

DA CONTESTAÇÃO À APROPRIAÇÃO: O *ROAD NOVEL* DE AUTORIA FEMININA

Mirian Cardoso da Silva*

 <https://orcid.org/0000-0002-8976-1820>

Lúcia Osana Zolin**

 <https://orcid.org/0000-0002-8874-0251>

Como citar este artigo: SILVA, M. C. da; ZOLIN, L. O. Da contestação à apropriação: o *road novel* de autoria feminina. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 26, n. 3, p. 1-16, set./dez. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT16113>.

Submissão: 19 de maio de 2023. **Aceite:** 4 de julho de 2023.

Resumo: O presente artigo visa traçar, a partir de uma perspectiva histórico-cultural, uma espécie de historiografia do *road novel* de autoria feminina, contemplando desde as primeiras iniciativas a partir dos anos 1970, nos Estados Unidos, até as publicações mais recentes, no Brasil, para, ao final, reconhecer dois movimentos fundamentais dessa trajetória: um de contestação das estradas, outro de apropriação desse espaço de disputa, em que os papéis tradicionais de gênero consistem nos parâmetros a serem ultrapassados.

Palavras-chave: Viagem. Deslocamento. *Road novel*. Romance de estrada. Literatura de autoria feminina.

* Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, PR, Brasil. E-mail: mikardosoo@gmail.com

** Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, PR, Brasil. E-mail: luciazolin@gmail.com



CONSIDERAÇÕES INICIAIS: A AUSÊNCIA DE ESCRITORAS E PERSONAGENS FEMININAS NO ROAD NOVEL

Oroad novel¹, gênero literário em que a experiência na estrada, o estar em movimento, é parte central da ação narrativa, foi inaugurado por escritores americanos da década de 1950 com base no estilo de vida beat². A aventura, o estar à deriva nas estradas, sem destino, sem motivo, sem propósito, a contestação do *American way of life*³ conferem-lhe o tom. No imaginário cultural estadunidense, heteronormativo, o road novel é considerado um gênero literário tipicamente “americano” e masculino. Desde as crônicas da época da colonização ocidental até as jornadas pelas estradas em busca de liberdade, a viagem foi infundida como parte da construção da cultura e história estadunidenses. Histórias como as que encontramos em *Vida no Mississipi*, de Mark Twain (2016), até *Viajando com Charley*, de John Steinbeck (2018), e na popularização do gênero com *On the road*, de Jack Kerouac (1957), fizeram surgir protagonistas homens como exploradores tanto de uma paisagem nova, principalmente rumo ao Oeste, quanto de uma paisagem mais interior, de auto-descoberta, com o objetivo de conhecer o suposto “verdadeiro” Estados Unidos. Segundo Allison Gallagher (2017, tradução nossa), o gênero foi (e ainda é) sustentado pela imagem do viajante fanfarrão, “cuja identidade masculina inabalável sustenta seu desejo inato de aventura”⁴.

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 à presença delas? Essa pergunta norteia nossas reflexões neste artigo, uma vez que buscamos explorar a apropriação do espaço, da estrada e do estar em movimento pelas mulheres.

O protagonismo feminino sempre esteve à margem da produção do road novel, pois a maneira como a crítica⁵ e a história eternizaram os escritores beats fez parecer que as mulheres não viajavam e nem escreviam. Uma pesquisa mais criteriosa faz emergir, todavia, a presença de muitas mulheres vagando pelas mesmas estradas que os homens, até porque viveram no mesmo contexto da contracultura que se formava nos Estados Unidos, registrando suas experiências em narrativas que não chegavam a integrar o campo literário, invisibilizadas que eram devido ao estigma de sua condição feminina. Era como se elas, estando fora do lugar que lhes era devido, não merecessem ter suas aventuras consideradas, tampouco os registros que faziam de suas rotas improváveis, uma vez que incompatíveis com os padrões masculinos de referência.

1 O road novel também é conhecido como *road trip*, *road fiction*, *road book*, *travel book*, romance de viagem, livro de viagem ou apenas como literatura de viagem na estrada. Trata-se de nomes utilizados de forma geral para referenciar livros que abordem viagens, mas eles também aparecem na definição de romances em que a jornada, a viagem em si, é narrada.

2 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 da 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.

3 *American way of life* – jeito americano de viver – 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 pre-gava a “América” – no caso, os Estados Unidos – como salvadora do mundo.

4 “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.”

5 Ver Ganser (2009), Clark (2007), Paes (2004), Scharff (2003), Talbot (1999), Primeau (1996), entre outros.

Sendo assim, antes de iniciarmos o resgate do *road novel* de autoria feminina e de nos atermos às suas especificidades, julgamos producente perscrutarmos a imagem das mulheres fixada no *road novel* de autoria masculina. Quando as mulheres aparecem nessas obras, como são representadas? A resposta é quase óbvia: como passageiras silenciosas, cuja presença emerge sempre a serviço dos sujeitos masculinos, desempenhando papéis inexpressivos. Tal silenciamento feminino se deve, como já é bem sabido, à hegemonia do patriarcado, responsável pela disseminação dos discursos imperialistas sobre a mulher, uma espécie de colonização, que centraliza o poder na figura masculina e marginaliza a feminina (Bonnici, 2000). A obra considerada a primeira do gênero *road novel* é bastante representativa desse estado de coisas, visto que, quando Sal Paradise, o narrador de *On the road*, declara, logo no início, que conheceu Dean “pouco tempo depois de me (se) separar da minha (sua) mulher” (Kerouac, 1957, p. 19, grifo nosso), automaticamente ele estabelece ali um distanciamento e até mesmo um rompimento com o espectro feminino, ao mesmo tempo que instaura a estrada e a liberdade como pertencentes ao universo masculino.

Ao longo de todo o romance, as mulheres aparecem brevemente, quase sempre ameaçando a mobilidade masculina, como a personagem Terry, uma prostituta com quem Paradise permanece por algum 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 fragmento: “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). Trata-se da delimitação do espaço feminino a partir de uma visada de negatividade, algo que não se deseja para si, já que implica uma ameaça de aprisionamento, associada à ideia de raízes, responsabilidades, estabilidade que a feminilidade evoca e que o polo masculino *on the road* imediatamente rejeita.

Na maior parte das vezes, a figura feminina emerge no romance apenas como objeto, desempenhando a função de satisfazer sexualmente os donos do volante, sempre sujeita a toda sorte de violência. A personagem Galatea, por exemplo, sofre um certo tipo de violência simbólica que é, também, material: Ed Dunkel se casa com ela a pedido de Dean para tão somente roubar-lhe o dinheiro e, depois, descartá-la em um hotel, para reiniciar sua jornada “a sós, com o marinheiro e sem o menor sinal de remorso”. Diversos outros exemplos de violência simbólica aparecem ao longo de todo o romance, fazendo saltar aos olhos do/a leitor/a atento/a a objetificação da mulher, impregnada no discurso sexista em que avultam expressões do tipo: “gostosas”; “gordas, burras e chatas”; “desbocada”; “bruxa indômita”; “perdedora”; “piranha, mentirosa patológica”; e nem mesmo o corpo feminino infantil é poupadão, recebendo igualmente alta dose de sexualização, como é o caso da 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, 145, 151, 194, 205, grifos do autor). Desse modo, pode-se dizer, as mulheres não são representadas aí apenas como donas de casa emparedadas e entediadas, mas emergem como putas, desprovidas de qualquer dignidade.

Elas são também alvo da violência física, representada de maneira bastante naturalizada, como lê-se nos fragmentos: “Lee Ann! Ele a golpeou e esmurrhou” e

“Marylou estava abatida e roxa” (Kerouac, 1957, p. 102, 169), mais um exemplo entre os muitos que representam a soberania masculina sobre as estradas e os corpos femininos: *on the road*.

A despeito desse tratamento conferido às mulheres na narrativa, o romance de Kerouac se pretende subversivo, na medida em 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 problematiza, por exemplo, questões concernentes à homossexualidade e às inseguranças masculinas, como ocorre na construção da personagem Carlo Marx (o poeta Allen Ginsberg), que se mostra apaixonado por Dean Moriarty.

De modo especial, a relação entre Dean e o narrador (Paradise) é, muitas vezes, descrita como um sentimento quase físico, com nuances homoafetivas, tanto é que a presença do primeiro é marcante desde o início da narração, quando Paradise confessa que “a excitação havia tomado conta de mim (dele) outra vez”, uma espécie de “formigamento (que) se chama Dean Moriarty” (Kerouac, 1957, p. 149), até o desfecho, quando ele fica doente no México e é abandonado pelo companheiro: “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”. E é movido pela solidão resultante desse abandono que ele escolhe fechar o romance: “eu penso em Dean Moriarty” (Kerouac, 1957, p. 366, 372). Parece que, mesmo pretendendo revisitar valores tradicionais, como faz ao relativizar a supremacia da heteronormatividade, a configuração da imagem feminina como objetificada não entra em questão, tão arraigada está no imaginário do escritor e pressuposta na própria estrutura do *road novel*.

A despeito de aparecerem nessas narrativas apenas como mulheres-objeto, as mulheres mais destemidas, em meados do século XX, não só viajavam, mas também escreviam e protagonizavam suas próprias aventuras. O que aconteceu é que muitas dessas produções foram parar nas prateleiras da história e lá ficaram esquecidas, tanto que a maioria das obras a que tivemos acesso não tem tradução para a língua portuguesa, ou nem é possível encontrar edições antigas ou novas na língua original⁶.

Marina Gazola (2017), em *De prostituta a escritora: considerações sobre a participação das mulheres na geração beat a partir das memórias de Bonnie Bremser*⁷, explora essas questões, discute e desconstrói o olhar masculino sobre o corpo da mulher por meio das narrativas memorialísticas dessas escritoras, as quais tomam para si o discurso e reconstruem a imagem do corpo feminino, da maternidade, do casamento, da sexualidade, entre outros pontos em que se inscrevem.

Um exemplo desse perfil feminino é o das *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

⁶ A maioria das edições dos *road novels* e livros de viagem de autoria feminina que encontramos estão disponíveis em: <https://archive.org/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

⁷ Ver também Siqueira (2019).

drogas tanto quanto eles” (Gazola, 2017, p. 18)⁸. Elas vivenciavam as mesmas coisas que os jovens *bad boys* da época, desfrutando do sexo e da vida louca nas estradas, mas, diferentemente deles, suas trajetórias nas estradas sofreram a interdição do seu gênero e foram silenciadas. Muitas vezes, foram até mesmo tratadas como loucas, como Hope Savage e Elise Cowen⁹, ambas internadas em hospícios; Cowen chegou a cometer suicídio.

Nos enredos construídos em romances como *On the road*, de Kerouac (1957), *Jorge, um brasileiro*¹⁰, de França Júnior (1988), além de outros clássicos, também escritos por homens, como *Viajando com Charley*, de Steinbeck (2018), *De moto pela América do Sul*, de Che Guevara (2003), fica evidente o predomínio das significações do automóvel, da estrada e do movimento como espaços e ações peculiares à alcada masculina, isto é, construídos social e culturalmente pelo e para o homem. Mesmo em se tratando de autores sabidamente revolucionários, com vocação para desconstruir valores ultrapassados, o lugar adequado à mulher nas histórias que engendram permanece sendo o da casa. Elas são deixadas para trás, quando das viagens por eles empreendidas, em uma estratégia tipicamente masculina de afastamento da estagnação a que elas são associadas. Quando eventualmente embarcam nessas aventuras, são convidadas eventuais e, embora integrantes da mesma geração *beat*, viajam na condição de simples passageiras.

Seja como for, importa para essas reflexões salientar que a característica mais pungente desse gênero romanesco, tal como o concebeu Kerouac e os demais escritores já mencionados, consiste no deslocamento de um sujeito masculino à mercé da estrada e do que ela possa oferecer-lhe em termos de experiências inusitadas. De modo que a ausência de um destino específico ou de uma motivação para a viagem é o que a torna fascinante e, ao mesmo tempo, subversiva: um sujeito deslizando de um lado para o outro, em busca de alguma coisa que ele mesmo não tem ideia do que seja.

Mas será que não seria possível entender como *road novels* as histórias de viagens – narradas no momento mesmo em que os deslocamentos acontecem –, assentadas em motivações específicas, com destino conhecido, por meio de veículos e territórios que transcendem os carros e as estradas? E as mulheres? Não poderiam ser elas as líderes dessas expedições?

A leitura de uma série de romances de autoria feminina, publicados entre 1970 e 2019, nos Estados Unidos e no Brasil, cujo fulcro recai sobre as vicissitudes experimentadas pelas personagens enquanto estão em situação de viagem, possibilitou-nos delinejar uma espécie de retrato do modo como as mulheres

⁸ Ver Bremser (1969), Prima (1969), Johnson (1983), Jones (1990), Cassady (1990), Haverty (2000), Parker (2007) e Weaver (2009). A maioria dessas publicações não possui tradução para o português, assim como os *road novels* de autoria feminina estadunidense.

⁹ Hope 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).

¹⁰ Também em *Jorge, um brasileiro*, de Oswaldo França Júnior (1988), 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 Helena por meio do estereótipo da mulher sensual, e essa imagem encerra 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 em 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 vendendo-a. E não ter pressa porque ela sempre iria estar ali dentro da casa, e a gente juntos” (França Júnior, 1988, p. 54). Assim, as figuras femininas aparecem no romance como personagens marginalizadas, à espera do homem... em casa.

se apropriam do gênero. Falamos de *Play it as it lays*, de Joan Didion (1970); *Trilhas: a incrível jornada de uma mulher pelo deserto australiano*, de Robyn Davidson (2015); *Finding signs*, de Sharlene Baker (1990); *Qualquer lugar menos aqui*, de Mona Simpson (1986); *Arquivo das crianças perdidas*, de Valeria Luiselli (2019); *Sing, unburied, sing*, de Jesmyn Ward (2017); *Todos nós adorávamos caubóis*, da escritora brasileira Carol Bensimon (2013); e *Isadora, sua camisola La Perla e a BR* (2015) e *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral* (2018), da também brasileira Catarina Guedes. Trata-se de romances que, embora pouco conhecidos e igualmente pouco (ou quase nada) estudados na academia – sendo os mais antigos reunidos aqui graças a um trabalho de garimpo realizado em arquivos dispersos –, tornam-se icônicos por explorarem a mobilidade feminina, tão cerceada ao longo da história das mulheres vivenciada à sombra da cultura patriarcal.

DA CONTESTAÇÃO À APROPRIAÇÃO: OS ROAD NOVELS DE AUTORIA FEMININA

O *road novel* começou a ser explorado pelas mulheres nos Estados Unidos já a partir da década de 1960, poucos anos depois da publicação do romance de Kerouac, em 1957, que popularizou o gênero no país. Isso graças às conquistas das mulheres empreendedoras no âmbito do movimento feminista que, a essa altura, já tinha galgado um bom percurso com vistas a assegurar a presença delas nos espaços públicos. Assim como já dispunham das condições econômicas necessárias à realização das viagens e das demais experiências ligadas às práticas culturais que foram sendo aos poucos apropriadas por elas. Dessa maneira, tal apropriação se concretiza não apenas no fato de elas estarem em trânsito pelo mundo afora, mas também porque passam a escrever sobre mulheres que viajam, legitimando suas ações por meio da literatura.

As mulheres produzem uma literatura própria, escrita a partir de sua própria perspectiva, suas experiências socioculturais, seu modo de estar na sociedade, sob a influência e os desmandos das heranças do patriarcado. Nesse contexto, a crítica feminista norte-americana Elaine Showalter propõe a divisão da literatura produzida por mulheres, entendida como um subgrupo em face da literatura canônica masculina, em três fases, considerando sua trajetória percorrida desde as primeiras publicações até as mais recentes: na fase *feminina*, as escritoras repetiam em seus romances os padrões tradicionais vigentes na sociedade, representando figuras femininas silenciadas e resignadas; a chamada fase *feminista* era/é marcada pelo protesto em relação à opressão e à exclusão das mulheres de determinados espaços sociais; e a *fêmea* irrompeu com a representação de mulheres subjetivadas, conscientes de sua capacidade e autonomia para gerir a própria vida (Zolin, 2019). Tendo em vista essa classificação proposta por Showalter e a trajetória dos *road novels* de autoria feminina perscrutada mediante a análise dos romances anteriormente referidos, propomos sua classificação em duas fases: a de *contestação* da estrada como espaço exclusivamente masculino e a de *apropriação* das estradas pelas mulheres.

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 das estradas para si. 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.

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 como 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 liberação, mas não as impedindo.

Por exemplo, no *road novel* *Finding signs*, de Sharlene Baker (1990), a viagem tem conotação de busca pela apropriação do deslocamento, ao colocar em cena uma personagem feminina que viaja sozinha, pedindo carona. O enredo do romance é bastante simples: Brenda Bradshaw, de 23 anos, recebe uma 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.

Brenda é definida, então, como uma mulher de “uma raça diferente”, mas é exatamente por ser mulher que essa experiência de Brenda pelo espaço público não poderia ser a mesma que a do protagonista de *On the road*, já que existem construções sociais que limitam sua mobilidade. Por isso, ela vivencia todos os preconceitos disponíveis sobre os corpos femininos que se atrevem a colocar-se em movimento, sendo constantemente questionada sobre sua presença *non grata* na estrada, despertando nela a insegurança e o medo de/do estar fora de seu “devido” lugar.

Ser definida como uma “mulher de uma raça diferente” revela, portanto, que a estrada aberta e a viagem como liberdade só serão 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 pertencente a essa 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 nossa)¹¹, uma vez que Brenda enfrenta o construto social e permanece na estrada.

Outro exemplo da primeira fase é a autoficção *Trilhas*, da viajante-escritora australiana Robyn Davidson (2015), que narra a aventura vivida pela autora ao ir para Alice Springs a fim de realizar um empreendimento único: aprender a

11 “a form of space agency”.

treinar camelos para poder atravessar sozinha o deserto. Depois de dois anos vivendo na cidade, durante os quais consegue quatro camelos, ela inicia sua jornada por quase três mil quilômetros, de Alice Springs até o litoral do Oceano Índico, dentro do deserto até chegar ao mar.

Durante os dois anos em Alice Springs, 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 conta com os peões de fazenda e conosco para salvá-la?” (Davidson, 2015, p. 68). 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 – isto é, o deserto.

Esse *road novel* coloca em cena uma narradora feminista que possui uma forte presença reflexiva sobre sua condição de mulher nesse contexto de delimitações de espaços privados e públicos. Escrito dois anos após a viagem da escritora Davidson pelo deserto australiano, a obra trabalha criticamente diversas questões, como o preconceito racial e a condição da mulher em uma sociedade predominantemente sexista, contestando o estatuto socialmente construído de mulher. 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.

Play it as it lays, de Joan Didion (1970), é um dos mais antigos *road novels*, talvez o mais antigo, publicado por uma estadunidense. O enredo 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 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 4 anos, Kate, devido a uma doença mental e física. Esse cenário a faz adotar um comportamento auto-destrutivo 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. Perante tudo isso, a própria protagonista se interna em um hospital, onde ela recusa visitantes, movida por um único desejo: ver a filha novamente.

A solidão da personagem e a sua necessidade ilusória de restabelecer algum controle sobre a vida a fazem 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 nossa)¹². Contudo, ela é incapaz de lidar com suas questões pessoais e

¹² “She drove it as a riverman rubs a river, every day more attuned to its currents, its deceptions”.

transforma sua mobilidade em uma tentativa de fuga daquilo que ela era e vivia, sem, no entanto, ter êxito.

Assim, no romance, o desejo de movência se faz presente, mas as ações da protagonista são restrinidas pelas suas concepções de maternidade e de esposa, que são confrontadas pelas relações familiares em ruína. 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 pôr-se em movimento. 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. Suas andanças são encerradas atrás das portas de uma instituição para pacientes com problemas mentais, na qual Maria encontra a paz tão ansiosamente procurada pelas rodovias e no nihilismo tão fortemente presente na essência da protagonista.

Por fim, a narrativa de *Qualquer lugar menos aqui*, de Mona Simpson (1986), é situada nos Estados Unidos, nas décadas de 1960 e 1970, quando a personagem Ann tem 12 anos e é levada de Bay City, em Wisconsin, por sua mãe recém-divorciada, para Beverly Hills, na Califórnia, dirigindo por quase quatro mil quilômetros. Elas contam apenas com um carro seminovo e com as aspirações não substanciais do desejo da mãe de que Ann consiga trabalhar na televisão em Hollywood, o que faz a filha vivenciar o desenraizamento daquilo que considera sua origem.

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. A mãe Adele, por sua vez, anseia se libertar dos laços familiares e rumar em direção aos sonhos pessoais, que consistiam em arrumar um marido rico e transformar a filha em atriz famosa, mesmo que as perspectivas de realização não fossem as melhores. Ela reconstrói suas próprias referências de origem e sente-se pertencida em suas próprias buscas. É em meio à complexidade desses sentimentos que elas dirigem pelas estradas em busca de uma vida melhor, de um destino diferente, sem, no entanto, conseguirem realizar suas expectativas.

O estar em deslocamento dentro do automóvel cria a noção de caminho, de estrada e de viagem como um espaço de busca no qual a dolorosa dualidade da realidade de ambas, expressa na dicotomia amor-ódio, se põe a nu. As jornadas reforçam as desconexões entre elas, bem como a dificuldade de permanecerem na estrada, fazendo avultar questionamentos acerca da noção de liberação 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 nossa)¹³.

Tanto em *Finding signs* quanto em *Trilhas*, as protagonistas enfrentam os obstáculos peculiares aos espaços a elas interditados em função de seu gênero, os quais ousam frequentar, assim como enfrentam o medo de estar fora de lugar, contestando-os, e, apesar da dificuldade, apropriam-se do direito à mobilidade. Contudo, em *Play it as it lays* e *Qualquer lugar menos aqui*, as personagens não conseguem concretizar esse sentimento de adequação ao movimento e às estradas, vivendo um processo de desconexão com esses signos. Dessa forma, a fase de contestação abrange aqueles romances que se preocupam em representar

13 “continues to impact the structure of social space and gender norms”.

a estrada como espaço generificado, marcado por questões que cerceiam a liberdade dos corpos femininos.

As obras da segunda fase dos *road novels*, que chamamos de fase da *apropriação da estrada*, quando as escritoras assumem definitivamente o volante e traçam suas próprias rotas, rompem, ainda mais, com as formas tradicionais do gênero estabelecidas por Kerouac. As representações de viagens protagonizadas por elas mesmas são engendradas a partir da perspectiva feminina, agora ampliada e amparada pela consolidação do discurso feminista, entendido aqui como um conjunto de práticas que determinam o modo como a sociedade discute sobre 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.

As autoras conferem multiplicidade ao gênero, alargando suas possibilidades estéticas e temáticas, e, ao mesmo tempo, demonstrando familiaridade com o estar em movimento. Da transgressão implicada no gesto de colocar corpos femininos nas estradas, as autoras chegam ao patamar do enfraquecimento da “geografia do medo” (“*geography of fear*”) (Ganser, 2009, p. 71, tradução nossa), viabilizando a apropriação feminina das estradas sem os percalços da noção machista de “lugar da mulher”. Dessa forma, o *road novel* de autoria feminina contemporâneo focaliza a representação das diferenças hierarquizadas de gênero ao mesmo tempo que oferece alternativas de superação, além de se desdobrar em relação às maneiras como os deslocamentos são empreendidos, nascidas no contexto multicultural da vida contemporânea, de modo que outros paradigmas se somam à noção de viagem, estrada e veículo de transporte.

O *road novel* *Arquivo das crianças perdidas*, de Valeria Luiselli (2019), representa uma ruptura significativa para a forma tradicional do gênero, pois ele coloca em cena uma família inteira na estrada – com pai, mãe e filhos –, trazendo questões de cunho familiar, pessoal e social na soma de suas rotas. Sendo assim, vai na contramão da proposta dos escritores *beats*, que desejavam viver suas aventuras à margem dos conceitos familiares. 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.

A viagem, todavia, configura-se tanto de forma física quanto metafórica, por quanto ela consiste também em um rito de passagem, uma vez que, enquanto se deslocam pelas estradas desérticas, saindo de Nova York em direção ao Arizona, fica subentendida uma decisão tomada no inicio da viagem: a de terminarem o casamento para, depois, seguirem cada um na sua rota.

Soma-se a essa demanda familiar outra ruptura com a forma tradicional do *road novel*, a viagem de teor social, configurada como imigração. Ela emerge a partir da pesquisa empreendida pela mãe, uma jornalista que estuda a viagem como fuga de um sistema político-social, feita por pessoas em busca de novas oportunidades em outras fronteiras. Trata-se de uma espécie de deslocamento que se dá não como forma de prazer, sinalizando liberdade para cruzar fronteiras ao sabor do acaso, mas um deslocamento forçado por circunstâncias de cunho socioeconômico, evidenciando, assim, uma nova faceta do *road novel*.

de autoria feminina. Essa forma de viagem pode ser lida na “Elegia das crianças perdidas”, uma metafíccão historiográfica escrita pela autora e que compõe o romance em forma de um manifesto referente à crise humanitária de crianças imigrantes nos Estados Unidos, vindas do México. Essa narrativa dentro da narrativa consiste na estratégia de que se vale a escritora para alargar as fronteiras do gênero, adaptando-o às novas conjunturas das sociedades contemporâneas, para além das demandas da *geração beat*.

Em contraste com essas obras, *Isadora, sua camisola La Perla e a BR* (2015) e *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral* (2018), da brasileira Catarina Guedes, exploram a jornada com um desejo genuíno de liberdade concretizada que, até então, não se apresentou nos outros romances de estrada de autoria feminina mencionados até aqui. 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 patriarcal em declínio, mas ainda machista e heteronormativa.

Guedes (2015) 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.

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. Contudo, essa liberdade é possível por ser ela uma mulher branca de classe média alta, que, além de ter condições financeiras para realizar o empreendimento, também possui formação acadêmica – jornalismo – que proporciona a ela meios para lidar com questões emergentes nas estradas. 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 sua vez, *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon (2013), 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 medeiam 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, amparados pelo desejo de liberdade que a viagem sem rumo, sem rotas, sem GPS pode oferecer. Não são apenas mulheres em trânsito, são marcadas pela diferença e representam os indivíduos marginalizados pela sociedade heteronormativa. O corpo que transita agora é um corpo socialmente delimitado por estereótipos

e preconceitos, uma vez que são considerados corpos na contramão dessa heteronormatividade: são mulheres e são sujeitos não limitados pela sexualidade.

Em ambos os romances de autoria feminina brasileiros, o de Guedes e o de Bensimon, conforme a viagem evolui, as personagens se enveredam cada vez mais em suas interioridades, progredindo em suas descobertas pessoais 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, as quais se apropriam do estar em movimento: Isadora, com condições para tanto, realiza suas jornadas com a liberdade ansiada pelas viajantes dos outros *road novels*, desprendida dos conceitos limitadores sobre o corpo feminino; enquanto Cora, e em parte também Júlia, desbrava o interior de um Rio Grande do Sul marcado pelos estereótipos de masculinidades, como o da figura do gaúcho macho, desocupada com os conceitos normatizadores sobre o corpo feminino.

Por fim, *Sing, unburied, sing*, de Jasmyn Ward (2017), ao mesmo tempo que integra o que chamamos de fase *da apropriação das estradas*, no sentido de que é escrito por uma autora negra que traz para a cena narrativa a problematização do direito de o sujeito negro ir e vir em um país marcado pela segregação racial no contexto do século XX, transita também pela fase de *contestação das estradas*, na medida em que flagra uma família, composta por uma mãe negra, um pai branco, seus filhos negros e uma amiga branca, inserida em um espaço inóspito rumo à Penitenciária Estadual do Mississippi, em Porchman Farm, para buscar o pai recém-liberto da prisão.

A ruptura aqui, já manifesta desde a inserção da autoria feminina negra em um gênero literário tradicionalmente dominado pela perspectiva hegemônica masculina e branca, atinge um patamar crítico elevado ao representar sujeitos negros assumindo o direito de transitar de automóvel pelos espaços públicos das estradas, os quais nunca lhes foram destinados. Mesmo estando “fora de lugar”, eles encaram o desafio e cumprem a jornada, não sem ter que vencer muitos obstáculos.

Contudo, embora haja essa apropriação do espaço e da escrita sobre viagens por meio do gênero *road novel*, pela perspectiva da autoria negra, o racismo reverbera sua presença em toda a narrativa, transformando a viagem da família em uma jornada fantasmagórica, cercada pela ideia de morte, gerando um mal-estar constante dentro do carro, como um sintoma da impossibilidade de deslocamento e liberdade do corpo negro, configurando o romance em uma narrativa de contestação da estrada.

Ao longo da jornada, a narrativa abrange a trajetória de personagens que foram presas literalmente, e, ao mesmo tempo, personagens encarceradas em uma prisão metaforizada na intersecção de estímulos sociais como o de raça, classe e vício, resgatando memórias, durante a viagem, num vértice confuso e doloroso. Ao lado desse drama familiar protagonizado pela mãe negra e pobre, pelo pai recém-liberto da prisão – mas quase impedido de retornar à casa em função dos riscos que a estrada impunha a seus corpos marginalizados –, a viagem empreendida se desenrola para além da materialidade e se transforma em uma jornada fantasmagórica para a mãe, Leonie, e o filho, Jojo, cada um com seu fantasma particular: Given, o fantasma do irmão de Leonie, e Richie, o fantasma de um menino que foi assassinado pelo avô de Richie, ambos mortos de forma trágica devido ao racismo estrutural, aquele que os ameaçava novamente.

ao longo do trajeto. Desse modo, a narrativa desvela bem mais do que os riscos daquela travessia, mas também a história de opressão do povo negro.

Há que se ressaltar, portanto, o fato de que, mesmo na fase da contestação, as personagens podem se apropriar dos espaços conforme 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 suas potencialidades e concretizam a apropriação do *road novel*, ao ampliar as concepções de sujeitos viajantes, de meios de transporte, de espaços pelos quais transitam, de viagens e, também, de recursos narrativos, como vemos no uso de mecanismos da literatura fantástica por Ward para construir uma jornada assombrada; nos recursos de pesquisas jornalísticas de Luiselli, para estabelecer uma conexão da viagem de despedida da família com a jornada de cunho forçado, representada pela imigração das crianças perdidas; e nos recursos cinematográficos, utilizados por Bensimon para ilustrar uma jornada de (des)encontro, descrevendo a viagem de maneira a fazer do/a leitor/a um/a espectador/a das ações.

Desse modo, nesses *corpora*, o fato de a mulher estar em trânsito implica o processo mais importante não só para libertação dos construtos sociais, mas também serve para denunciar questões culturais, expor preconceitos e contradições e (re)aprender a lidar consigo própria. Ao tomarem o discurso para si, as mulheres contestam a liberdade das estradas e do fazer literário, e expõem a cultura do medo e a estrutura sexista que cerceiam o direito de (auto)mobilidade feminina. Ao mesmo tempo que denunciam essas construções sobre sua presença na estrada, expandem as jornadas para além da experiência tradicional e passam a incluir outros fatores, apropriando-se do gênero *road novel*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto os corpos femininos transgressores, explorando os espaços públicos em busca de uma forma de se apropriarem deles (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 permeados pelo desejo feminino de pertencimento. Pertencer ao movimento, à jornada, ao automóvel, à sua capacidade de mobilidade e à alteridade como viajantes em espaços desconhecidos.

Todos os *road novel* de autoria feminina referidos nestas reflexões problematizam os sujeitos viajantes, a estrada, o veículo de deslocamento e a forma de escrever sobre essas aventuras. As protagonistas dessas histórias questionam e contestam, mas também viajam e se apropriam das estradas, do movimento, do deslocamento. Trata-se, é certo, da mesma tendência subversiva que tem caracterizado a trajetória da literatura de autoria feminina a partir de meados do século passado, quando as mulheres, por meio dos movimentos feministas, vão progressivamente conquistando direitos básicos, como o de deslocar-se pelo mundo, antes impensáveis em face da rigidez dos papéis a elas reservados pela tradição patriarcal.

Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Butler (2003) salienta as *performances* de gênero como sendo as únicas responsáveis por configurarem a ideia do que venha a ser o gênero e seus papéis. De maneira que o que é adequado ou inadequado às mulheres passa por suas *performances* corporais repetidas, embora o sistema as obrigue a acreditar em sua naturalidade. Isso ocorre porque não há “nenhuma ‘essência’ que o gênero expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire e porque o gênero não é um dado de realidade” (Butler, 2003, p. 199). Nesse sentido, são a contestação e a apropriação das estradas pelas mulheres, os deslocamentos e as experiências que elas têm aí vivenciado, ao longo das últimas décadas, que passam, progressivamente, a regular a nova realidade dos gêneros que vem sendo cristalizada.

Nesse conjunto de *road novels* colocados aqui em perspectiva, as *performances* femininas representadas subvertem, como na realidade extraliterária, diversos dos mecanismos de regulação do gênero, ajudando a construir, por meio da fixação de *performances* subversivas da tradição patriarcal, novas possibilidades de vivências corporais. Os corpos femininos vão, aos poucos, porém de modo irremediável, se apossando do direito de transitar por todos os lugares, antes inimagináveis, em face da sua pretensa insignificância decretada pelos padrões de pensamento que lograram, ao longo da história, o direito de lhes silenciar a alma e paralisar o corpo.

FROM CONTESTATION TO APPROPRIATION: THE ROAD NOVEL BY FEMALE AUTHORSHIP

Abstract: This article aims to delimit, from a historical-cultural perspective, a kind of historiography of the road novel by women, covering from the first initiatives from the 1970s, in the United States, to the most recent publications, in Brazil, so, in the end, recognize two fundamental movements of this trajectory: one about contesting the roads, the other about the appropriation of this space of dispute, in which the traditional gender roles consist of the parameters to be overcome.

Keywords: Trip. Displacement. Road novel. Travel novel. Literature by female authorship.

REFERÊNCIAS

- BAKER, S. *Finding signs*. New York: Knopf, 1990.
- BENSIMON, C. *Todos nós adorávamos caubóis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BONNICI, T. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.
- BREMSER, B. *Troia, mexican memoirs*. New York City: Croton Press, 1969.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASSADY, C. *Off the road*. New York City: William Morrow, 1990.

- CHE GUEVARA, E. *De moto pela América do Sul: diário de viagem*. São Paulo: Sá, 2003.
- CLARK, D. *Driving women: fiction and automobile culture in twentieth-century America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.
- DAVIDSON, R. D. *Trilhas: a incrível jornada de uma mulher pelo deserto australiano*. São Paulo: Seoman, 2015.
- DIDION, J. *Play it as it lays*. New York: Bantam Books, 1970.
- FRANÇA JÚNIOR, O. *Jorge, um brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- GALLAGHER, A. The radical potential of queer road novels: looking beyond the Bro-Canon. *Literary Hub*, 2017. Disponível em: <https://lithub.com/the-radical-potential-of-queer-road-novels/>. Acesso em: 31 jul. 2022.
- GANSER, A. *Roads of her own: gendered space and mobility in American women's road narratives, 1970-2000*. Amsterdam; New York: Editions Rodopi B. V., 2009.
- GAZOLA, M. B. *De prostituta a escritora: considerações sobre a participação das mulheres na geração beat a partir das memórias de Bonnie Bremser*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- GUEDES, C. *Isadora, sua camisola La Perla e a BR*. Simões Filho: Kalango, 2015.
- GUEDES, C. *Sobre poeira e sol e uma certa calça floral*. Guaratinguetá: Penalux, 2018.
- HAVERTY, J. *Nobody's wife: the smart aleck and the king of the beats*. Berkeley: Creative Arts Book Company, 2000.
- JOHNSON, J. *Minor characters*. New York: Washington Square Press, 1983.
- JONES, H. *How I became Hettie Jones*. New York: E. P. Dutton, 1990.
- KEROUAC, J. *On the road*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1957.
- LUISELLI, V. *Arquivo das crianças perdidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- PAES, D. *Fast cars and bad girls: nomadic subjects and women's road stories*. New York: Peter Lang Publishing, 2004.
- PARKER, E. *You'll be okay: my life with Jack Kerouac*. San Francisco: City Lights, 2007.
- PRIMA, D. di. *Memórias de uma beatnik*. San Francisco: Last Gasp of San Francisco, 1969.
- PRIMEAU, R. *Romance of the road: the literature of the American highway*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1996.
- SCHARFF, V. *Twenty thousand roads: women, movement, and the West*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- SIMPSON, M. *Qualquer lugar menos aqui*. São Paulo: Best Seller, 1986.
- SIQUEIRA, E. C. *Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/64365>. Acesso em: 15 fev. 2020.

LITERATURA

STEINBECK, J. *Viajando com Charley*. Tradução A. B. Pinheiros de Lemos. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2018.

TALBOT, L. This is not an exit: *the road narrative in contemporary American literature and film*. Lubbock: Texas Tech University, 1999.

TWAIN, M. *Life on the Mississippi*. New York: William Morrow, 2016. Kindle.

WARD, J. *Sing, unburied, sing*. New York: Scribner, 2017.

WEAVER, H. *The awakener: a memoir of Kerouac and the fifties*. San Francisco: City Lights Books, 2009.

ZOLIN, L. O. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 327-336.