



“Sempre estive com você”, de Greta Coutinho, óleo sobre tela, 120 x 80cm, 2022

Uma possível teoria do *road novel* contemporâneo (de autoria feminina)*

Mirian Cardoso da Silva**

Resumo

O que é romance de estrada? Qual a proposta estética, estilística e formal do gênero? E quais foram as transformações por que passou, pela perspectiva da autoria feminina? A fim de responder a esses questionamentos, fez-se uma leitura de alguns *road novels* de autorias feminina e masculina, de modo a refletir sobre o gênero, e chegou-se a algumas considerações. O objetivo deste artigo é apresentar os resultados da pesquisa, evidenciando algumas características do gênero que podem ser utilizadas para identificar um *road novel* e apresentando, também, algumas contestações e apropriações sobre o gênero realizadas pela perspectiva de autoria feminina.

Palavras-chave: Literatura de viagem, *Road novel*, Romance de estrada, Literatura de autoria feminina.

* Recebido em 05 de julho de 2023, aceito em 22 de janeiro de 2025.

** Docente EBTT no Instituto Federal Catarinense, campus Camboriú, SC, Brasil. mirian.silva@ifc.edu.br / <https://orcid.org/0000-0002-8976-1820>

A Possible Theory of The Contemporary Road Novel (of Female Authorship)

Abstract

What is a road novel? What are the aesthetic, stylistic, and formal features of the genre? And how has it transformed from the perspective of female authorship? To answer these questions, we analyzed road novels written by both women and men. The aim of this article is to present the research findings, highlighting the defining characteristics of the road novel as a genre, as well as exploring contestations and appropriations framed from the perspective of female authorship.

Keywords: Travel Literature, Road Novel, Female-Authored Literature.

Uma breve contextualização

O *road novel* é um gênero tradicionalmente masculino, cujas formas se consolidaram com *On the Road* (1957), de Jack Kerouac. No entanto, nas últimas décadas do século XX e na contemporaneidade, o gênero foi revisitado sob a perspectiva feminina, e é justamente a ausência da mulher na emergência do *road novel* que motiva esta pesquisa. O objetivo principal deste artigo foi analisar, a partir de uma perspectiva histórico-cultural, as apropriações feitas pelas autoras do *road novel* tradicional, isto é, de autoria masculina.

O gênero literário *road novel* é considerado tipicamente americano, na cultura estadunidense, por ter sido difundido por Kerouac, quem contribuiu para instaurar a estrada como um espaço de liberdade e conquista masculina. Trata-se de uma literatura que exalta essa liberdade, o espaço e o carro como representantes de uma busca inquietante por identidade, que é realizada pelo homem, branco e geralmente heterossexual.

Considera-se *road novel* tradicional, portanto, aquele produzido por autoria masculina, em razão da predominância do homem na estrada. Esses romances apresentam a perspectiva masculina sobre o ato de viajar e se deslocar, marginalizando a figura feminina, que surge nas narrativas como passageira no banco de trás ou como objeto sexual, como é perceptível no enredo de *On the Road*. Ser um *road novel* tradicional significa, portanto, ter sido produzido por autoria masculina, partindo do pressuposto de que o espaço público das estradas é dominado pelos homens, cabendo às personagens femininas papéis secundários e sendo-lhes negada a agência sobre esses espaços.

O espaço aqui é pensando como um processo dinâmico e contínuo, no qual as interações que ocorrem e que o formam permitem a existência da diversidade. Sendo-o, portanto, uma produção social, a generificação do espaço reflete o modo em que se constrói e compreende gênero na sociedade (Massey, 1994). Desse modo, ao pensarmos a estrada, esse espaço generificado, estamos refletindo sobre questões que estruturam as diferenças de gênero.

Os *road novels* tradicionais, portanto, espelham a noção desse espaço marcado pelas desigualdades de gênero, inclusive ao partirem da premissa de que viajar é vivenciar uma liberdade que somente é possível se estiver em movimento na estrada e se for realizado por um homem. Nesse constructo, Allison Gallagher (2017:n.p) aponta que o *road novel* foi formado pela imagem do viajante fanfarrão, “cuja identidade masculina inabalável sustenta seu desejo inato de aventura”, com enredos que reforçam o anseio de se afastar da estagnação, representada pela imagem feminina.

Em *On the road*, por exemplo, as mulheres aparecem brevemente, ameaçando a mobilidade masculina. 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, 1957:240). Percebe-se, portanto, a demarcação do espaço da mulher, que é transformada em símbolo de rejeição para esse masculino *on the road*; rejeição que não se refere ao corpo feminino, mas à representação que foi inculcada a ele pela sociedade ocidental: imobilidade, estabilidade, raízes, responsabilidades.

Em contraponto a essa dominação masculina, alguns romances de autoria feminina do final do século XX são trazidos à luz deste estudo. O objetivo é ilustrar o início da apropriação do romance de estrada pelas mulheres; perceber as proximidades e divergências entre suas produções e as masculinas; e evidenciar que muitas autoras questionam e contestam as premissas do gênero estabelecidas pela produção de autoria masculina. Para tanto, foram lidos alguns *road novels* de autoria masculina, como *On the Road* (1957), de Kerouac; *Jorge, um brasileiro* (1967), de França Júnior; *Viajando com Charley* (1962), de Steinback; *De moto pela américa do sul* (1991), de Che Guevara, entre outros, a fim de estabelecer as características do gênero.

Posteriormente, nove romances de autoria feminina foram selecionados, do período entre 1970 e 2019, para estabelecer como as mulheres escrevem sobre a temática da viagem por meio do gênero *road novel*. Dessa seleção, há quatro estadunidenses: *Play it as it lays* (1970), de Joan Didion; *Qualquer lugar menos aqui* (1986), de Mona Simpson; *Finding signs* (1990), de Sharlene Baker, e *Sing, Unburied, Sing* (2017), de Jesmyn Ward. Também há um romance australiano,

escrito em 1980 por Robyn Davidson, *Trilhas: a incrível jornada de uma mulher pelo deserto australiano*; um mexicano, *Arquivo das crianças perdidas* (2019), de Valéria Luiselli; e, por fim, duas autoras brasileiras, Carol Bensimon, com *Todos nós adorávamos caubóis* (2013); e Catarina Guedes, com *Isadora, sua Camisola La Perla e a BR* (2015) e *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral* (2018).

Play it as it lays, citado como o primeiro *road novel* de autoria feminina por Alexandra Ganser (2009), conta o declínio da protagonista até seu colapso mental. Didion põe em cena uma protagonista incapaz de vivenciar a liberdade das estradas da forma como foi caracterizada pelos autores masculinos, apresentando um corpo feminino desenraizado das referências pessoais e incapaz de gestar sua própria identidade, quanto mais vivenciar a liberdade.

Finding signs (1990) apresenta discussões acerca do espaço de gênero (ou generificado), que trata de compreender a estrada como um espaço marcado por questões que cerceiam a liberdade dos corpos femininos (Ganser, 2009). A personagem Brenda é vista como uma mulher diferente dos padrões por enfrentar sozinha esse lado de fora da casa. O medo de ser mulher na estrada, o desejo de vivenciar a liberdade e a busca por identidade são questões que perpassam a jornada da personagem.

Apresentando outra perspectiva para o ato de viajar, *Qualquer lugar menos aqui* explora a relação entre mãe (Adele) e filha (Ann). Na estrada, a relação materna é questionada, problematizada e situada entre as dores de uma filha cuja mãe é narcisista e uma viagem sinônimo de desencontro.

Sing, Unburied, Sing, por sua vez, amplia as discussões ao colocar na estrada o corpo negro. É uma obra que discute a dor, o racismo, a toxicodependência, a pobreza e uma viagem angustiante e incômoda. Ao longo da jornada, não há espaço para a noção de liberdade, porque, para um corpo que vivencia a interseccionalidade de ser negro, feminino e pobre, estar na estrada é enfrentar o racismo inerente à cultura estadunidense.

O romance australiano *Trilhas* narra a história de uma protagonista feminista que quer atravessar o deserto, acompanhada apenas por sua cachorra e quatro camelos. Contudo, a personagem percebe que precisa enfrentar um universo masculino hostil à presença feminina. A obra questiona a noção de liberdade nas estradas e evidencia que, quando uma mulher decide desbravar um espaço masculino, resta a ela ser denominada como uma mulher ousada: “eu havia me tornado um ser mítico [...]. Porque a sociedade precisava que fosse assim” (Davidson, 1980:217-218).

A obra mexicana *Arquivo das crianças perdidas* trabalha com a premissa da viagem a partir de duas perspectivas: a da despedida, ao colocar na estrada uma família que realiza uma última viagem em conjunto, antes de os pais se divorciarem; e a migratória, ao trazer para o enredo a realidade das crianças mexicanas que atravessam o deserto para tentar encontrar refúgio nos Estados Unidos, mas que se tornam perdidas, ao desaparecerem durante a jornada.

Todos nós adorávamos caubóis, por sua vez, discute a viagem a partir da perspectiva homoafetiva, colocando na estrada duas personagens que anseiam se encontrar durante o percurso. São mulheres que desejam vivenciar a liberdade da estrada, mas que também confrontam um espaço generificado, representado pelo interior riograndense fortemente marcado pela heteronormatividade por meio da figura do gaúcho.

Por fim, *Isadora, sua Camisola La Perla e a BR* e *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral* são dois romances em que a viagem é inspirada nas aventuras de Kerouac. Isadora, protagonista de ambas as obras, aprecia estar na estrada com a mesma intensidade que deseja se descobrir: busca sua identidade sem saber exatamente para onde ir. Entretanto, essa experiência positiva na estrada somente lhe é possível porque vivencia um contexto favorável por ter condições financeiras, ser uma jornalista respeitada, e, também, ser uma mulher branca.

Nos textos de autoria feminina, publicados no final do século XX, observa-se como o corpo feminino em movimento surge em uma busca por mobilidade espacial, corporal e identitária. São obras que se preocuparam em contestar a suposta liberdade das estradas, presentes nos romances de autoria masculina, apresentando a agência do corpo feminino em deslocamento. O *road novel*

de autoria feminina expande a apropriação da estrada para incluir o corpo negro, o corpo lésbico e outros corpos marginalizados.

De maneira geral, o gênero *road novel* parece ter evoluído dos relatos de viagem. Estes são tão antigos quanto o próprio ato de viajar (Todorov, 2006), e as navegações, na Europa vitoriana, impulsionavam o aumento de viajantes, que registravam em formato de diário e/ou cartas as experiências sobre os lugares pelos quais passavam e, depois, publicavam-nas em formato de relato de viagem.

As grandes navegações eram viagens impulsionadas pela busca do europeu por poder, isto é, eram uma empreitada colonial que, assim, incentivava os homens brancos a adentrarem na aventura da viagem em si. Isso tem consequências sobre o modelo de narrativa de viagem que se forma na Europa, principalmente desde a Era Vitoriana, na qual há a reafirmação do lugar da mulher na dimensão da casa, do privado, e do homem como herói e aventureiro (Serrano, 2014).

Com o passar dos séculos, as viagens exploratórias e científicas deram espaço para jornadas de cunho pessoal, que agregaram um caráter turístico, sendo facilitadas pelos meios de transportes que surgiram, como os trens, os navios a vapor e, por fim, os automóveis e as motocicletas. As transformações tecnológicas e industriais, aliadas às transformações no pensamento sociocultural da época, fizeram com que os viajantes comesçassem a escrever de forma mais subjetiva sobre suas aventuras.

Essas jornadas implodiram por meio do *grand tour*, que era um roteiro realizado pelo *gentilhome*, jovens aristocráticos, principalmente, ingleses e franceses. Tratava-se de um rito de passagem do jovem herdeiro para a vida adulta, e que se tornou a origem histórica do turismo ocidental. Algumas mulheres desafiavam essa lógica, mas eram damas burguesas que tinham condição financeira para viajar (Serrano, 2014). Segundo Cristina Morató (2010:n.p), no século XIX, as mulheres viajantes que ousaram desafiar esse constructo eram em sua maioria britânicas, e a sociedade as via como não preparadas para realizarem tais viagens, pois podiam ter suas “purezas de alma corrompidas”, e as rotulava de imorais, feias e masculinas.

Depois que surgiu o romance, no início do período moderno (Benjamin, 1994), e da burguesia, proporcionando mudanças substanciais na forma de trabalho e no pensamento social, diversos escritores de literatura começaram a realizar viagens e a publicar, também, relatos de suas aventuras. Seja como pano de fundo, seja como parte do enredo, as viagens foram representadas nas obras literárias, e os seus relatos, que já haviam inserido a subjetividade como parte do tom narrativo, abrangeram ainda mais a interioridade do sujeito viajante, a ponto de as narrativas de viagem não caberem mais neste gênero.

Desse modo, aos poucos, aquilo que era um registro de viagem (o relato, o diário, a carta) se transformou em uma forma mais profunda de explorar o deslocamento da própria subjetividade dos viajantes. Isso foi possível com a popularização do romance e com o aumento de autores de literatura, que viajavam e utilizam as inspirações das viagens. Os escritores começaram, então, a ficcionalizar sua jornada, ou parte dela, por meio deste gênero, preocupando-se, principalmente, com o a viagem em si, e não somente com as paradas ao longo do caminho.

Os viajantes escreviam suas percepções pessoais acerca dos lugares pelos quais se deslocavam, traduzindo-as como parte de uma jornada muito mais intimista. Cabete (2010:136) afirma que “já não se trata propriamente de descobrir novos espaços, do ponto de vista estritamente geográfico”, porque, por efeito das transformações sociais e históricas, em que o sujeito se percebe fragmentado, a viagem passa a ser concebida “como uma forma de evasão e de fuga – da realidade, do tédio e do limite”. O deslocamento assume, por isso, características de indagação interior e de uma procura do eu, ou seja, das identidades que formavam o viajante. Nesse contexto, enquanto, para o homem, essa busca representava maior liberdade e poder, para as mulheres significava conquistar o direito de mobilidade, por exemplo, ou de descobrir-se um sujeito que também pode se apropriar das estradas que outrora eram exclusivas ao domínio masculino.

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.

Definições do gênero literário *road novel*

Nesse contexto, pensando nas questões que surgiram ao longo das leituras, nesta seção, há a sistematização das características observadas, reforçando que elas não são absolutas, rígidas ou irredutíveis, por se referirem a um processo muito mais subjetivo do que conceitos engessados, e não são abrangidas na íntegra por todos os romances. A característica determinante para a definição de um *road novel* é o enredo e a narrativa que privilegiam o estar em movimento.

Além disso, é importante ressaltar que cada contexto histórico demanda uma pauta social, política e cultural, que reverbera no espaço ficcional. Portanto, cada autor e autora representam não apenas sua perspectiva sobre o deslocamento, como exploram questões concernentes ao contexto sociocultural e histórico em que vivem.

A característica principal de um *road novel* é, portanto, a sua predisposição para o movimento. Essa premissa fundamental considera que o enredo do romance está intrinsecamente ligado ao deslocamento, que pode ocorrer na estrada, no ar, ou no mar, e por diferentes meios de locomoção. Ilustra-se esse estilo de narrativa com os trechos abaixo:

Seguimos em frente. Através da imensa planície noturna estava a primeira cidade do Texas, Dalhart, pela qual eu já passara em 1947. [...] A lua estava agora o horizonte. Ela subiu, desceu, enferrujou-se, empalideceu e sumiu; a estrela da manhã surgiu e o orvalho começou a gotejar no para-brisa – e lá íamos nós, rodando (Kerouac, 1957, p. 326).

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 o dirigia como um ribeirinho corre um rio, cada dia mais sintonizado com suas correntes, suas decepções [...] (Didion, 1970, p. 13-14).

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 (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 (Bensimon, 2013, p. 136).

É o menino quem avisa primeiro, concentrando-se para cumprir a tarefa que lhe foi confiada. Ele aponta e grita: Vire à direita! Túmulos de 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 (Luiselli, 2019, p. 155).

Os trechos representam narrativas que se desenvolvem nas rodovias e em estradas dentro do país (pelos Estados Unidos e no Brasil) e são realizadas em automóveis, e, às vezes, a pé. De forma a ilustrar a representação da viagem, a primeira citação exemplifica o estilo da narrativa que se torna característica do gênero, sendo apropriada pela autoria feminina, como nas citações posteriores. A leitura acompanha a viagem, descrevendo o deslocamento de acordo com a trajetória das personagens nas estradas, por isso são configuradas como narrativas do movimento.

Acompanhamos, como leitores/as, a viagem no *entre-lugar*, que não é nem aqui, nem lá, mas os espaços (as estradas) percorridos pelas personagens-viajantes entre as paradas – que são os restaurantes, os postos de gasolina, os hotéis etc., denominados por Marc Augé (1994) de *não lugares*. 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; é o espaço no qual o viajante se desloca, parando ou passando pelos (*não*)lugares.

Nos *road novels*, 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 esses *não-lugares* contribuam para os

conflitos ou nas descobertas das personagens, os *entre-lugares* são mais essenciais para que o/a leitor/a consiga assistir ao movimento. A narrativa precisa fazê-lo/a se sentir *on the road*, considerando que “o movimento é o coração da viagem” (Seixo, 1998, p. 13).

Os deslocamentos subjetivos e espaciais são importantes para pensarmos sobre as estratégias de deslocamento e permanência. Esses *não-lugares*, muitas vezes, não emergem na narrativa apenas como espaços transitórios, como na perspectiva de Augé (1994). Muitas vezes, as paradas ao longo do caminho contribuem para que a personagem enfrente alguma parte de si que estava em conflito, por exemplo; também permite que o sujeito reconstrua percepções próprias ou do outro, ao enfrentar lugares e pessoas que desestabilizam referências particulares. Vivenciar esse contexto significa que a permanência no movimento representa o desejo primordial da personagem que se propõe a enfrentar o deslocamento como parte de sua identidade, permanecendo no *entre-lugar* – *on the road*. Assim, a subjetividade é inerente às experiências na estrada, sendo vivenciada pelo sujeito que se coloca em movimento.

Essas experiências subjetivas são percebidas de forma multifacetada e heterogênea quando as viajantes vivenciam as diferenças que emergem ao longo das estradas. Elas evidenciam que a experiência da mulher na estrada não é a mesma que a do homem, porque,

[...] em meio a esses trânsitos, as mulheres têm vivenciado deslocamentos subjetivos na direção da autoafirmação enquanto pessoas de direito, de forma que seus trânsitos, deslocamentos e viagens diferenciam-se da experiência masculina, tornando-se um tema importante para pensar as transformações sociais contemporâneas, pois desnuda as características e particularidades das viagens individuais das mulheres (Correa, 2023, p. 20).

O segundo ponto a se considerar são os meios de transportes que as personagens utilizam para realizar suas viagens. Essencialmente são *romances de estrada*, como o próprio nome significa, 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 ao começarem a se identificar “com os veículos que conduzem, chegando inclusive a ‘humanizá-los’” (Correa, 2006, p. 272).

Pode-se 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 surge em *Arquivo das crianças perdidas*, quando a família, 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. Há romances que dão destaque à estrada e à rodovia físicas, pois formas tradicionais as definiram como signo representativo do gênero. 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 capitalista, cujo modo de vida, centrado no acúmulo de riqueza e na exploração da relação entre capital e trabalho, aprofunda a desigualdade social e reflete indivíduos em crise (Bauman, 2005; Hall, 2011). Essa modernidade capitalista limita o sujeito e o estagna, por meio de sua força de trabalho, na necessidade de se manter na lógica capitalista, ao mesmo tempo em que contribui para a perpetuação do próprio sistema.

A necessidade de fugir desse sistema opressor, que desestrutura o indivíduo, faz com que muitos decidam pôr o pé na estrada. Optam pela vida na estrada por não precisarem se adequar

ao mundo do trabalho capitalista, questionando as regras morais da sociedade. Isso evidencia que os homens têm mais liberdade para embarcar nessa aventura, enquanto a mulher, geralmente, precisa lidar com diversas questões para estar fora de casa.

Por meio da metáfora, a estrada pode ser rural, rodovia, trilhas, trilhos, como também pode ser 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 ou “como uma forma de evasão e de fuga – da realidade, do tédio e do limite” (Cabete, 2010, p. 136), ou, ainda, como possibilidade de expansão de um “eu” limitado pela modernidade, em busca de experimentar outros mundos ou outras formas de ser no mundo.

O quarto aspecto importante do gênero está relacionado a quem é o sujeito em deslocamento. Kerouac, ao estabelecer as formas do gênero em *On the Road* (1957), contribuiu para a formação de um paradigma estrutural e consolidou a estrada como um espaço masculino, reforçando o papel das mulheres como passageiras ou confinadas ao lar, além de promover a sexualização explícita da figura feminina, negando a agência das mulheres *on the road*. A hegemonia masculina se manteve durante todo o período do movimento *beat*¹, e as mulheres começaram a escrever sobre as viagens por meio do *road novel* somente a partir da década de 1970.

Porém, independentemente 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). E, mesmo se em grupo ou em dupla, a narrativa revela certo sentimento de solidão persistente.

Nos primeiros *road novels* de autoria masculina, a solidão 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 vida moderno. De fato, nos romances de estrada, é comum a configuração de um viajante *outsider*, aquele que não se encaixa na cultura dominante, seja aos olhos da sociedade, seja pelo seu próprio ponto de vista. A solidão e a melancolia são parceiras de aventuras desses personagens transitórios, desraigados e irrequietos, que empreendem as viagens, buscando o seu lugar na linha do horizonte.

Se, para o homem, a solidão contribui para a construção de uma figura complexa, *outsider*, e faz parte de sua identidade, para as mulheres, ela interfere diretamente nos processos de construção da individualidade feminina. Estar sozinha, sem a presença do homem, em espaços que não lhe pertencem, reflete a dificuldade de apropriação desse ato e do próprio espaço. Essa dificuldade se manifesta na personagem Brenda, de *Finding Signs*, que é retratada por outros personagens como uma mulher que foge das normas sociais tradicionais, ou seja, uma mulher diferente.

Além disso, muitas vezes, a solidão também caminha com outro sentimento, o medo, o qual pode dificultar a agência do corpo feminino. Isso se deve às percepções sociais, uma vez que as mulheres vivem em um mundo que nega a sua individualidade (Correa, 2023). Trata-se de uma estrada física perpassada por construções históricas e sociais sobre o papel e o lugar da mulher – um espaço de gênero.

Essa agência pode ser pensada a partir de duas perspectivas: na primeira, “agência” tem a ver com intencionalidade e com o fato de perseguir projetos (culturalmente definidos). No outro campo de significado, agência tem a ver com poder, com o fato de agir no contexto de relações

¹ Geração Beat ou movimento *beat* refere-se a um grupo de escritores norte-americanos, principalmente, poetas e romancistas, que, no final da década de 1950 e início de 1960, viviam uma vida nômade e controversa perante a imagem de família tradicional disseminada entre os estadunidenses. Produziam o que foi denominado de contracultura, por seus textos terem inspirações não normatizadas, movidos a jazz, alucinógenos e álcool.

de desigualdade, de assimetria e de forças sociais” (Ortner, 2007, p. 58). Entre as diversas formas de agência, é a partir desta segunda que observamos as protagonistas dos *road novels* analisados. Trata-se de uma ação realizada por mulheres no espaço generificado (Ganser, 2009), que impacta diretamente as relações de poder que sustentam a noção tradicionalmente masculina de *road novel* – isto é, esse espaço literário historicamente produzido por homens. A agência do sujeito pode gerar transformações, inclusive nos sistemas sociais, portanto, protagonistas femininas que assumem a agência de vivenciar a mobilidade provocam uma cisão nos constructos sociais de gênero.

Ortner (2007) destaca que, geralmente, as personagens femininas vivenciam um cenário de renúncia à agência, sendo conduzidas por roteiros de passividade (como aceitar ajuda do príncipe ou vivenciar finais felizes que resultam em casamento, por exemplo). Essa construção literária reflete o que, socialmente, significa ser mulher segundo os padrões normativos: ela não pode ter agência. Essa visão, por muito tempo, sustentou uma política cultural de diferença e desigualdade de gênero, a qual tem sido questionada por estudos que problematizam as relações de poder.

Desse modo, ter agência significa ter poder e “capacidade de agir em seu próprio nome, de influenciar outras pessoas e acontecimentos e de manter algum tipo de controle sobre suas próprias vidas” (Ortner, 2007, p. 64). O corpo feminino em movimento surge, portanto, como uma transgressão física, corporal e móvel dentro da noção de espaço generificado (Ganser, 2013). Essa dinâmica decorre do fato de que o espaço é percebido como perigoso para as mulheres devido às ameaças à segurança feminina, enquanto, para os homens, a presença nele é culturalmente aceita e menos associada a riscos pessoais, já que eles dominam a estrada como parte da construção heteronormativa de espaço.

Esse medo circunscrito cultural e socialmente sobre o corpo feminino emerge, principalmente, nas obras do final do século XX, quando as mulheres contestavam as estradas generificadas. Além do medo de enfrentar esse ambiente social no qual, até pouco tempo, poucas mulheres se aventuravam, ele também diz respeito à realidade que elas enfrentam ainda hoje: violência, abuso, estupro. Hille Koskela (1997, n.p) afirma 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 a confiança de algumas mulheres, restringindo seu acesso e atividade dentro do espaço público”.

O romance *Finding Signs* revela que esse medo é uma construção social ao mostrá-lo exteriormente à personagem e, depois, implodindo em seu interior, conforme as pessoas que encontra ao longo do caminho questionam sua presença ali na estrada, sozinha. A projeção desse medo reforça a visão negativa da sociedade sobre o direito da mulher de se apropriar do espaço público e, quando uma mulher decide pôr o pé na estrada sozinha, a primeira fronteira rompida é “interior: a do medo”, porquanto que “o plano de viagem individual de uma mulher é socialmente percebido como uma atividade perigosa” (Correa, 2023, p. 90).

Essa projeção do medo também pode ser vista em *Trilhas*, em que a protagonista, além das dificuldades enfrentadas para conseguir aprender a lidar com os animais e com uma sociedade preconceituosa, recebia a presença da polícia ocasionalmente, ameaçando 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). A fala dos policiais evidencia um discurso de opressão e de poder, pois, ao submetê-la na categoria das que “precisariam ser salvas”, eles afirmam que mulher deveria renunciar à agência devido à sua condição: ser mulher (Ortner, 2007). A ação da protagonista sobre a estrada é, portanto, questionada e, uma vez já realizada por ela, justificada pela sociedade como ações de uma pessoa diferente dos padrões considerados culturalmente femininos – tornando-a uma pessoa aventureira, um ser mítico.

Desse modo, a presença da mulher na estrada é circunscrita pela complexidade de um espaço construído a partir das questões de gênero e, também, de perspectivas históricas, sociais e culturais sobre o seu papel e seu lugar na sociedade ocidental. Ao pôr o pé na estrada, ela enfrenta todos os conceitos que perpassam sua ação, e essa viagem individualizada “é uma forma de questionar e positivar os significados de ‘estar só’, ultrapassar as fronteiras do doméstico e do

reducionismo dos papéis sociais impostos, que tentam impor às mulheres uma posição de subordinação e de dependência em relação aos homens” (Correa, 2023, p. 104).

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 jornada com esse intuito, como em *Arquivo das crianças perdidas*, cuja premissa é de despedida, mas tanto a mãe quanto o filho ainda desejam 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 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 é o rompimento da ilusão de uma identidade coesa, mostrando que, na verdade, o sujeito é feito do movimento; um movimento que produz subjetividade e novos processos intersubjetivos; uma viagem que não acaba com o retorno, mas que, de alguma forma, afeta a existência e a identidade de quem a realiza.

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 existam 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.

Destacam-se os significados dos encontros na intersecção entre o *eu* com o *outro* e o *eu consigo mesmo*. Aqui 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 próprio 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, frequentemente, 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. As consequências desses encontros nas alteridades dos sujeitos podem ser compreendidas a partir de como o sujeito viajante começa a (re)construir sua própria identidade.

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 (2012, n.p), 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 como 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, como vemos em *On the road* e *Trilhas*, por exemplo.

Esse resgate é consciente e seletivo, em razão de o/a escritor/a intencionalmente recorrer às lembranças e selecionar imagens convenientes aos seus interesses. A criatividade e a imaginação são importantes para dar suporte a detalhes que a memória não consegue resgatar, para descrever lembranças que o viajante acredita ter vivenciado ou, ainda, ficcionalizar intencionalmente alguma parte da experiência. Nesse processo, a memória é fundamental, já que ele utiliza suas lembranças para criar as narrativas.

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. Diante desse lapso temporal, Davidson 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).

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, apresentam um caráter intimista ao focarem nas emoções e nos sentimentos das personagens como parte essencial do deslocamento.

Ampliando os horizontes do *road novel* de autoria feminina: contestar e se apropriar

O *road novel* de autoria feminina (contemporânea), em sua estrutura, apresenta as mesmas características que as formas tradicionais estabelecidas pela perspectiva masculina de viagem. Entretanto, elas rompem com um paradigma que abrange questões relacionadas às construções sociais, como a noção de apropriação do espaço, da viagem, da estrada e do carro – e, por conseguinte, do deslocamento, da liberdade e de subjetividades.

As rupturas e as ampliações em relação ao gênero, pela perspectiva da autoria feminina, portanto, tratam da contestação e apropriação do espaço e da viagem. 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 contestação da estrada compreende os *road novels* do final do século XX, quando as autoras se preocupavam mais em contestar, reivindicando para si o espaço ficcional, social e geográfico das estradas. 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. Isso implica dizer que, por ser a estrada um território tradicionalmente masculino, a presença feminina aí contesta os lugares socialmente definidos dessa dicotomia, colocando a estrada em disputa.

A apropriação da estrada, por sua vez, é o momento em que as escritoras assumem definitivamente o volante e traçam suas próprias rotas, rompendo, ainda mais, com as formas tradicionais do gênero estabelecidas por Kerouac. As representações de viagens protagonizadas por elas são engendradas a partir de sua própria perspectiva, agora, ampliada e amparada pela consolidação do discurso feminista, entendido aqui como um conjunto de práticas que determinam o modo como a sociedade discute questões sociais e, portanto, de gênero. Consequentemente, ao se apropriarem do gênero *road novel* e representarem a mobilidade feminina pela perspectiva feminina, as escritoras manifestam mudanças nessas estruturas, sistematizadas em termos de intervenção e de ruptura nos/dos discursos dominantes sobre o modo de estar das mulheres na sociedade.

A transgressão implicada no gesto de colocar corpos femininos nas estradas leva as autoras a alcançar o patamar do enfraquecimento da “geografia do medo” (Ganser, 2009, p. 71), possibilitando a apropriação feminina das estradas sem os percalços da noção machista de “lugar da mulher”. Assim, o *road novel* contemporâneo de autoria feminina focaliza a representação das diferenças hierarquizadas de gênero, ao mesmo tempo em que oferece alternativas de superação. Além disso, se desdobra nas maneiras como os deslocamentos são empreendidos, nascidos no contexto multicultural da vida contemporânea, de modo que novos paradigmas se somam à noção de viagem, estrada e veículo de transporte. Percebe-se que a característica principal do gênero se mantém, enquanto as demais se expandem, conforme a mulher se apropria da viagem e da estrada, passando, cada vez mais, a representá-las por meio da literatura.

Os meios de transporte usados fizeram suscitar uma pergunta importante: seriam romances de estrada somente aqueles que acontecem, literalmente, nas estradas? Ou, então, que acontecem sobre rodas? Como se pode inferir, certamente existiram obras nas quais os automóveis deixam

de ser o foco, e a viagem é realizada de outras maneiras, 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 *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, apud Correa, 2006, p. 288), 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 problematizar a mobilidade de uma parcela da população que é afetada pelo racismo, como no romance de Ward. Nesses textos, 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).

Os espaços pelos quais esses sujeitos transitam são marcados pela dicotomia da construção social do espaço público e privado. Dessa maneira, as primeiras produções do *road novel* de autoria feminina refletem a dificuldade do corpo feminino em 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).

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 autovia uma maneira de realizar esse desejo. Por outro lado, nos romances de estrada de autoria feminina, embora as mulheres possam vivenciar a estrada com o desejo de se afastar da vida cotidiana, também levam consigo a problemática do gênero. Algumas autoras começam a romper os paradigmas, instaurando a estrada como meio para problematizar 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. Essas tensões 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, e as identidades sexuais em trânsito; e a maternidade. 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. Trata-se de uma vivência da interseccionalidade que revela “o poder unilateral das representações sociais e as consequências materiais e simbólicas para os grupos atingidos pelos sistemas de subordinação” (Piscitelli, 2008, p. 268).

Nesse constructo, as concepções de viagem e de estrada também se ampliam, e muitas das narrativas evidenciam que ambas não são acessíveis igualmente a todos os sujeitos – a todas as diferenças. Seja um corpo feminino, negro, ou LGBTQIAPN+, a apropriação desse ato de transitar e dos espaços públicos pode ser questionada, marcada pelas limitações impostas pela sociedade.

A estrada, 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).

Desse modo, ao problematizar 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). De certa maneira, esses *road novels* têm um caráter de resistência por indagarem 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 abordar 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, a estrada e a viagem são vistas metaforicamente, quando se estabelece um paralelo 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 abordam outras concepções de viagem, preocupando-se com questões diversas. Por exemplo, há viagens que se ressignificam como despedida dos conceitos tradicionais de família; outras que se preocupam com descolamentos forçados, como *Arquivo das crianças perdidas*; ou ainda, 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 escrever 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 pelo paranomadismo, descrito como “uma forma de mobilidade que se assemelha às andanças nômades” (Ganser, 2013, p. 34), muitas vezes, motivadas por necessidade econômica e/ou política. Além disso, há jornadas que reimaginam o deslocamento como uma experiência prazerosa, destacando o desejo da mulher em viajar.

Desde contestar 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 com que as narrativas dessas autoras desterritorializem e desconstruam as noções espaciais, revisando discursivamente a ideia de espaço masculinizado.

Os mecanismos de narração também se ampliam. Tradicionalmente, os escritores/as utilizam um narrador autodiegético, como em *Isadora, sua camisola La Perla e a Br*, *Todos nós adorávamos caubóis*; e *Trilhas*. Entretanto, 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 também a ocorrência 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 primeira metade do romance é narrada pela mãe e a segunda pelo filho, o que resulta em pontos de vistas diferentes sobre a viagem de despedida da família. Por um lado, na narrativa da mãe, o/a leitor/a acompanha a história das crianças imigrantes e percebe o relacionamento em colapso, assim como o distanciamento dela em relação aos filhos. Por outro, a narrativa do menino é acompanhada por uma resposta mais afetada desse afastamento afetivo dos pais.

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, alternam-se como narradores da história familiar, assombrados 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. Essas transformações na estrutura narrativa revelam 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 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, de outro modo, evidencia que a mulher, com as devidas condições sociais, pode se apropriar da viagem e da liberdade, trabalhando com a autonomia de sua mobilidade e de seus caminhos. 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. Em termos gerais, os *road novels* têm explorado cada vez mais os limites da narrativa ficcional.

Desse modo, há que se ressaltar o fato de que, mesmo contestando-os, 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, deve-se observar que a 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, concretizando sua apropriação do *road novel*.

Considerações finais

Neste trabalho, portanto, estudou-se a contestação do *road novel* pelas mulheres e observou-se as apropriações do gênero pelas escritoras. Depois das leituras, é possível inferir que a transgressão do corpo feminino, nesse espaço generificado, se projetou na estrutura do texto e no enredo, e as autoras passaram a representar 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* e evidenciam a agência feminina como uma forma de romper com estruturas de poder que determinam as relações desiguais nesse contexto de mobilidade (Ortner, 2007).

Desse modo, a leitura desses *road novels* de autoria feminina permitiu “compreender as distribuições diferenciadas de poder que situam as mulheres em posições desiguais” (Piscitelli, 2008, p. 272). São narrativas que evidenciam a importância da agência feminina sobre a estrada, o deslocamento e a mobilidade como uma forma de transformar essa desigualdade em apropriação do espaço pela mulher.

Nas obras, as estradas e o movimento dialogam intrinsicamente 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 haja peculiaridades consideradas, de certa forma, universais. Por exemplo, se na produção de autoria masculina privilegiavam-se as narrativas com base em viagens reais dos escritores, no *road novel* de autoria feminina, o gênero também tem sido explorado por uma perspectiva mais ficcional, pois nem sempre as viagens das personagens são experiências das autoras, e a autoficcionalidade pode aparecer em medidas diferentes. Desse modo, é perceptível que *road novels* como *Sing, unburied, sing*, *Finding signs*, *Qualquer lugar, menos aqui*, *Todos nós adorávamos caubóis* entre outros, começam a abordar a viagem em um paradigma ficcional.

Sem exaurir o assunto, verifica-se 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, exercendo agência sobre o espaço generificado (Ortner, 2007). Porém, também é resistência, na medida em 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.

Assim, o *road novel* (de autoria feminina) simboliza não apenas a viagem de um ponto de partida até um destino. A viagem, nesse gênero, é a construção (ou talvez o encontro) dos caminhos e das estradas que precisam ser trilhadas a fim de se vivenciar mais a trajetória do que o fim da aventura: *on the road*. É permanecer na veia corrente da mobilidade, e, enquanto mulher, apropriar-se de seu direito de agência.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BAKER, Sharlene. *Finding signs*. New York: Knopf, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENSIMON, Carol. *Todos nós adorávamos caubóis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CABETE, Susana Margarida Carvalheiro. *A narrativa de viagem em Portugal no século XIX*: alteridade e identidade nacional. Tese (Doutorado em Literatura). Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books, 1949.
- CASTRO, Júlia Fonseca de. *Sobre viagem*: palmilhar limites, entrever transformações. Tese (doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Geografia, 2019.
- CORREA, Ester Paixão. *Mulheres na estrada*: encontros etnográficos nas rotas da América do Sul / Ester Paixão Correa. - 2023. 298f. Tese de Doutorado, Centro de Ciências Humanas e Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2023. Disponível em https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/52224/1/Mulherese estradaencontros_Correa_2022.pdf. Acesso em 20 maio 2024.
- CORREA, Jaime. El Road Movie: Elementos Para La Definición De Un Género Cinematográfico. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, vol. 2, n. 2, abril-septiembre, 2006, pp. 270-301.
- 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.
- 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. *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, 2016.
- GANSER, Alexandra. *Roads of her own*: Gendered space and mobility in American Women's Road Narratives, 1970-2000. New York, NY, 2009.
- GUEDES, Catarina. *Isadora, sua camisola La Perla e a Br*. Simões Filho, BA: Kalango, 2015.
- GUEDES, Catarina. *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral*. Penalux: Guaratinguetá, 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- KEROUAC, Jack. *On the road*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1957.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras: 2012.

- LONDON, Jack. *A estrada*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- LUISELLI, Valeria. *Arquivo das crianças perdidas*. Rio de Janeiro: 2019.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço*: Uma Nova Política de Espacialidade. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MORATÓ, Cristina. *Viajeras intrépidas y aventureras*. [s.i] Debolsillo, 2010.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem*: poética da geografia. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ORTNER, Sherry. Poder e Projetos: Reflexões sobre a Agência. In. *Reunião Brasileira de Antropologia* (2ª: Goiânia: 2006) Conferências e práticas antropológicas / textos de Bárbara Glowczewski, ... (et.alli.); organizadores Miriam Pillar Grossi, Cornelia Eckert, Peter Henry Fry. – Blumenau: Nova Letra, 2007.
- PAIVA, Samuel. A Propósito do Gênero Road Movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. *Revista Rumores*, São Paulo, v. 3, n. 6, 2009.
- PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, v.11, n.2, jul/dez. 2008. p. 263 a 274.
- SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da Viagem na Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- SIMPSON, Mona. *Qualquer lugar menos aqui*. São Paulo: Best Seller, 1988.
- STEINBECK, John. *As vinhas da ira*. Rio de Janeiro: Bruguera, 1972.
- WARD, Jesmyn. *Sing, unburied, sing*. New York: Scribner, 2017.