condição social que ela pode ter a liberdade na estrada e aproveitar o deslocamento e os espaços.

Ao chegar, por exemplo, em Taguá, distrito de Cotegipe, além de atolar o fusca na areia que cobria as estradas e pedir ajuda aos moradores das “casinhas de tijolos cozidos, feitos do barro do Rio Grande” e “nos vários assentamentos de reforma agrária”, que não eram pobres, apenas “gente simples e hospitaleira”, ela vivencia a cultura rural e algumas etiquetas próprias dos moradores. Em cada casa que pedia ajuda era convidada a tomar um café ou um suco Tang e “qualquer que fosse a escolha, a bebida estaria morna. Experimente recusar um convite para um café e você será muito mal avaliado na zona rural” (GUEDES, 2019, p. 49).

Figura 31 – Capa da primeira edição.



Na alteridade que vivencia em Taguá, permanecendo alguns dias na pousada do seu Jarbas, frequentando o bar do Carlito, jogando sinuca e bebendo cachaça de cobra, a protagonista se sente à vontade, sem que aquele espaço a fizesse se sentir como no começo da viagem – enojada e com certo preconceito. A alegria, a simplicidade e a hospitalidade dos moradores despertam nela um desejo sincero de pertencimento que culmina em Roquessandro

e em um convite para conhecer a cidade e Dona Dalva. Nessa casa, de ambiente simples, a protagonista entrega suas expectativas, transformando aquele lugar em um espaço no qual podia se sentir por inteiro, sem ressalvas.

Esse sentimento se estende ao almoço, uma refeição “difícilmente superada por qualquer outra”, proporcionando a ela um sentimento de conforto: “não demorou muito e minhas pálpebras começaram a pesar, a vista embaçou e o ruído difuso da conversa animada na cozinha foi ficando monocórdico hipnotizante”. A personagem aos poucos se reconstrói identitariamente sem se dar conta, algo que flui como parte do movimento e da possibilidade de experimentar o novo. Inclui-se aí a construção dos laços afetivos com os moradores de Taguá, sintetizado no gesto deles de se reunirem em uma despedida quando ela encerra a viagem pelo povoado e no sentimento de pertencimento que ela exterioriza: “saí buzinando o meu fusquinha e arrastando as latas barulhentas que as crianças penduraram com barbante no para-choque. Elas ainda correram atrás do carro um bom tempo [...]. Deixei o Taguá para trás, mas ele seguiu comigo” (GUEDES, 2019, p. 58, 49, 63).

O tempo que a personagem permanece na estrada e os encontros que têm ao longo do caminho desencadeiam um desejo de permanecer no movimento. Após a declaração de amor de Piotr por meio do convite para ela permanecer na casa dele para sempre, ela se sente confusa, não porque não deseja permanecer com ele, mas porquanto o pedido representa estabilidade, algo que ela não queria naquele momento: “Se eu ficar na fazenda, corro o risco de me acostumar. E como não posso ficar para sempre, o mais próximo disso será voltar para minha própria casa. Abortar a viagem” (GUEDES, 2019, p. 129).

A angústia que a personagem sente mediante o convite de Piotr reforça sua nova identidade fortalecida pelo deslocamento. Ela repensa sua vida na estrada e assume que, a partir do momento que se comprometesse com ele, teria que sair do novo estilo de vida que mal começara: “Não bastava querer me tirar da estrada, ele já fazia planos para meu DNA [...] tive a certeza, naquele momento, de que era hora de partir” (GUEDES, 2019, p. 177-182). Na mesma medida em que ela se sente presa pela possibilidade de enraizamento em um novo romance, ela também se sente confusa por ter que escolher entre continuar sua viagem, ir rumo às suas identidades em construção, ficar com Piotr ou retornar com suas amigas, que vão até a casa dele como uma forma de resgate.

Nessa encruzilhada, os sentimentos dela eclodem e, ao final do romance, o/a leitor/a a flagra em fuga durante a madrugada, enquanto todos dormem, escolhendo continuar em movimento. Como os trechos em destaque evidenciam, a escolha pelo automóvel, pela estrada

e pela indefinição das rotas a tomar caracterizam parte da identidade móvel da protagonista, que passa a considerar, então, o automóvel como uma “extensão perfeita” do seu próprio corpo:

Qualquer que fosse o caminho que eu escolhesse, levaria um fim a reboque. Se ficasse, acabava a viagem, a liberdade e a perspectiva de um dia voltar à minha antiga vida, que, cá entre nós, já nem me interessava tanto. Se voltasse com as garotas, a viagem também encerraria, mas com um final imposto por outros, com jeito de resgate. Não era o que eu queria. [...] Se seguisse pelo Brasil Central, também teria ganhos e perdas.

[...]

A bolinha amarela era uma extensão perfeita do meu corpo [...] girei a chave, sem me dar conta de que poderia acordar alguém. [...] decidi que voltaria a pegar qualquer caminho, a dormir onde e com quem eu quisesse e avisaria minha nova rota ao gerente do banco mais tarde. Sem hesitar muito, parti. De camisola e roupão, liguei o som (GUEDES, 2019, p. 183-4, 185-6).

Se muitos críticos literários definem a relação dos homens com seu automóvel como uma extensão de seu corpo, Guedes instaura, nesse romance, essa mesma vivência afetiva com o carro, e, portanto, com a viagem, para o corpo feminino. Essa obra é, dessa forma, um exemplar de uma ruptura mais madura da apropriação das estradas pela mulher, que pode dirigir sem rumo apenas porque quer se encontrar, sem se preocupar com o medo que circunscreve socialmente o corpo feminino em movimento.

Trata-se da simbologia de lar e lugar praticado, na qual o fusca, aquela “pequena cápsula amarela” se torna o abrigo de suas buscas e identidades, tornando-se o “universo”, transformando-se sua vida, uma vida que “orbitava aquela bolhinha de aço, e por vezes, até cabia dentro dela”. É nele que a protagonista percebe que está “mudando”, e que consegue “chamar de casa até um hotel”. Nesse romance, estar na estrada é, portanto, libertador, é, “antes de mais nada, uma tela em branco” (GUEDES, 2019, p. 120, 139, 147). Ressalto, entretanto, que essa liberdade é possível a ela devido à sua condição financeira – ela é uma mulher branca, com estudo e de classe média alta – e, além de ter dinheiro para sustentar sua viagem, também é jornalista, trabalhava em uma revista conhecida, e assina um contrato para publicar um livro acerca da sua viagem.

Assim como o romance de Guedes trabalha a liberdade das estradas, a última obra desta minha pesquisa coloca em cena duas personagens que se apropriaram dessa mesma liberdade. Contudo, o romance de Bensimon coloca em cena dois corpos femininos *queers* em trânsito, ampliando a ruptura com os modelos tradicionais de romances de viagem, como observo na análise abaixo.

4. Viagem pós-moderna: *Todos nós adorávamos caubóis*

“Você tem um carro rápido
 Eu quero uma passagem pra qualquer lugar
 Talvez façamos um acordo
 Talvez juntos possamos chegar a algum lugar
 Qualquer lugar é melhor [...] *Qualquer lugar é melhor* [...] *Você tem um carro rápido*
 Mas será que ele é rápido o bastante para nós voarmos para longe?
 Nós temos que tomar uma decisão
 Partir hoje à noite ou viver e morrer assim”
 (Fast car, Tracy Chapan).

Carol Bensimon é uma escritora e tradutora brasileira nascida em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, que tem se destacado no cenário contemporâneo da literatura. Ela contribuiu com contos para periódicos como *Folha de São Paulo*, *Superinteressante* e *O Globo*, e publicou os romances *O clube dos jardineiros de fumaça* (2017); *Uma estranha na cidade* (2015); *Pó de parede* (2010); *Sinuca embaixo d’água* (2009) e a obra objeto desta pesquisa, *Todos nós adorávamos caubóis* (2013). O romance foi escolhido como parte deste trabalho porque coloca em cena personagens femininas *queers* em movimento, que se caracteriza como uma ruptura significativa do *road novel* por ampliar a apropriação do espaço para sujeitos LGBTQIAPN+.

Entretanto, minha relação com a obra é um pouco mais profunda, pois pisei no acelerador quando li *Todos nós adorávamos caubóis*: o primeiro *road novel* de autora feminina brasileiro com o qual me deparei. A partir dele, esta pesquisa começou a ganhar forma no projeto de tese em 2017, mas só entrou para esse efetivo material de pesquisa no final do doutorado. Até chegar aqui eu precisei viajar um pouco, para somente depois me sentar e escrever o último capítulo, já que em 2020 e 2021 me sobrecarreguei de tal maneira que não conseguia enxergar uma nova rota – ou outra forma de vagar – para continuar nessa longa estrada.

Enquanto eu rodava pelas estradas do Paraná e chegava em algumas igrejas abandonadas, acessíveis por estradas de chão e poeira, o romance de Bensimon latejou no fundo da minha mente: os espaços percorridos por duas protagonistas lésbicas mostram um Rio Grande do Sul em ruínas, assim como os monumentos, ou restos deles, que eu encontrava. O que isso significava? Aos poucos, essa curiosidade foi crescendo dentro de mim e, finalmente, agora, neste momento em que estou sentada à mesa da casa dos meus pais, às três e trinta e

cinco de um domingo, consigo finalmente pisar no acelerador de novo e dar início a essa análise.

Figura 32 – Igreja abandonada em Jataizinho - Pr.



Fonte: [Norte Paraná](#)

O enredo do romance coloca em cena Cora, a narradora, e Júlia, antigo amor, que possuem uma relação em suspenso e que estiveram afastadas por alguns anos. Haviam se relacionado durante a faculdade, em bancos de carro e banheiros públicos, às escondidas; mas de maneira abrupta e estranha, Julia partiu para Montreal e Cora mudou-se para Paris a fim de cursar moda. Entre elas um desejo permanecia: entrar em um carro e dirigir pelo interior do Brasil, sem rumo, sem motivo, sem GPS. Essa viagem adiada e planejada há anos as coloca novamente juntas, em um reencontro em terras brasileiras.

Tanto Cora como Júlia vivenciam a jornada como forma de aprendizado, pois, no enredo, a viagem e a estrada são apreendidas como meio de problematizar o conflito identitário vivido por elas. As duas dirigem pelas estradas do pampa rio-grandense, vão à cidades-fantasma no coração do estado, seguindo sem rumo pelos espaços e entre os conflitos particulares. Cora lida com um pai casado com uma mulher muito mais jovem e com o nascimento do meio-irmão; Júlia, por sua vez, resolvia um relacionamento com um ex-namorado e um trauma de infância; no corpo de Cora, vemos uma bissexualidade consciente, ela aprecia a contracultura, vem de uma família rica e estuda moda em Paris; no corpo de Júlia,

enxergamos a indecisão e culminam nele preceitos de uma família tradicional italiana, católica e conservadora, filhos de uma memória geracional de migração, que namora um turco-americano e não tem certeza do que quer com Cora. Em meio a tudo, em silêncio, permanece a relação afetiva entre ambas.

Helena Fernández (2017), ao estudar o romance de Bensimon, aponta que a obra é uma atualização da *road fiction* ao encenar o corpo – o corpo queer – e o território como motes centrais da narrativa. Ao lado dessas duas importantes figurações, a narrativa, na mesma medida, também coloca o deslocamento como parte essencial do enredo. Isso porque as personagens negociam tanto suas questões particulares quanto o afeto desprendido de uma pela outra enquanto se deslocam pelo território. E é a viagem que figura como principal estrada a fluir o enredo do romance.

O corpo que transita agora é um corpo socialmente marcado por estereótipos e preconceitos, uma vez que são considerados corpos na contramão da heteronormatividade: são mulheres e são sujeitos não limitados pela sexualidade. Além disso, os modelos tradicionais de família não aparecem efetivamente no romance, mas são referidos alguns relacionamentos falidos, como o dos pais de Cora, que se separam, e o casamento do pai com uma jovem da idade da filha, enquanto a partir de Júlia, vemos algumas questões relacionadas a crescer no seio de uma família tradicionalmente religiosa e opressora, capaz de criar sentenças na personalidade do sujeito.

Os espaços pelos quais as personagens percorrem são estradas de um território do qual elas se originavam, mas que cultural e socialmente representam um discurso do Outro, de uma tradicionalidade presente na imagem da identidade cultural gaúcha. Silva (2000, p. 134), ao tratar dessa construção identitária, aponta que a cultura “é um campo contestado de significação”, no qual há grupos sociais e de poder que buscam impor suas ideias à sociedade, formando-a de acordo com suas noções, como a identidade gaúcha foi produzida ao longo da história do estado.

O que figura nessa instância é a representação de um gaúcho rural, do pampa, com seu cavalo: ele é corajoso, destemido, rude e gentil. Essas definições representam o “mito do gaúcho”, aquela figura emblemática que foi representada em diferentes discursos e construída a partir de diversas condições históricas, apropriada pela literatura e pela cultura gauchesca, com seus eventos festivos, costumes, vestimentas e produção musical própria (JACKS, 1998).

Esse mito deu origem às características que nos vem à mente quando pensamos no gaúcho, porquanto a identidade visual e cultural se formou enquanto personagem de obras

literárias. Por exemplo, em *O tempo e o vento*, Erico Verissimo colocou em cena o capitão Rodrigo Cambará, personagem que é a imagem de um gaúcho forte, bravo e guerreiro.

Figura 33 – Carol Bensimon.



Bensimon foi vencedora do Prêmio Jabuti de Melhor Romance em 2018 com seu *Clube dos Jardineiros de Fumaça* (2017). Fonte da imagem: [Libroamerica](http://libroamerica.com.br).

O título do romance *Todos nós adorávamos caubóis* intensifica a noção de espaço heteronormativo ao resgatar a imagem do caubói, figura que representa o gênero cinematográfico *western*, filmes de faroeste, como um referente à imagem do gaúcho. Caubói é, por sua vez, “um arquétipo masculino que se mostrou bastante adequado para transmitir as ideias de independência e bravura de uma forma objetiva e facilmente identificável” (FURTADO, 2007, n.p). O espaço no qual essa figura estereotipada transita também é um espaço tipicamente masculinizado, habitado por essa identidade da bravura, da força e da independência. Assim, os dois corpos femininos que figuram o romance em análise ocupam um território que consideram não pertencente a elas e metaforizam a noção de espaço de gênero ao transitarem por esse Rio Grande do Sul.

Contribuindo para a interpretação do título, Fernández (2017, n.p) aponta para a noção de vivência em um espaço pertencente aos caubóis: ele seria extenso, sem fronteira; seria um

espaço que ultrapassa as regras rigidamente estabelecidas porque “ficam submetidas à experiência da passagem e à sobrevivência nela, onde a única forma de pertencimento é o deslocamento dos corpos numa forma de nomadismo ganadeiro que rompe com a ideia de pertencimento a um lugar bem delimitado”. Esses espaços são fortemente construídos como heteronormativos, onde toda (sobre)vivência é a do mais forte – homem hétero, aliás.

Trazendo essa noção para o Rio Grande do Sul de Bensimon, há o pampa, o sertão, o gaúcho e o retirante (sertanejo) que figuram essa noção de espaço bem delimitado – um espaço de gênero. Essa noção se estende à estrada e à viagem, que foram socialmente construídas enquanto pertencentes ao homem. Contudo, a obra em si é representante de um grupo, entre escritores/as, roteiristas e diretores/as, que cada vez mais questionam essa construção, colocando sujeitos não normatizados enquanto protagonistas, como observamos no filme *Thelma & Louise*, um *road movie* de Ridley Scott (1991), no qual duas mulheres se colocam na estrada e terminam a viagem à beira de um precipício.

Na obra de Bensimon figura, portanto, essa característica essencial do gênero *road novel* contemporâneo de autoria feminina que defendo, ao longo deste capítulo, isto é, as autoras têm expressado as mais diferentes identidades pessoais, sexuais e de gênero por meio de seus protagonistas, e proposto rupturas nas formas tradicionais. Não são apenas mulheres em trânsito, são sujeitos marcados pela diferença e que representam os indivíduos marginalizados pela sociedade heteronormativa. O título do romance é, assim, tanto uma metáfora aos desdobramentos de corpos *queers* em espaços aos quais buscam pertencimento – mesmo eles sendo hostis à presença deles – como também é um referente a toda discussão identitária presente no enredo da obra.

Em vista dessa construção normatizada do espaço gaúcho, o objetivo desta análise é compreender como ocorre a construção dessas identidades *queers* em movimento pelos espaços referidos. Para tanto, observo como Cora e Júlia se apropriam da mobilidade para problematizar suas questões, dentro da noção de viagem enquanto busca e desencontro de viajantes pós-modernas.

4.1 Corpos *queers* em movimento: a estrada como busca e desencontro

Todos nós adorávamos caubóis é um *road novel* de ruptura com as formas tradicionais que coloca em cena corpos *queers* femininos, os quais estão preocupados com suas próprias questões a ponto de fazerem uso da mobilidade para problematizar, sem resolver, os conflitos identitários. A viagem ocorre como busca e desencontro, na medida em que cada uma busca

resolver questões relacionadas à família, e, ao mesmo tempo, desencontram-se na relação afetiva entre elas.

Gallagher (2017), ao explorar o potencial radical da estrada nos *road novels* protagonizados por personagens marginalizados, aponta que uma das principais formas que os/as autores/as estão subvertendo o cânone dos romances de estrada é ao colocar em cena relacionamentos e companheirismos na jornada de mulheres *queers*. Por isso, o romance de Bensimon é explorado aqui como forma de sustentar minha tese de que as transformações do gênero na literatura contemporânea de autoria feminina sofrem rupturas importantes para a transformação e ampliação da noção de viagem e de sujeito viajante, reformulando os conceitos de que a estrada é espaço de mobilidade masculina.

O trecho que inicia o romance de Bensimon ilustra a jornada como o principal mote da narrativa, porquanto é o deslocamento que as protagonistas anseiam a todo momento, como podemos observar:

Tudo o que fizemos foi tomar a BR-116, passando sob pontes com slogans de cidades que não tinham a mínima intenção de visitar, ou que falavam na volta de Cristo e na contagem para o fim do mundo. Deixamos para trás as ruas suburbanas cujo início é marcado pela rodovia, que depois vão se perder em um parque industrial e nos casebres jogados em volta de um arroio, onde os cachorros vadios se arrastam e quase nunca latem, e seguimos, seguimos até a reta virar curva. Eu dirigia (BENSIMON, 2013, p. 7).

Esse desejo de estar na estrada aparece logo no primeiro capítulo, quando Cora narra sua chegada a Porto Alegre, onde mora a mãe, para buscar o carro que estivera guardado na garagem. Entre as caixas, o automóvel se caracteriza como uma projeção física dos conflitos das personagens: “tirei a capa impermeável de cima do carro. Estava realmente limpo. Um corpo estranho azul metálico no meio de toda aquela confusão empoeirada” (BENSIMON, 2013, p. 9). Esse abandono do carro revela-se uma metáfora das questões pessoais com as quais as protagonistas lidam ao longo da narrativa, pois seus sentimentos, colocados em um hiato de três anos, permanecem não-resolvidos, intactos como o automóvel, entremeio à confusa afetividade e soterrados por problemas familiares e de ordem pessoal.

O primeiro contato de Cora com o veículo em desuso desperta nela sentimentos e memórias de quando era adolescente. Para ela os carros não eram a sua obsessão, mas sim “a mobilidade como um fim” e, quando mais jovem, tudo o que ela queria era “rodar pelas pistas livres da madrugada, sem jamais chegar a um ponto B. Ou melhor, seu ponto B é um álbum a ser escutado na íntegra, seu ponto B é o lago que você olha enquanto fuma, com todos os amigos que puderem caber no banco de trás” (BENSIMON, 2013, p. 9). Esse anseio, tão

fortemente marcado em Kerouac ao dar forma ao gênero *road novel*, surge como algo natural no desejo dela de também transitar, perdendo-se e encontrando-se no deslocamento.

Contudo, a viagem realizada no presente da narrativa não é apenas o resultado de um plano antigo de liberdade, mas também permite o reencontro pessoal e afetivo tanto entre as personagens quanto delas com o país de origem. Cora veio ao Brasil para ver o irmão recém-nascido, enquanto Júlia veio após um rompimento com o namorado. A viagem que empreendem, a que foi adiada por anos, funciona como um mecanismo que desencadeia memórias relacionadas à individualidade de cada uma, como também à memória afetiva entre elas: família, relacionamento, identidade pessoal, identidade sexual, identidade nacional (gaúcha).

As personagens, fluidas como são, aparecem na narrativa evidenciando transformações, divergências, tensão e fuga dos estereótipos. Elas estão, por assim dizer, negociando suas próprias identidades conforme a viagem progride e as memórias são resgatadas. Uma dessas negociações se relaciona à identidade nacional e cultural. Embora dissidentes, *queerizadas*, a viagem desperta em ambas uma memória afetiva relacionada ao espaço pelo qual viajam e o Rio Grande do Sul é reconhecido por cada uma à sua maneira.

Segundo Hall (2011), a identidade cultural possui aspectos que surgem da noção de pertencimento às culturas étnicas, religiosas, linguísticas, raciais e nacionais. O contexto atual da nossa sociedade tem fragmentado “as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2011, p. 9), em razão de o sujeito ser muito mais deslocado, descentrado e fluido em sua noção particular de seu espaço no mundo cultural e social.

Dessa forma, o Rio Grande do Sul, socialmente construído a partir das memórias históricas do que é ser um gaúcho, é percebido pelo viés de duas gaúchas que não se sentem pertencentes ao seu local de origem, cabendo à rememoração o elo entre o que elas sentem e o que elas vivenciam ao viajarem como estranhas em sua terra natal. Segundo Denise Oliveira (2015), a memória é fundamental na construção de uma identidade cultural – e por conseguinte, pessoal – porque ela integra o passado ao presente, ao mesmo tempo que também media o que pode vir a ser o futuro. O elemento memorialístico nos situa naquilo que nos permite reconhecer de um grupo cultural e social e pode nos possibilitar o sentimento de pertencimento, resignificando o sentido que damos às histórias do local onde nascemos ou de onde vivemos.

Cora reconhece a terra natal como parte de sua memória afetiva que a conecta a um lugar, um tempo e uma forma de viver posicionada no passado, mas que repercute nela no presente. Ao longo da jornada, as estradas percorridas a faz recordar da infância e das férias

em família, quando os pais mantinham um frágil relacionamento: “eu tinha subido a serra muitas vezes, quando era criança e meus pais ainda carregavam um bocado de energia. [...] ao dizer que nós três íamos para a serra com frequência é claro que estou falando das cidades de Canela e Gramado. Poucos tentam algo diferente disso” (BENSIMON, 2013, P. 16-17). Nesse contexto, as memórias resgatas pela Cora do presente são cerceadas pela perspectiva crítica da narradora que, ao longo de toda a narrativa, problematiza questões culturais do Rio Grande do Sul.

Júlia, por sua vez, não possui uma relação com as estradas da mesma maneira que Cora, visto que ela é de uma família tradicional arraigada em uma cidade do interior. Porém, a viagem pelo Rio Grande do Sul desperta nela a vontade, e a coragem, de contar para Cora sobre seu passado familiar: “não foi antes do quinto dia em Minas do Camaquã que Julia decidiu falar sobre seu irmãozinho” (BENSIMON, 2013, p. 122). Somente quase ao final do romance é que Júlia consegue voltar para cidade da família e visitar seu irmão, apresentando Cora a ele e confrontando suas memórias afetivas.

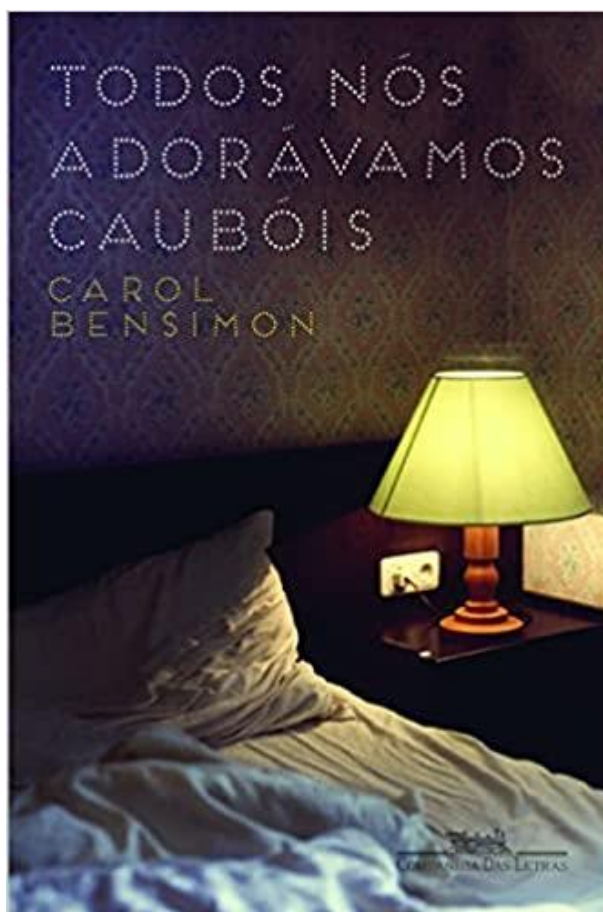
A viagem pelo território do Rio Grande do Sul, ainda que não possa incluir toda identidade nacional, revela os sentimentos ambivalentes das personagens em relação à terra natal, da qual sentem ódio e orgulho frente a um território estranho, porém conhecido. Esse sentimento se intensifica entre a ideia de um lugar onde morar que seja ideal (Paris? Montreal?) e o interior de um estado que contrasta com seus lugares de exílio e com suas identidades pessoais. A paisagem rural aparece aqui como parte das estradas secundárias em relação às que levam às cidades turísticas como Canela e Gramado, e refletem o sentimento em conflito e desalinho que cada uma carrega.

Nesse espaço, a narrativa de Bensimon carrega, mesmo que em parte, a essência do gênero *road novel* tradicional, uma vez que as personagens não estão preocupadas com o ponto de chegada ou em estabelecer os territórios geográficos enquanto exploradoras, mas sim colocam-se em movimento em prol da busca por alguma coisa incerta, e é por conta disso que abdicam do GPS e dirigem um carro velho pelo interior do Rio Grande do Sul. A jornada inicia na BR-116, com duas garotas jovens e bonitas que se encontram em uma estrada estranha com mais questionamentos que resolução dos conflitos: a memória do relacionamento de ambas com a memória da história do estado gaúcho se entrecruzam conforme elas dirigem.

Ao longo das estradas, a subjetividade *queer* se apresenta enquanto corpo em trânsito não normatizado. Sabemos que as identidades nacionais são construídas ideologicamente e, portanto, são mutáveis e apresentam princípios evidentes de exclusão que tem como base a hierarquia promulgada pelos grupos hegemônicos no poder. Essa construção se apresenta na

questão de gênero, de etnia e de sexualidade, por exemplo. Ao estabelecer construtos de normalidade, essas identidades nacionais praticam a exclusão simbólica e física que ocorre a partir dos princípios homogeneizantes dos dominantes (FOUCAULT, 2019) daqueles que não coadunam com as diferenças identitárias.

Figura 34 – Capa da edição de 2019.



A afirmação de sujeitos *queers* como Cora e Júlia emerge no *road novel* de autoria feminina enquanto vozes que rompem a centralidade linguística, social e cultural. São personagens que preconizam um corpo não normatizado, que colide com as identidades nacionais e culturais pré-estabelecidas e que se colocam em movimento, viajando por espaços masculinizados. Esses corpos possuem identidades mutáveis, como aponta Hall (2011), e vivenciam singularidades que não estão vinculadas às tradições, às histórias, e aos tempos ou até mesmo lugares. Nesse contexto, as instituições de poder, que não perdem parte do controle sobre as construções sociais do corpo, ao menos cedem espaço à individualidade de concepções que o sujeito tem de si, de sua identidade, de seu corpo.

A consciência de ser um corpo lésbico dirigindo na contramão dos preceitos sociais caracteriza a personagem Cora e a viagem faz que ela e Júlia revelem seus medos, eclodindo o confronto adiado por anos entre elas, o qual é motivado aos poucos. Durante a trajetória pelos pampas gaúchos, as personagens encontram discursos, ações e comportamentos normatizadores, como a repreensão sofrida por Cora devido a seus sapatos considerados masculinos, ao pararem para abastecer em um posto de gasolina: “‘Essas tuas botas são de homem’, ele disse, apontando para dentro do carro, o dedo indo e voltando duas vezes. Pela sua expressão, minhas botas pareciam ter acabado com seu dia” (BENSIMON, 2013, p. 13).

As botas aqui, elemento significativo, metaforizam a presença de uma heteronormatividade, ou seja, além de ser um acessório masculino, o calçado é carregado com a construção patriarcal de que o uso é restrito ao homem. Cora é questionada, principalmente, sobre esse seu lugar: por que ela, uma mulher, estaria usando botas masculinas, ou seja, ocupando espaço masculino? As botas são, então, uma representação performática da identidade de Cora.

No lugar de fazer referência a uma causalidade histórica que determine a questão de gênero, a performatividade, segundo o conceito explorado por Judith Butler (2003), se destaca como representações de atos, gestos que

produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado (BUTLER, 2003, p. 194).

Ao longo da estrada, conforme Cora revela suas particularidades, o/a leitor/a percebe a performatividade de sua sexualidade como uma forma de se afastar da norma, transformando-se em transgressora, cindindo-se como uma diferença frente aos padrões. Embora ela busque se afastar de estereótipos reducionistas, esse desejo dela por ser diferente, utilizando botas consideradas masculinas, delineado exagerado e relacionamentos com mulheres, a faz se aproximar de alguns estereótipos, quase uma versão menos intensa de uma jovem punk dos anos 1980. O dilema do sujeito performático aparece por meio de Cora como uma maneira androgênica de sexualidade e identidade fluidas, focando na angústia de ser, conhecer e querer o diferente e a aceitação das próprias identidades, que estão sempre a definir. Essa construção

dialoga, portanto, com a tese que tenho perscrutado sobre a representação de diferentes corpos femininos na estrada.

Essas mulheres em movimento realizam uma jornada preenchida por um silêncio que se justifica à medida que conhecemos mais de cada uma. Durante o deslocamento, dentro do carro, enquanto Cora dirige e precisa manter a atenção na estrada, Julia e ela conversam sobre o passado sem necessariamente estarem olhando uma para a outra. Evitar o contato visual proporciona que o desconforto de estarem na presença de um passado presentificado não seja tão intenso. Além disso, ao olhar fixamente para frente, a representação do que está no entorno e, portanto, da expressão de Júlia conforme conversam, permanece no campo do imaginário, evitando, assim, lidarem de forma mais direta com os não-ditos subtendidos em cada quilômetro rodado.

O silêncio faz que haja uma superficialidade no diálogo rotineiro ao longo da viagem, pois ao evitarem o confronto do olhar, elas permanecem desconectadas uma da outra. Ainda que conversem sobre o estado, sobre a paisagem, as cidades e outros relacionamentos, elas não discutem sobre o hiato entre o dia que Júlia foi para Montreal e Cora para Paris, como observado no trecho abaixo:

Julia estava com os pés sobre o painel. Eu raramente podia olhar para ela. Quando ela não sabia a letra das músicas, cantarolava. ‘Tu mudou o cabelo’, eu disse, olhando de relance para a franja dela. Julia respondeu: ‘Há mais ou menos dois anos, Cora’. Nós rimos enquanto subíamos a serra. Isso foi o começo da nossa viagem (BENSIMON, 2013, p. 7).

A estrada influencia na dinâmica entre as duas, revelando o silêncio quase palpável, ao mesmo tempo que esse deslocamento, como forasteiras em terra natal, faz que ambas busquem compreender suas identidades pessoais. Nesse interim, a superficialidade no diálogo abre espaço, aos poucos, para o aprofundamento da conversa. Essa progressão ocorre conforme elas se relacionam com os lugares pelos quais passam e se embrenham mais adentro do Rio Grande do Sul.

Dessa maneira, a jornada permite que as duas viajantes se deparem com a emblemática particular de cada uma: enquanto Cora se define bissexual, Júlia busca sustentar comportamentos heterossexuais, o que impacta diretamente a relação afetiva entre elas. As características da personagem se enquadram nos estereótipos femininos que marcam sua construção identitária e se apresentam no estilo de roupas, que é delicado, e no comportamento amigável que tenta manter socialmente, como ilustra a citação:

Quanto a Julia, é claro que ela tinha mais chance de angariar simpatias. Em primeiro lugar, ela era menos estranha do que eu. Eu não ficaria nem um pouco surpresa se alguém de repente elogiasse seus brincos. Em segundo, porque estava sempre disposta a agradar, mesmo quando percebia certa hostilidade no outro. Isso já tinha me deixado irritada tantas vezes no passado. E, no entanto, havia também em Julia uma certa dose de inadequação, como se apenas uma série de acasos, uma longa cadeia deles, pudesse explicar sua presença naquele lugar (BENSIMON, 2013, p. 22).

Essa inadequação referida pode ser pensada à luz da *diferença* explorada por Kathryn Woodward (2000), diferença essa que define identidades que não são classificadas segundo traços comuns e tradicionais. O romance discute a tensão criada entre a viagem em busca por pertencimento e a desterritorialização, que é, segundo Rogério Haesbaert (2004), um processo às vezes voluntário, mas às vezes violento e forçado, no qual o indivíduo perde um território ou o controle sobre territorialidades coletivas ou pessoais. Dessa dinâmica pode surgir contextos de vulnerabilidade, de desestabilização, inclusive a identitária. Essa tensão gerada por essas ambivalências são condições que circunscrevem as individualidades presentes de Cora, morando em Paris, ansiando por se encontrar, e de Júlia, vivendo em Montreal, onde procura um lugar no qual o poder da família não a alcançasse.

A despeito de Haesbaert (2004, p. 138) tratar da desterritorialização de um espaço físico, podemos apreender seus conceitos de forma metafórica, pela qual as referências espaciais podem se perder e com isso a autonomia e a apropriação se limitam, resultando em crise. Segundo o autor, “a vida é um constante movimento de desterritorialização e reterritorialização, ou seja, estamos sempre passando de um território para outro, abandonando territórios, fundando novos”, o que implica reaprender a reencontrar a si e ao outro sob perspectivas diferentes de um eu de agora, um presente sempre passado, quando o sujeito pode não mais se reconhecer com o eu de anteriormente.

Nesse construto, corpos não normatizados em deslocamento por um espaço de gênero enfrentam maior desterritorialização que outros corpos submetidos ao sistema. Guacira Louro (2018, p. 17) aponta que os indivíduos se empenham em produzir sua representação particular de gênero e de sexualidade, em busca de entenderem onde seu corpo se encaixa. No entanto, o processo em que isso ocorre não é feito ao acaso ou mediante a vontade desse sujeito, mesmo que atuantes nessa construção. Segundo a autora, “os sujeitos não a exercitam livres de constrangimentos. Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões”. A heteronormatividade é, então, tanto uma referência aos corpos que se reconhecem nas regras sobre gênero e sexualidade, como também um ponto de partida para os corpos que as subvertem. A partir

desse construto que podemos entender a busca de Cora por autocompreensão e sua tentativa de entender Júlia.

O romance de Bensimon é um *road novel* que coloca em cena duas mulheres que subvertem espaços tradicionalmente masculinos – subversão que caracteriza o *road novel* de autoria feminina – que começa no título, *Todos nós adorávamos caubóis*, e se estende aos corpos *queers* em movimento pelos pampas gaúchos. Esses espaços centrados no masculino, com suas características e estereótipos, possuem sua representação reforçada pela presença das estátuas dos irmãos Bertussi ao largo das estradas percorridas pelas protagonistas. São figuras masculinas que simbolizam a identidade cultural:

Aquele monumento, contudo, não homenageava nenhum soldado e nenhuma revolução, embora a linguagem tivesse algo de grandiosa e, portanto, de ridícula. Em belas artes de metal: A PÁTRIA GAÚCHA AOS IRMÃOS BETUSSI. Eles chamavam Honeyde e Adelar, e o ápice do seu heroísmo, de acordo com uma linha do tempo ilustrada, tinha sido introduzir a bateria da música regional. Ambos usavam a indumentária típica gaúcha, botas, bombacha, camisa, lenço. O que parecia mais novo, tanto quanto se pode supor quando se comparam duas estátuas de bronze, tinha a gaita presa aos ombros e os dedos no teclado e nos botõezinhos do lado oposto. Quanto ao mais velho, ele fora imortalizado em uma pose meio cômica, com uma das mãos na cintura (como se fosse de dor na região lombar) e a perna direita apoiada sobre sua gaita (não se trata de um certo desrespeito com o instrumento? (BENSIMON, 2013, p. 42).

A personagem questiona, assim, a cultura gaúcha e problematiza símbolos considerados representativos dessa identidade. A autoconsciência de Cora também está na berlinda: ela se compreende como um corpo em movimento que subverte padrões, o qual está submetido ao que significa ser lésbica em uma sociedade heteronormativa: “uma condenação ao mais claustrofóbico dos universos” (BENSIMON, 2013, p. 46). Dessa forma, além das tensões do conflito com os símbolos identitários culturais, o romance também problematiza os preconceitos limitantes da sociedade, que se estende, por exemplo, ao momento que Júlia recusa um beijo de Cora em público e à indefinição da natureza da relação entre elas.

A viagem representa um fluxo pelo qual os sentidos e as identidades são negociados e reconstruídos a partir de suas subjetividades, reforçando a impossibilidade de identidade fixa e estável de se sustentar. A viagem firma o sentimento de estranheza causado pelas exigências comportamentais de uma sociedade heteronormativa, as quais sustentam a necessidade de se enquadrar nos parâmetros estabelecidos e aceitos, o que é observável de forma significativa na descrição que Cora faz de Júlia: uma pessoa confusa, que ainda não sabe se definir.

Essa indefinição de Júlia não é resolvida no romance, pois o final em aberto deixa ao/à leitor/a possibilidades e diferentes caminhos. Porém, parte do comportamento confuso e

indefinido da personagem é representado somente vários quilômetros depois do início da viagem, em algum lugar ao sul, quando ela decide retornar para Soledade, sua cidade natal. Nesse momento, a narrativa passa a focalizar as questões pessoais de Júlia, que, depois de ser confrontada por Cora sobre sua sexualidade e a necessidade de manterem o relacionamento escondido, narra sua história à amiga.

Júlia é a filha mulher que nasceu após a morte de um filho homem. O conflito familiar devido a essa trágica realidade compõe boa parte dos traumas da personagem, como se a memória de um irmão que ela não chegou a conhecer fosse uma fratura entre o que ela é e o que ela tenta representar. Isso se reforça na escolha do primeiro lugar ao qual ela leva Cora, o cemitério, para ver o túmulo do irmão: “Tínhamos encontrado o túmulo do irmão [...] O irmãozinho morto se chamava Juliano [...] Juliano. Aquilo [me] deixou de boca aberta [...] não podiam ter feito coisa mais desrespeitosa com Julia que batizá-la precisamente de Julia” (BENSIMON, 2013, p. 153-4).

Simbolicamente, o nome carrega em sua essência duas forças: a identidade e o poder. Quanto a primeira, ele é um elemento de individualidade, representa algo íntimo, algo que está presente no cerne daquilo que somos quando afirmamos “eu sou isso”. Conforme aponta Woodward (2000), a identidade é tanto uma construção simbólica quanto social e é marcada pela diferença entre os sujeitos, diferença essa sustentada pelos modos de exclusão. Nesse cenário, o nome de um indivíduo tangencia tudo o que ele produz como sua autorrepresentação. Na concepção de Joël Candau (2011), essa construção identitária ocorre por meio da memória, mais especificamente pela metamemória, a partir de uma filiação ostensiva, ou seja, ela é a representação particular que fazemos de nossas próprias lembranças.

A viagem de Júlia propicia a compreensão de que o processo de autorreconhecimento, de apropriar-se do poder que existe no seu nome, sofre uma desestabilização que a acompanha durante toda sua vida. O peso de ser a filha que nasceu depois da morte de um filho, e que herdou, parcialmente, o nome do garoto morto, se mostra um forte ponto formador das identidades da personagem, que sente necessidade de nunca decepcionar os pais, e isso significava esconder sua bissexualidade: “Eu parei de escrever o meu nome nos trabalhos de escola” (BENSIMON, 2013, p. 154).

Mas o que aquela viagem havia significado? O que elas eram após tudo o que haviam vivido durante aquele tempo na estrada? Para Júlia a viagem representou um retorno, não um retorno qualquer, mas às lembranças e ao passado. Uma jornada em direção a uma memória que doía, que a deixava desassossegada, uma ferida aberta em sua essência. Já para Cora, vemos que a viagem era um desejo de fuga: “eu escapara do casamento do meu pai com

Jaqueline, eu escapara do nascimento do meu irmãozinho, por que não fugir também de uma despedida que tinha tudo para ser um desastre?” (BENSIMON, 2013, p.165). Esse sentimento é ocasionado pela dificuldade de a protagonista enfrentar a realidade de Julia, do amor que sentia por ela e da ambiguidade que essa vivia. Há na protagonista um desejo de fuga para manter no auge, no ápice, a viagem, com medo de que resultasse, novamente, no afastamento de ambas.

Cora se mostra ciente de que a identidade é instável, heterogênea e fragmentária, porquanto “queria continuar acumulando chances, até que elas fossem mais do que chances, [...] ou do que duas identidades sexuais meio instáveis que um dia podem porventura se cruzar por aí” (BENSIMON, 2013, p.166). Mas desejava que assim não o fosse, que pudesse se tornar menos instável, que sua relação com Júlia fosse menos complexa, mesmo sabendo da impossibilidade em configurar identidades sem nenhuma crise, em um mundo cujo contexto reforça as diferenças.

Essas fragilidades identitárias, somadas ao deslocamento das protagonistas transformam o significado daquela viagem em um “reencontro. A proposta da viagem. Tudo agora pressuponha alguma lógica”, que culmina em um desencontro afetivo. A despedida carrega-se de esperanças e silêncio: “como não havia mais nada a ser dito, nós descemos do carro [...] Quando a hora chegou, ela me abraçou muito forte e me deu um beijo na bochecha. 'Te cuida', disse” (BENSIMON, 2013, p. 23, 170-171). A partir desse ponto da narrativa, as personagens tomam caminhos diferentes, mas a jornada compartilhada modificou algumas facetas das identidades pessoais de cada uma. Resta ao/à leitor/a um possível *happy end* suspenso na relação afetiva entre as protagonistas: “Talvez ela ficasse. Talvez eu fosse embora com ela” (BENSIMON, 2013, p. 179). Ambas se revelam muito diferente uma da outra, contudo, juntas enfrentam as suas próprias questões ao se colocarem em movimento: a sua interioridade em evidência, *on the road*.

4.2 O percurso de viajantes pós-modernas

Ao final do filme *Thema & Louise*, as protagonistas estão à beira do precipício, cercadas por carros de polícia e helicópteros, quando Louise diz “Não vamos nos deixar apanhar. Vamos continuar”, e o filme termina com o carro caindo no Grand Canyon. Nesse filme, duas amigas deixam sua vida comum, uma dona de casa e a outra garçonete em um restaurante, e partem juntas para uma viagem de fim de semana. Na estrada, Louise sofre uma tentativa de estupro e

o estuprador é morto por Thelma, tragédia que marca a trajetória de ambas em uma *road trip* de fuga. Esse estilo de filme é chamado de *road movie*, uma versão cinematográfica que é mais conhecida do que o *road novel*.

Não por acaso, *Todos nós adorávamos caubóis* faz lembrar esse filme. A autora, em entrevista, afirma ter assistido vários *road movies* clássicos antes de escrever o romance, sendo *Thelma & Louise* um dos principais por fazer parte dos poucos que colocam duas mulheres na estrada, como protagonistas. Essa influência aparece no romance, quando as personagens discutem sobre o final do filme (BENSIMON, 2013, p. 119), o que pode ser interpretado como uma metáfora da própria relação entre elas, já que estão enfrentando uma estrada sem saída.

Para além da questão do paralelismo entre os dois, filme e romance, percebemos que há proximidade do texto da escritora brasileira com o filme americano na maneira como a narrativa foi construída inspirada na linguagem cinematográfica. Nas palavras de Bensimon, (2019, *online*): “acho que minha literatura é bem visual, sinto que estou criando imagens com palavras quando escrevo, e costumo pensar que o próprio processo de escrita, o próprio encadeamento das frases em um texto literário, pode ser muito parecido com o processo de montagem do cinema”. Esse diálogo com o estilo cinematográfico é presente no romance, sobretudo no que diz respeito às descrições da viagem, como vemos no trecho abaixo:

Essa seria a parte em que ‘The rain song’ tocava de fundo, você me veria ainda sentada no banco por tempo suficiente para entender que eu estava sofrendo de verdade, era uma canção do Led Zeppelin daquele álbum que eu e Julia tínhamos escutado tantas vezes no pensionato Maria Imaculada, algumas cenas em retrospecto tentariam dar conta da infinidade de situações que eu já guardava aquecidas na memória, ela dançando no Memorial dos Bertussi, eu abrindo a garrafa de vinho com minha bota, ela com os pés sobre a colcha de chenile (BENSIMON, 2013, p. 158-159).

Temos, então, uma trilha sonora, flashbacks, movimento da câmera e também um enquadramento do olhar da personagem sobre sua narrativa, em resumo, um estilo narrativo que lembra estratégias cinematográficas. Esse tom leva o/a leitor/a a *ver* a cena em sua mente durante a leitura. A técnica também pode ser percebida nas descrições das paisagens que são intermediadas por uma trilha sonora no *ipod* de Cora, com músicas de 1970 (*Houses of the Holy*, do Led Zeppelin, e *The Rain Song*, de Willie Nelson), de 1990 (Alanis Morissette com *No Doubt* e *Silverchair*), e também músicas gaúchas, como *Oh de casa*, dos irmãos Bertussi, que é parcialmente transcrita.

Ilana Heineberg (2018) aponta as proximidades da narrativa de Bensimon com imagens de um veículo em movimento, porquanto, ao longo da narrativa, as protagonistas passam por

rodovias, postos de gasolina, lugares de descanso, hotéis, pousadas etc. E tanto nos *road movies* quanto nos *road novels* a viagem é evocada como parte essencial do sujeito, como aponta Jorge Larrosa (1998, p. 65), é “a própria constituição do herói através das experiências de uma viagem que, ao se voltar sobre si mesmo, conforme sua sensibilidade e seu caráter, sua maneira de ser e de interpretar o mundo” explora o movimento e o espaço e se apropria dele. A viagem que as personagens fazem pelo território se alinha à viagem interior, construindo sua identidade – assim como ocorre no *bildungsroman*.

Como discutimos no início desta seção, o próprio título do romance, *Todos nós adorávamos caubóis*, faz referência a filmes, especificamente os de faroeste, gênero considerado representativo do conceito de masculinidade no ocidente. Essa mesma visão heteronormativa se apresenta em romances (e filmes) de estrada, como temos reiterado, porém, a matriz desse gênero é produto da mobilidade física – faz parte daquela modernidade líquida aludida por Bauman (2005) – e proporciona a mobilidade identitária. Desse modo, é natural que o gênero, aos poucos, explorasse outras margens, outras vias, outros sujeitos com diferentes (e desviantes) identidades.

A transformação das personagens em deslocamento pode apresentar-se como evolução do ser, um aprendizado, uma reconfiguração identitária, ou apenas surgir na ciência de suas angústias, conscientes de suas fragmentariedades. Porém, na obra de Bensimon preciso descartar qualquer noção de linearidade ou pressupostos comuns de etapas como partida, obstáculos a serem superados até um ponto de chegada. Então qual seria a noção de viagem enquanto transformação presente na obra? É aquela que constrói o desenraizamento e o deslocamento, porque, como tenho ilustrado ao longo desta tese, o sujeito viajante é, por natureza, cindido e múltiplo. Figura a ausência de ponto de chegada, de destinos fixos, uma vez que a própria essência cambiante coloca o indivíduo no limiar do trajeto: andar, dirigir, trafegar, estar em movimento.

Ao final do romance, as personagens não se reencontram enquanto sujeitos que vivenciaram uma transformação total. Elas representam uma viagem sem fim, com final aberto, como em *Thelma & Louise*, em um ritmo no qual um lugar leva a outro, que leva a outro, já que a viagem não precisa ser conveniente, não precisa ter prazo, nem destino. A lógica permanece na mobilidade, como vemos no trajeto feito por elas, que perpassa Antônio Prado, São Francisco de Paula, Cambará do Sul, nos cânions, depois Pântano Grande até chegar nos pampas, Caçapava do Sul e Minas do Camaquã.

Se inicialmente existir algo a motivar a viagem, ele pode mudar conforme o sujeito viaja, porquanto nada é definido. Até os objetivos que eram antes considerados importantes

podem se transformar e, assim, ao retornar ou chegar em algum outro ponto, ou no mesmo da partida, esse sujeito viajante pode ser outro, ou outros, já que a jornada, de alguma forma e em alguma medida, mexeu com o que ele era (ou ainda é). Consoante com o que Louro (2018, p. 13) define, esse processo forma e transforma na medida que “ao invés de cumulativo e linear, caracteriza-se por constantes desvios e retornos sobre si mesmo, um processo que provoca desarranjos e desajustes, de modo tal que só o movimento é capaz de garantir algum equilíbrio ao viajante”. Equilíbrio esse que não significa estabilidade, mas talvez a própria falta dela é que possibilita as transformações pessoais e as mudanças na maneira com a qual o viajante sente e compreende o próprio corpo, seu modo de estar e ser no espaço e também as identidades com as quais se reconhece.

Cora e Júlia podem ser lidas, portanto, pela perspectiva dessas viajantes pós-modernas definidas por Louro (2018), que, a partir da noção de transitoriedade da viagem, discute os processos formadores da identidade de gênero (aqui a masculina e a feminina). A autora aponta as fronteiras, considerando a norma que estabelece o masculino e o feminino como capaz de mostrar como transgredi-la. Ou seja, se mais específica, mais formas de subvertê-las podem surgir porque é maior a quantidade de pessoas que estão à margem. É por isso que a autora aponta que a ideia de masculino e feminino não permite a flexibilidade da diversidade e da diferença, sua limitação não consegue dar conta das fragmentações pós-modernas.

Nessa medida, as personagens de Bensimon se apropriam de um espaço heteronormativo e ressignificam a experiência tradicional de viagem enquanto fora da rota, experimentando os sentimentos advindo das surpresas do inesperado, do trajeto não definido. Sem rota fixa, o *road novel* pode ser interpretado como uma metáfora para as transformações identitárias vivenciadas por ambas, Cora e Júlia.

Nessa noção de viajantes pós-modernas, segundo as acepções de Louro (2018), as representações do sujeito nômade, sempre no devir, no caminho, podem ser observadas nas transgressões da sexualidade e do gênero. A recusa de Cora de se fixar ou se definir nas fronteiras dos padrões sociais, como também o confuso e problemático sentimento de Júlia, fazem parte da recusa, ou da dificuldade, de definições e suas assumidas instâncias enquanto sujeitos à deriva de identidades móveis e ambivalentes.

Ambas as personagens se sentem à vontade durante os deslocamentos e o percurso se constitui uma experiência de autorreflexão e descoberta. A jornada é, portanto, uma forma de transgressão emblemática do sujeito pós-moderno, pois a busca por novos pontos de chegada nem sempre se configura como objetivo, já que a proliferação e a multiplicidade de formas do corpo são mais significativas e variáveis do que o sujeito pode apreender.

Dessa maneira, esse *road novel* de Bensimon se mostra um transgressor de fronteiras, ou melhor, coloca em cena corpos transgressores. Ao mesmo tempo que a autora atualiza o gênero e o ressignifica ao colocar duas mulheres dirigindo pelo interior do Brasil, ela incorpora a proposta de um filme de estrada ao definir o tom e o estilo da narrativa. As personagens de *Todos nós adorávamos caubóis* estão, portanto, em um lugar transitório, que nem sempre oferece conforto, mas é, em diferentes medidas, o lugar ao qual elas querem – ou tentam – pertencer.

5. Encruzilhada: intersecções entre os romances de estrada de autoria feminina

Já dizia Cecília Meireles, em seu poema “Discurso”,

Venho de longe e vou para longe:
mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho
e não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes andaram.
Também procurei no céu a indicação de uma trajetória,
mas houve sempre muitas nuvens.
E suicidaram-se os operários de Babel.
Pois aqui estou, cantando.
Se eu nem sei onde estou,
como posso esperar que algum ouvido me escute?
(MEIRELES, 2006, n.p).

Vir de longe e ir para longe, procurando o meu caminho pelo chão e encontrando ervas daninhas e serpentes; buscando uma nova trajetória no céu e encontrando muitas nuvens; me sentindo perdida em muitos momentos, esperando encontrar um rumo. Esses versos tocaram fundo quando estava na metade do meu caminho, e minha metodologia era muito mais tentativa e erro do que, necessariamente, uma decisão coerente e bem estruturada. Devo ter recomeçado umas seis ou sete vezes cada seção, e, depois, capenguei para mais erros que acertos até regular meu GPS no caminho certo, e fiquei assim, procurando meu caminho no chão e no céu. Mas nada poderia compensar mais o prazer que senti quando finalmente consegui chegar na versão final.

A estrutura desta tese teve como ponto de partida um olhar mais amplo sobre a temática da viagem, que foi aos poucos se afunilando no *road novel* de autoria masculina até chegar na produção de autoria feminina. Como não encontrei outros estudos sobre a temática no Brasil, pensei que, se fosse para começar esta viagem, eu deveria iniciar nos primórdios do gênero e

escrever sobre ele, para que quem lesse meu texto entendesse de onde eu vim até chegar aqui. Por isso, no primeiro capítulo, eu escrevi sobre o que é viagem, literatura de viagem e viagem na literatura, alçando a noção de que essa temática se tornou algo inerente à ação humana ao longo dos séculos, a ponto de ser representada pela literatura e culminar em um gênero literário que abraçou o movimento em sua própria estrutura narrativa: *road novel*.

Nas duas obras analisadas, *On the road*, de Kerouac e *Jorge, um brasileiro*, de França Júnior, ficou evidente o predomínio das significações do automóvel, da estrada e do movimento enquanto espaços e ações masculinizados, isto é, construídos socialmente como do homem. O lugar que a mulher ocupava era o de casa, já que normalmente elas eram deixadas pelos homens, que ansiavam colocar uma distância naquilo que elas significavam: estagnação. Nesse caso, apesar da visão desses viajantes, no final do primeiro capítulo eu evidencio que muitas mulheres também viajaram junto com os homens da geração *beat*, mas como passageiras e não motoristas dessas aventuras.

O segundo capítulo avança em relação ao anterior no que concerne à presença feminina nas estradas. Assim como no primeiro, fiz questão de explorar o porquê das coisas, mas, também, os primórdios da apropriação do espaço exterior e público pelas mulheres, até começarem a escrever sobre viagens por meio do gênero romance. Nos quatro romances estudados, *Finding signs*, *Qualquer lugar menos aqui*, *Trilhas* e *Play it as it lays*, foram observadas algumas questões que recapitularei aqui, em uma breve relação com os romances do terceiro capítulo, com a finalidade de aduzir tanto minha tese do corpo feminino em movimento, enquanto uma transgressão física, corporal e móvel, quanto as rupturas do gênero pela perspectiva feminina.

Essas transformações e rupturas são representações tanto do processo de mudanças sociais pelo qual as mulheres lutaram para assegurar sua presença nos espaços públicos, quanto das condições econômicas necessárias a fim de realizarem viagens, e das experiências ligadas às práticas culturais que foram apropriadas por elas. A apropriação se concretiza não apenas no fato delas estarem em trânsito pelos lugares, mas também porque passam a escrever sobre mulheres que viajam, legitimando suas ações por meio da literatura.

Segundo Zolin (2019), as mulheres produzem uma literatura própria, que foi percebida por meio da revisão e reinterpretação das críticas(os) feministas. A exemplo, temos a americana Elaine Showalter que divide a literatura produzida por mulheres em três fases, as quais foram adaptadas por Elódia Xavier (1998), considerando a literatura de autoria feminina brasileira. Na primeira fase, *feminina*, repetiam-se os padrões tradicionais ainda vigentes na sociedade, e, pelo fato de a mulher não poder escrever, eram adotados pseudônimos; a *feminista* era/é

marcada pelo protesto em relação à opressão e à exclusão das mulheres de determinados espaços sociais; e, por fim, a *fêmea* irrompeu com a conscientização e autonomia de sua representação. Inspirada nessa terminologia, a partir da trajetória dos *road novels* de autoria feminina, defini duas fases dessa literatura em específico: a de *contestação* e a de *apropriação das estradas*.

Como o próprio ato de se deslocar é por si só uma subversão dos valores, dos papéis e do lugar das mulheres em nossa sociedade, a fase da *contestação da estrada* compreende os *road novels* do final do século XX, quando elas se preocupavam mais em contestar, no sentido de reivindicar, o espaço ficcional, social e geográfico. Os romances questionam o modelo normativo e funcionam como uma intervenção nas estruturas dominantes e uma resistência aos conceitos de espaços sociais e de gênero. Em outras palavras, por ser um território masculino, a presença feminina contesta os lugares socialmente definidos dessa dicotomia, colocando a estrada em disputa.

Desse modo, a fase da contestação se caracteriza pela indagação das autoras sobre a noção social de liberdade nas estradas e de espaços pelos quais as mulheres podem se deslocar. Conscientes de si e de sua situação e condição enquanto corpos femininos em trânsito por espaços masculinizados, as mulheres encenam personagens que percorrem as estradas com o desejo de liberdade, mas que se deparam com reflexos das estruturas sociais que tentam lhes tolher a mobilidade. Nesse espaço de gênero, que é socialmente construído com preceitos heteronormativos, o peso do medo emerge com intensidade, cerceando o deslocamento feminino e dificultando a desejada apropriação ou libertação, mas não as impedindo.

Por exemplo, no *road novel* de Baker, a viagem tem conotação de busca pela apropriação do deslocamento, ao colocar em cena uma personagem feminina que viaja sozinha, pedindo caronas. Sendo mulher, a experiência de Brenda na estrada não poderia ser a mesma que a do protagonista de *On the road*, já que existem construções sociais que limitam a mobilidade feminina. Por isso, ela vivencia todos os preconceitos sobre corpos femininos em movimento, ao constantemente ser questionada sobre sua presença na estrada, despertando um medo intenso por estar fora de seu “devido” lugar, segundo as hierarquias tradicionais de gênero, dificultando, assim, sua apropriação do espaço da estrada.

Outro exemplo dessa primeira fase é a autoficção de Davidson, que coloca em cena uma narradora feminista e que possui uma forte presença reflexiva sobre sua condição de mulher nesse contexto de delimitações de espaços privados e públicos. Como no romance anterior, *Trilhas* também questiona a liberdade das estradas, e a aventura da protagonista no deserto serve para reforçar os estigmas de “mulheres aventureiras” que muitas recebem ao se

colocarem na estrada, já que, para as sociedades de inspiração patriarcal, só sendo uma “dessas mulheres” se poderia pensar em realizar tal proeza.

Em *Play it as it lays*, a personagem feminina em deslocamento constante é incapaz de lidar com suas questões pessoais e transforma sua mobilidade em uma tentativa de fuga daquilo que ela era e vivia, sem, no entanto, ter êxito. O desejo de movência se faz presente em Maria, mas suas ações são restringidas pelas suas concepções de maternidade e de esposa, que são confrontadas pelas relações familiares em ruínas. O romance representa a noção sistematizada de espaço público e privado, evidenciando a dificuldade que a mulher tem ao se afastar da casa e tentar se movimentar.

Por fim, em *Qualquer lugar menos aqui*, o único elemento a permanecer na vida das personagens é o automóvel, mas ele também não representa liberdade. Mãe e filha dirigem pelas estradas em busca de uma vida melhor, de um destino diferente, sem, no entanto, conseguirem realizar suas expectativas. As jornadas reforçam as desconexões entre elas, e, novamente, a dificuldade de permanecer na estrada se mostra um questionamento sobre a noção de libertação que tradicionalmente se aplica a ambos os signos, o carro e a estrada. O texto demonstra como os conceitos patriarcalistas “continuam a ter impacto na estrutura do espaço social e nas normas de gênero” (GANSER, 2009, p. 31, tradução minha).¹⁵⁸

Não obstante, tanto em *Finding signs* quanto em *Trilhas*, as protagonistas enfrentam os conceitos de espaço de gênero e o medo, contestando-os, e, apesar da dificuldade, desenvolvem a apropriação da mobilidade. Contudo, em *Play it as it lays* e *Qualquer lugar menos aqui*, as personagens não conseguem concretizar esse sentimento de pertencimento ao deslocamento e às estradas, vivendo um processo de desconexão com esses signos. Dessa forma, a fase de *contestação* inclui aqueles romances que se preocupam em representar a estrada como espaço generificado, isto é, marcado por questões que cerceiam a liberdade dos corpos femininos, assim, como também, representam viagens fracassadas, como a jornada de Maria em *Play it as it lays*.

As obras da segunda fase dos *road novels*, que chamei de fase da *apropriação da estrada*, quando as escritoras começam a se preocupar em abrigar novas perspectivas, rompem, ainda mais, com as formas tradicionais do gênero estabelecidas por Kerouac. Ao engendrarem representações da viagem por meio do *road novel*, as mulheres praticam formas discursivas de serem retratadas em nossa sociedade. O discurso é entendido aqui como um conjunto de

¹⁵⁸“continues to impact the structure of social space and gender norms”.

práticas que determinam de que forma a sociedade discute sobre questões sociais. Consequentemente, ao se apropriarem dos aspectos tradicionais e representarem a mobilidade pela perspectiva feminina, as escritoras também manifestam mudanças nessas estruturas.

Essa fase do *road novel* de autoria feminina explora a literatura feminina de estrada em termos de intervenção e ruptura nos discursos dominantes sobre (auto)mobilidade. As autoras revelam a multiplicidade do gênero, e, ao mesmo tempo, muitas demonstram familiaridade com o estar em movimento. Da transgressão de um corpo feminino nas estradas, as autoras chegam em um momento que enfraquecer a “geografia do medo” (GANSER, 2009, p. 71, tradução minha)¹⁵⁹ é mais importante, para que a apropriação feminina possa acontecer sem os percalços da noção machista do lugar da mulher. São narrativas que focalizam a representação das diferenças e as alternativas do deslocamento em um contexto multicultural. Nessa fase, as autoras começam a explorar maior capacidade de suas personagens femininas se apropriarem do espaço da estrada, e agora outros paradigmas se somam à noção de viagem, estrada e veículo de transporte.

No romance *Arquivo das crianças perdidas*, que traz questões de cunho familiar, pessoal e social na soma de suas rotas, a presença de uma família – mãe, filha, pai, filho – vai na contramão da proposta dos escritores *beats*, que desejavam viver suas aventuras à margem dos conceitos familiares, como bem ilustra o trecho de *On the road*: “aquela mulher naquela janela lá em cima, apenas olhando para baixo com os seus grandes seios pendurados na sua camisa de dormir, grandes olhos largos. Sal, temos de ir e nunca parar de ir” (KEROUAC, 1957, p. 240). A ruptura com essa noção social do lugar da mulher caracteriza as potencialidades das experiências dos/as viajantes, que podem vivenciar questões familiares em uma estrada e/ou narrar sobre viagens para além do desejo de se mover de um lado para o outro, como uma bolinha de gude em uma superfície plana.

Além dessa premissa, *Arquivo das crianças perdidas* também considera outras questões que não apenas as pessoais dos integrantes dentro do automóvel. A jornada de cunho forçado emerge aqui como uma outra forma de deslocamento, evidenciando que um *road novel* não precisa, necessariamente, abordar viagens por prazer ou, então, apenas jornadas pessoais. A *Elegia das crianças perdidas*, a metaficção existente na obra, é uma forma de mostrar outra forma de viagem, paralela à viagem em família, colocando em cena a crise humanitária das crianças imigrantes.

¹⁵⁹“geography of fear”.

Sing, unburied, sing também pode ser considerado da fase *da apropriação das estradas*, no sentido de que é escrito por uma autora negra e coloca em cena outra temática de cunho social, o deslocamento do sujeito negro. A ruptura aqui é significativa para a representação de grupos marginalizados pela evidente ausência de autoria negra de *road novels*, tanto masculinas quanto femininas, assim como de personagens negros em deslocamento. Contudo, o romance de Ward também pode ser lido como uma *contestação da estrada* ao problematizar a dificuldade que esse corpo tem ao transitar por espaços que são socialmente construídos para o deslocamento de sujeitos brancos.

A ausência é representativa da opressão e dos preconceitos que fundamentam os espaços públicos, como a estrada, e o romance desvela a história do povo negro ao representar o passado por meio de dois fantasmas, Given e Richie, ambos mortos de forma trágica devido a sua cor. O racismo reverbera sua presença em toda narrativa, transformando a viagem em uma jornada fantasmagórica, cerceada pela morte e por um mal-estar constante dentro do carro, como um sintoma da impossibilidade de deslocamento e de liberdade do corpo negro. Dessa maneira, a autora amplia a jornada de uma família para incluir fantasmas de um passado traumático: viagem atormentada e fantástica aventura.

Em contraste com essas duas obras, *Isadora, sua camisola La Perla e a BR* e *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral* exploram a jornada com um desejo genuíno de liberdade concretizada que, até então, não se apresentou nos outros romances de estrada de autoria feminina. A ruptura pode ser considerada pelo prisma do desejo das outras personagens dos *road novels*, que anseiam a liberdade das estradas, mas veem sua mobilidade sendo cerceada por questões culturais de uma sociedade patriarcalista em declínio, machista e heteronormativa.

Isadora aprecia estar na estrada com a mesma intensidade que deseja se descobrir: está a todo momento em busca de sua identidade, sem saber exatamente para onde ir ou quando chegar, se chegar. Para ela, basta a estrada, seu fusca amarelo e algum dinheiro na conta para poder abastecer, cuidar do automóvel, comer e dormir em algum canto à beira da estrada. Os encontros ao longo da jornada e a imprevisibilidade do que pode acontecer passam a ser parte do estilo de vida nômade da narradora, características que, ao serem vivenciadas sem medo ou travas sociais, tornam-se uma ruptura dos preceitos que os *road novels* da fase *contestação* problematizam ao reforçarem que a vivência da estrada não era a mesma entre homens e mulheres.

Por fim, *Todos nós adorávamos caubóis* amplia a jornada para a estrada *queer*, colocando em cena duas personagens – uma assumidamente bissexual e a outra cuja sexualidade é indefinida, mas atraída pela amiga – como viajantes pelo interior brasileiro. A

obra atualiza o *road novel* ao colocar como protagonistas sujeitos definidos pela diferença, que mediam o deslocamento com a figuração de seus corpos *queers* em um território masculinizado como o Rio Grande do Sul e seus estereótipos gauchescos, e permite mostrar as negociações afetivas e pessoais desveladas *on the road*.

A ruptura com a forma tradicional, que instaurava a estrada como espaço masculino, ocorre por meio das ressignificações dos sujeitos em movimento. Sujeitos estes não marcados e não limitados pela sexualidade, mas amparados pelo desejo de liberdade que a viagem sem rumo, sem rotas, sem GPS, pode oferecer. Dessa maneira, mesmo que sua sexualidade seja questionada algumas vezes na estrada, ainda assim ambas as personagens conseguem vivenciar a jornada com uma liberdade capaz de as fazer transgredir suas próprias identidades e explorar recantos de si mesmas, proporcionando uma viagem de busca capaz de as fazer definir novas rotas ao final da jornada.

Em ambos os romances de autoria feminina brasileiros, conforme a viagem evolui, as personagens se enveredam cada vez mais em suas interioridades, progredindo em suas descobertas interiores conforme o automóvel avança para o interior brasileiro – Isadora na Bahia e Cora no Rio Grande do Sul. São jornadas que promovem aprendizado e liberdade de diferentes formas para cada personagem, os quais se apropriam do estar do movimento. Em todos os *corpora* desta tese, o fato de a mulher estar em trânsito implica um processo importante não só para libertação dos construtos sociais, mas também serve para denunciar questões sociais, expor preconceitos e contradições e (re)aprender a lidar consigo própria.

Tanto um corpo feminino transgressor, explorando os espaços públicos em busca de uma forma de se apropriar dele (fase da contestação), como as formas de ruptura que transformam as características tradicionais e ampliam o horizonte de expectativa – e de perspectiva – do gênero *road novel* (fase da apropriação), são permeadas pelo desejo feminino de pertencimento. Pertencer ao movimento, à jornada, ao automóvel, a sua capacidade de mobilidade e à alteridade enquanto viajantes em espaços desconhecidos.

Nesse longo percurso, vim de longe, procurando “pelo chão os sinais do meu caminho”. Algumas vezes eu “não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes andaram”, então eu “procurei no céu a indicação de uma trajetória”, e ainda que algumas vezes tenha acertado a direção, outras surgiram “muitas nuvens” (MEIRELES, 2006, n.p). Mas entremeio a todos os percalços ao longo do percurso, chego em uma última parada para esta tese, a fim de explorar uma possibilidade teórica do *road novel*.

Sem mais tardar, encerro aqui com uma última pergunta: o que é, então, um *road novel* (contemporâneo)?

PONTO DE PARADA: UMA POSSÍVEL TEORIA DO ROAD NOVEL CONTEMPORÂNEO (DE AUTORIA FEMININA)

“me levanto
sobre o sacrifício
de um milhão de mulheres que vieram antes
e penso
o que é que eu faço
para tornar essa montanha mais alta
para que as mulheres que vierem depois de mim
possam ver além”
(Legado, Rupi Kaur)

Como identificar um *road novel* e diferenciá-lo de um romance sobre viagem, que, à primeira vista, parece lidar com a mesma problemática? O que é, enfim, um romance de estrada? Qual a proposta estética, estilística e formal do gênero? E quais foram as transformações pela perspectiva da autoria feminina? No cerne desta pesquisa, muitas perguntas foram emergindo e sendo respondidas à medida que me aprofundava nas leituras, mas essas em específico foram necessárias e concernentes para a seleção dos *corpora*. A fim de respondê-las, precisei nortear minha leitura dos *road novels* de autoria feminina com outras questões,¹⁶⁰ mas, devido à quantidade de obras, ficaria pelo menos exaustivo respondê-las uma a uma ao final desta tese. O que fiz foi partir das informações que colhi, refletir sobre o gênero e chegar a algumas considerações que explorarei a seguir.

Neste ponto de parada – aqui definido assim porque todo o percurso da tese importa tanto quanto um final com destino marcado –, finalizo minha jornada perscrutando uma possível teoria do *road novel*. Da tradição à contemporaneidade, estas considerações têm como objetivo sistematizar as características observadas ao longo das análises, e, a partir da forma literária do romance de estrada de maneira ampla, apurar as nuances particulares da produção de autoria feminina e refletir sobre às rupturas, mais especificamente.

Como discorri no capítulo um, o gênero *road novel* evoluiu dos relatos de viagem. No início, os/as escritores/as-viajantes prezavam pela objetividade, depois, com o passar dos séculos, ela deu espaço para a subjetividade. Com o surgimento do romance, as viagens

¹⁶⁰O que motivou a viagem? Como ela foi empreendida (a pé, de ônibus, trem, avião, navio, carro, carona, moto, bicicleta, a cavalo)? Qual o objetivo da viagem, se houver? É alcançado ou frustrado? Como são os personagens masculinos? Personagens femininas aparecem? Como são representadas? Submissas, críticas? O que há sobre a viagem que faz a obra ser *road novel*? O que difere e em que medida há semelhanças entre autoria masculina e feminina? Quais espaços frequentados pelas personagens? Como é o processo da viagem? Realizada de que forma? O que a personagem enfrenta ao longo da narrativa? E Como? Como é a escrita? A estética? O narrador? Quais as impressões da personagem em relação a estrada, ao movimento? É *autoficção*? Por quê?

apareceram nas obras literárias, mesmo como pano de fundo ou parte do enredo, enquanto os relatos abrangiam ainda mais a interioridade do sujeito viajante, a ponto de não caber mais nesse gênero, e os/as autores/as principiaram a escrever sobre suas jornadas por meio do romance, preocupando-se, principalmente, com a viagem em si, e não somente com as paradas ao longo do caminho.

O *road novel* emerge desse estar em movimento, quando o sujeito viajante, cindido pelo contexto fragmentado e pelas transformações culturais, é levado a romper a barreira social e tentar representar na própria forma literária sua busca particular por um destino, por uma resposta, por recomeço, por cura, por identidade, entre tantas outras buscas, que às vezes é certa e outras incertas.

Nesse contexto, pensando nas questões que surgiram ao longo das leituras, sistematizo as características observadas, reforçando que elas não são absolutas, rígidas ou irreduzíveis, porque falo aqui de um processo muito mais subjetivo do que conceitos engessados, e não são abrangidas na íntegra por todos os romances. A única característica que perpassa todos, e que considero aqui a mais importante para a definição de um *road novel*, é o enredo e a narrativa que privilegiam o estar em movimento. O primeiro quadro abaixo se refere às formas tradicionais, e cheguei a elas a partir da leitura de alguns romances de estrada de autoria masculina e feminina.

Quadro 1 – As formas tradicionais do *road novel*

Característica principal	Predisposição para o movimento, isto é, a concepção do enredo pressupõe o deslocamento das personagens.
Meios de transporte	▪ Carro; ônibus; motocicleta; caminhão; carona. Os/as viajantes desenvolvem uma intimidade quase familiar, se identificando com os veículos, humanizando-os como se fossem uma extensão de seu corpo.
Espaços pelos quais transitam	▪ Estradas; ▪ Rodovias.
Sujeitos em trânsito	▪ Hegemonia masculina; ▪ Solitários; ▪ <i>Outsiders</i>.
Concepção de viagem/estrada	▪ Evasão; ▪ Fuga; ▪ Busca/preservação de/a liberdade, de novidade, do desconhecido, do próprio movimento; ▪ Instrumento de denúncia; ▪ Reflexão; ▪ Transformação.
Narrador predominante	▪ Narrador-protagonista.
	▪ Jornadas intimistas;

Recursos de narrativa	▪ Ficcionalização de viagens reais; ▪ Rememoração; ▪ Cronotopo dos encontros; ▪ Narrativa do movimento.
-----------------------	--

Fonte: Mirian Cardoso, 2022.

A característica principal de um *road novel* é, portanto, a sua predisposição para o movimento. Essa primeira premissa considera que o enredo do romance é o próprio movimento, e pode, portanto, acontecer na estrada, no ar, no mar, e em diferentes meios de se locomover. A característica foi reiteradamente exemplificada ao longo das minhas análises, contudo, a fim de estruturar estas considerações finais, ilustro esse estilo de narrativa com os trechos abaixo:

Uma vez que ela estava na autoestrada e manobrou seu caminho para uma pista rápida, ela ligou o rádio em volume alto e dirigiu. Ela dirigiu de San Diego até Harbor, do Harbo até Hollywood, de Hollywood até Golden State, de Santa Monica, de Santa Ana, de Pasadena, de Ventura. Ela o dirigia como um ribeirinho corre um rio, cada dia mais sintonizado com suas correntes, suas decepções, e assim como um ribeirinho sente a força das corredeiras na calmaria entre dormir e acordar, Maria deitava à noite no silêncio de Beverly Hills e via os grandes letreiros subirem acima de 110 quilômetros por hora, *Normandie 1/3 Vermont 3/4 Harbor Fwy 1*. De novo e de novo ela retornava a um trecho intrincado logo ao sul do trevo onde a passagem bem-sucedida de Hollywood para Harbor exigia um movimento diagonal em quatro faixas de tráfego (DIDION, 1970, p.13-14, grifos da autora, tradução minha).¹⁶¹

De vez em quando, na estrada, o caminhão deixava cair algum feixe que batia no asfalto feito um arbusto qualquer. Parávamos no acostamento e corríamos a apanhá-lo, rindo na estrada quente e vazia, circundada por planícies silenciosas. Naquela última manhã em Nevada, colhemos nove melões, frutas enormes, difíceis de carregar só com uma das mãos. Experimentávamos pedacinhos tirados com palito e postos em pratos de papel úmidos e rasgados (SIMPSON, 1986, p. 38-9).

Uma estrada à noite no sul do Rio Grande do Sul. Um posto de gasolina anunciava-se como o último pelos próximos noventa quilômetros. *Mocaccino* de máquina a dois reais, bombas sem cliente, um cusco manco metendo o focinho na borda descartada de um pastel de carne. Uma estrada à noite era obscena. Febre de linhas brancas, caminhoneiro lunático a caminho do Uruguai. Parecia que era feita à medida que se andava. Eu ia andando com Bruce Springsteen, três álbuns e depois Bagé. De cara, tive a impressão de que era uma boa cidade, eu sempre havia simpatizado com a palavra Bagé (BENSIMON, 2013, p. 136).

Um túmulo! Mas ainda faltam alguns quilômetros antes de vermos as placas que nos direcionam para o túmulo. É o menino quem avisa primeiro, concentrando-se para cumprir a tarefa que lhe foi confiada. Ele aponta e grita: Vire à direita! Túmulo de

¹⁶¹“Once she was on the freeway and had maneuvered her way to a fast lane she turned on the radio at high volume and she drove. She drove the San Diego to the Harbor, the Harbor up to the Hollywood, the Hollywood to the Golden State, the Santa Monica, the Santa Ana, the Pasadena, the Ventura. She drove it as a riverman runs a river, every day more attuned to its currents, its deceptions, and just as a riverman feels the pull of the rapids in the lull between sleeping and waking, so Maria lay at night in the still of Beverly Hills and saw the great signs soar overhead at seventy miles an hour, *Normandie 1/3 Vermont 3/4 Harbor Fwy 1*. Again and again she returned to na intricate stretch just south of the interchange where successful passage from the Hollywood onto the Harbor required a diagonal move across four lanes of traffic”.

Gerônimo! A estrada serpenteia acima e abaixo, por sobre trilhos de trem e através de pontes, cada vez mais longe das escolas, das casas, das relíquias de guerra, dos playgrounds, e mata adentro, como se, mesmo agora, os apaches fossem uma ameaça a ser mantida à distância. Como se a qualquer dia Gerônimo ainda pudesse voltar para retaliar. Estamos nos aproximando de uma clareira na floresta, pontilhada simetricamente por lápides cinzentas e caídas, e a menina grita: Olhe, Papá, ali, os túmulos! Paramos em frente a uma placa grande, que o menino lê em voz alta enquanto desafivelamos os cintos de segurança: Cemitério de Prisioneiros de Guerra Apaches. Abrimos as portas e saímos do carro (LUISELLI, 2019, p. 155).

Intencionalmente coloquei citações de épocas e autoras diferentes, os dois primeiros de escritoras estadunidenses, o terceiro de uma brasileira e o último de uma mexicana. Os trechos representam narrativas que se desenvolvem nas rodovias e estradas dentro do país (pelos Estados Unidos e no Brasil) e são realizadas em automóveis, e, às vezes, a pé. A leitura acompanha a viagem, descrevendo o deslocamento de acordo com a trajetória das personagens nas estradas, por isso os configuro como narrativas do movimento.

Acompanhamos, como leitores/as, a viagem no *entre-lugar*, que não é nem aqui, nem lá, mas os espaços percorridos pelas personagens-viajantes entre as paradas – os restaurantes, os postos de gasolina, os hotéis, as cidades, entre outros – que se configuram as vias articuladoras da ação de transitar. O *entre-lugar* é, então, a estrada, o caminho, o percurso entre o ponto de partida e o ponto de chegada, se houver um deles, perpassando paradas ao longo do caminho. Os “protagonistas podem ser motivados a viajar por um objetivo, mas a centralidade da narrativa está nas relações estabelecidas tanto na viagem em si quanto nas paradas ao longo da estrada” (GAMA, 2016, p. 71). Ainda que elas contribuam para os conflitos, ou nas descobertas das personagens, os *entre-lugares* são essenciais para que o/a leitor/a consiga assistir ao movimento e viajar junto aos personagens. A narrativa precisa fazê-lo se sentir *on the road*, considerando que “o movimento é o coração da viagem” (SEIXO, 1998, p. 13).

O segundo ponto a se considerar são os meios de transportes que as personagens utilizam para realizarem suas viagens. Essencialmente são *romances de estrada*, como o próprio nome significa, e, tradicionalmente, a jornada ocorre por meio de um veículo. Geralmente, a ambientação criada é a de uma intimidade quase familiar entre o deslocamento e os viajantes, como quando começam a se identificar “com os veículos que conduzem, chegando inclusive a ‘humanizá-los’” (CORREA, 2006, p. 272).

Podemos observar essa relação afetiva em *Isadora, sua camisola La Perla e a Br*, que, aos poucos, passa a considerar o fusca amarelo como parte de sua vida: “só então me dei conta do quanto o meu universo orbitava aquela bolhinha de aço, e, por vezes, até cabia dentro dela” (GUEDES, 2019, p. 139). Esse mesmo sentimento emerge em *Arquivo das crianças perdidas*, quando a família, já em desconexão, começa a perceber que aquele seria o último espaço no

qual fariam parte da vida um do outro: “dentro do carro, o ar é familiar e o cheiro é nosso” (LUISELLI, 2019, p. 86).

Entretanto, essa intimidade familiar não se refere apenas ao automóvel, ou a outros meios de transporte utilizados pelas personagens. Em sua maioria, as/os protagonistas dos *road novels* se conectam de forma humanizada com o próprio ato de deslocamento, quando o movimento e os espaços percorridos passam a ser desejados por eles/as, como ocorre com as protagonistas de *Todos nós adorávamos caubóis*: “A estrada era macia, ninguém queria estar lá, portanto nós desejávamos aquelas estradas desesperadamente” (BENSIMON, 2013, p. 76).

Um terceiro elemento importante para o *road novel* são os espaços percorridos pelas personagens. Nos romances que privilegiam a estrada e a rodovia físicas, vemos representado um aspecto das formas tradicionais, que as definiram como signo representativo do gênero. A definição comum ao termo estrada, segundo o dicionário Houaiss, é: uma “via mais larga que um caminho, que atravessa certa extensão territorial, ligando dois ou mais pontos, e através da qual as pessoas, animais ou veículos transitam”. Contudo, em muitos *road novels*, o termo abrange sentidos metafóricos, principalmente relacionando-se à liberdade, à fuga, à busca, à novidade, ao futuro, ao desconhecido, ao próprio movimento.

A noção de estrada, nesses *road novels*, contrapõe-se, assim, às limitações da vida cotidiana, estagnada e enraizada em uma sociedade organizacional. Por meio da metáfora, a estrada pode ser rural, rodovia, trilhas, trilhos, o mar ou o ar, pois ela “funciona como um símbolo do curso da vida, do movimento e dos desejos que despertam a liberdade e o destino nos viajantes” (LADERMAN, 2002, n.p), de maneira a ligar a viagem física à espiritual, como em uma jornada de transformação e reflexão. Isso ocorre em razão de não haver mais a preocupação em descobrir novos espaços, de um ponto de vista geográfico apenas, porque, por efeito das transformações sociais e históricas, em que o sujeito se percebe fragmentado, a viagem é concebida “como uma forma de evasão e de fuga – da realidade, do tédio e do limite” (CABETE, 2010, p. 136).

O quarto aspecto importante do gênero está relacionado a quem é o sujeito em deslocamento. Kerouac, ao estabelecer as formas tradicionais, formou um paradigma estrutural e instaurou a estrada como espaço masculino, reforçando o lugar da mulher, como passageiras ou confinadas ao lar. A hegemonia masculina se manteve durante todo o período do movimento *beat*, e as mulheres começaram a escrever sobre as viagens por meio do *road novel* somente a partir da década de 1970.

Independente se homem ou mulher, uma das características da maioria dos/as viajantes dos *road novels* é que eles/as necessitam de certo isolamento para desenvolverem suas

angústias. Se não a viagem inteira, alguma parte dela é vivenciada de maneira solitária, às vezes acompanhados/as de algum animal de estimação (*Viajando com Charley*, de Steinback; *Trilhas*, de Davidson), ou se em grupo ou em dupla, a narrativa revela certo sentimento de solidão persistente.

Podemos observar essa solidão nos romances analisados: em *Isadora, sua camisola La Perla e a Br*, a personagem viaja sozinha pelo interior da Bahia e aprende a lidar com sua solidão; em *Play it as it lays*, Maria vivencia o sentimento como parte do processo de sua identidade em declínio; em *Finding Signs*, Brenda experimenta a solidão de uma caronista; em *Trilhas*, a narradora faz dela sua parceira de jornada pelo deserto silencioso; em *Qualquer lugar menos aqui*, mãe e filha se deslocam de um lado para outro sem conseguirem se conectar de fato; também *Sing, unburied, sing* revela a dinâmica fraternal em desequilíbrio, transformando Jojo e Kayla em viajantes solitários, à margem da relação entre os pais; já em *Arquivo das crianças perdidas*, uma outra família vivencia a solidão nas estradas de maneira progressiva, culminando na separação deles ao final; por fim, em *Todos nós adorávamos caubóis*, duas garotas na estrada evidenciam a solidão de cada uma conforme avançam pelo interior riograndense.

A solidão no *road novel* tradicional se configura, principalmente, ao retratar personagens à margem da sociedade, deslocados, insatisfeitos consigo ou incapazes de se encaixarem aos moldes de identidades exigidos pelo meio. De fato, é comum nos romances de estrada a configuração de um viajante *outsider*, aquele que não se encaixa na cultura dominante, seja aos olhos da sociedade ou pelo seu próprio ponto de vista. A solidão e a melancolia são parceiras de aventuras desses personagens transitórios, desraigados e inquietos, que empreendem as viagens buscando o seu lugar na linha do horizonte, como, por exemplo, Brenda, de *Fiding signs*, que é descrita como uma mulher diferente.

Essa premissa foi mais representada nos romances publicados no século XX, e, aos poucos, outros sujeitos foram rompendo essa noção do *outsider* e configuraram como uma das principais características do gênero a subjetividade da personagem em uma introspecção fundamental para que, principalmente, o eu frente ao outro e a ele próprio ocorra de maneira dialógica, e, por vezes, solitária.

O quinto ponto de referência do *road novel* são as concepções de viagem e estrada que aparecem nos romances. Além da imagem da estrada como metáfora de liberdade, a jornada implica algum tipo de busca, mesmo quando não é uma viagem com esse intuito, como em *Arquivo das crianças perdidas*, cuja premissa é de despedida, mas tanto a mãe quanto o filho ainda possuem o desejo de encontrar uma forma de permanecerem juntos. É como se a viagem,

de alguma forma, fosse enfrentada como uma maneira de as personagens encontrarem (ou tentarem) algo que lhes faltasse já que, muitas das vezes, o romance não termina com uma resolução de conflito da maneira esperada, como ocorre nessa obra de Luiselli, que finaliza com o divórcio dos pais. O resultado disso tudo é o rompimento da ilusão de uma identidade coesa, mostrando que, na verdade, o sujeito é feito do movimento.

Nesse enquadramento teórico, a busca pode ser um elemento desencadeador dos encontros com uma pessoa, um objeto, um lugar, ou a tentativa de definir a identidade ou resolver algum conflito. Os encontros são uma importante característica do gênero, pois, para que haja continuidade e progressão no curso da viagem das personagens, é necessário que exista esses momentos que proporcionem alguma transformação/confronto/aprendizado diante da alteridade com a qual se deparam. Na perspectiva de Bakhtin (2014), as ações vivenciadas pelos protagonistas, dentro dos cronotopos do encontro e da estrada, proporcionam a percepção de um sujeito em formação à medida que se deslocam.

Na confluência das narrativas, é no encontro do *eu* com o *outro* e do *eu consigo mesmo* que mora a pulsão universal do indivíduo acerca da preservação da liberdade individual, força motriz da maioria dos protagonistas de literaturas de viagens. Ao se encontrar frente a si ou ao mundo, às vezes de ambos, a etapa seguinte é um estado de negação do eu e/ou desse mundo, que é regido por códigos sociais que subvertem a consciência individual. Assim, muitas das vezes, em narrativas de estradas que estão preocupadas com a experiência como forma de resistência (ideológica, social, política), a viagem transforma-se em uma busca existencial no conflito do eu com o contexto sócio-histórico.

Além do cronotopo dos encontros e da narrativa do movimento, as últimas características se referem a outros recursos narrativos utilizados pelos/as autores/as de *road novels*. Em relação aos moldes tradicionais, os romances, em geral, são narrados por um único narrador-protagonista, e os/as viajantes escrevem sobre suas percepções pessoais acerca do deslocamento, traduzindo-as como parte de uma jornada muito mais intimista, geralmente ficcionalizando suas experiências.

Essa premissa do eu ficcionalizado é uma característica da *autoficção*, a qual, de acordo com Diana Klinger, diz respeito a “uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o(a) autor(/a), mas não como pessoa biográfica, e sim o(a) autor(/a) como personagem construído discursivamente”. Esse recurso se desenvolve a partir da reconstrução literária da memória de quem escreve, a qual não é linear, mas fragmentada e, por vezes, inventiva. Esse paradigma autoficcional é um recurso usado por muitos que narram histórias de sua própria experiência enquanto protagonistas de viagens reais. E, encenando espaços e

problematizando o eu frente ao outro, criam narrativas sem se preocuparem com as fronteiras entre o real e o ficcional.

Isso pode ser observado no *road novel* *Trilhas*, de Davidson, que narra sua viagem a pé por 2.735 km sob o sol escaldante do deserto australiano, acompanhada de seus camelos e de sua cachorra Diggity. A obra foi escrita dois anos depois que a autora concluiu a travessia do deserto, mas o romance inicia alguns anos antes de ela viajar e narra sua chegada à cidade Alice Springs, onde aprende a treinar camelos selvagens. Diante desse lapso temporal, a autora recorre à ficcionalização para dar suporte aos momentos em que suas próprias lembranças falham: “ao pensar na minha viagem agora, enquanto procuro separar os fatos da ficção, tento recordar como me senti naquela época específica” (DAVIDSON, 1980, p. 232). Essa mesma representação pode ser observada em outras obras, como, por exemplo, *Isadora e sua camisola* *La Perla e a Br*, *Arquivo das crianças perdidas*, entre outras.

Nesse construto, ficcionalizar a própria experiência por meio do gênero romance compõe a estrutura de muitos *road novels*. É um cenário em que há um movimento constante entre a viagem e o sujeito, aliado à memória e à ficção, e são recursos que surgiram como forma de expressão dos viajantes ao sentirem necessidade de explorar narrativamente seus sentimentos em relação às viagens. Por isso, possuem um caráter intimista, ao focarem nas emoções e sentimentos das personagens como parte essencial do deslocamento.

No horizonte da produção de autoria feminina (contemporânea), o *road novel*, em sua estrutura, possui as mesmas características que as formas tradicionais. Entretanto, as narrativas de estrada das mulheres rompem com alguns paradigmas, abrangendo questões relacionadas às construções sociais, como a noção de apropriação do espaço, da viagem, da estrada e do carro – e, por conseguinte, do deslocamento e da liberdade. A partir da produção de autoria feminina, percebemos que as mulheres não só viajam, nem apenas se apropriam do deslocamento e dos espaços, como também escrevem histórias de mulheres contestando e/ou se apropriando da estrada. São obras que representam uma ideia, um desejo de liberdade que se torna realidade.

A fim de sistematizar as rupturas e as ampliações do gênero *road novel* pela perspectiva da autoria feminina, o segundo quadro, abaixo, evidencia as transformações que ocorrem nesses romances. Nele, percebemos que a característica principal se mantém, enquanto as outras se expandem, como observo a seguir:

Quadro 2 – O *road novel* contemporâneo (de autoria feminina)

	Formas tradicionais	Rupturas e ressignificações
Característica principal	Predisposição para o movimento, isto é, a concepção do enredo pressupõe o deslocamento das personagens.	Se mantém.
Meios de transporte	Os/as viajantes desenvolvem uma intimidade quase familiar, se identificando com os veículos, humanizando-os como se fossem uma extensão de seu corpo.	Qualquer meio de transporte, ou a pé.
Sujeitos em trânsito	Solitários/as, <i>outsiders</i> .	Múltiplas diferenças: mulheres; homens; famílias; LGBTQIAPN+; diferentes etnias.
Espaços pelos quais transitam	▪ Estradas; ▪ Rodovias;	▪ Terra; ar; mar; ▪ Espaços de gênero; ▪ Espaços sociais.
Concepção de viagem/estrada	▪ Evasão; ▪ Fuga; ▪ Busca/preservação de/a liberdade, de novidade, do desconhecido, do próprio movimento; ▪ Instrumento de denúncia; ▪ Reflexão; ▪ Transformação;	▪ Despedida; ▪ Problemática de questões familiares; ▪ Deslocamento forçado; ▪ Espaço social ficcional; ▪ Espaço contestado; ▪ Encontros transcendentais.
Narrador predominante	▪ Narrador/a protagonista	▪ Narrador onisciente; ▪ Múltiplos narradores/as personagens.
Recursos de narrativa	▪ Jornadas intimistas; ▪ Ficcionalização de viagens reais ▪ Rememoração; ▪ Ficcionalização da memória. ▪ Cronotopo dos encontros;	▪ Narrativas de viagens ficcionais; ▪ Diferentes recursos narrativos (jornalísticos, cinematográficos, etc).

Fonte: Mirian Cardoso, 2022.

Os meios de transporte fizeram suscitar duas perguntas importantes: seriam romances de estrada somente aqueles que acontecem, literalmente, nas estradas? Ou, então, que acontecessem sobre rodas? Como se pode inferir, certamente existiram *road novels* nos quais os automóveis deixam de ser o foco, e a viagem é realizada de outras maneiras, como, por exemplo, a pé (*Livre*, de Cheryl Strayed; *Thilhas*, de Robyn Davidson); por ar (*West with the night*, de Beryl Markham); por mar (*Destemida*, de Jessica Watson); ou de bicicleta (*Full Tilt*, de Dervla Murphy).

Já o automóvel, quando emerge nas narrativas, funciona como um veículo de reivindicação da apropriação do contexto da mobilidade feminina. Nele, elas constroem enredos de jornadas em espaços que eram relegados ao domínio masculino, mas que, agora,

começam a pertencer às mulheres, mesmo que contra todas as convenções sociais. O carro dá espaço para outras formas de viajar e os *road novels* contemporâneos passam a incluir diferentes sujeitos em deslocamento, descentralizando a hegemonia masculina, e incluindo não apenas mulheres, como também todos/as que desejam a mobilidade.

Desse modo, os sujeitos em deslocamento são caracterizados pela diferença, expandindo o gênero e rompendo com a premissa da jornada individual como sua característica fundamental. Viagens de cunho social surgem ao lado das questões particulares, e incluem jornadas coletivas, em família. Como, por exemplo, *Arquivo das crianças perdidas*, que discute a viagem forçada paralela à viagem em família, e *Sing, unburied, sing*, que trabalha com o corpo negro em deslocamento. São *road novels* que exploram “as tensões e as crises do momento histórico” (COHAN, HANK, 1997, p. 2), pois refletem questões relacionadas ao contexto sócio-histórico dos espaços pelos quais os indivíduos transitam.

Como aponta Gheysa Gama (2016), esses romances de estrada podem funcionar como um instrumento de denúncia das consequências sociais do crescimento ou estagnação de um país, como é a representação da imigração no *road novel* de Luiselli, ou ainda, problematizam a mobilidade de uma parcela da população que é representada pelo estigma de sua cor, como no romance de Ward. Nesses textos, o estar em deslocamento relaciona-se “com crises de identidade de personagens que, por sua vez, expressam a crise das próprias culturas nacionais” (PAIVA, 2011, p. 48).

Além do mais, os espaços pelos quais esses sujeitos transitam são marcados pela dicotômica construção social do espaço público e privado. Dessa maneira, as primeiras produções do *road novel* de autoria feminina, consideradas de contestação, refletem a dificuldade do corpo feminino que decide romper as limitações e as barreiras das fronteiras estabelecidas para esse corpo. Por isso, “devido ao foco no caminho como espaço social, [esses *road novels*] decretam uma sincronia muitas vezes conflituosa de múltiplas diferenças” (GANSER, 2009, p. 24, tradução minha).¹⁶²

As diferenças podem ser entendidas a partir dessas dinâmicas espaciais: de um lado, na premissa dos *road novels* de autoria masculina, os homens ansiavam escapar da realidade social de um emprego estável, do casamento e da vida doméstica (COHAN, HANK, 1997), desejando colocar uma distância na noção de estagnação, encontrando na estrada uma maneira de realizar esse desejo; de outro, nos romances de estrada de autoria feminina, a mulher pode até vivenciar

¹⁶²“due to their focus on the road as a social space, enact an often conflicting synchronicity of multiple differences”.

a estrada com esse desejo de se afastar da vida cotidiana, contudo, as autoras começam a romper os paradigmas, instaurando a estrada como meio para problematizarem questões familiares.

Dessa forma, nos *road novels* de mulheres, as personagens femininas geralmente são confrontadas ou caracterizadas por uma pluralidade de diferenças que geram, lidam e/ou resolvem tensões. Tensões essas que vão desde questões mais pessoais, identitárias e afetivas, até questões mais sociais, como o corpo feminino em trânsito, a mobilidade negra, os embates por transitar por espaços construídos socialmente para o homem, o deslocamento forçado, como a imigração, as identidades sexuais em trânsito. Nessas obras, a estrada é uma arena pública na qual diferentes sujeitos, potencialmente desiguais, cruzam seus caminhos, em encontros que proporcionam a vivência da alteridade, revelando as múltiplas diferenças.

A concepção de viagem e de estrada também se amplia, e muitas das narrativas evidenciam que ambas não são acessíveis igualmente a todos os sujeitos – a todas as diferenças. Seja um corpo feminino, um corpo negro, ou, ainda, um corpo LGBTQIAPN+, a apropriação desse ato de transitar e dos espaços públicos pode ser questionada, marcada pelas limitações impostas pela sociedade. A estrada é vista “como espaço social ficcional, articulado em termos literários, torna-se assim um espaço social contestado tanto em nível narrativo e formal como em nível diegético-simbólico” (GANSER, 2013, p. 31, tradução minha).¹⁶³

Desse modo, ao problematizarem a falta de equidade na liberdade das estradas, a agência espacial das mulheres não apenas trabalha com a apropriação da mobilidade e do espaço, mas também funciona como “uma intervenção nas estruturas dominantes dos espaços sociais” (GANSER, 2013, p. 31, tradução minha).¹⁶⁴ De certa maneira, esses *road novels* têm um caráter de resistência por indagar os conceitos estruturados de papel e lugar da mulher, como as obras *Play it as it lays*, *Trilhas* e *Finding signs*. Enquanto outros ampliam a temática para inserir as questões que marcam a materialidade de ser mulher em nossa sociedade, como a maternidade em *Qualquer lugar menos aqui* e em *Play it as it lays*. Por isso, olho a estrada e a viagem de maneira metafórica ao fazer um paralelo delas com a construção identitária: algo como transitar, atravessar e passar, simultaneamente, por uma dimensão espacial e social no *road novel*.

Além dessa viagem pelas estradas sociais enquanto espaços de gênero, os *road novels* das autoras também trabalham com outras concepções de viagem, preocupando-se com outras

¹⁶³“The road as a fictional social space, articulated in literary terms, thus becomes a social space contested on both narrative and formal as well as on diegetic-symbolic levels”.

¹⁶⁴“an intervention in dominant structures of socio-cultural spaces”.

questões. Por exemplo, viagens como despedida dos conceitos tradicionais de família e que se preocupa com descolamentos forçados, como *Arquivo das crianças perdidas*; ou viagens de cunho fantástico e assombradas, como em *Sing, unburied, sing*.

Quanto aos aspectos formais do gênero, as autoras fazem uso de vários recursos para escreverem sobre a viagem de personagens femininas. São obras que articulam a espacialidade por diferentes perspectivas, por exemplo, pela narrativa de busca, motivada pelo desejo de chegar a um lugar físico ou metafórico, ou por meio do paranomadismo, “uma forma de mobilidade que se assemelha às andanças nômades” (GANSER, 2013, p. 34, tradução minha),¹⁶⁵ que podem ser motivadas por necessidade econômica e/ou política. Ou, ainda, por meio de jornadas que reescrevem o deslocamento como uma forma prazerosa, enfatizando o desejo da mulher em viajar.

Desde interrogar o modelo normativo do *road novel*, até a apropriação da liberdade promulgada pela mobilidade como uma forma prazerosa, os romances das escritoras continuam a ter impacto na estrutura do espaço social e, também, nas normas estabelecidas do gênero. O próprio ato de escrever sobre viajantes femininas faz que as narrativas dessas autoras desterritorializem e desconstruam as noções espaciais, revisando discursivamente a ideia de espaço masculinizado. Por exemplo, no romance *Todos nós adorávamos caubóis*, duas personagens *queers* se deslocam por um interior riograndense fortemente marcado pela heteronormatividade por meio da figura do gaúcho.

Os mecanismos de narração também se ampliam. Tradicionalmente, os escritores/as utilizam apenas um narrador autodiegético, como em *Isadora, sua camisola La Perla e a Br*; *Todos nós adorávamos caubóis*; e *Trilhas*. Mas outros *road novels* de autoria feminina recorrem, além do narrador-protagonista, ao narrador onisciente, alternando-o com o autodiegético, como em *Play it as it lays*, por exemplo, que inicia com a protagonista narrando suas viagens por meio de um monólogo interior. Depois, um narrador onisciente assume a voz narrativa, contando o declínio de Maria até seu colapso mental, e, no final, ela retoma o discurso nos últimos capítulos do romance, quando começa a se sentir em paz.

Além do autodiegético e do onisciente, percebe-se o uso de múltiplos narradores/as em um mesmo romance, caso de *Qualquer lugar menos aqui*, cujo enredo é narrado pela protagonista, a filha, mas também pela tia, pela avó e pela mãe que, alternadamente, assumem o discurso em alguns momentos, ampliando o ângulo de visão e ofertando outras informações sobre a difícil relação entre Ann e sua mãe Adele. Em *Arquivo das crianças perdidas*, a

¹⁶⁵“a form of mobility that resembles nomadic wanderings”.

primeira metade do romance é narrada pela mãe e a segunda pelo filho, resultando em pontos de vistas diferentes sobre a viagem de despedida da família. Se, por um lado, na narrativa da mãe, o/a leitor/a acompanha a história das crianças imigrantes, percebe o relacionamento em colapso e o distanciamento dela em relação aos filhos, de outro, na narrativa do menino, acompanha uma resposta mais afetada desse afastamento afetivo dos pais. O menino absorve a preocupação da mãe com as crianças perdidas e percebe que aquela era a última viagem, e responde, tornando-se um menino perdido, em uma tentativa falha de manter a família unida.

Essa estratégia de perspectivas narrativas múltiplas também é utilizada em *Sing, unburied, sing*: Jojo, o protagonista, sua mãe, Leonie, e o fantasma de um menino morto, Richie, se alternam como narradores da história familiar, assombrada pelos fantasmas do passado. Ao longo da viagem, cada narrador soma suas experiências e percepções sobre a viagem e as histórias do povo negro, como um quebra cabeça que se conclui ao final, quando o fantasma de Richie encontra seu assassino no avô de Jojo. Enquanto isso, Leonie é obrigada a mediar a partida da mãe do plano terreno, Jojo assiste às resoluções dos conflitos, acolhendo a dor dos fantasmas. Essas transformações na estrutura narrativa revela as potencialidades do *road novel* e a repercussão das mudanças sobre o significado que as mulheres dão às viagens.

Em cada um desses romances, a viagem tomou forma diferente de acordo com o contexto e com as inferências pessoais de cada personagem. Na obra de Ward, a autora faz uso de mecanismos da literatura fantástica para construir uma jornada assombrada, percorrendo as questões raciais de forma paralela à situação familiar dos viajantes. Luiselli, por sua vez, utiliza recursos de pesquisas jornalísticas para estabelecer uma conexão entre a viagem de despedida da família com a jornada de cunho forçado, representada pela imigração das crianças perdidas. Guedes, por sua vez, evidencia que a viagem pode ser realizada sem medo e com liberdade, trabalhando com a apropriação das estradas e da mobilidade pela mulher. E, por fim, Bensimon, utiliza recursos cinematográficos para ilustrar uma jornada de (des)encontro, descrevendo a viagem de maneira a fazer do/a leitor/a um/a expectador/a das ações. De modo geral, os *road novels* têm explorado cada vez mais os limites da narrativa ficcional.

Desse modo, há que se ressaltar o fato de que, mesmo na fase da *contestação*, as personagens podem se apropriar dos espaços na medida em que viajam, como ocorre em *Trilhas* e em *Finding signs*, romances nos quais as protagonistas contestam a noção de liberdade do corpo feminino nas estradas e, ao mesmo tempo, desenvolvem uma relação de pertencimento com o espaço de deslocamento. Assim como, também, a fase da *apropriação* não diz respeito apenas à mobilidade feminina e aos espaços como a estrada, mas, principalmente, refere-se ao gênero literário em si. Quando as mulheres passam a explorar as

potencialidades, ampliando as concepções de viagens, de recursos narrativos, de sujeitos viajantes, de meios de transporte e de espaços pelos quais transitam, concretizam sua apropriação do *road novel*.

Por fim, além dessas características e transformações, há ainda uma última noção a ser considerada que se relaciona aos itinerários e às trajetórias pessoais das personagens, inspiradas em suas dúvidas e em seus anseios e pelos quais passam. Os roteiros particulares dos/as protagonistas podem ser lidos pela perspectiva da jornada do herói de Joseph Campbell, que, em *O herói de mil faces* (1949, p. 13), realiza um estudo sobre os mitos ao redor do mundo, mostrando o *monomito* ou *Jornada do Herói* em diversas histórias.¹⁶⁶ Trata-se de um ciclo que começa e termina no mundo normal do indivíduo, enquanto que o processo, a trajetória, acontece em um mundo desconhecido: “O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas”.

O mito da *Jornada do Herói* existe em todas as culturas humanas, sempre se atualizando de acordo com o contexto ao qual está inserido. Essa reciclagem ocorre porque o ser humano reflete as angústias, os monstros, as dificuldades da própria vida por meio das narrativas simbólicas. Contudo, tal roteiro estreito e fixo se aplica, principalmente, à época em que as jornadas eram centradas na ideia de identidade una e estável, como vemos na trajetória do herói das epopeias, cujos destinos eram pré-determinados por alguma entidade divina (LUKÁCS, 2000). Ou, ainda, em narrativas que, intencionalmente, querem heróis estruturados nessa lógica da jornada.

Entretanto, na vivência do sujeito cindido pela ausência de estruturas identitárias estáveis, ansioso, solitário e em busca de alguma coisa – às vezes incerta –, que se coloca na estrada para vivenciar o movimento, não há lógica em seguir fases, como as propostas por Campbell. Há alguma semelhança no sentido de que o viajante sai de um contexto para uma viagem e, ao longo dela, há uma transformação, mas aqui, a aventura é uma metáfora da busca

¹⁶⁶Campbell estabelece uma série de eventos pelas quais o viajante passa: a primeira, chamada de Situação Normal, é onde tudo começa, seu lugar já conhecido; logo em seguida há o Chamado para Aventura e a Ajuda, talvez de alguém mais sábio e mais velho, e então ocorre a Partida, e ele entra em um mundo desconhecido. Durante a jornada ocorrerá Testes e solucionará enigmas, ultrapassando dificuldades, esmagando monstros, escapando de armadilhas. Ocorre então a Abordagem, a maior das provações, a qual desencadeia a Crise, a hora mais difícil do herói, que enfrenta a morte, pode até mesmo morrer, mas renasce. No final da trajetória há a Recompensa, e o herói pode reivindicar algum tipo de tesouro ou um reconhecimento especial, e, então, o Desfecho, sendo bem variável a cada história, e, por fim, há o Retorno ao lugar que antes era seu conhecido, mas acompanhado de uma Nova Vida. Acontece a Resolução, e as tramas são resolvidas, retornando o viajante à Situação Normal, mas diferente, porquanto a aventura faz que nada seja a mesma coisa como antes da partida.

identitária, aqueles fragmentos incuráveis e insaciáveis, presos nas linhas tortas da existência e sempre à deriva para desestabilizar o indivíduo.

Assim, apenas considero a ordenação em etapas/fases como a forma que a narrativa é construída pelos/as escritores/as-viajantes e a intenção deles/as em estabelecer um encadeamento dos acontecimentos e as referências sobre as viagens. Como caráter organizacional na dinâmica dos romances, essas etapas funcionam mais ou menos como fio condutor da narrativa, que pode incluir respostas para algumas perguntas.¹⁶⁷ Como aponta Júlia de Castro (2019, p. 25), o amadurecimento do sujeito ocorre “entre o período de vivenciar a ‘viagem em si’ e o período de pensar sobre o que se está vivenciando – este momento ‘pós-viagem’, que se dá com a produção de memórias, recordações e comunicação da experiência”.

A trajetória de uma narrativa de um *road novel* corresponde, dessa forma, nem sempre de maneira linear, às etapas ilustradas no terceiro quadro abaixo. São noções mais ou menos persistentes na trajetória de personagens que narram suas viagens, evidenciando sua apropriação dos espaços e do movimento, frente à vastidão da estrada.

Quadro 3 – O enredo do *road novel*

Desejo/Motivação para viajar	Pode ou não aparecer no romance.
Preparação	Pode ou não aparecer no romance.
Partida	Pode ou não aparecer no romance.
Dificuldades	Dificuldades físicas ou questões mais intrínsecas à interioridade das personagens.
Encontros	Com pessoas, objetos, animais, lugares, acontecimentos, situações, etc.
Crise e/ou Confrontos	Particular e/ou social.
Chegada e/ou Retorno	Lugar físico e/ou metafórico.

Fonte: Mirian Cardoso, 2022.

O desejo/motivação nem sempre aparece no romance, mas quando surge, pode ser elucidado ao longo da viagem ou no início dela. Isso também se aplica à preparação para a jornada, que, de todas, é a menos recorrente nos enredos dos *road novels*. A maioria dos romances demonstram a partida, ou então a explicam no decorrer da viagem, mas há aqueles que se iniciam com as personagens já na estrada. Desse modo, o/a viajante deixa sua zona de

¹⁶⁷Como o indivíduo estava antes da viagem? O que o levou a viajar? Para onde, como, quando? O que aconteceu na jornada? Quais foram os encontros ao longo da estrada? Como esses encontros influenciam na jornada? Como chegou ao destino, se houver? O que pode apreender de tudo isso?

conforto, seu local conhecido, e vivencia experiências que podem fazê-lo/a se deparar com diversas situações, pessoas e culturas diferentes das que conhece, isto é, com a alteridade. Esses encontros podem gerar uma crise e/ou confronto, ou então a própria crise pode ser a motivação que impulsiona a jornada. No *road novel*, as personagens esmagam seus monstros pessoais – seus problemas e angústias – em busca de sua(s) identidade(s), enfrentando suas próprias fronteiras e/ou as do outro. As dificuldades podem, portanto, estar relacionadas a questões mais intrínsecas à interioridade das personagens ou então ser físicas, como problemas no automóvel, com a logística da viagem, ou outra questão.

A despeito de que, tradicionalmente, as personagens saiam de um ponto, viagem e cheguem em algum lugar e/ou depois retornem, também há narrativas que não se preocupam com essa noção física da viagem, porquanto nem sempre a jornada finaliza em um ponto específico do mapa. São *road novels* cuja chegada e/ou retorno consiste em uma descoberta ou reconhecimento pessoal, um aprendizado, uma percepção do próprio sujeito enquanto ser marcado pela multiplicidade, ou por qualquer outra noção abstrata, mas real, para quem vivencia a jornada. De qualquer forma, toda viagem é iniciática das aprendizagens sobre si, pois “antes, durante e depois se descobrem verdades essenciais que estruturam a identidade” (ONFRAY, 2009, p.77).

Essas etapas do enredo podem ser observadas no romance *Trilhas*, que inicia com a protagonista manifestando seu desejo por viajar e, depois, ela vai a Alice Spring para treinar os camelos com os quais faria a viagem, preparando-se, assim, para a aventura. Depois, há a partida, as dificuldades, os encontros, as crises e a chegada dela no mar e em si própria. Também *Sign, unburied, sing* começa com Jojo em casa, com a soltura do pai e com um motivo para realizar a viagem em família. Eles se preparam, saem em viagem, enfrentam as dificuldades, os encontros e a crise, e depois retornam para casa. Essa mesma lógica organizacional do enredo compõe *Todos nós adorávamos caubóis*, dado que as personagens têm motivações particulares, voltam ao Brasil para prepararem a aventura, depois partem em viagem, enfrentam dificuldades de ordem afetiva, encontram pessoas e lugares que as modificam de alguma maneira, vivenciam a crise quando Cora confronta Júlia sobre sua sexualidade e, sem resolver suas questões, retornam.

Nessa perspectiva, ao considerar etapas vivenciadas por um/a viajante, parece que enxergamos uma imagem fixa e linhas retas, como se definíssemos sua trajetória de um ponto ao outro no mapa, o que, de sua perspectiva, provavelmente não fará sentido. Isso porque há a fluidez da falta de definições e, também, mais curvas do que retas nas estradas percorridas pelas personagens. Na medida em que o sujeito estabelece algum nível de identificação com o ato de

viajar, sabendo-a antiga, ancestral, as partes que compõem a sua trajetória só fazem sentido para ele mesmo. Desse modo, muitas vezes, o/a protagonista percebe que o movimento é a resposta para perguntas que nem fez, uma vez que ser múltiplo e fragmentado significa nunca finalizar a jornada, ou, pelo menos, estar sempre a recomençar.

No entanto, muitas das vezes, a narrativa deixa de lado as duas primeiras etapas (motivação e preparação) e inicia com a partida do/a viajante, ou, ainda, com ele/a *on the road*. É o caso dos romances *Play it as it lays*, *Qualquer lugar menos aqui*, *Findings signs*, *Arquivo das crianças perdidas* e *Isadora, sua camisola La Perla e a Br*. Neles, o/a leitor/a assiste a viagem das personagens, ou, então, as veem partindo para a estrada, e, somente depois, ao longo dos encontros, das dificuldades e da jornada, alguma motivação para aquela aventura é resgatada por meio da rememoração. Essa ausência da motivação, preparação e/ou partida pode ser observada nos trechos abaixo, retirados da primeira página dos romances:

Tínhamos brigado. Quando eu e minha mãe atravessamos a fronteira do Estado no carro de segunda mão, continuei sentada junto à janela, calada (SIMPSON, 1986, p.13).

É uma das minhas partes favoritas de estar aqui fora... quando os faróis continuam a passar pelo meu polegar, e estou cansada do frio, da poeira e dos olhares, espero até que, entre os carros, eu me afaste da beira da estrada (BAKER, 1990, p. 3, tradução minha).¹⁶⁸

Tudo o que fizemos foi tomar a BR-116, passando sob pontes com slogans de cidades que não tínhamos a mínima intenção de visitar (BENSIMON, 2013, p. 7).

Bocas abertas para o sol, eles dormem. Menino e menina, testas peroladas de suor, bochechas vermelhas e raiadas de branco com saliva seca. Ocupam todo o espaço na parte de trás do carro, espalhados como oferendas de braços e pernas, pesados e plácidos. Do banco do copiloto, olho de relance para verificar se estão bem, depois me viro e analiso o mapa (LUISELLI, 2019, p. 12).

Nesse sentido, um desejo/motivação para viajar, a preparação (ou não), a partida, as dificuldades, os encontros, a crise e a chegada/retorno servem apenas como uma forma de organizar a narrativa. Enquanto a trajetória da personagem parte da premissa de que estar em trânsito é essencial para sua existência enquanto sujeito viajante, e precisa recorrer aos volteios da memória, sentimentos e impressões confusas e simultâneas que não podem ser segmentadas em etapas. Não há, necessariamente, uma linearidade capaz de representar os processos vividos pela subjetividade que perambula tanto entre os espaços físicos e pessoais pelos quais o/a

¹⁶⁸“It's one of my favorite parts of being out here... when the headlights keep streaming past my thumb, and I'm weary from the cold and the dust and the stares, I wait until between cars to slip away from the roadside”.

viajante passa, quanto em suas expectativas relacionadas a tais locais, às ilusões criadas e às apropriações do espaço.

Confirmamos, assim, a minha hipótese de que o corpo feminino em movimento surge como uma transgressão física, corporal e móvel, em razão de as personagens dessas obras, mulheres, expressarem suas questões a partir do movimento no espaço, em um espaço considerado perigoso para a presença feminina, mas não para a masculina. Também constatei que os *road novels* sofreram transformações e rupturas nas mãos das escritoras, passando a apreender outras formas de viagens que não apenas a do sujeito transgressor.

Neste trabalho, portanto, tive a oportunidade de explorar a apropriação do *road novel* pelas mulheres e observar algumas rupturas em relação à tradicionalidade. Depois das leituras e análises, posso inferir que a transgressão do corpo feminino se projetou na estrutura do texto, e as autoras passaram a representar na própria forma os questionamentos pessoais e/ou sociais. As mudanças acerca dos corpos em movimento – seja o feminino branco, negro ou LGBTQIAPN+ – reforçam a descentralidade que ocorre no *road novel* quando as mulheres passam a escrever sobre viagens por meio desse gênero.

As estradas e o movimento dialogam intrinsecamente com a construção das identidades das personagens do *road novel*, tornando-o um gênero formado pela subjetividade e pelos confrontos do sujeito viajante com o mundo exterior. A relevância de problematizá-lo é reforçada pelas particularidades que se apresentam de acordo com aquele/a que o produz, mesmo que possua peculiaridades consideradas, de certa forma, universais. Por exemplo, se na produção de autoria masculina privilegiava-se as narrativas com base em viagens reais dos escritores, no *road novel* de autoria feminina, o gênero tem sido explorado por uma perspectiva mais ficcional, pois nem sempre a viagem das personagens são experiências das autoras, e a autoficcionalidade pode aparecer em medidas diferentes.

Dessa maneira, esta tese pretendeu contribuir, de forma ampla, com o campo da crítica literária feminista que se preocupa com as produções que estiveram, por tanto tempo, marginalizadas. E, em específico, contribui, também, com as perspectivas sobre o que é um *road novel* e quais foram as transformações do gênero pela perspectiva da mulher. Tenho consciência que o trabalho possui suas limitações, porquanto os corpora e o próprio gênero literário permitem diversas abordagens e perspectivas teóricas. No entanto, as escolhas são sempre necessárias dentro da pesquisa e das ciências, e termino esta proposta com a consciência de que outros temas e procedimentos podem vir a ser, futuramente, fontes de novas pesquisas relacionadas ao meu objeto de estudo.

Sem exaurir o assunto, posso aferir que esse gênero literário é uma representação significativa de poder e resistência. De poder porque, por meio dele, os sujeitos podem manifestar sua identidade, problematizar questões particulares e/ou sociais e, ainda, vivenciar a mobilidade em sua essência. Mas também é resistência, na medida que cada dia mais autoras têm colocado sujeitos diferentes em deslocamento, não apenas questionando a liberdade que é usada como sinônimo das viagens, mas também para representar questões outras, para além das de gênero.

Neste caminho, que eu não sabia muito bem onde me levaria, as árvores eram “verdes e frescas como se alimentasse uma certeza profunda”, a certeza de que o único ponto final mesmo, é a morte, enquanto todo tempo de vida é um devir constante, no qual a mobilidade é metáfora. A trajetória do/a viajante, neste meu ponto de vista, tem como base o elo entre a vida e a morte, “é o meio da vida”, é a sugestiva busca que sempre significa olhar e ver que “através dos vidros as coisas fugiam para trás” (ANDRESEN, 2006, p. 91-92). Sermos essa passagem inevitável do tempo transforma o ato da viagem em uma intervenção nessa travessia, durante a qual o sujeito, narrador e viajante, pode recalcular suas rotas.

Assim, o *road novel* simboliza não apenas a viagem de um ponto de partida e com um destino. A viagem, nesse gênero, é construir (ou talvez encontrar) os caminhos e as estradas que precisam ser trilhadas a fim de vivenciar a trajetória acima do fim da aventura: *on the road*, permanecendo na veia corrente da mobilidade.

Em eterno trânsito.

Spot-in-place.

No (nosso) *meu-lugar-no-espaço*.

REFERÊNCIAS

A HISTÓRIA do salão. *Revista Quatro Rodas*, São Paulo, v. 26, n. 314, Salão/Documento, set. 1986.

ACNUR – Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados, 2019. Disponível em <<https://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugio/>> acesso em 25 abr 2022.

ADAMS, Percy G., *Travel literature and the evolution of the novel*. Lexington: The University of Kentucky Press, 1983, 282 Cf.

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2018.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. *O que é feminismo*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ARTHUR, André. *Why removable aliens should be arrested and deported*, 2021. Disponível em <<https://cis.org/Arthur/Why-Removable-Aliens-Should-Be-Arrested-and-Deported>> acesso em 25 jul 2022.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Estética e de Literatura*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2014.

BAPTISTA, Isabel. Educação e memória. In. *A página da educação*. n. 77, v 8. Porto, 2014. Disponível em < <https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=77&doc=7601&mid=2>>, acesso em 29 jul. 2022.

BARROS, Deborah Paes de. *Fast Cars and Bad Girls*. New York: Peter Lang, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*, 1 – Fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1949.

BENSIMON, Carol. Faíscas, novo livro de Carol Bensimon terá elementos de road novel. Entrevista a Eduardo Lemos. *Saraiva Conteúdo*, 2012.

- BERCOVITCH, Sacvan. *The Cambridge history of american literature*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1986.
- BLUEFARB, Sam. *The Escape Motif in the American Novel: Mark Twain to Richard Wright*. Ohio: State University Press, 1972.
- BUENO, André. GOES, Fred. *O que é a geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTOR, Michel, Le voyage et l'écriture. In: *Répertoires*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1974.
- CABETE, Susana Margarida Carvalheiro *A narrativa de viagem em Portugal no século XIX : alteridade e identidade nacional*. Literature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010.
- CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CARNEIRO, Henrique. *O múltiplo imaginário das viagens...*História: Questões & Debates, Curitiba, n. 35, p. 227-247, 2001. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2681>>, acesso 03 set 2021.
- CASAGRANDE, Maria. Diaspora.Black. In: DIAS, Guilherme, *Por que os negros viajam menos?*. Revista Trip Uol, 2017. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/viajantes-negros-apostam-em-aplicativos-e-agencias-especializadas-para-fugir-do-racismo>> acesso em 28 de jul de 2022.
- CASTRO, Júlia Fonseca de. *Sobre viagem: palmilhar limites, entrever transformações*. Tese (doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Geografia, 2019.
- CAVALIERI FILHO, Sérgio. *Programa de responsabilidade civil*. 8. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- CLARK, Deborah. *Driving Women: fiction and automobile culture in twentieth-century America*. Baltimore: Johns Hopkins. UP, 2007.
- COGEZ, Gerard. *Les ecrivains voyageurs au xxe siecle*. Paris€ : Point Essais, Editions du Seuil, 2004

COLLIS, Chrtisty. *Exploring Tracks: Writing and Living Desert Space*. Open journals, 1997. Disponível em <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/JASAL/article/view/9528>, acesso em 29 set. 2021.

COQUEIRO, Wilma dos Santos. *Poéticas do deslocamento: o bildungsroman de autoria feminina contemporânea*. Curitiba: Brazil Publishing, 2021.

CRISTÓVÃO, Fernando. Para uma Teoria da Literatura de Viagens. In: CRISTÓVÃO, Fernando (Org). *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens – Estudos e Bibliografias*. Coimbra: Almedina, 2002.

CRISTOVÃO, Fernando. *Condicionantes culturais da literatura de viagens: estudos e bibliografias*. Lisboa: Cosmos: Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 1999.

DI CESARE, Donatella. *Estrangeiros Residentes: Uma filosofia da migração*. Belo Horizonte: Ed. Âyiné, 2020.

DI RONÁ, Ronaldo. *Transportes no turismo*. São Paulo: Manole, 2002.

DIB, Nicole. *Haunted Roadscapes in Jesmyn Ward's Sing, Unburied, Sing*. University of California, Santa Barbara, 2020.

DOIRON, Normand, L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique. *Poétique*. Paris: Seuil, 73, févr., 1988, p. 85.

DOS SANTOS, Joyce.; SILVA COIMBRA DE SÁ, Natália. *A mulher negra viajante: experiências e estratégias de combate à sua (in)visibilidade no turismo*. Revista de Turismo Contemporâneo, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 252–269, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/turismocontemporaneo/article/view/23584>. Acesso em: 29 jul. 2022.

DU BOIS, W. E. B. *Hopkinsville, Chicago, and Idlewild*. Crisis 22, 1921.

EASTLAKE, Lady Elizabeth Rigby, "Lady Travellers". In. *Quarterly Review*, Vol. 76 (June), pp. 98-137, 1845. Disponível em <https://digital.library.upenn.edu/women/eastlake/quarterly/travellers.html> acesso 05 set 2021.

ENEVOLD, Jessica. *Women on the road: regendering narratives of mobility*. Göteborgs Universitet/Karlskrona Tekniska Högskola, 2003.

FARANZ, Kathleen. African-Americans Take to the Open Road. In: FRAZ, Kathleen; SMULYAN, Susan. *Major Problems in American Popular Culture*. [S.l.]: Cengage Learning, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres no espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREITAS, Letícia. SILVEIRA, Rosa Maria. *A figura do gaúcho e a identidade cultural latino-americana*. Porto Alegre – RS, ano XXVII, n. 2 (53), p. 263 – 281, Mai./Ago. 2004. Disponível em

<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewFile/382/279>> acesso em 29 jul 2022.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Petrópolis: Vozes, 1971.

FURTADO, Juliana de Assis. Identidade masculina e publicidade: uma discussão contemporânea. In. *Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. 3, 2007, Salvador-Bahia-Brasil (Anais). Disponível em

<<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JulianadeAssisFurtado.pdf>> acesso em 25 jul 2022.

GALLAGHER, Allison. The radical potential of queer road novels: looking beyond the Bro-Canon. In. *Literary Hub*, [S.I], 2017. Disponível em <<https://lithub.com/the-radical-potential-of-queer-road-novels/>>, acesso em 31 jul 2022.

GAMA, Gheysa Lemes Gonçalves. 2016. *Da Viagem Física à Jornada Interior: Alegorias e Identidade Cultural em Road Movies Brasileiros (1960–2015)*. Dissertação de Doutorado em Ciências Sociais. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.

http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_71cd17660830ae2d1aa1692cd4f1e357

GANSER, Alexandra. *Roads of her own: Gendered space and mobility in American Women's Road Narratives, 1970-2000*. New York, NY, 2009.

GAZOLA, Maria Bertani. *De prostituta a escritora: considerações sobre a participação das mulheres na geração beat a partir das memórias de Bonnie Bremser*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, 2017.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. In: VIGARELLO, Georges (Dir.). *História do corpo: da renascença às luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 19-130.

GILMORE, Ruth Wilson. *Golden Gulag: Prisões, Excedente, Crise e Oposição na Globalização da Califórnia*. U da Califórnia P, 2007.

GREEN, Victor Hugo. *The negro motorist green book*. New Yor: Green & Co, 1938.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos Reconfigurados*. Revisão Adriana Piscitelli. Cadernos Pagu, no 14, 2000.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização. Do fim dos territórios à Multiterritorialidad*. Bertrand Brasil, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HEINEBERG, Ilana. Ruines, non-lieux et confins dans le road novel de lapampa Todos nós adorávamos caubois, de Carol Bensimon. In. BERNAD, Zilá; IMBERT, Patrick; OLIVIERI-

- GODET, Rita. *Espaces et littératures des Amériques: mutation, complémentarité, partage*. Les Presses de l'Université Laval, 2018.
- HARTMAN, Saidiya. *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*. Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HAZELTON, Lesley. *Everything women always wanted to know about cars (but didn't know who to ask)*. New York: Doubleday, 1995.
- HILLE, Koskela. *Bold Walk and Breakings: Women's spatial confidence versus fear of violence*, Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography, 1997, p. 301-320.
- HOBBSAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOOKS, Bell. *Ensinando a Transgredir – A educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.
- IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.
- JOHNSON, Ronna. *Mapping women writers of the Beat Generation*. Mississippi: Jackson, 2004.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras: 2012.
- KOROSEC-SERFATY, Perla. *A aproximação do espaço*. IPAC-3. Estrasburgo- Louvain la Neuve, CIACO, 1986.
- LADERMAN, David. *Driving visions: exploring the road movie*. University of Texas Press, 2002.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte, Autêntica, 2010.
- LAUWE, Paul-Henry Chombart de. *Aproximação do espaço e da mudança social*. En Korosec-Serfaty 1976.
- LEED, Eric J. *The Mind of the Traveler (From Gilgamesh to Global Tourism)*, Basic Books, Nova York, 1991.

LEITE, Mirian Moreira. A dupla documentação sobre mulheres nos livros das viajantes. In *Fundação Carlos Chaga – Vivência* (História, sexualidade e imagens femininas), Revista Brasileira de História, São Paulo, v.9 n 17, p.195-226, 1980.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

LOBO, Luiza. *A literatura feminina na América Latina*. Revista Brasil de Literatura (1999). Disponível em < <http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html> > . acesso em 16 jun. 2020.

LOURES OLIVEIRA, Ana.; OLIVEIRA, Luciane. (Org.) *Arqueologia e patrimônio de Minas Gerais: Ouro Preto*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010

LOURO, Guacira. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 3. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2018.

LUISELLI, Valeria. *Tell me how it ends: an essay in forty questions*. Minneapolis: Coffee House Press, 2017.

LUISELLI, Valeria. Valeria Luiselli's 'Lost Children Archive' is a Road Trip Novel about the Border and Its Ghosts. In. *Electric Literature*. Javier Zamora. 2019, disponível em <<https://electricliterature.com/valeria-luisellis-lost-children-archive-is-a-road-trip-novel-about-the-border-and-its-ghosts/>> acesso em 25 jul 2022.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACHADO, Álvaro Manuel Machado; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2.^a ed. revista e aumentada, Lisboa, Ed. Presença, 2001,

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, Rio de Janeiro, Record, 2001.

MAIA, Ludimila. *Viajantes de saias: gênero e viagem em Adèle Toussaint-Samson e Nísia Floresta* (Europa e Brasil, século XIX). 2016. 369p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2016.

MARIN, Angela; PICCININI, Cesar. *Comportamentos e práticas educativas maternas em famílias de mães solteiras e famílias nucleares*. Psicol. Estud. 12. Abr 2007. Disponível em < <https://www.scielo.br/j/pe/a/yDRVzk7nz9dtwYHvHgknxtx/?lang=pt> >, acesso em 29 set. 2021.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

MEIRELES, Cecília. *Viagem: Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MÉNDEZ-RÓDENAS, Adriana. *Transatlantic travels in nineteenth-century Latin America: european women pilgrims*. Lewisburg: Bucknell UP, 2014.

MIGNOLO, Walte. *La idea de América Latina*. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

MORIN, Edgar. *Meus demônios*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MORIN, Edgar; WULF, Christoph. *Planeta: a aventura desconhecida*. São Paulo: UNESP, 2003.

NUCERA, Domenico. “Los viajes y la literatura”. In: GNISCI, Armando (org.). *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Editorial Crítica, 2002, 241-243, 247.

OLINTO, Antônio. Prefácio. In: FRANÇA JÚNIOR, Oswald. *Jorge, um brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 5-16 (Prefácio).

OLIVEIRA, Anita. *A espacialidade abeta e relacional do lar: a arte de conciliar maternidade, trabalho doméstico e remoto na pandemia de Covid-19*. Revista Tamoios V. 16, n. 1, 154-166, 2020. Disponível em < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tamoios/article/view/50448/33479> > acesso em 15 jul 2022.

OLIVEIRA, Denise da Silva de. *O papel da memória na formação da identidade cultural: diálogos entre possibilidades de leitura*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Programa de Mestrado em Ensino de Ciências Humanas, Sociais e da Natureza, Londrina, 2015. Disponível em <https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/2154/3/LD_PPGEN_M_Oliveira%2C%20Denise%20da%20Silva%20de_2015.pdf> acesso em 26 jul 2022.

OLIVEIRA, Luciane Monteiro; LOURES OLIVEIRA, Ana Paula de Paula. Criação, experiência e manipulação do conhecimento revelado nos registros gráficos de crianças. In: OLIVEIRA, Silva Maria Pessôa; DUARTE, Lelia Maria Parreira. *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário*. 1995. Tese (doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1997.

OUSBY, Ian (ed). *The Wordsworth companion to literature in English*. Hertfordshire: Wordsworth References, 1992.

PEARCE, Lynne. *Drivetime: Literary Excursions in Automotive Consciousness*. Edinburgh UP, 2016.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.

POL, Henry. *A apropriação do espaço*. Barcelona: Publicações universidade de Barcelona Monografias Psico/Socioambiental, 1996.

PORTER, Eleanor. *Mother Earth and the wandering hero: mapping gender in Bruce Chatwin's The Songlines and Robyn Davidson's Tracks*. New York University, 2015.

PRIMEAU, Ronald. *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*. [S.l.]: Bowling Green State University Popular Press, 1996.

PROBYN, Elspeth. *Sexing the Self*. London: Routledge, 1994.

RAMOS, Elsa. *L'invention des origines: sociologie de l'ancrage identitaire*, E. Psicologia Clínica, vol. 21, núm. 1, 2009.

RAMOS, Manuel João. “Manuel João Ramos, Portugal, 1960”, in *Diários de Viagem. Desenhos do Quotidiano*, Eduardo Salavisa (ed.), Lisboa, Quimera Editores, 2008.

RANK. Otto. *The Trauma of Birth*. Now York: Robert Brunner, 1952.

ROLNIK, Suely. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (Org.). *Na sombra da cidade*. São Paulo: Escuta, 1995.

ROSA, Helena. VALENTE, Maria. OLIVEIRA, Mônica A vivência do luto em decorrência do término de relacionamentos amorosos. *Revista Estudos*. V.3, p. 173-194, 2013. Disponível em < <http://ojs.unimar.br/index.php/estudos/article/view/861> > acesso em 25 jul 2022.

ROMANIELO, Ana Luiza Pereira. *O outro lado da estrada: o estudo do gênero Road Movie no cinema de Walter Salles*. 119f. Monografia (Mestrado em Letras. Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2014.

ROSA, Helena. VALENTE, Maria. OLIVEIRA, Mônica A vivência do luto em decorrência do término de relacionamentos amorosos. *Revista Estudos*. V.3, p. 173-194, 2013. Disponível em < <http://ojs.unimar.br/index.php/estudos/article/view/861> > acesso em 25 jul 2022.

SÁ, Laís. *Pertencimento. Encontros e Caminhos: formação de educadoras(es) ambientais e coletivos educadores*. Brasília: Ministério do Meio Ambiente. 2005.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

SALGUEIRO, Valeria. *Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, p.289-310, ago. 2002. Semestral. Disponível em: < https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200003 > . Acesso em: 1 ago. 2020.

SANTOS, César Palma dos. *Nostra Signora del Mar Dolce: a (re) criação da viagem na narrativa de Gemma Ferruggia*. 2014. 200 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 2014.

SANTOS, Thainá Souza. *O viajante afro-brasileiro: enegrecendo o turismo*. São Paulo, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Turismo) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SCHMID, Patrícia Cavalcanti. *Saúde mental e restrição de liberdade: relato de experiência como médica psiquiatra em centro de detenção de refugiados*. Revista Saúde Debate 43 (121) 05 abr 2022. Disponível em: <https://scielosp.org/article/sdeb/2019.v43n121/626-635/>.

SCHUYLER, George. African-Americans Take to the Open Road. In FRANZ, Kathleen; SMULYAN, Susan. *Major Problems in American Popular Culture*. Cengage Learning, 2011.

SEILER, Cotten. So That We as a Race Might Have Something Authentic to Travel By: African-American Automobility and Cold-War Liberalism". In Slethaug, Gordon E.; Ford, Stacilee (eds.). *Hit the Road, Jack: Essays on the Culture of the American Road*. McGill-Queen's Press, 2012.

SERRANO, Sónia. *Mulheres Viajantes*, Lisboa, Tinta-da-China, 2014.

SETTERBERG, F. Rising from Jack Kerouac's couch. In: SANTOS, R. A. dos (org.). *Fanzine Tertúlia*. Araraquara. s.d.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: Princeton UP, 1985.

SIMPSON, Mona. *Interview with Simpson*. [Entrevista concedida a] Jonathan Bing. Publishers Weekly, 4 november 1996, p. 51.

SMITH, Sidonie. *Moving Lives: Twentieth-Century Women's Travel Writing*. U of Minnesota P, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A viagem e seu relato*. Rev. Let., São Paulo, v.46, n.1, p.231-244, jan./jun. 2006. Disponível em < <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/50>>. Acesso em 18 jun. 2020.

TONKISS, Fran. *Space, the City and Social Theory*. Cambridge: Polity, 2005.

TOTTEN, Gary. *African American Travel Narratives from Abroad: Mobility and Cultural Work in the Age of Jim Crow*. U of Massachusetts P, 2015.

TWAIN, Mark. *The adventures of Huckleberry Finn*. London: Penguin Books, 1994.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos de Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLER, Claudio. *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

WILLIAMS, John. In: Primeau, Ronald. *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*. Bowling Green State University Popular Press, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: Silva, Tomaz Tadeu da. Org. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2019.

Obras Literárias

A BÍBLIA. São Paulo: Edições Paulinas, 1997

ALCOFORADO, Mariana. *As cartas portuguesas*. Rio Grande do Sul: L&PM Pocket, 1669.

ANDRESEN, Sophia de M. B. A viagem. In. *Contos exemplares*. 33.ed. Porto: Figueirinhas, 1999.

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. EUA: Bantam Classics, 1817.

BAKER, Sharlene. *Finding signs*. New York: Knopf, 1990.

BAUER, Joan. *Rules of the road*. New York: G. P. Putnam's sons, 1998.

BAVIERA, Teresa. *Minha viagem aos trópicos brasileiros*. SC: Clube de Autores, 1897.

BENSIMON, Carol. *Todos nós adorávamos caubóis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. eBooksBrasil, 2005.

CRAVEN, Elizabeth. *Journey through the Crimea to Constantinople*. Carolina do Sul: Nabu Press, 1789.

DAVIDSON, Robyn Davidson. *Trilhas: a incrível jornada de uma mulher pelo deserto australiano*. São Paulo: Seoman, 2015.

DIDION, Joan. *Play it as it lays*. New York: Bantam Books, 1970.

EURASO, Catalina. *História da freira alferes: escrita por ela mesma*. Peru: Ediciones Catedra, ANO.

FLORESTA, Nísia. *Itinéraire d'un voyage en Allemagne*. Paris: Firmin Didot, 1857.

GINSBERG, Allen. Who be kind to. In. *Howl*. Arion Pr, 1965.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GUEDES, Catarina. *Isadora, sua camisole La Perla e a Br – Simões Filho*, BA: Kalango, 2015.

GUEDES, Catarina. *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral*. Penalux: Guaratinguetá, 2018.

KEMPE, Margery. *The book of Margery Kempe*. Oxford: OUP Oxford, ANO.

KEROUAC, Jack. *On the road*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1957.

KEROUAC, Jack. *Os vagabundos Iluminados*. Rio Grande do Sul: L&PM Pocket, 1958.

LA BARRA, Maipina de. *Mis impresiones y mis vicisitudes en mi viaje a Europa pasando por el Estrecho de Magallanes y en mi excursión a Buenos Aires pasando por la cordillera de los Andes*, 1878.

LEWIS, Sinclair. *Free Air*. New York: Harcourt, Brace, and Howe, 1919.

LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LONDON, Jack. *A estrada*. São Paulo: Boitempo, 2008.

LUISELLI, Valeria. *Arquivo das crianças perdidas*. Rio de Janeiro: 2019.

MARSH, Elizabeth. *The female captive: a narrative of facts, which happened in Barbary, in the year*. London: Printed for C. Bathurst, 1769.

ORTA, Teresa Margarida da Silva e. *Obra Reunida*. Introdução - pesquisa bibliográfica e notas: Ceila Montez. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Ed. Jacinto Prado Coelho. Lisboa, Ática, 1982.

SALINGER, Jerome. *O apanhador no campo de Centeio*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1951.

SIMPSON, Mona. *Qualquer lugar menos aqui*. São Paulo: Best Seller, 1988.

STEINBECK, John. *As vinhas da ira*. Rio de Janeiro: Bruguera, 1972.

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Viagem de uma parisiense no Brasil*. Estudo e Crítica de Mme. Toussaint Simon (sic). RJ: Typ. Imp. E Constitut.de J. Villeneuve & Cie.,1883.

WARD, Jesmyn. *Sing, unburied, sing*. New York: Scribner, 2017.

Anexo I: Escritoras-viajantes pioneiras

Escritora	Nacionalidade	Obra(s)
Egéria	Romana, IV	<i>Itinerário de Egéria</i> (Itinerarium Egeriae).
Margery Kempe	Inglesa, XV?	<i>O livro de Margery Kempe</i> (1436?).
Mencia de Calderon	Espanhola, XVI	<i>Estudio histórico sobre el descubrimiento de la Patagonia y la Tierra del Fuego</i> (1903)
Catalina de Erauso ou Alonso Díaz	Espanhola, XVI	<i>Historia de la Monja Alféres, Catalina de Erauso, escrita por ella misma</i> (1ª publicação em 1829)
Elizabeth Marsh	Inglesa, XVIII	<i>The female captive: a narrative of fact which happened in Barbary in the year 1756</i>
Mary Wortley Montagu	Inglesa, XVIII	<i>As cartas da Embaixada</i> (1763)
Jemima Kindersley née Wickstead	Inglesa, XVIII	<i>Letters from the Island of Teneriffe, Brazil, the Cape of Good Hope and the East Indies by Mrs. Kindersley</i> (1777)
Elizabeth Craven	Inglesa, XVIII	<i>A journey through the Crimea to Constantinople</i> (1789)

Anexo II: Escritoras-viajantes do século XIX

Escritora	Obra(s)
Rose de Saulces Freycinet	<i>Compagne de l'Uranie</i> (1817-1820); <i>Journal de Mme. Rose Saulces de Freycinet, d'après le manuscrit original accompagné de notes par Charles Duplomb</i> (1927).
Virginie Leontine	<i>Letters Inédites sur Rio de Janeiro et diverses esquisses littéraires</i> (1822).
Maria Graham (Maria Dundas ou Lady Callcot)	<i>Journal of a Residence in India</i> (1813); Letters on India (1814); <i>Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823</i> (1824); <i>Hester Thrale Thraliana</i> (1942).
Lady Hester Stanhope	<i>Memoirs of Lady Stanhope</i> (1845).
Ida Laura Pfeiffer	<i>Visit to the Holy Land, Egypt an Italy</i> (1846); <i>Visit to Iceland and the Scandinavian North</i> (1853); <i>A Woman's Journey round the world</i> (1850); <i>The last travels of Ida Pfeiffer</i> (1861).
Baronesa Èmile de Langsdorff	<i>Journal de la Baronne É. De Langsdorff relatant son Voyage au Brésil à l'occasion du mariage de S.A.R le Prince de Joinville</i> (1954).
Fanny Loviot	<i>Livre Les pirates chinois : ma captivité dans les mers de la Chine</i> (Nouvelle édition revue et (1860).
Langlet Dufresnoy	<i>Quinze ans au Brésil ou excursions à la Diamantine</i> (1861).
Marie Barbe van Langendonck	<i>Une colonie ou Brésil. Recits Historiques</i> (1862).
Nísia Floresta Brasileira Augusta (Dionísia Gonçalves Pinto)	<i>Trois ans en Italie, suivis d'un voyage en Grèce</i> (1870); <i>Le Brésil</i> (1871); <i>Fragments d'um ouvrage inédit: notes biographiques</i> (1878).
Agnes Smith Eastern Pilgrims	<i>The travels of three ladies</i> (1870).
Carmen Olivier de Gelabert	<i>Viaje poético à Petropolis</i> (1872).

Annie Brassey	<i>A Voyage in the Sunbeam (our home on the Ocean for eleven months)</i> (1875).
Marion Mulhall	<i>From Europe to Paraguay and Matto-Grosso</i> (1877); <i>Between the Amazon and Andes or ten years of a lady's travels in the Pampas, Gran Chaco, Paraguay, and Matto-Grosso</i> (1881).
Maipina Copacabana de la Barra Lira	<i>Mis impresiones y mis vicisitudes en mi viaje a Europa pasando por el Estrecho de Magallanes y en mi excursión a Buenos Aires pasando por la cordillera de los Andes</i> (1878).
Anne de Voisins d'Ambre	<i>A voyage in the Sunbeam our home on the ocean for eleven months</i> (1878).
Teresa da Baviera	<i>Meine Reise in den Brasilienischen Tropen</i> (1879).
Lady Anne Blunt	<i>Bedouin tribes of the Euphrates</i> (1879); <i>A pilgrimage to Nejd</i> (1881); <i>The Inner Life of Syria</i> (1875).
Isabella Bird	<i>A lady's life in the Rocky Mountains</i> (1879); <i>Unbeaten Tracks in Japan</i> (1880); <i>Journeys in Persia and Kurdistan</i> (1891); <i>The Yangtze Valley and Beyond</i> (1899).
Lady Florence Caroline Dixie	<i>Across Patagonia</i> (1880).
Eduarda Damasia Mansilla Ortiz de Rozas de García	<i>Recuerdos de viaje</i> (1882).
Adèle Toussaint-Samson	<i>Viagem de uma pariziense ao Brasil</i> (1883).
Nellie Bly	<i>Ten days in a Mad House</i> (1887); <i>Around the World in 72 days</i> (1890).
Jane Dieulafoy	<i>La Perse, la Chaldée, la Susanie</i> (1887).
Marguerite Dickens	<i>Along shore with a man-of-war</i> (1893).
Isabel Arundell Burton	<i>The life of Captain Sir Richard F. Burton</i> (1893).
Maria do Carmo de Mello Rego	<i>Guido, páginas de dor</i> (1895); <i>Lembranças do Matto Grosso</i> (1897).
Elizabeth Cabot Cary Agassiz	<i>Viagem ao Brasil (1865-1866)</i> (1975).
Marianne North	<i>Recollections of a Happy Life, Being the autobiography of Marianne North</i> (1892);

	<i>Some further recollections of a happy life. Selected from the journals of Marianne North chiefly between the years 1859 and 1869 (1893).</i>
Anna (Annie) Brassey	<i>A Voyage in the Sunbeam, our Home on the Ocean for Eleven Months (1878).</i>
Soledad Acosta de Samper	<i>Viaje a España en 1892.</i>
Florence Baker	<i>Sultan to Sultan: the narrative of a woman's adventures among Masai and other tribes of East Africa (1892).</i>
Gertrude Bell	<i>Safar Nameh, Persian Pictures – Book of Travel (1894)</i>
Aurelia Castillo de González	<i>Un paseo por América. Cartas de Méjico y de Chicago (1895).</i>
Mary Kingsley	<i>Travels in West Africa, Congo Français, Corisco and Cameroon (1897);</i> <i>West African Studies (1899).</i>
Annie Royle Taylor	<i>Pioneiro no Tibete (1898).</i>
Alexandra David-Néel	<i>Pour la vie (1898)</i>
Alexandra David	<i>Viaje a Lhasa (1929).</i>
Maria de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo –	<i>Viage á la Habana (1844)</i>
Emilia Pardo Bazàn	<i>Por Francia y por Alemania (Crónicas de la Exposición) (1889).</i>
Alice R. Humphrey	<i>A summer Journey to Brazil (1900).</i>
Marie Robinson Wright	<i>The New Brazil. Its resources and attractions, historical, descriptive and industrial (1901).</i>
Ina von Binzer	<i>Alegrias e Tristezas de uma Educadora Alemã no Brasil.</i>

Anexo III: Viajantes-escriptoras do século XX

Escritora	Obra(s)
Mary Hunter Austin	<i>The Land of Little Rain</i> (1903).
Isabelle Eberhardt	<i>Dans l'ombre chaude de l'Islam</i> (1906); <i>Notes de route</i> .
Selma Lagerlof	<i>Viaje de Nils Olgerson por Suecia</i> (1907).
Clorinda Matto	<i>Viaje de Recreo</i> (1908).
Gertrudis Gómez de Avellaneda y Arteaga	<i>Memorias inéditas de la Avellaneda. Epistolario a su prima Eloisa Arteaga y Loinaz</i> (1914).
Rosita Forbes	<i>The secreto of the Shara: Kufara</i> (1921); <i>Forbidden road-Kabul to Samarkand</i> (1937).
Margaret Mead	<i>Costumbres y sexualidad en Oceanía</i> (1924).
Vita Sackville-West	<i>Passenger to Teheran</i> (1925).
Margaret Mead	<i>Crescendo na Nova Guiné</i> (1930); <i>A cultura cambiante de uma tribo índia</i> (1932); <i>Sexo e temperamento em três sociedades primitivas</i> (1935); <i>Novas vidas para o velho: transformação cultural em Manus, 1928-1953</i> (1956); <i>Gente e lugares</i> (1959).
Ella Maillart Turkestan Solo	<i>One Woman's Expedition from the Tien Shan to the Kizil Kum</i> (1932); <i>Forbidden Journey – From Peking to Cashmir</i> (1935).
Freya Stark	<i>O vale dos assassinos e outras viagens na Pérsia</i> (1934); <i>As portas do sul da Arábia</i> (1936); <i>Letters from Syria</i> (1942); <i>Alexander's Path</i> (1958); <i>The Minaret of Djam</i> (1970).
Odette du Puigaudeau	<i>Pieds nus à travers la Mauritanie</i> (1936).
Karen Blixen	<i>África Minha</i> (1937).
Ella Maillart	<i>Oasis perdidos. De Pekín a Cachemira</i> (1937); <i>La ruta cruel</i> (1947).
Annemarie Schwarzenbach	<i>Todos los caminos están abiertos</i> (1939).
Rebecca West	<i>Cordero negro, halcón gris</i> (1941).

Marga d'Andurain (Jeanne Amélie Marguerite Clérisse)	<i>Le Mari Passeport</i> (1947).
Jan Morris	<i>Coast to Coast</i> (1956); <i>Sultan in Oman</i> (1957); <i>Veneza</i> (1960); <i>The presence of Spain</i> (1964); <i>The Oxford book of Oxford</i> (1978).
Evelyn Waugh	<i>Un turista en África</i> (1960).
Dervla Murphy	<i>Full Tilt, from Dublin to Delhi eith a bicycle</i> (1965); <i>On a Shoestring to Coorg: An Experience of Southern India: a Travel Memoir</i> (1976); <i>Cameroon with Egbert</i> (1989); <i>A month by the sea</i> (2013).
Beryl Markham	<i>Al oeste con la noche</i> (1986).

Anexo IV: Road novels de autoria feminina

Romance	Autora
<i>La Route d'Altamont</i> (1966)	Gabrielle Roy
<i>Play it as it lays</i> (1970)	Joan Didion
<i>Truc</i> (1971)	Katherine Dunn
<i>Long division</i> (1972)	Anne Roiphe
<i>Trilhas: a incrível jornada de uma mulher pelo deserto australiano</i> (1980)	Robyn Davidson
<i>Heading west</i> (1981)	Doris Betts
<i>No fixed address: an amorous journey</i> (1986)	Aritha van Herke
<i>Qualquer lugar, menos aqui</i> (1987)	Mona Simpson
<i>On other days while going home</i> (1987)	Michelle Carter
<i>The bean trees</i> (1988) e <i>Pigs in heaven</i> (1993)	Barbara Kingsolver
<i>The floating world</i> (1989)	Cynthia Kadohata
<i>Finding signs</i> (1990)	Sharlene Baker
<i>Claiming Breath</i> (1992)	Diane Glancy
<i>Wonders of the west</i> (1993)	Kate Bra-verman
<i>Dharma girl</i> (1996)	Chelsea Cain
<i>Red china blues</i> (1996)	Jan Wong
<i>Flaming Iguanas: an illustrated all-girl road novel thing</i> (1997)	Erika Lopez
<i>Rules of the Road</i> (1998)	Joan Bauer
<i>Wonders of the west Turnip Blues</i> (1998)	Helen Campbell
<i>Machine Drams</i> (1999)	Jaune Anne Phillips
<i>Stranger on a Train</i> (2002)	Jenny Diski
<i>Assassination vacation</i> (2005)	Sarah Vowell
<i>A field guide to getting lost</i> (2005)	Rebecca Solnit
<i>Two-way Street</i> (2007)	Lauren Barnholdt
<i>Todos nós adorávamos caubóis</i> (2013)	Carol Bensimon
<i>The Last Days of California</i> (2014)	Mary Miller
<i>Um mais um</i> (2014)	Jojo Moyes
<i>Viajes com Rocinante</i> (2015)	Isabel Suppé
<i>Find me</i> (2015)	Laura van den Berg

<i>Livre: a jornada de uma mulher em busca do recomeço</i> (2015)	Cheryl Strayed
<i>Isadora, sua camisola La Perla e a Br</i> (2015)	Catarina Guedes
<i>The red car</i> (2016)	Marcy Cernabsky
<i>Traveling Light</i> (2017)	Lynne Branard
<i>Unburied, Sing</i> (2017)	Jesmyn Ward
<i>Sobre poeira e sol e uma certa calça floral</i> (2018)	Catarina Guedes
<i>I wanna be where you are</i> (2019)	Kristina Forest
<i>Arquivo das Crianças Perdidas</i> (2019)	Valeria Luiselli
<i>Se eu não posso ser quem sou</i> (2022)	Leyla Teixeira