

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Carla Priori da Silva

Três narrativas de *viajeras* hispânicas: a voz de mulheres que viajam sozinhas

Juiz de Fora

2025

Carla Priori da Silva

Três narrativas de *viajeras* hispânicas: a voz de mulheres que viajam sozinhas

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.
Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.
Linha de pesquisa 1: Literatura, crítica e cultura

Orientadora: Profa. Dra. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Carla Priori da .

Três narrativas de viajeras hispânicas : a voz de mulheres que viajam sozinhas / Carla Priori da Silva. -- 2025.

242 f.

Orientadora: Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2025.

1. Mulheres que viajam sozinhas. 2. Relatos de viagem. 3. Aniko Villalba. 4. Patricia Almarcegui. 5. Lina Maestre. I. Gonçalves, Ana Beatriz Rodrigues, orient. II. Título.

CARLA PRIORI DA SILVA

TRÊS NARRATIVAS DE VIAJERAS HISPÂNICAS:
A VOZ DE MULHERES QUE VIAJAM SOZINHAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 11 de junho de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Humberto Fois Braga - Presidente da banca

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Maria Mirtis Caser

Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. María Eugenia Osorio Soto

Universidade de Antioquia

Juiz de Fora, 07/05/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Fois Braga, Professor(a)**, em 11/06/2025, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Beatriz Rodrigues Goncalves, Professor(a)**, em 11/06/2025, às 17:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **María Eugenia Osorio, Usuário Externo**, em 12/06/2025, às 14:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Mirtis Caser, Usuário Externo**, em 17/06/2025, às 18:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvina Liliana Carrizo, Professor(a)**, em 07/07/2025, às 12:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.uffj.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2382084** e o código CRC **E401B612**.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, que, sem dúvidas, faz tudo no tempo certo e, em todos os momentos, sustentou-me, provando que eu era capaz de suportar o peso da minha cruz.

Ao papai e à mamãe, pelo apoio incondicional a todas as minhas decisões ao longo da vida. Sou muito grata por não terem medido esforços para que eu me tornasse quem sou hoje.

Ao marido, por literal e metaforicamente estar ao meu lado nas viagens da vida. Tenho a felicidade de ter um companheiro que segurou e segura todas as minhas pontas. Elton Rotho, sua parceria foi essencial para que eu conseguisse terminar esta pesquisa.

Aos meus irmãos, por me motivarem a buscar um futuro melhor, em especial ao Cleyton, que deu suporte para aprimorar esta tese sempre que precisei.

Aos membros da banca: Professora María por sua atenção e por aceitar fazer parte deste processo. Certamente, sua leitura crítica pode oferecer relevantes apontamentos para o amadurecimento do trabalho. Professora Mirtis, por todo seu carinho e disponibilidade para participar das bancas de qualificação e de defesa, trazendo suas valiosas contribuições à minha pesquisa. Professor Humberto, um agradecimento especial por ter me acompanhado na caminhada do mestrado, como orientador, e por ter aceitado continuar ao meu lado, agora, nas bancas de qualificação e de defesa do doutorado. Saiba que a minha formação como pesquisadora não teria sido a mesma sem você. Professora Silvina, serei eternamente grata por seu carinho, atenção, conselhos, disponibilidade... Não sei nem o que seria da minha jornada desde a graduação se não tivesse podido contar com você.

À professora Ana Beatriz, por ser mais que uma orientadora. Mesmo já desfrutando de sua aposentadoria, você me ajudou a ver os pontos cegos do processo de escrita da tese e me guiou pra que eu mesma encontrasse as respostas. Obrigada por acreditar em mim e segurar a minha mão, não somente no doutorado, mas ao longo de todo o meu percurso acadêmico.

Às *viajeras*, especialmente Aniko Villalba, Patricia Almarcegui e Lina Maestre, autoras das obras sem as quais esta tese não existiria.

Aos meus queridos alunos e ex-alunos, saibam que todo esse esforço é por vocês e para vocês. Obrigada por me incentivarem a buscar ser melhor a cada dia!

Aos colaboradores do PPG, em especial à Daniele e ao Paulo, por sempre estarem dispostos a ajudar e a sanar as dúvidas.

Ao Programa de Bolsas da Pós-graduação da UFJF, pela concessão da bolsa de estudos nos últimos semestres do doutorado.

Enfim, a todos que fizeram parte da minha jornada acadêmica, meu muito obrigada!

RESUMO

Nesta tese são estudadas três narrativas de *viajeras* hispânicas que viajaram sozinhas e produziram relatos autobiográficos (Lejeune, 2008) nos quais narram suas experiências. As obras *El síndrome de Paris* (2016), da argentina Aniko Villalba, *Una viajera por Asia Central* (2016), da espanhola Patricia Almarcegui e *El arte de viajar sola* (2019), escrita pela colombiana Lina Maestre, são objetos deste estudo. O fio condutor da investigação é a busca por perceber como as escritoras selecionadas expressam, em seu discurso, o processo de autodescoberta e de encontro com uma nova versão de si mesma após os deslocamentos. Ademais, por meio da análise dos paratextos (Genette, 2010) das obras, avaliou-se a possibilidade de realizar um esboço de classificação arquitextual dos livros de relatos de viagem escritos por mulheres. Inicialmente, executou-se uma revisão bibliográfica condizente com a área em estudo e foram verificadas pesquisas que relacionam as mulheres e as viagens. Posteriormente, promoveu-se uma aproximação com as obras no campo paratextual, direcionando o olhar para o processo de produção de sentidos por meio da análise dos paratextos, que permitiram concentrar a atenção nos aspectos gerais da publicação dos livros. Em seguida, efetuou-se a análise qualitativa do texto propriamente dito, verificando as marcas de subjetividade, bem como (e se) ocorre um processo de reconstrução identitária/autodescoberta presente no discurso das autoras. Por fim, foram conduzidas análises comparativas e contrastivas dos elementos detectados na leitura crítica/analítica, o que tirou o estudo da busca das especificidades de cada livro e o lançou na realização do entrelaçamento entre eles. Como resultado das análises, percebeu-se que esse viés ainda é pouco explorado e a temática carece de estudos que apresentem à comunidade acadêmica textos de viagem de autoria feminina. Ao inserir nesse universo a voz de três mulheres que viajam sozinhas, viu-se que as obras analisadas se distanciam da forma consagrada como modelo, tanto no campo paratextual quanto no narrativo, ao inserirem no projeto gráfico elementos como capas ilustradas e coloridas, à exceção de *Una viajera por Asia Central* (2016), que se adequa a uma proposta editorial; fotos e inúmeras marcas de subjetividade como elementos centrais da experiência viática, o que configura, de certa forma, um arquitexto feminino dos relatos de viagem autobiográficos contemporâneos e promove uma ruptura com os paradigmas masculinos tradicionais.

Palavras-chave: mulheres que viajam sozinhas; relatos de viagem; Aniko Villalba; Patricia Almarcegui; Lina Maestre.

ABSTRACT

This thesis examines three narratives by Hispanic female travelers who journeyed alone and produced autobiographical accounts (Lejeune, 2008) in which they narrate their experiences. The works *El síndrome de París* (2016), by the Argentine writer Aniko Villalba, *Una viajera por Asia Central* (2016), by the Spanish author Patricia Almarcegui, and *El arte de viajar sola* (2019), written by the Colombian Lina Maestre, constitute the corpus of this study. The central thread of the investigation is the attempt to understand how these selected writers express, in their discourse, the process of self-discovery and the encounter with a renewed version of themselves after their journeys. Furthermore, through the analysis of the paratexts (Genette, 2010) of these works, this study evaluated the possibility of outlining an architextual classification of travel accounts authored by women. The research began with a bibliographical review relevant to the field of study and an examination of scholarly works addressing the relationship between women and travel. Subsequently, a paratextual approach to the selected works was undertaken, focusing on the process of meaning-making through the analysis of their paratexts, which allowed attention to be centered on the general aspects of the publication of these books. A qualitative analysis of the narrative texts themselves followed, aimed at identifying marks of subjectivity and investigating whether (and how) a process of identity reconstruction or self-discovery is present in the authors' discourse. Finally, comparative and contrastive analyses of the elements identified in the critical/analytical reading were carried out, moving the study beyond the search for the specificities of each book and toward their interweaving. As a result of these analyses, it became evident that this perspective remains underexplored and that the theme lacks studies that present female-authored travel accounts to the academic community. By introducing into this universe the voices of three women who travel alone, we found that the analyzed works deviate from the established model, both in the paratextual and narrative fields, by incorporating into their graphic design elements such as illustrated and colorful covers – except for *Una viajera por Asia Central* (2016), which aligns with an editorial proposal – photographs, and numerous markers of subjectivity as central elements of the travel experience. This, in a way, constitutes a feminine architext of contemporary autobiographical travel narratives and challenges traditional paradigms.

Keywords: women traveling alone; travel accounts; Aniko Villalba; Patricia Almarcegui; Lina Maestre.

RESUMEN

En esta tesis, se estudian tres narrativas de viajeras hispánicas que viajaron solas y produjeron relatos autobiográficos (Lejeune, 2008) en los que narran sus experiencias. Las obras *El síndrome de París* (2016), de la argentina Aniko Villalba, *Una viajera por Asia Central* (2016), de la española Patricia Almarcegui, y *El arte de viajar sola* (2019), de la colombiana Lina Maestre, constituyen el objeto de este estudio. El hilo conductor de la investigación es la búsqueda por comprender cómo las escritoras seleccionadas expresan, en su discurso, el proceso de autodescubrimiento y el encuentro con una nueva versión de sí mismas después de sus desplazamientos. Asimismo, a través del análisis de los paratextos (Genette, 2010) de estas obras, se evaluó la posibilidad de esbozar una clasificación arquitectural de los libros de relatos de viaje escritos por mujeres. En un primer momento, se realizó una revisión bibliográfica acorde con el área de estudio y se identificaron investigaciones que relacionan a las mujeres con los viajes. Posteriormente, se llevó a cabo un acercamiento a las obras desde la perspectiva paratextual, enfocando la mirada en el proceso de producción de sentido mediante el análisis de los paratextos, lo que permitió centrar la atención en los aspectos generales de la publicación de los libros. Luego, se efectuó un análisis cualitativo del texto en sí, identificando marcas de subjetividad y verificando cómo (y si) ocurre un proceso de reconstrucción identitaria o autodescubrimiento en el discurso de las autoras. Finalmente, se realizaron análisis comparativos y contrastivos de los elementos detectados en la lectura crítica y analítica, lo que desplazó el estudio más allá de la búsqueda de las especificidades de cada libro hacia la construcción de un entrelazamiento entre ellos. Como resultado de los análisis, se observó que ese enfoque sigue estando poco explorado y que la temática carece de estudios que presenten ante la comunidad académica textos de viaje de autoría femenina. Al incluir en este universo la voz de tres mujeres que viajan solas, se constató que las obras analizadas se alejan de la forma consagrada como modelo, tanto en el ámbito paratextual como en el narrativo, al incorporar en el diseño gráfico elementos como cubiertas ilustradas y coloridas – con excepción de *Una viajera por Asia Central* (2016), que se ajusta a una propuesta editorial – fotografías y numerosas marcas de subjetividad como elementos centrales de la experiencia viajera. Esto configura, en cierta medida, un arquitecto femenino de los relatos de viaje autobiográficos contemporáneos y supone una ruptura con los paradigmas masculinos tradicionales.

Palabras clave: mujeres que viajan solas; relatos de viaje; Aniko Villalba; Patricia Almarcegui; Lina Maestre.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1	– Corpus da pesquisa.....	16
Esquema 1	– Interseção dos termos “mulher” e “viagem”	22
Quadro 2	– Estudos sobre mulher e viagem: Portal de Teses da CAPES.....	23
Quadro 3	– Estudos sobre mulher e viagem: BDTD.....	25
Quadro 4	– Artigos sobre mulher e viagem: Portal de Periódicos da CAPES.....	27
Gráfico 1	– Número de dissertações e teses ao longo do tempo	30
Gráfico 2	– Número de artigos ao longo do tempo	39
Fotografia 1	– Aniko Villalba	58
Figura 1	– Capa e contracapa do livro <i>El síndrome de París</i> (2016)	59
Figura 2	– Epígrafe de <i>El síndrome de París</i> (2016)	62
Figura 3	– Partes de <i>El síndrome de París</i> (2016)	63
Figura 4	– Ilustrações do capítulo 1 de <i>El síndrome de París</i> (2016)	65
Figura 5	– Etapas da “viajoterapia” na perspectiva de Villalba (2016)	67
Figura 6	– Ilustrações do capítulo 2 de <i>El síndrome de París</i> (2016).....	68
Figura 7	– Ilustrações do capítulo 3 de <i>El síndrome de París</i> (2016)	69
Figura 8	– Primeiras ilustrações do capítulo 4 de <i>El síndrome de París</i> (2016)	70
Figura 9	– Demais ilustrações do capítulo 4 de <i>El síndrome de París</i> (2016)	71
Figura 10	– Ilustrações do capítulo 5 de <i>El síndrome de París</i> (2016)	72
Figura 11	– Imagem de abertura do capítulo 6 de <i>El síndrome de París</i> (2016)	73
Figura 12	– Primeiro mapa subjetivo do capítulo 6 de <i>El síndrome de París</i> (2016)	74
Figura 13	– Representação de elementos chave no relato	75
Figura 14	– Representação de um conjunto de elementos arquitetônicos	75
Figura 15	– Representação da mesa de trabalho de Aniko	76
Figura 16	– Última ilustração de <i>El síndrome de París</i> (2016)	77
Fotografia 2	– Patricia Almarcegui	78
Figura 17	– Capa e contracapa do livro <i>Una viajera por Asia Central</i> (2016)	80
Figura 18	– Índice de <i>Una viajera por Asia Central</i> (2016)	83
Figura 19	– Única ilustração da obra almarceguiana	86
Fotografia 3	– Lina Maestre	88
Figura 20	– Capa e contracapa do livro <i>El arte de viajar sola</i> (2019)	89
Figura 21	– Sumário de <i>El arte de viajar sola</i> (2019)	92

Figura 22	– Frases de fechamento dos capítulos	94
Figura 23	– <i>Viajera</i> caminhando em uma praia	97
Figura 24	– Retrato de uma paisagem	98
Figura 25	– <i>Viajera</i> em um ponto turístico	99
Figura 26	– <i>Viajera</i> em um barco	100
Figura 27	– <i>Viajera</i> caminhando à beira de uma estrada	101
Figura 28	– <i>Viajera</i> observando a paisagem	102
Figura 29	– <i>Viajera</i> caminhando em uma cadeia montanhosa	103
Figura 30	– <i>Viajera</i> limpando a neve do caminho	104
Figura 31	– <i>Viajera</i> posando com uma placa para pedir carona	105
Figura 32	– Fotografia geradora da capa do livro	106
Figura 33	– <i>Viajera</i> contemplando uma paisagem	107
Figura 34	– <i>Viajera</i> admirando balões no céu	108
Figura 35	– Caminho percorrido na seção	112
Figura 36	– Denominações adotadas para as escritoras	124
Figura 37	– Itinerário villalbiano	125
Figura 38	– Itinerário almarceguiano	157
Figura 39	– Itinerário maestriano	180
Esquema 2	– Palavras-chaves da seção	200
Quadro 5	– Síntese dos paratextos detectados	203
Gráfico 3	– Quantidade de excertos analisados	216
Esquema 3	– Percurso narrativo das obras analisadas.....	218

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABL	Academia Brasileira de Letras
BDTD	Bibliotecas Digitais de Teses e Dissertações
CAPES	Portal de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
INPI	Instituto Nacional da Propriedade Industrial
ISBN	<i>International Standard Book Number</i> [Padrão Internacional de Numeração de Livro]
MEC	Ministério da Educação
PPG	Programa de Pós-graduação
SciELO	<i>Scientific Electronic Library Online</i> [Biblioteca Científica Digital Online]
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O UNIVERSO DOS RELATOS DE <i>VIAJERAS</i>: UMA PROPOSTA DE REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	21
2.1	O QUE AS DISSERTAÇÕES E TESES BRASILEIRAS TÊM A DIZER SOBRE MULHER E VIAGEM?	30
2.2	O QUE OS ARTIGOS CIENTÍFICOS TÊM A DIZER SOBRE MULHER E VIAGEM?	39
3	APROXIMAÇÃO COM AS OBRAS NO CAMPO PARATEXTUAL	48
3.1	LEITURA PARATEXTUAL DA OBRA ARGENTINA <i>EL SÍNDROME DE PARÍS</i>	58
3.2	LEITURA PARATEXTUAL DA OBRA ESPANHOLA <i>UNA VIAJERA POR ASIA CENTRAL</i>	78
3.3	LEITURA PARATEXTUAL DA OBRA COLOMBIANA <i>EL ARTE DE VIAJAR SOLA</i>	87
4	APROXIMAÇÃO COM AS OBRAS NO CAMPO NARRATIVO	111
4.1	LEITURA TEXTUAL DA OBRA ARGENTINA <i>EL SÍNDROME DE PARÍS</i>	125
4.2	LEITURA TEXTUAL DA OBRA ESPANHOLA <i>UNA VIAJERA POR ASIA CENTRAL</i>	156
4.3	LEITURA TEXTUAL DA OBRA COLOMBIANA <i>EL ARTE DE VIAJAR SOLA</i>	179
5	ENTRELAÇAMENTO DOS ACHADOS NAS OBRAS	200
5.1	UM OLHAR CONTRASTIVO/COMPARATIVO PARA O CAMPO PARATEXTUAL DAS OBRAS	202
5.2	UM OLHAR CONTRASTIVO/COMPARATIVO PARA O CAMPO NARRATIVO DAS OBRAS	215
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	228
	REFERÊNCIAS	235

1 INTRODUÇÃO

Antes de efetivamente embarcar na viagem proposta por esta tese, considero¹ que é importante trazer algo sobre os motivos que me levaram a me debruçar sobre obras de mulheres que viajam sozinhas. Esta travessia veio se construindo ao longo dos anos. Começou no início de 2017, quando houve o interesse em cursar a disciplina “Literatura e Interdisciplinaridade”, no âmbito do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPG-Letras/UFJF), como disciplina isolada. No decorrer das aulas, ministradas pelas professoras Dra. Rose Mary Abrão Nascif e Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira, foi possível o contato com abordagens teórico-críticas acerca da literatura produzida por mulheres e suas implicações nos âmbitos históricos, literários, culturais e linguísticos.

A disciplina me proporcionou uma visão panorâmica das abordagens propostas e despertou em mim a vontade de aprofundar os conhecimentos na temática. Munida de embasamento crítico, no ano seguinte, pude ingressar no mestrado na mesma instituição, formular hipóteses e aplicar, no desenvolvimento do meu percurso acadêmico, os fundamentos teóricos recebidos.

Durante o período do mestrado, optei por seguir minha trajetória de estudos com textos escritos por mulheres latino-americanas. Sob orientação do professor Dr. Humberto Fois-Braga, buscando escutar a voz de mulheres no contexto enunciativo da Literatura de Viagem, realizei estudos que desabrocharam na dissertação intitulada “Mulheres que viajam sozinhas: vozes femininas latino-americanas nos relatos de viagem *Mas você vai sozinha?* e *Días de viaje*”. A pesquisa verificou de que forma Gaía Passarelli e Aniko Villalba, com base, respectivamente, em suas obras *Mas você vai sozinha* (2016) e *Días de viaje* (2013), propõem uma expressão feminina do deslocamento capaz de subverter a tradição androcêntrica dos relatos de viagem. Como resultado das análises, verifiquei que as obras apresentam como ponto em comum o fato de incluírem, em seu projeto gráfico, traços que remetem a uma caligrafia feminina, característica que as distancia da estrutura consagrada como modelo. Além disso, ambas utilizam o argumento de mulheres viajando sozinhas para desconstruir estereótipos e mostrar para a sociedade que nós temos o direito à mobilidade legítima.

¹ Nesta tese, com o objetivo de legitimar a força do discurso feminino, opto conscientemente pelo uso da primeira pessoa do singular, como um gesto político e feminista, que subverte a norma acadêmica tradicional, frequentemente marcada por uma pretensa objetividade e por uma impessoalidade que invisibiliza os sujeitos que escrevem. Ao assumir a voz que me é própria, reivindico o lugar da mulher pesquisadora como sujeito ativo na construção do saber, afirmo minha autoria e subjetividade, bem como sigo meu comprometimento com uma perspectiva feminina de produção acadêmica.

Inclusive, por meio dos meus estudos, percebi que, cada vez mais, a temática abordada nos textos escritos por mulheres não é restrita às pautas feministas. Desse modo, os temas relacionados ao gênero não são uma constante nessa literatura. O que é possível notar são as subjetividades autorais se manifestando nas obras, tanto de maneira inédita e original quanto abordando assuntos há muito tempo conhecidos pela sociedade, mas marginalizados.

Esse percurso de investigação sobre as narrativas de viagem escritas por mulheres apontou para a necessidade de aprofundar a pesquisa sobre a mulher que viaja sozinha, examinando em que medida as técnicas e estruturas discursivas empregadas para transmitir, por meio do “eu”, um discurso que constrói uma ideologia de transparência interior da *viajera*², refletem seu processo de autodescoberta na e pela viagem, além de trazerem à tona o olhar para diversas questões que emergiram a partir do momento em que nós, mulheres, passamos a ocupar, legitimamente, a esfera pública. As viagens solo³ fazem, portanto, com que o binarismo esfera pública/privada seja colocado em xeque, reforçando a importância dos deslocamentos físicos e emocionais para o empoderamento subjetivo das mulheres.

Minhas pesquisas demonstraram uma lacuna de publicações de trabalhos que promovem diálogos entre literatura e mobilidade feminina, especialmente se concentrando no estudo de textos de mulheres que viajam sozinhas. Por essa razão, em 2021, ao ingressar no doutorado, decidi ampliar essa vertente de investigação com a finalidade de contribuir com as produções sobre um tema tão relevante. A ausência de bibliografia evidencia, portanto, o caráter inovador desta pesquisa. Considero que esta tese servirá para suscitar debates entre a literatura e a viagem, principalmente no que tange aos deslocamentos de mulheres, um vasto universo a ser explorado, mas sobre o qual ainda há poucos estudos realizados.

Nesse sentido, esta investigação visa fortalecer a linha de pesquisa 1, denominada “Literatura, Crítica e Cultura”. Entendo que, ainda que venham sendo fortemente exploradas nos dias atuais, inegavelmente, as práticas de legitimação da alteridade seguem como um importante elemento de fomentação de pesquisas dentro da perspectiva dos Estudos Culturais.

² Como na língua portuguesa o vocábulo viajante não possui flexão de gênero, neste estudo, assim como na minha dissertação de Mestrado (Silva, 2020), todas as vezes que fizer referência à mulher viajante, efetivarei o ato político de utilizar o termo no feminino *viajera*, em espanhol.

³ Convém apontar que: “[...] em inglês, o termo ‘*lonely traveler*’ (viajante solitário) foi substituído há alguns anos por ‘*solo traveler*’ (viajante solo) [...]” (Campos, 2011, p. 18), expressão que se popularizou no Brasil e no mundo nas últimas décadas. A autora complementa que, como o termo “viajante solitária” pode vir carregado de preconceitos e estigmas, é importante que a mulher que viaja sozinha se defina ou como viajante independente ou como viajante solo. Neste trabalho, opto pela denominação “*viajera solo*” e nomeio as viagens realizadas por uma mulher sozinha de “viagens solo”.

Compreendo que o campo dos estudos literários aceita diferentes perspectivas para proceder à análise das obras e que não olhar para outras áreas pode deixar o trabalho superficial. Akiko Santos (2005) reflete sobre a transdisciplinaridade e discorre que para solucionar os problemas da vida, pensamos de maneira transdisciplinar, entretanto, diante de problemas relacionados ao conhecimento, a tendência é recorrer ao raciocínio cartesiano, pautado na objetividade, na linearidade e na descontextualização. Vejo, assim, uma crítica da autora ao modo acadêmico de pensar disciplinar e à mentalidade fragmentária.

Em consonância com o exposto, considero que cada parte do conhecimento só tem valor real se dialogar com os demais saberes, que são parte integrante de um todo. Entendo, assim, a transdisciplinaridade como esse todo, composto de diferentes partes ou saberes que dialogam entre si e atuam em colaboração na sua construção. Percebo que as narrativas de viagem de *viajeras* possibilitam articulações entre as dimensões política, histórica e geográfica, a crítica feminista e os estudos da mobilidade, a partir de uma perspectiva transdisciplinar, a qual adotarei neste estudo. Também não posso deixar de considerar que a viagem, por si só, enquanto prática intercultural, contribui com o exercício transdisciplinar.

É notório que, nos dias atuais, as mulheres não enfrentam tantas restrições para subverter o status quo e agir com autonomia como enfrentavam décadas atrás. Mas, infelizmente, essa liberdade é parcial, pois as *viajeras* levam o medo na bagagem. Mesmo em meados da terceira década do século XXI, as mulheres que viajam sozinhas – ou sem uma companhia masculina – deparam-se com um cenário alarmante. Quando uma *viajera* solo é atacada e assassinada, como aconteceu no final de 2023 com a artista e *cicloviajera* venezuelana Julieta Hernández – que viajava sozinha pelo Brasil em uma bicicleta e estava no percurso de retorno ao seu país de origem⁴ –, trata-se de mais uma lamentável demonstração, entre tantas outras, de que o mundo machista segue condenando as mulheres que não ocupam o lugar a elas destinado na sociedade, explicitando a necessária adoção de medidas que tragam efetivas transformações sociais.

Aliás, quando a presente tese traz para análise obras escritas por mulheres que, assim como outras marginalizadas, ganham pouco destaque, acredito que é gerado um positivo impacto social. Sendo assim, este estudo se converte em um ato de visibilidade das pautas femininas, lançando luz às mulheres que ainda lutam para não terem suas histórias, vivências e literaturas apagadas. Acredito, dessa forma, estar dando passos, ainda que lentos, em direção ao fim desse ciclo de medo e violência contra a mulher.

⁴ Mais informações disponíveis em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/01/07/artista-venezuelana-julieta-hernandez-e-encontrada-morta-com-sinais-violencia-em-am>. Acesso em: 18 jan. 2024.

A opção de analisar textos a respeito de viagens femininas é uma forma de pensar como, na atualidade, as escritoras veem sua própria condição, porque considero que viajar sozinha desempenha um relevante papel na promoção do autoconhecimento e na ampliação dos horizontes tanto físicos quanto mentais das *viajeras*. Afinal, essas mulheres estão aproveitando a possibilidade de usar o lócus enunciativo para dizer sobre si e sobre o mundo, além de se fazerem visíveis dentro dele, “[...] deixando suas marcas com tudo aquilo que lhes é próprio: a dimensão subjetiva, as emoções, a afetividade, os sentimentos, [...] uma capacidade maior de perceber o mundo exterior e de sensibilizar-se diante dos sofrimentos, da dor do outro e das demandas sociais” (Rago, 2013, p. 24).

Com o propósito de averiguar, sob a perspectiva abordada por representantes inseridas no contexto da literatura de viagem contemporânea, as convergências e as divergências em seus olhares para o mundo exterior e dada a intenção de obter diversos pontos de vista, selecionei livros escritos por três autoras hispânicas – haja vista a língua espanhola ser meu idioma de trabalho –, para compor o escopo desta pesquisa.

A primeira autora selecionada é a *viajera* argentina Aniko Villalba (Buenos Aires, 1985 –). Além de escritora, ela é autora de blogs, livros e diários interativos de viagem. Em 2008, depois de ter terminado a faculdade de Comunicação Social, começou sua vida de *viajera* solo e até 2018 viveu viajando e narrando, antes mesmo da publicação dos livros, suas experiências em países da América, Ásia, Europa e África nas crônicas de seu blog *Viajando por ahí*⁵; criado em 2010. Depois desses dez anos, Aniko se estabeleceu em Amsterdam e criou um novo projeto: o blog *Escribir.me*⁶, por meio do qual ministra oficinas e cursos de escrita criativa.

A segunda autora que trago para a debate é a *viajera* espanhola Patricia Almarcegui (Zaragoza, 1969 –). Ela é formada em Filologia Hispânica pela Universidade de Zaragoza e é professora universitária de Literatura Comparada. Publicou romances, crônicas, ensaios e artigos sobre Orientalismo e sobre Literatura de Viagem.

Por fim, apresento a autora colombiana Lina Marcela Maestre Lacera (Valledupar, 1989 –). Em 2012, ela se formou em Administração Hoteleira e Turística e começou a trabalhar em um hotel em Bogotá, entretanto, esse não era seu sonho. Por essa razão, em 2014, decidiu abrir mão da vida que levava e virar *viajera* solo. Percorreu sozinha mais de 50 países ao longo dos anos em que viveu viajando. Em 2019, reuniu as experiências dos quatro primeiros anos de viagem no livro *El Arte de viajar sola*, uma autopublicação.

⁵ Disponível em: <https://viajandoporahi.com/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

⁶ Disponível em: <https://www.escribir.me/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

Ressalto, assim, que estou ciente de que analisarei criticamente narrativas de três mulheres relativamente jovens e solteiras, fator que poderia facilitar a mobilidade. Também posso afirmar que, de certa forma, as três autoras são integrantes de uma camada social privilegiada e estão em profissões que ocupam um lugar de destaque na produção do discurso: o meio jornalístico e acadêmico. Essas pessoas, de modo geral, têm domínio da linguagem formal, experiência de leitura e possibilidade de se dedicarem à escrita, o que se reflete no valor literário que pode ser atribuído às obras em função da habilidade enunciativa dos relatos, dando relevância ao lugar da mulher no mundo intelectual.

Cabe destacar que as autoras retratadas nesta tese, seus textos e seu estilo de escrita poderão também ser referidos pelos neologismos que propus a partir de seus sobrenomes: villalbiana/o, almarceguiana/o e maestriana/o. Além do mais, essas autoras fazem parte de uma geração contemporânea de escritoras e os rastros de sua presença no campo dos estudos científicos e acadêmicos ainda são poucos; em outros termos, é possível afirmar que são textos inexplorados por pesquisadores da área dos estudos literários e, igualmente, pela crítica. Construir uma apreciação nova, a partir do meu foco interpretativo lançado às três obras, configura-se, portanto, como um verdadeiro desafio.

Diante desse fenômeno, acredito estar inserindo três autoras contemporâneas na tradição escrita, que ainda inclui poucos nomes femininos, bem como estabelecendo uma reflexão essencial para pensar e compreender a atual produção literária. Considero, desse modo, que estou não somente aportando materiais à fortuna crítica dessas escritoras, como também fortalecendo a representação das mulheres como protagonistas em viagens.

Vale acrescentar que a escolha das escritoras ocorreu, em primeiro lugar, pelo interesse em direcionar a mirada para como diferentes mulheres materializam as experiências femininas por meio de seus escritos. São autoras que tratam, de distintas formas, da questão da mobilidade de mulheres a partir da experiência empírica do deslocamento. Convém pontuar que optei por não aprofundar a discussão acerca da nacionalidade das escritoras das obras analisadas, uma vez que tal abordagem extrapolaria os limites estabelecidos para esta pesquisa. Embora reconheça que os contextos socioculturais e geográficos de origem possam influenciar as experiências e a construção narrativa das *viajeras*, abrindo diversas portas para a investigação atravessar, o propósito desta tese recai sobre o discurso presente nos relatos de viagem, com ênfase nas manifestações de subjetividade e na construção identitária da mulher que viaja sozinha, considerando-as mais diretamente vinculadas aos objetivos da presente análise.

Ademais, proponho uma investigação que realiza aproximações entre obras que refletem meu gosto literário individualizado enquanto pesquisadora, trazendo uma convergência

temática entre determinados livros: relatos organizados em torno da experiência feminina do deslocamento, mais especificamente, das viagens solo.

Os livros dedicados a narrativas de viagem de mulheres hispânicas selecionados para serem o corpus da investigação são apresentados no Quadro 1, abaixo:

Quadro 1 – Corpus da pesquisa

Título	Autora	País	Ano	Editora	Páginas
<i>El síndrome de Paris</i>	Aniko Villalba	Argentina	2016	Edição da autora	186
<i>Una viajera por Asia Central: lo que queda de mundo</i>	Patricia Almarcegui	Espanha	2016	Universidad de Barcelona	172
<i>El arte de viajar sola</i>	Lina Maestre	Colômbia	2019	Edição da Autora	148

Fonte: elaborado pela autora (2025).

Na primeira coluna do Quadro 1, acima, apresento o título das obras selecionadas para compor o escopo desta tese. Na segunda coluna, constam os nomes das autoras. Na terceira coluna estão dispostos seus países de origem. Posteriormente, na quarta coluna, estão relacionadas, da mais antiga para a mais recente, as datas de publicação dos livros. Cabe acrescentar, inclusive, que o critério escolhido para a exposição das obras foi cronológico, sem obedecer a nenhuma categoria crítica. Na quinta coluna são listadas as editoras que publicaram as obras. Por fim, a última coluna, informa o número de páginas de cada livro, que têm um número semelhante de páginas, entre 148 e 186. Interpreto que, talvez, a questão de ter que financiar seu próprio livro – no caso villalbiano e maestriano – seja uma das causas dessas páginas na casa da centena.

Sobre a primeira coluna do quadro, é interessante observar os títulos e como eles se relacionam: todos trazem uma subversão, um contraponto ao discurso oficial; é como se falassem na negativa, pelas bordas. *A síndrome de Paris* é uma “doença” da decepção; já o que resta do mundo é, nitidamente, a sobra. Talvez, somente em *A arte de viajar sozinha* que não esteja tão nítida essa negativa, mas pensando nas obras que levam o título “A arte de viajar”, ao trazer o termo “sozinha” ela está dialogando com uma cultura da viagem masculina – porque quem escreve esses livros sobre a “arte de viajar”, são, majoritariamente, homens.

Ainda direcionando a atenção para o Quadro 1, mais especificamente para a coluna em que figuram as editoras, percebo que, das três obras analisadas, duas foram autopublicações. Sobre esse tema, é inegável que, em diversos campos da sociedade, como no mercado de trabalho, por exemplo, a diferença entre as oportunidades oferecidas para homens e para

mulheres ainda é grande. Entendo que é possível afirmar que isso também se reflete no mercado editorial, em que as editoras mais centrais, aparentemente, não têm interesse em publicar obras de viagem escritas somente por mulheres, já que seguem publicando muito mais textos escritos por homens. Fato que poderá ser comprovado em pesquisas posteriores.

Nesse sentido, ressalto que, dos três livros que compõem o corpus de investigação, a única obra que não é uma publicação própria, *Una viajera por Asia Central* (2016), foi publicada pela editora da Universidade de Barcelona que, de modo geral, torna públicos livros que têm o objetivo de atender a necessidades formativas, docentes e de investigação, visando a divulgar os conhecimentos gerados naquela universidade e inserir as obras no mercado editorial, ou seja, é uma editora acadêmica.

Tal reflexão me remete ao processo de escolha do corpus. Na busca por relatos de viagem que pudessem subsidiar este trabalho, encontrei dificuldades no que diz respeito às poucas publicações de obras com as características que me interessavam, a saber: serem livros escritos por mulheres (quase não figuram no mercado editorial), que viajam sozinhas (geralmente esse tipo de livro é escrito a quatro mãos, já que as viagens e a publicação foram realizadas com o companheiro), pertencerem ao gênero relatos de viagem autobiográficos (escritos em primeira pessoa), serem de autoria de alguma mulher hispânica (pertencente a algum país em que o espanhol seja a língua oficial) e não terem sido publicados há mais de dez anos (objetivando dar visibilidade a mulheres que participam da cena literária contemporânea). Ante o exposto, a partir de agora, apresentarei ao leitor, de maneira individual e mais detalhada, os três livros selecionados.

El síndrome de Paris [A síndrome de Paris⁷] (2016), é uma publicação independente, produzida por fora do circuito editorial tradicional. É o segundo livro de Aniko Villalba e está composto por narrativas de viagem que mostram o lado B da vida de *viejera*, além de uma história de amor. Depois de viver viajando durante mais de sete anos, a escritora descobriu que esse estilo de vida não é tão perfeito como acreditava e compartilhou essa experiência no decorrer das 186 páginas que trazem narrativas com reflexões pessoais.

No livro *Una viajera por Asia Central: lo que queda de mundo [Uma viajante pela Ásia Central: o que resta de mundo]* (2016), Patricia Almarcegui embarca em uma viagem à Ásia Central, ao longo das 172 páginas que compõem a obra, publicada pela Editora da Universidade de Barcelona. Inclusive, na contracapa consta a afirmação de que, por meio das viagens e das

⁷ Cabe mencionar que as obras não possuem versão em português, mas, para melhor compreensão, apresento, neste primeiro momento, a livre tradução que realizei do título dos livros.

experiências, a autora construiu um Oriente vivo e dinâmico, que seria seu próprio Oriente⁸. A obra, que faz parte da coleção “*Periodismo Activo*”, divide-se em duas partes da mesma viagem: a primeira, Uzbequistão e a segunda, Quirguistão. Vale ressaltar que, após o início desta pesquisa, as investigações me mostraram que o livro almarceguiano obteve tanto êxito que ganhou ainda mais repercussão e, atualmente, encontra-se na quinta edição e a autora está em negociação para que ele seja traduzido ao árabe, uma possibilidade de ampliar, ainda mais, a difusão da obra – e da voz – de uma *viajera* solo.

El Arte de viajar⁹sola (2019) oferece, nas 148 páginas que o compõem, um projeto dedicado a fazer outras mulheres enxergarem a viagem para além de um deslocamento, como um processo que possibilita transformação e empoderamento. Nele, a autora reúne as experiências de quatro anos de viagem – nos quais lutou contra seus próprios medos e preconceitos, e os de uma sociedade machista, para realizar o sonho de viver viajando – e as relata em meio a dicas para mulheres que querem viajar sozinhas. Com base na análise realizada, afirmo que ao inserir esse tipo de conteúdo no livro, a escritora confere a ele uma maior tendência para o estilo de manual, delimitando, desse modo, o perfil do público leitor que pretende alcançar.

Esses livros, nos quais as autoras expuseram suas viagens a diferentes partes do mundo, serão os objetos de análise desta pesquisa acadêmica. Contudo, caso julgue relevante, poderei incluir na discussão algumas outras produções, como posts das redes sociais e/ou dos blogs das escritoras, por exemplo, a fim de contribuir para ampliar a reflexão sobre a escrita de mulheres que viajam sozinhas, bem como para verificar alguma inquietação oriunda do processo de pesquisa, o que me permitirá maior flexibilidade para aprofundar determinadas informações apresentadas nas obras e comprovar e/ou refutar minhas hipóteses.

Inclusive, é relevante comentar a respeito da tradução das citações das obras que compõem o escopo desta investigação – bem como de outros textos em língua estrangeira que fazem parte deste estudo. Considero válido destacar que traduzir vai além de transpor os termos de uma língua para a outra de maneira literal ou, até mesmo, palavra por palavra. O ato tradutório pressupõe a transferência dos sentidos presentes no texto de partida para o contexto

⁸ Ao me deparar com questões relacionadas ao Oriente, inevitavelmente, remeto-me ao livro *Orientalismo*, publicado em 1978, por Edward W. Said, com o qual considero uma possibilidade de leitura transtextual.

⁹ Aqui, novamente sou levada à transtextualidade, dada a existência de um livro de Alain de Botton, publicado em 2002, cujo título é *A arte de viajar*. Nele, o autor discorre sobre o lado psicológico que envolve o ato de viajar.

cultural da língua de chegada. Tal afirmação me remete ao recurso descrito por Laurence Venuti (2008) como “domesticação”. Conforme mencionei em estudo anterior, tal procedimento:

[...] consiste em adaptar o texto original ao contexto de recepção, isto é, à cultura de chegada (brasileira). Transmitiremos nossa percepção daquilo que julgamos fazer mais sentido dentro da nossa realidade cultural e linguística, com vistas a fazer com que o leitor desconsidere que se trata de um texto traduzido. Ainda assim, através dessas escolhas tradutórias, buscaremos expressar, o mais próximo possível, a intenção comunicativa do texto fonte, sempre adotando estratégias que prezem pela manutenção do sentido do enunciado (Silva, 2020, p. 18).

Por essa razão, nesta tese, para garantir maior fluidez na leitura, traduzirei os textos escritos em outros idiomas empregando nas minhas escolhas tradutórias a “domesticação” (Venuti, 2008) e incluirei a transcrição do texto-fonte em nota de rodapé¹⁰.

Diante dos apontamentos introdutórios expostos até aqui, anuncio que o objetivo geral desta tese é perceber como (e se) as escritoras selecionadas expressam, em seu discurso, o processo de autodescoberta e de encontro com uma nova versão de si mesma após os deslocamentos. Desse modo, a proposta é pensar, ainda, em como ocorre a união da performance narrativa dos relatos autobiográficos, no que diz respeito às formas de relatar a si mesma, com as discussões políticas e marcas subjetivas da contemporaneidade. Ademais, por meio da análise crítica dos paratextos das obras literárias, buscarei traçar um esboço de classificação arquitextual dos livros de relatos de viagem escritos por mulheres.

Para desenvolver o estudo, com vistas a alcançar os objetivos propostos, esta tese seguirá uma estrutura com Introdução e quatro seções subsequentes, além das Considerações Finais. Na primeira seção, *O universo dos relatos de viajeras: uma proposta de revisão bibliográfica*, pretendo mapear o que já se falou sobre mulheres e viagem, executando uma revisão bibliográfica condizente com a área em estudo, e verificar pesquisas realizadas que relacionem as mulheres e as viagens. Considero que, a partir da leitura de diversos trabalhos – artigos, dissertações e teses –, será possível conhecer o estado da arte e desenvolver as ideias propostas para esta investigação com base bibliográfica e poderei, ainda, argumentar sobre a temática com sustentação em estudos que já abordaram o assunto.

Já na segunda seção, intitulada *Aproximação com as obras no campo paratextual*, apresentarei as análises de cada livro isoladamente, promovendo, como anunciado pelo título, a aproximação com as obras no campo paratextual, uma vez que direcionarei o olhar para o

¹⁰ Assim, visando a evitar redundâncias, como as traduções aqui presentes são de minha autoria, a partir de agora não empregarei o termo “tradução nossa” em todos esses casos.

processo de produção de sentidos por meio da análise das capas, títulos – dos livros e dos capítulos –, projeto gráfico, ilustrações, ou seja, dos paratextos (Genette, 2010), entre outros elementos, que me permitirão concentrar a atenção nos aspectos gerais da publicação dos livros, sem me preocupar, nessa ocasião, com o conteúdo narrativo dos relatos.

Em seguida, na terceira seção, promoverei a *Aproximação com as obras no campo narrativo*, efetuando a análise do texto propriamente dito, verificando as marcas de subjetividade, bem como (e se) ocorre um processo de construção identitária/autodescoberta presente no discurso das autoras. Interessa-me destacar o modo como as personagens dos relatos interagem e enxergam o mundo que as rodeia e a si próprias, antes, durante e depois das viagens. Para tanto, inicialmente, realizarei uma breve demonstração teórico-metodológica, que considero necessária para subsidiar a leitura analítica das obras literárias e, por essa razão, farei uma explanação sobre a mulher na sociedade com base em uma perspectiva histórica, também discorrerei sobre a relação da mulher com a literatura e com as viagens, passando pela caracterização dos relatos de viagem e do gênero autobiográfico.

Convém informar que a abertura da seção terá um caráter mais informativo, a título de contextualização da temática. Os referenciais teóricos serão acionados, efetivamente, no decorrer das análises, conforme forem sendo apresentados os excertos representativos de determinado conceito ou ideia proposta por algum autor. Nesse contexto, recorrerei às perspectivas de estudiosos que, mesmo sem tomarem como fonte específica de suas investigações os relatos de viagem autobiográficos escritos por mulheres, no conjunto de seus estudos refletem sobre temas que dialogam com minha pesquisa.

Posteriormente, na quarta, e última, seção, realizarei o *Entrelaçamento dos achados nas obras*, levando em conta as propriedades descritas nas seções anteriores. Esse momento da investigação será direcionado às análises comparativas e contrastivas dos elementos detectados na leitura crítica/analítica, o que vai me tirar da busca por especificidades detalhadas em cada um dos livros e me lançar na empreitada de realizar o entrelaçamento entre as obras tanto no plano paratextual quanto no narrativo.

Por fim, nas *Considerações finais*, a partir dos principais resultados do estudo realizado, retomarei alguns aspectos oriundos do percurso investigativo e apontarei possibilidades para pesquisas futuras. Poderei, ainda, propor reflexões que busquem comprovar ou refutar a hipótese de que as *viajeras* expressam em seu discurso o processo de autodescoberta e do encontro com uma nova versão de si mesma após os deslocamentos, bem como sugerir a caracterização de uma expressão arquitetural dos relatos de viagem contemporâneos sob uma perspectiva feminina.

2 O UNIVERSO DOS RELATOS DE *VIAJERAS*: UMA PROPOSTA DE REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Nesta seção, reúno estudos sobre as relações entre mulher e viagem a fim de demonstrar como a experiência de mulheres que viajam é discutida do ponto de vista de pesquisadores que se propuseram a analisar a temática, principalmente no que toca à produção literária desses sujeitos. Meu propósito é compreender a maneira como o tema vem sendo abordado na academia e, com o objetivo de ampliar a visão sobre pesquisas que relacionam mulher e viagem, apresento, a seguir, os trabalhos que considero relevantes para o meu estudo. Assim, acredito que, baseada em estudos científicos, conseguirei construir minha própria linha de investigação.

No caminho analítico que percorro, não tenho a pretensão de esgotar as fontes de informações disponíveis, pois reconheço tanto as limitações desta pesquisa quanto as minhas próprias, enquanto pesquisadora. A seleção dos estudos e a interpretação das informações coletadas não segue um protocolo e tampouco aplica estratégias de investigação exaustivas, mas amplia, de uma maneira descritiva, as possibilidades da análise do que já foi pesquisado e relatado sobre mulher e viagem sem necessariamente responder a uma pergunta específica.

Inicialmente, convém pontuar que, para a revisão bibliográfica, não estabeleci um período de publicação. A decisão de não delimitar um recorte temporal foi motivada por alguns fatores: em primeiro lugar, minha busca tenciona proporcionar um panorama atualizado, mas também abrangente sobre o tema em questão, considerando as publicações relevantes e significativas, independentemente da data. Defendo que isso permite uma compreensão mais completa da evolução do conhecimento na área e possibilita a inclusão de estudos que, embora mais antigos, podem ter uma contribuição relevante para a análise que proponho.

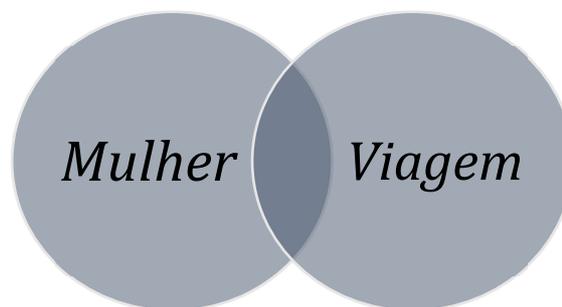
Além disso, sei que a bibliografia está em constante desenvolvimento e atualização, o que torna importante incluir todos os estudos que podem oferecer uma base sólida de conhecimento. Por essas razões, a escolha de não estabelecer um limite temporal rígido permite que a revisão cubra uma gama mais ampla de evidências e reflita o contexto do estado da arte, sem restringir as fontes que poderiam ser basilares para uma análise com maior profundidade.

O primeiro passo para iniciar a revisão bibliográfica foi a escolha das palavras-chave mais adequadas para encontrar estudos relevantes. Defini que “mulher” e “viagem” seriam os termos de busca. Porém, entendo que tanto o primeiro quanto o segundo são bastante abrangentes e poderiam trazer pesquisas das mais variadas áreas como resultado, ou seja, empregados de maneira isolada, abrangeriam um escopo de estudos além do desejado. Desse

modo, acredito que utilizando-os juntos, teria exatamente o que procuro e optei por efetivar as buscas empregando o operador booleano¹¹ “e”, que contribuiu efetivamente na minha procura.

Ao utilizar esse operador, conforme explicado pelo Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI, 2017), estarei informando ao sistema de busca como combinar os termos de pesquisa, por conseguinte, é possível realizar a interseção de dois conjuntos, conforme ilustro abaixo. No esquema, trago a representação de dois agrupamentos: o da esquerda, com textos que contêm a palavra “mulher” e o da direita, com textos que contêm a palavra “viagem”:

Esquema 1 – Interseção dos termos “mulher” e “viagem”



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Como pretendo encontrar os estudos que contenham a relação entre mulher e viagem, verifiquei no Esquema 1, acima, que o resultado obtido é representado pela parte mais escura da imagem, ao centro, que retrata a interseção dos dois conjuntos. É ali que estão todos os textos que contêm as duas palavras simultaneamente e que farão parte da minha revisão bibliográfica. Dessa forma, os documentos encontrados estarão mais próximos dos almejados.

Para esse primeiro momento, conduzi uma coleta de dissertações e teses. No Brasil, um importante repositório desses trabalhos acadêmicos, vinculado ao Ministério da Educação (MEC), é o Portal de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)¹², que é o sistema on-line oficial do governo para depósito de teses e dissertações brasileiras. No total, a pesquisa retornou 106 estudos que contêm os termos “mulher” e “viagem”. Contudo, após a leitura dos títulos e/ou resumos para selecionar os trabalhos que, de fato, são relevantes para minha revisão, 100 foram excluídos por não tratarem efetivamente do tema. As seis pesquisas selecionadas foram descritas no Quadro 2, abaixo, da seguinte maneira: ano, título, autor, tipo de trabalho, área e, por último, instituição; elementos que considero

¹¹ “Os operadores lógicos (ou booleanos), criados por George Boole (1815-1864), são a base dos computadores digitais. Permitem combinar ou excluir termos, como palavras-chave, levando a resultados mais precisos em buscas” (INPI, 2017, p. 4).

¹² Disponível em: <http://capesdw.capes.gov.br/>. Acesso em: 23 nov. 2023.

importante visualizar nesse primeiro momento. Optei, ainda, por realizar a apresentação em ordem cronológica, sem obedecer a nenhuma categoria analítica.

Quadro 2 – Estudos sobre mulher e viagem: Portal de Teses da CAPES¹³

Ano	Título	Autor	Tipo	Área	Instituição
2014	<i>Uma colônia no Brasil</i> de Marie Van Langendonck: um relato de viagem sob o olhar de uma estrangeira	Pâmela Pinto Chiareli Fachinelli	Dissertação	Teoria Literária	Universidade Federal de Uberlândia
2015	Viajantes britânicas na América do Sul: gênero e cultura imperial (1868-1892)	Ivania Pocinho Motta	Tese	História Social	Universidade de São Paulo
2019	Maria Graham: A performatividade nos diários de viagens da América do Sul no século XIX	Any Marry Silva	Dissertação	História Social	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
2020	A bordo do <i>Euphrosnye</i> : Uma viagem por palavras de mulheres	Flora Schroder Garcia	Dissertação	Psicologia Social	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
2020	As viajantes imperiais: discursos de gênero, percepções de alteridade e civilização em relatos de viagem do século XIX	Renata Firmo Lessa	Dissertação	História	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
2020	Mulheres que viajam sozinhas: Vozes femininas latino-americanas nos relatos de viagem <i>Mas você vai sozinha?</i> e <i>Dias de viagem</i>	Carla Priori da Silva	Dissertação	Estudos Literários	Universidade Federal de Juiz de Fora

Fonte: elaborado pela autora (2025).

Observando o quadro acima, o primeiro elemento que merece destaque diz respeito à autoria dos trabalhos encontrados: todos foram escritos por mulheres. Considero que esse dado, por si só, já assume um forte caráter político e feminista, mas também me remete ao que revelou

¹³ Vale ressaltar que ele é o local para depósito obrigatório dos trabalhos produzidos nos programas de pós-graduação do país e, por isso, todas as dissertações e teses deveriam estar listadas nele, entretanto, constatei com minhas buscas que nem todas estavam cadastradas na plataforma.

a historiadora Branca Zilberleib (2022) em sua pesquisa intitulada *A mulher como problema de pesquisa em História: emergência de estudos sobre mulheres e gênero na historiografia brasileira recente (1973-2001)*. A pesquisadora constatou que:

[...] as mulheres terem se tornado uma força política de relevância, assim como estarem dentro da universidade como pesquisadoras e professoras, permitiu que a *mulher* se tornasse também objeto de pesquisas de áreas diversas. Quer dizer, o que se alega aqui é que a *mulher* só se torna um objeto de pesquisas quando ela mesma começa a fazer pesquisas (Zilberleib, 2022, p. 56).

Retomando a observação do Quadro 2, acima, em relação ao número de pesquisas por ano, verifiquei: uma em 2014, uma em 2015, uma em 2019 e três em 2020, ano no qual a relação entre mulher e viagem ganhou maior destaque na academia.

Também constatei que, das seis pesquisas relacionadas, cinco são dissertações. Duas delas pertencem à área dos Estudos Literários, uma se insere no campo da Psicologia Social e as outras duas dissertações, assim como a tese, são da área da História e/ou História Social, fortalecendo o diálogo transdisciplinar inerente à temática em estudo.

Notei, ainda, que todos os estudos encontrados, isto é, seis trabalhos, foram realizados em universidades localizadas na região Sudeste do país. Consideração que me gerou inquietações acerca da distributividade dessas instituições no país, as quais acredito que podem ser verificadas com maior profundidade em estudos posteriores.

Agora, abordando a questão do escopo dos estudos encontrados – com exceção da minha dissertação, Silva (2020) – todas as pesquisas trazem o olhar de mulheres europeias sobre a América Latina, durante um período colonial. Entendo que tal ocorrência tem o seu lado positivo, uma vez que tira a hegemonia dos discursos masculinos dos viajantes europeus tradicionais e mostra que havia mulheres se deslocando, escrevendo e publicando seus textos. Contudo, não traz o olhar cruzado, invertido, de mulheres latino-americanas no mundo; e nem a percepção contemporânea, somente a histórica, até o século XIX, inclusive.

Como encontrei poucos estudos, segui com a investigação em outra fonte. Parti para a busca na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações¹⁴, do Banco de Teses do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Ele é um mecanismo de busca que agrupa as Bibliotecas Digitais de Teses e Dissertações (BDTD) de universidades brasileiras que utilizam o sistema BDTD do IBICT e também se configura como uma importante iniciativa para disseminação e visibilidade de teses e dissertações. Visando minimizar a possibilidade de

¹⁴ Disponível em: <https://bdttd.ibict.br/vufind/>. Acesso em: 23 nov. 2023.

inconsistências nos achados, as pesquisas em todas as bases de dados foram realizadas na mesma data, aos 23 de novembro de 2023¹⁵.

Realizei a busca por dissertações e teses também sem delimitar período de publicação. No total, foram encontrados 200 estudos contendo os termos “mulher” e “viagem”. Todavia, após a leitura dos títulos e/ou resumos, 192 foram excluídos pois não atendiam aos meus objetivos de inclusão. Optei, ainda, por eliminar os estudos que já haviam sido listados no Portal de Teses da CAPES e, desse modo, perfiz um total de quatro trabalhos.

No Quadro 3, abaixo, exponho, cronologicamente, as pesquisas selecionadas da mesma maneira que descrevi os achados na primeira base de dados, isto é, por ano, título, autor, tipo de trabalho, área de pesquisa, instituição.

Quadro 3 – Estudos sobre mulher e viagem: BDTD

Ano	Título	Autor	Tipo	Área	Instituição
2018	A transformação humana nas viagens: encontro de si e busca de ser	Camila Aparecida Leves Maneze	Dissertação	Turismo	Universidade de Brasília
2021	Empoderamento e <i>self</i> : um estudo sobre mulheres que viajam sozinhas	Camila Santos Melo	Dissertação	Administração	Escola Superior de Propaganda e Marketing
2022	Viajar é impreciso, a errância de Maryse Condé	Maria Leticia Macêdo Bezerra	Dissertação	Literatura	Universidade de São Paulo
2023	Temporalidades, escrita e feminino: as narrativas viáticas de Adèle Toussaint-Samson e Simone de Beauvoir	Thainã Teixeira Cardinalli	Tese	História	Universidade Estadual de Campinas.

Fonte: elaborado pela autora (2025).

De acordo com o Quadro 3, acima, verifiquei que das três dissertações relacionadas, uma foi defendida em 2018, uma em 2021, uma em 2022 e a tese é de 2023. Com base nessa

¹⁵ Considero pertinente comentar que uma inquietação surgiu quanto ao intervalo de tempo entre a realização da revisão bibliográfica, no final de 2023, e a defesa desta tese, em meados de 2025. Diante da possibilidade de que, nesse ínterim, alguma pesquisa relevante pudesse ter sido publicada, decidi retornar às bases de dados e realizar uma nova busca. No entanto, os resultados permaneceram inalterados.

constatação, é possível afirmar que houve um crescimento gradativo no interesse pelo tema ao longo dos anos, apesar do baixo número amostral.

Destaco, ainda, que as dissertações e a tese pertencem à área de Turismo, Administração, Literatura e História. Esse dado, mais uma vez, ratifica o inegável caráter transdisciplinar da temática em investigação. Entendo que a abordagem plural é relevante porque reflete a integração entre diferentes áreas do conhecimento para compor uma visão mais completa do fenômeno, privilegiando seus múltiplos significados.

Ainda observando o quadro acima, um elemento que, novamente, merece destaque, diz respeito à autoria dos trabalhos encontrados: todos foram escritos por mulheres, configurando um ato político de duplamente levar a voz feminina para o âmbito acadêmico.

Além disso, constatei que a maioria dos estudos selecionados, isto é, três pesquisas, foram realizadas em instituições localizadas no estado de São Paulo, somente a dissertação de 2018 foi produzida em Brasília. Dessa forma, novamente a questão da centralização dos estudos nos maiores centros universitários nacionais vem à tona.

Sobre o escopo, detectei uma virada interessante: as mulheres periféricas, isto é, as brasileiras, bem como as negras, estão tendo maior visibilidade nesse contexto – com exceção da tese de 2023, que discorre sobre duas autoras francesas.

Essa escassez de elementos – e de pesquisas – leva-me a considerar que a esfera academicista carece de estudos que direcionem o olhar para as *viajeras* e seus escritos, corroborando, ainda mais, a relevância e originalidade do estudo que realizo nesta tese.

Ante o exposto, optei por ampliar a investigação e inserir na busca, para além das dissertações e teses – que se demonstraram insuficientes –, artigos científicos. Assim, conduzi, em um segundo momento, a coleta em bases de dados que disseminam a publicação de artigos científicos que reúnem conteúdo de alta qualidade em periódicos, acessando plataformas confiáveis de indexação para verificar a presença de trabalhos sobre o tema e dar visibilidade às discussões existentes até o momento de realização desta pesquisa.

Inicialmente, verifiquei os termos “mulher” e “viagem” no Portal de Periódicos da CAPES¹⁶, uma biblioteca virtual gratuita e aberta a todos os usuários, que foi criada em 2000, com o intuito de democratizar o acesso ao conhecimento científico no país. Atualmente, esse sítio eletrônico disponibiliza, na íntegra, artigos científicos produzidos em todo o mundo e publicados por mais de 15 mil revistas científicas.

¹⁶ Disponível em: <https://www-periodicos-capes-gov-br.ez1.periodicos.capes.gov.br/>. Acesso em: 23 nov. 2023.

Em seguida, apliquei os mesmos filtros na *Scientific Electronic Library Online* [Biblioteca Científica Digital Online] (SciELO)¹⁷, um portal eletrônico que contém artigos completos de revistas da Argentina, do Brasil, do Chile, da Colômbia, de Cuba, da Costa Rica, da Venezuela, da Bolívia, do Peru e do Uruguai. Ela é considerada a principal biblioteca digital da América Latina, mas, atualmente, também possibilita o acesso a textos científicos da Espanha, de Portugal e da África do Sul, assegurando a visibilidade e o acesso à produção científica em âmbito mundial.

O Portal de Periódicos da CAPES originou 308 resultados. Foram selecionados 27 artigos que, aparentemente, dialogavam com a proposta deste estudo. Entretanto, após a leitura dos resumos e, até mesmo, dos trabalhos completos, eliminei 16 que, apesar de se dedicarem à exploração da temática referente às viagens femininas, não dialogavam com a proposta desta tese. Ao final, totalizaram-se 11 publicações.

Posteriormente, ao realizar a busca na SciELO, encontrei 19 resultados, dos quais três interessam à minha pesquisa, porém coincidem com os achados no Portal de Periódicos da CAPES, fazendo com que a busca na SciELO não oferecesse nenhum artigo novo e, por essa razão, esses resultados não serão apresentados de maneira isolada. A amostra final dos artigos selecionados na minha revisão está exposta no Quadro 4, abaixo, da seguinte maneira: ano de publicação, título, autor(es) e periódico em que foi encontrado. Segue o quadro:

Quadro 4 – Artigos sobre mulher e viagem: Portal de Periódicos da CAPES

Ano	Título do artigo	Autores	Periódico
1998	A figura da viajante: as peregrinações de Flora Tristan	Moema de Rezende Vergara	LOCUS: revista de história
2008	<i>Verdad, poder y saber: escritura de viajes femenina</i>	Nara Araújo	Revista Estudos Feministas
2008	O Brasil de Marianne North: lembranças de uma viajante inglesa	Ana Lúcia Almeida Gazzola	Revista Estudos Feministas
2008	A paixão das florestas ou as viagens de Mme. Van Langendonck	Zahidé Lupinacci Muzart	Revista Estudos Feministas
2008	Uma dama argentina em terras yankees: os <i>Recuerdos de viaje</i> , de Eduarda Mansilla	Stella Maris Scatena Franco	Revista Estudos Feministas
2017	Algumas notas de pesquisa sobre Flora Tristan: feminismo, socialismo e viagens	Luna Campos	Clássicas

¹⁷ Disponível em: <https://www.scielo.org/pt>. Acesso em: 23 nov. 2023.

2018	As peregrinações de uma pária de Flora Tristan e a construção de uma feminista	Amilcar Torrão Filho	Revista Estudos Feministas
2019	Vita Sackville-West e Annemarie Schwarzenbach Dois olhares femininos sobre o Médio Oriente nos anos 20 e 30	Gonçalo Vilas-Boas	Faces de Eva – Estudos sobre a mulher
2020	<i>Viajes de mujeres. Representaciones sobre el vacacionar en la costa marítima. Mar del Plata, Argentina hacia 1920-1940</i>	Gisela Paola Kaczan	Memorias
2020	A mulher e o deslocamento turístico no mundo contemporâneo: uma contribuição teórico-metodológica aos estudos do turismo	Giulia Praça Firmino Sales de Melo; Ítalo César de Moura Soeiro	Caderno Virtual de Turismo
2021	Turismo e Tendências Contemporâneas: Mulher como viajante solo	Larissa Resende Mario; Carolina Mitie Nagano; Eloisa Cezar Cuzziol; Gabrielle Borges	Revista Interdisciplinar em Turismo e Território

Fonte: elaborado pela autora (2025).

Ao observar o exposto no quadro acima, percebo que o primeiro estudo encontrado foi realizado há quase trinta anos, em 1998. Notei que as publicações passaram por um hiato entre 1999 e 2007, já que voltei a obter resultados de artigos publicados em 2008, ano em que quatro trabalhos que me interessam foram divulgados. Porém, entre 2009 e 2016, nova lacuna foi constatada, pois minha busca não alcançou nenhum resultado. A partir de então, verifiquei uma tendência de sucessivo aumento nas publicações, haja vista ter encontrado estudos realizados em todos os anos compreendidos entre 2017 e 2021. Inclusive, no ano de 2020, dois trabalhos foram identificados.

Uma informação relevante diz respeito aos artigos publicados no ano de 2008: todos foram divulgados pelo mesmo periódico e no mesmo volume. Assim, constatei na minha busca que eles pertencem a uma seção temática que direcionou o olhar justamente para estudos sobre mulheres viajantes do século XIX – *viajeras* – e seus relatos, o que justifica o *boom* de publicações nesse período específico.

Mesmo após essa extensa revisão bibliográfica, concluí que há poucos estudos baseados na relação entre mulher e viagem e que direcionam o olhar para a subjetividade da *viajera* solo. Apesar da pouca incidência de estudos que, de fato, dialogassem com a minha pesquisa de maneira direta, destaco que as referências utilizadas em diversos deles contribuíram com a

investigação. Além disso, ainda posso mencionar que a leitura de materiais contendo análises literárias foi pertinente, porque possibilitou a inclusão de novas perspectivas na minha análise crítica do corpus desta pesquisa.

Não passou despercebida a recorrência de determinadas autoras cujas obras foram frequentemente analisadas e/ou discutidas nos artigos encontrados na revisão. Nomes que, entre tantos ignorados, foram reconhecidos na sua época como o de Nísia Floresta, Maria Graham, Marianne North e Flora Tristan, por exemplo. Portanto, é oportuno pensar que a difusão dos textos de viagem escritos por mulheres enfocava nas mesmas *viajeras*, inseridas em grupos com características específicas que, geralmente, levantavam discussões acerca de questões geográficas, culturais, políticas e/ou sociais, fazendo com que fosse possível reler uma época, mas não a elas próprias.

Além disso, foi frequente encontrar estudos do âmbito turístico, que direcionavam a atenção para o aumento no número de mulheres que viajam sozinhas e o crescimento do mercado voltado a oferecer produtos especificamente ao público com esse perfil, como guias de viagem e manuais.

Desse modo, após o mapeamento e a seleção das dissertações, teses e artigos, realizei a leitura desses materiais na íntegra e, por meio de uma abordagem analítica, busquei no conteúdo dos textos um aprofundamento acerca das questões concernentes à literatura sobre viagens solo de mulheres.

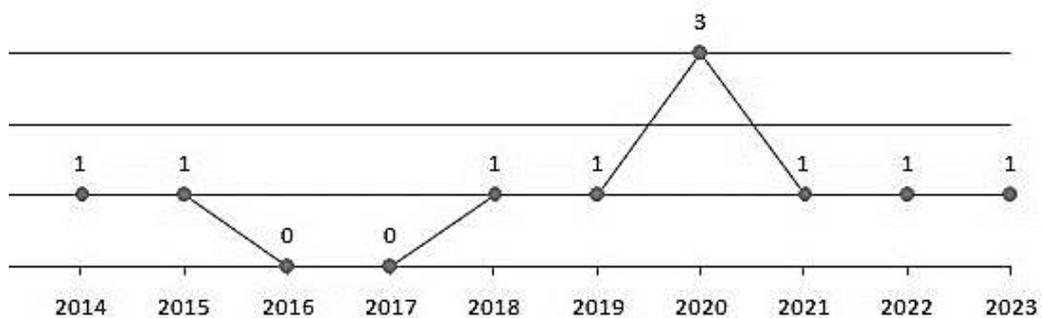
Agora, que já selecionei e obtive todos os estudos que considero relevantes, utilizarei mais algumas páginas desta seção para refletir sobre a relação estabelecida entre mulher e viagem nos trabalhos encontrados. Promoverei a exposição da síntese e da organização das principais ideias e aspectos dos estudos analisados em duas subseções: na primeira, vou recuperar o que as dissertações e teses brasileiras selecionadas têm a dizer sobre mulher e viagem. Na segunda, descreverei o que os artigos científicos também têm a contar sobre o mesmo tema.

Convém mencionar que realizei a etapa da leitura dos textos e, conseqüentemente, a exposição dos estudos, optando por seguir a ordem cronológica, da publicação mais antiga para a mais recente, visando a compreender sobre a evolução da temática e de suas características, de acordo com o que as autoras e os autores verificaram. Pretendo apurar elementos convergentes e divergentes entre eles e relatá-los à medida que fizer com que os trabalhos citados dialoguem entre si.

2.1 O QUE AS DISSERTAÇÕES E TESES BRASILEIRAS TÊM A DIZER SOBRE MULHER E VIAGEM?

Para começar, elaborei o seguinte gráfico com o número de dissertações e teses selecionadas como escopo da revisão bibliográfica, expondo sua distribuição ao longo do tempo, para uma melhor representação visual dos achados, facilitando, assim a interpretação desses dados.

Gráfico 1 – Número de dissertações e teses ao longo do tempo



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Ante o exposto acima, a disposição da linha deixa nítido o quanto os dados referentes a dissertações e teses que irão contribuir com esta pesquisa são discretos. Além disso, o gráfico também apresenta os achados em seu aspecto temporal, o que permite ter uma melhor visualização a respeito do não crescimento no número de publicações. Na realidade, existe uma noção de continuidade marcada, sendo rompida pela não ocorrência de publicações em 2016 e 2017 e pelo crescimento no ano de 2020, que resultou em três trabalhos encontrados. Tal situação pode ser um interessante elemento para minha investigação, já que me possibilita enxergar como a conjuntura da discussão sobre a temática foi sendo abordada com o passar do tempo.

Assim, esses dez estudos encontrados serão apresentados a partir de agora, seguindo a cronologia das publicações, como já mencionei anteriormente.

O primeiro estudo que compõe a minha revisão bibliográfica, porque coloca em diálogo a relação entre mulher e viagem, é a dissertação de mestrado intitulada *Uma colônia no Brasil de Marie Van Langendonck: um relato de viagem sob o olhar de uma estrangeira*, desenvolvida por Pâmela Pinto Chiareli Fachinelli, em 2014. No trabalho, realizado no âmbito do Programa de pós-graduação em Letras – Teoria Literária, da Universidade Federal de Uberlândia, a pesquisadora se propõe a:

[...] revelar como a reconstrução memorialística de Mme. van Langendonck convergiu a uma atitude de escrita própria, que ultrapassou as noções de gênero, de maneira que o espaço autobiográfico da obra esta intrinsecamente ligada à condição de Marie como mulher, escritora, narradora e personagem em uma sociedade marcada por inúmeros preconceitos, que delimitavam a atuação da mulher (Fachinelli, 2014, p. 9).

Compreendo que esse aspecto é relevante, uma vez que, apesar dos avanços, demonstra que a busca das mulheres por um teto todo delas ainda persiste. Entretanto, ao mesmo tempo, destaco que o local que vem sendo ocupado pelas mulheres na escrita literária demarca características específicas, projetando, dessa forma, novos modos de narrar.

Partindo desse pressuposto, em sua análise da obra de Marie Van Langendonck, Fachinelli (2014, p. 106) evidencia as impressões e juízos de valor presentes no texto escrito pela *viajera* em 1862 e conclui que “[...] seus relatos são marcados pelo seu ponto de vista, seu olhar particularizado”. O que leva à produção de textos que se destacam pelo aspecto da mescla de gêneros, isto é, não é possível classificar a obra dentro de um gênero específico. Para a estudiosa, essa constatação aponta para uma característica da autoria feminina, já que a atuação da mulher e a experiência das viagens eram restritas pelos limites sociais impostos. Entretanto, defendo que essa caracterização taxativa de uma escrita feminina é muito superficial e carece de estudos para aprofundamento e maior assertividade.

Passo, então, à análise da única tese encontrada no Portal da CAPES, buscando compreender quais contribuições esse trabalho oferece ao debate que venho construindo. Em 2015, a pesquisadora Ivania Pocinho Motta terminou seu doutorado em História Social, na Universidade de São Paulo. No trabalho, denominado *Viajantes britânicas na América do Sul: gênero e cultura imperial (1868-1892)*, encontrei, novamente, um recorte que direciona a investigação para *viajeras* oriundas de algum país colonizador e que empreenderam viagens na segunda metade do século XIX. Tal situação, remete-me a um trabalho de grande relevância no meio acadêmico: o livro de Mary Louise Pratt, *Os Olhos do Império: Relatos de Viagem e Transculturação* (1999). Obra na qual a professora canadense propõe uma leitura que ultrapassa a análise dos aspectos ideológicos e semânticos presentes nos relatos de viagem europeus a partir de meados do século XVIII, sugerindo que esses textos, ao construírem um campo discursivo sobre o outro colonial e suas culturas, estiveram profundamente vinculados às distintas etapas do expansionismo capitalista e à conquista dos territórios do mundo colonial.

Busquei, então, verificar como (e se) Motta (2015) aborda essas questões. A estudiosa, inevitavelmente, cita Pratt (1999) ao refletir sobre a forma como as *viajeras* revelam, por meio

de seus relatos de viagem, as impressões que tiveram sobre a América do Sul e as representações feitas a respeito da região, da natureza e dos habitantes desse continente, sob um ponto de vista imperial. Ademais, a pesquisadora também procurou interpretar se os relatos contêm oposições em função dos países de origem das escritoras, constatando que as diferenças foram suprimidas no objeto de análise; e, por fim, observou as visões das *viajeras* sobre os papéis que são socialmente atribuídos às mulheres. Nas palavras da autora: “a investigação se desenvolveu na articulação entre a questão de gênero, viagens e viajantes e o olhar europeu sobre os outros lugares do mundo” (Motta, 2015, p. 14).

Tratando da data de publicação dos relatos analisados, Motta (2015, p. 15-16) destaca:

Tal período é considerado importante, pois nessa época houve um aumento dos escritos femininos, ainda que as mulheres, pelos padrões vigentes, devessem se ocupar do lar. Sabemos que algumas mulheres ultrapassaram esses limites [...]. A época vitoriana, conhecida por imprimir a rigidez dos costumes, paradoxalmente, abriu novas perspectivas para que as mulheres pudessem sair do restrito âmbito privado, já que as colônias do Império além-mar e o encontro com o diferente estimularam a viagem de homens e mulheres e os relatos sobre os outros lugares.

A respeito dos relatos de viagem femininos, a pesquisadora menciona que Sara Mills (1991) esclarece que, à época, foi oportunizado às mulheres escreverem relatos de viagem e não passarem pela rigidez da crítica porque, quando comparadas a romances, jornais ou, até mesmo, revistas, as narrativas de viagem eram um gênero menor, característica que foi sendo alterada ao longo do tempo, apesar de ainda ocuparem a margem.

Uma constatação significativa de Motta (2015, p. 17) diz respeito à escassez de análises de relatos femininos europeus, apesar de existirem “[...] pesquisas acadêmicas que tomaram os relatos de viagens femininos por objeto de estudo [...]”. Cenário que se mantém praticamente inalterado cerca de uma década depois, como estou demonstrando nesta investigação.

Camila Aparecida Leves Maneze defendeu, em 2018, a dissertação de mestrado *A transformação humana nas viagens: encontro de si e busca de ser*. O estudo, vinculado ao Programa de Mestrado Profissional em Turismo da Universidade de Brasília, abordou o ato de mulheres viajarem autonomamente e de bicicleta. Desse modo, constatei que é uma pesquisa que descreve e analisa relatos de viagem produzidos oralmente por três brasileiras, escutando a voz de *viajeras*, e evidencia, por meio de um recorte de gênero, as *viajeras* independentes, com o intuito de caracterizar o seu perfil e as suas motivações.

Em consonância com minha perspectiva, a pesquisadora considera que as experiências viáticas abarcam, entre outras questões, os sentimentos, os aprendizados e as autodescobertas.

Além disso, pontua que “[...] ao tratar do subjetivo das viagens e ao perpassar pelo universo complexo da existência, as experiências de viagens promovem a transformação das viajantes e (re)significação das identidades” (Maneze, 2018, p. 6).

No que diz respeito às mulheres que viajam sozinhas, Maneze (2018) aponta que esse sujeito vem conquistando diversos direitos sociais, como o lazer e a igualdade de gênero, por exemplo, mas, apesar disso “[...] ser uma viajante mulher no século XXI ainda é socialmente polêmico, visto que o machismo e o patriarcado ainda resistem e estão impregnados culturalmente no pensamento e em algumas ações, mesmo que de forma inconsciente” (Maneze, 2018, p. 14). Por esse viés, dialogando com a pesquisadora, considero que estudos que escutam a voz das *viajeras* merecem espaço e reconhecimento científico.

À guisa de conclusão, Maneze (2018) declara que as viagens são experiências significativas para o ser humano e afirma que:

Essas experiências são expressões culturais e sociais que permitem às mulheres produzirem suas subjetividades e reafirmarem seu protagonismo na atuação como viajantes independentes, ao seu próprio modo e tempo, e viabilizam, com o ato autônomo de viajar, a possibilidade de vivenciar um novo estilo de vida e mobilidades (Maneze, 2018, p. 172).

Com base no exposto, comprovei que o resultado é coerente com as tendências que venho observando em meus estudos que trazem à tona a relação entre mulher e viagem.

O próximo estudo é de 2019, ano em que Any Marry Silva defendeu a dissertação de mestrado em História Social denominada *Maria Graham: A performatividade nos diários de viagens da América do Sul no século XIX*, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Apesar de soar redundante, outra vez estou diante de uma pesquisa sobre relatos de viagem escritos por uma *viajera* imperial: a inglesa Maria Graham, no século XIX. O trabalho:

[...] busca compreender as razões pelas quais Graham apoiou os processos de Independência no Brasil e no Chile, como reportou as relações sociais e políticas desses países e como construiu esses diários a partir de sua posição como mulher na literatura de viagem, construindo não apenas a sua história como viajante, mas colaborando para a história dos países por ela visitados no início do século XIX (Silva, 2019, p. 8).

A autora ainda complementa que a *viajera* usa a “particularidade de seu discurso imperialista inglês” (Silva, 2019, p. 8) para abordar questões sociais, culturais e políticas.

Além disso, ao ponderar acerca da literatura de viagem da época, a pesquisadora informa que esse gênero textual:

[...] tinha como objetivo representar e analisar lugares e sociedades, mas acabou também ajudando a criar um novo movimento, ou conceito, o turismo. O aspecto do aumento da importância da ciência, da experimentação, do estudo da natureza e o estudo de fatos estava em alta, o que também pode ter motivado o aumento de interesse nesse tipo de literatura pelo público leitor (Silva, 2019, p. 14).

Com base na citação, entendo que é possível afirmar que, em mais um trabalho, a questão do crescimento desse tipo de publicações é abordado. De certo modo, tal fato se justifica em função de serem pesquisas sobre relatos produzidos no mesmo século.

Ainda direcionando a mirada para as publicações de 2020, emerge a dissertação *A bordo do Euphrosnye: Uma viagem por palavras de mulheres*, de Flora Schroder Garcia. A pesquisa é da área de Psicologia Social, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O objetivo do estudo é refletir sobre as relações criativas entre mulheres, escrita e viagem. Nesse contexto, a autora relembra que “embora a divisão sexual da mobilidade e a divisão sexual da autoria tenham situado simbolicamente as mulheres no âmbito doméstico reprodutivo, elas viajaram – literalmente e metaforicamente – e escreveram a partir de suas perspectivas próprias” (Garcia, 2020, p. 12).

Entendo que, por sua estrutura, a dissertação pode ser inserida na linha de pesquisa que abarca os trabalhos de escrita criativa, mas, de todos modos, a autora realiza uma exposição das formas como mulheres constroem a si mesmas por meio das palavras escritas.

Na sequência, a dissertação *As viajantes imperiais: discursos de gênero, percepções de alteridade e civilização em relatos de viagem do século XIX*, de Renata Firmo Lessa (2020), traz, de volta, a voz das *vaijeras* imperiais para a área acadêmica. A pesquisa foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Em seu estudo, Lessa (2020) analisa os relatos de viagem de Anna Jameson, Florence Dixie e Mary Kingsley, três autoras britânicas do século XIX. Nas palavras da pesquisadora:

A partir de uma discussão sobre gênero e imperialismo, busco analisar as formas pelas quais as autoras construíram representações de si mesmas, em termos de gênero, raça e classe e como se inseriram de forma complexa no discurso colonial. Ao mesmo tempo, pretendo mostrar como essas autoras também produziram diversas representações racistas de mulheres negras e indígenas, sob a lógica da colonialidade do gênero (Lessa, 2020, p. 5).

Com base no exposto na citação acima, sustento que a estudiosa busca deixar evidente o olhar para as *vaijeras* e para a alteridade, assim como faz despontarem discussões sociais e políticas.

Além disso, dialogando parcialmente com o entendimento de Fachinelli (2014) sobre os relatos de viagem da época, observo que Lessa (2020, p. 10) tem a percepção de que:

Diversos críticos destacam a hibridez constitutiva dos relatos de viagem, uma vez que sua composição incluía aspectos de diversos gêneros literários. Era comum o uso de elementos ficcionais de correntes do romantismo e de narrativas de aventura, assim como de outros tipos de escrita não-ficcional, como a autobiografia, textos memorialísticos e discursos científicos. Igualmente diversos eram os formatos adotados pelos autores (formato epistolar, diários, relatos científicos, aproximações com o formato do romance).

Assim, acredito que a autora está oferecendo subsídios para que eu estabeleça comparações e, até mesmo, contrastes entre a constituição dos relatos de viagem do século XIX e os que são produzidos na contemporaneidade – dos quais me ocupo nesta tese –, revelando a importância de direcionar o olhar para a perspectiva histórica no intento de compreender o presente.

Por fim, a última pesquisa de 2020 que trago é a minha dissertação de mestrado, defendida no âmbito do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, na Universidade Federal de Juiz de Fora, que, obviamente, foi detectada nas duas bases de dados nas quais efetivei a revisão bibliográfica. Com ela, acredito que inaugurei o processo de virada de chave nas publicações de pesquisas acadêmicas sobre *viajeras*. Sob o título *Mulheres que viajam sozinhas: Vozes femininas latino-americanas nos relatos de viagem Mas você vai sozinha? e Dias de viagem*, versei sobre relatos de viagem escritos por duas mulheres latino-americanas pertencentes à cena literária contemporânea. O objetivo do estudo desenvolvido foi:

[...] compreender como, na contemporaneidade, duas escritoras latino-americanas, a brasileira Gaía Passarelli e a argentina Aniko Villalba, a partir, respectivamente, das suas obras *Mas você vai sozinha?* (2016) e *Dias de viagem* (2013), propõem uma expressão feminina do deslocamento capaz de subverter a tradição masculina e europeia dos relatos de viagem (Silva, 2020, p. 6).

Apontei, portanto, para o caráter político, feminista e pós-colonial não somente da mobilidade das *viajeras* solo, mas também do gesto de publicarem seus relatos de viagem.

Também cabe mencionar uma constatação interessante que apresentei. Com base nas minhas investigações, percebi que:

Graças à crescente expressividade de mulheres viajando sozinhas, paulatinamente a questão vem sendo mais discutida. Companhias aéreas, hotéis, entre outras organizações ligadas ao âmbito do turismo, empregam

esforços para irem ao encontro das necessidades e exigências femininas (Silva, 2020, p. 10).

Todavia, vale ressaltar que entendo que esse tipo de ação é controverso já que, por um lado, aborda a temática da segurança da *viajera* solo e pode motivar outras mulheres a também viajarem sozinhas. “Por outro lado, seguem reproduzindo e reforçando ideias preconcebidas com bases nos rótulos a elas designados e não desmitificam as mulheres que optam por viajar em sua própria companhia, uma vez que evidenciam a força do sistema patriarcal” (Silva, 2020, p. 11). Por isso, entendo que muito ainda precisa ser feito, e, tanto com a dissertação, quanto, agora, com a tese, estou efetivando um ato político ao escutar a voz e dar vez às mulheres que viajam sozinhas.

Nesse contexto, vale mencionar que apontei caminhos que pudessem ser desbravados em pesquisas futuras e, um deles, foi a “continuação e aprofundamento dos estudos sobre o lugar da mulher na literatura de viagem, tanto no que tange à forma quanto ao conteúdo das obras” (Silva, 2020, p. 144), como, de fato, está sendo desenvolvido na investigação que proponho nesta tese.

Em seguida, cheguei a uma dissertação da área da Administração, com ênfase em Comportamento do Consumidor, defendida em 2021, na Escola Superior de Propaganda e Marketing. Nela, a pesquisadora Camila Santos Melo, discorre a respeito de *Empoderamento e self: um estudo sobre mulheres que viajam sozinhas*. Convém declarar que é um dos únicos estudos encontrados que não aborda relatos de viagem de *viajeras*. Contudo, a pesquisa me interessa porque a estudiosa busca “[...] compreender de que forma a relação entre o ato de viajar sozinha por mulheres e a expressão do seu *self* acontece, tendo como contexto social o empoderamento feminino e o desenvolvimento de plataformas virtuais de conexão entre as viajantes solo” (Melo, 2021, p. 7), o que, de certa forma, dialoga com a minha investigação. Segundo Melo (2021, p. 14):

Além da liberdade financeira, outro fenômeno que potencializa o aumento de mulheres que viajam sozinhas, ou do inglês *solo travelers*, é o desenvolvimento de ferramentas online como redes sociais, *blogs*, sites de viagens, que ajudam e direcionam mulheres a planejarem suas viagens.

Assim, a autora demonstra alguns dos fatores que influenciam e impulsionam as *viajeras* solo, mas também tenho consciência de que ainda há muito a ser investigado sobre as motivações dessas mulheres que viajam sozinhas e almejam transformar esse movimento em estilo de vida. Inclusive, a esse respeito, a pesquisadora pontua algo que é recorrentemente

constatado na literatura acadêmica. Segundo Melo (2021, p. 16) “por ser um tema recente e em ascensão, mulheres *solo travelers* tem ainda muito a ser explorado”. Por fim, constatei que Melo (2021) mapeou:

[...] quatro momentos de passagem na vida das mulheres que decidem viajar sozinhas, são eles: o processo de decisão da primeira viagem solo; o mapeamento dos riscos existentes e a busca por ferramentas redutoras desse risco; a viagem e o despertar das dores e prazeres de estar só; A volta para o cotidiano: o efeito da liberdade experimentada e a consolidação da viagem solo como hábito de consumo e estilo de vida.

Analisando os elementos constituintes do mapeamento acima, a autora destaca que o fato de serem *viajeras* solo faz com que as mulheres não possam se render ao acaso em uma viagem, o que demanda intenso planejamento. Porém, mesmo assim, é inegável que a experiência de estar só pode ter seus pontos positivos e negativos. Sem embargo, o empoderamento gerado pelas viagens solo faz com que as mulheres decidam continuar viajando sozinhas e consolida-se, assim, não somente um novo hábito feminino, mas também um estilo de vida para muitas delas. Contudo, percebi que esse estilo de vida geralmente ocorre durante um período da vida, já que as viagens solo tendem a ocorrer, principalmente, no momento de entrada na vida adulta e que antecede as condições estruturantes da sociedade, como casar, ter filhos, profissão, por exemplo. Obviamente, não estou afirmando que todas vão se enquadrar no papel que a sociedade lhes impõe, mas é algo recorrente que minhas pesquisas demonstram.

No ano seguinte, em 2022, Maria Letícia Macêdo Bezerra escreveu a dissertação de mestrado em Letras, área de concentração em Literatura, na Universidade de São Paulo. Em *Viajar é impreciso, a errância de Maryse Condé*, a pesquisadora demonstra como os textos de mulheres negras ajudam a repensar construções identitárias e também a refletir sobre processos culturais afirmativos. No caso específico dos textos investigados, Bezerra (2022, p. 13) expõe que, a partir da narrativa de experiências pessoais de Maryse Condé, foi possível “[...] mostrar as fases de Condé que se iniciam com a busca de si nas ordens e desordens e, com o deslocamento, desaguam numa reivindicação da liberdade, especialmente para aqueles e aquelas que estão constantemente à deriva e em exílio”. Dessa forma, constatei que há uma tônica entre as *viajeras*: a busca pela liberdade.

A pesquisa mais recente encontrada na revisão bibliográfica foi *Temporalidades, escrita e feminino: as narrativas viáticas de Adèle Toussaint-Samson e Simone de Beauvoir*, que é uma tese defendida em 2023. A pesquisadora Thainã Teixeira Cardinalli apresentou o trabalho ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para a

obtenção do título de doutora em História. Cardinali (2023, p. 8) se propõe a analisar a escrita viática de Adèle Toussaint-Samson e Simone de Beauvoir com o intuito de:

[...] investigar os filtros conceituais, eventos históricos, projetos políticos, discussões de gênero e intencionalidades das obras que atravessam as suas formas de ver-olhar e narrar o Brasil. De modo a interrogar, por fim, se em seus textos poderíamos identificar semelhanças e/ou especificidades inerentes a uma escrita viática de autoria feminina.

Ademais, compreendo que o intento da pesquisadora também é investigar como e se as inscrições de um eu feminino aparecem nas narrativas das *viajeras*, direcionando o olhar para a associação entre os relatos de viagem escritos por mulheres e as narrativas de si. Desse modo, ela percebe que esses textos transitam entre diversas categorias, uma vez que assumem tanto o tom ficcional, quanto o científico e o descritivo; além de também se apresentarem nos mais distintos formatos, como os diários, as cartas, os registros memorialísticos, as autobiografias, entre outros. Ante o exposto, Cardinali (2023) considera que tal constatação corresponde a um indício que reforça a existência de uma ligação entre as narrativas viáticas de autoria feminina e as escritas de si, porque esses gêneros literários que enfatizam “a presença do indivíduo, do ‘eu’ que viu, experimentou, presenciou, são entendidos como produções verídicas, tomados como sinônimo da ‘realidade’; esquecendo-se, por outro lado, dos recursos linguísticos empregados pelo narrador para provocar verossimilhanças” (Cardinali, 2023, p. 225-226). Nesse sentido, não posso deixar de comentar que, mais uma vez, deparo-me com a menção ao caráter diverso dos relatos de viagem.

Por fim, com a leitura dessa tese constatei que, ao pensar na existência de elementos que caracterizariam as narrativas escritas por mulheres por estarem frequentemente associados a elas, a estudiosa apontou que:

Teriam um olhar mais ‘romântico’, ‘sensível’ às cenas que se passavam no seu entorno, principalmente, sobre o que ocorria dentro dos lares; seriam mais atentas a condição das mulheres dos países visitados; ou ainda seus textos trariam elementos próprios como a inclusão de prefácios onde poderiam conversar diretamente com os leitores e expor as suas dificuldades como viajante-mulher (Cardinali, 2023, p. 225).

Assim, Cardinali (2023) expõe suas considerações a respeito das semelhanças e/ou especificidades inerentes a uma escrita viática de mulheres. Segundo a pesquisadora:

Ainda que nem toda produção elaborada por mulheres se aproxime dessa escrita feminina, impossível negar a incidência da linguagem no modo como somos inscritos, circunscritos, na preferência por determinados temas,

entonações, modos de narrar e olhar. Logo, posso inferir, há marcas que imperam nos textos de autoria feminina: movimento, tom, ausência, perda, engano, dualidade entre parecer ser a vida do/a autor/a e ao mesmo tempo ser a vida do/a autor/a. Igualmente, são produções que tem a possibilidade de transbordar-se, criar outro espaço, tempo e/ou enredo para narrar o vivido, no presente caso, as experiências viáticas (Cardinalli, 2023, p. 233-234).

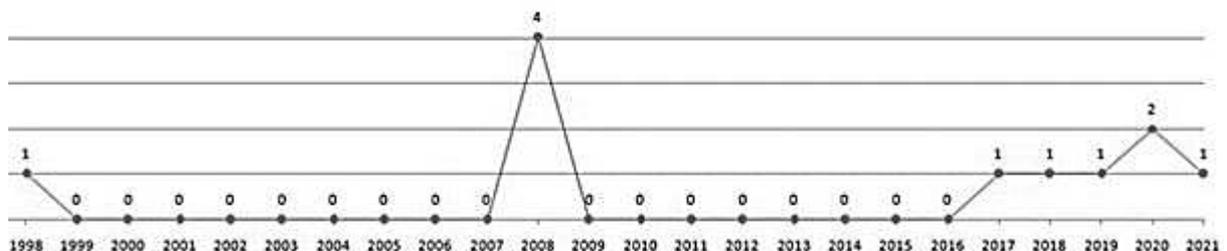
Considero, portanto, que o trabalho de Cardinalli (2023) propõe uma aproximação a um espaço discursivo feminino que se entrecruza com a minha pesquisa, de modo a também trazer uma base para a investigação que proponho.

Nesta subseção, que ora se encerra, pude verificar como as pesquisadoras escutam a voz e dão vez às *viajeras* sob distintas perspectivas e lançam o olhar para questões históricas, políticas e sociais. Agora, continuarei ampliando a investigação sobre a temática, contemplando os artigos científicos que foram mapeados na revisão bibliográfica que realizei no início desta seção.

2.2 O QUE OS ARTIGOS CIENTÍFICOS TÊM A DIZER SOBRE MULHER E VIAGEM?

Seguindo o padrão da subseção anterior, elaborei o Gráfico 2, abaixo, com a exposição do número de artigos que selecionei para compor o recorte da revisão bibliográfica que irá integrar esta tese, ilustrando de acordo com a data de publicação, porque compreendo que essa representação visual dos resultados facilita a construção do imaginário sobre o que está por vir.

Gráfico 2 – Número de artigos ao longo do tempo



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Com base no exposto no gráfico acima, é possível perceber, pela disposição da linha, que não há uma curva média no que tange aos resultados de artigos publicados com base nos termos analisados. Quando enfoco no aspecto temporal, o gráfico ratifica o observado anteriormente, mostrando-me que foi encontrado um artigo em 1998 e, depois, somente em

2008 volto a encontrar um achado relevante: quatro artigos. Nesse caso, como já comentei, consegui alcançar a explicação para o número de publicações fora da curva – um dossiê sobre mulheres viajantes do século XIX, intitulado “Pensar o outro ou quando as mulheres viajam”. Depois, as publicações foram retomadas somente em 2017 e a média de uma publicação anual continuou sendo mantida praticamente igual até 2021, sendo demonstrada uma pequena variação em 2020, que contou com dois artigos. Posto isso, a partir de agora, esses onze estudos serão apresentados com base na data de publicação.

O ponto de partida é o artigo de 1998: *A figura da viajante: as peregrinações de Flora Tristan*, de Moema de Rezende Vergara. O periódico no qual o estudo foi divulgado é a revista de história LOCUS.

A autora reflete, especialmente, sobre a figura da mulher viajante – *vajera* – na sociedade. Mencionando a *vajera* Flora Tristan, Vergara (1998, p. 40) ressalta que “ela própria garante que as viagens constituem-se na melhor escola, mesmo que a condição de gênero não passe impune para as viajantes, que teriam papel diferente do desempenhado pelos homens”. No trecho citado, percebo uma pontuação relevante a ser verificada nos dias atuais sobre os diferentes papéis desempenhados por homens e mulheres no universo viático.

Ainda a esse respeito, a autora menciona que, no que concerne às *vajeras* solo do século XIX, elas “[...] eram duplamente estrangeiras, pois no imaginário burguês do século XIX, elas incidiam em duas categorias que podemos chamar de incontroláveis: ser mulher e estrangeira” (Vergara, 1998, p. 41). Desse modo, sustento que o artigo em questão aporta subsídios históricos sobre o conteúdo que estou investigando.

Cabe pontuar, ainda, o caráter político dessa pesquisa. De acordo com o texto:

Dar relevo às viagens femininas – principalmente no século XIX, século este marcado de forma bastante nítida pela segregação sexuada do público e privado – nos ajuda a romper com o equilíbrio estático entre a esfera pública e privada. Para o ofício do historiador, a utilização desta dicotomia tem um alcance limitado para a compreensão da condição feminina no século XIX, na medida em que este tipo de abordagem dá conta unicamente da mulher burguesa, deixando de lado outras formas das vivências femininas das outras classes sociais (Vergara, 1998, p. 52).

Com base no trecho supracitado, entendo que é plausível afirmar que enquanto a autora busca, mesmo que com limitações, compreender a condição feminina no século XIX, acredito que, em contraponto, estou cumprindo o papel de começar a dar visibilidade às vivências femininas do século XXI com meus estudos.

Para concluir, a pesquisadora pondera que:

Quando se reforça a imagem da mulher enclausurada no espaço doméstico, estabelecemos um diálogo direto com o imaginário burguês de mulher devotada ao lar e à família e que não participa ativamente da vida política de sua comunidade, escapando a análise de outras instâncias de poder exercidas pelas mulheres. A necessidade de maior produção historiográfica sobre as viajantes é justamente desconstruir esta imagem de mulher burguesa fechada no âmbito privado da sociedade [...] (Vergara, 1998, p. 52).

Assim, a autora defende a demanda pela inserção, no âmbito público, de novos perfis femininos que já vêm sendo construídos, como o das *viajeras*, por exemplo, para que haja a participação ativa desses sujeitos na vida política. Portanto, entendo que a efetivação desse gesto estaria ligada, entre outros, ao ato de aumentar a produção acadêmica sobre as mulheres.

Após dez anos, isto é, em 2008, a revista Estudos Feministas publicou um dossiê sobre mulheres viajantes do século XIX e, por essa razão, as próximas quatro publicações que apresentarei compõem esse volume. A primeira delas é o artigo *Verdad, poder y saber: escritura de viajes feminina*, escrito pela crítica cubana Nara Araújo. No texto, publicado em língua espanhola, a autora propõe um inventário valioso sobre a escrita de viagem feminina em uma perspectiva estrutural e histórica. Inicialmente, o estudo aponta para algumas características desse tipo de escrita que, segundo a autora, são:

[...] por um lado, tratamento de assuntos tradicionalmente não incluídos em outros tipos de relatos como a descrição de costumes, hábitos alimentares, vestimenta, instalações públicas e privadas, relações familiares, estado das comunicações locais, festas, cantos, bailes e outros tipos de celebrações. Por outro lado, tendência do relato de um sujeito enunciativo inscrito em uma rede institucional de informação que responde a ela em sua visão individual do novo. O relato de viagem, então, não é simplesmente o testemunho ingênuo ou inocente, mas a (re)construção de uma experiência de vida e do encontro com um outro mundo¹⁸ (Araújo, 2008, p. 1010-1011).

Com efeito, julgo pertinente considerar as características apontadas pela autora como aspectos relativos à temática dos relatos de viagem de um modo geral, e não somente os escritos por mulheres. Além disso, Araújo (2008) inclui a descrição referente à diversidade formal desse tipo de escrita. Do ponto de vista da estudiosa, os textos de viagem podem ter propriedades da

¹⁸ “[...] por una parte, tratamiento de asuntos tradicionalmente no incluidos en otro tipo de relatos como la descripción de costumbres, hábitos alimenticios, vestimenta, instalaciones públicas y privadas, relaciones familiares, estado de las comunicaciones locales, fiestas, cantos, bailes y otros tipos de celebraciones. Por la otra, tendenciosidad del relato de un sujeto enunciativo inscrito en una red institucional de información que responde a ella en su visión individual de lo nuevo. El relato de viaje entonces no es simplemente el testimonio ingenuo o inocente, sino la (re)construcción de una experiencia de vida y del encuentro con un mundo otro”.

sintaxe narrativa de diários, memórias, cartas, ou de relatos de viagem propriamente ditos; já a motivação da mobilidade “[...] pode ser um desejo iniciático, um ritual de passagem, um levantamento etnológico, uma expedição de conquista territorial ou científica, a busca por prazer ou pela saúde perdida, o desejo ou o medo do encontro com o desconhecido”¹⁹ (Araújo, 2008, p. 1011).

No século XIX, as viagens internacionais aumentaram e, independentemente do motivo, as mulheres não ficaram de fora dessa movimentação. Segundo a autora, mesmo existindo as restrições sociais e econômicas da época – muitas das quais persistem até a atualidade – as mulheres se lançaram ao desconhecido. Elas viajavam para acompanhar o marido ou o pai, mas também por motivos pessoais, como saúde, trabalho e, inclusive, lazer.

Araújo (2008) ainda complementa que as narrativas oriundas desses deslocamentos possuem uma relação de carência e abundância, que demonstra como a entrada dos textos escritos por mulheres no espaço público foi paulatina. Nessa perspectiva, finalmente, a autora recorda que existem questionamentos acerca do discurso das mulheres e da tradição literária feminina, que se estabelece por meio de seu diálogo com a autoridade, o poder e o cânone.

O segundo artigo do dossiê de 2008 é *O Brasil de Marianne North: lembranças de uma viajante inglesa*, de Ana Lúcia Almeida Gazzola. Inicialmente, a autora declara que:

Os textos de viagem escritos por mulheres no século XIX entram em contraponto e diálogo com os relatos de autoria masculina nos quais a mulher figura como símbolo, nunca como sujeito da história. As mulheres viajantes construíram seus textos dentro de uma rede complexa de forças e eixos de poder, particularmente o poder patriarcal e o poder do colonialismo, os quais constituem o fundamento do pensamento vitoriano. Tais noções marcam a produção feminina desse período revelando a relação entre gênero e poder (Gazzola, 2008, p. 1031).

Novamente, aparece uma demonstração das marcas recorrentes na produção feminina do século XIX, que descrevo como uma tensão entre as noções de gênero e poder na sociedade. O que me leva à ponderação da autora sobre o processo de quebra da separação da esfera pública para atuação masculina e da esfera privada para atuação feminina.

Nesse contexto, ao refletir sobre as mudanças na cena literária no decorrer do século XIX, a autora pontua que:

¹⁹ “[...] puede ser un anhelo iniciático, un rito de pasaje, una encuesta etnológica, una expedición de conquista territorial o científica, la búsqueda de placer o de la salud perdida, el anhelo o el temor del encuentro con lo desconocido”.

A explosão da produção feminina em um ambiente ideológico que lhe era desfavorável marca discursivamente os textos escritos por mulheres, que oscilam entre a afirmação e a subversão da ideologia dominante. No caso da literatura de viagens, os relatos escritos por mulheres viajantes oferecem exemplo privilegiado dessas tensões por partirem, por premissa, de um deslocamento – literal e simbólico – da mulher. Nesses textos, tempos e espaços se entrecruzam, redesenhando mapas; a mulher, outro do homem, opõe-se ao colonizado, outro do ocidental, e de seu lugar, na encruzilhada de gênero, raça, classe e ‘nação’, constrói uma visão de alteridade necessariamente marcada por sua própria alteridade [...] (Gazolla, 2008, p. 1033).

Conforme o exposto, entendo que apesar de escreverem esses textos, as escritoras tinham dificuldades de os inserirem na cadeia de produção e recepção das obras literárias devido às pressões ideológicas e culturais, o que também se refletia em seu discurso. Inclusive, considero que tal afirmação pode me servir de pista para o entendimento da recorrência de autopublicações dos textos de viagem escritos por mulheres.

Avançando com a discussão, a autora propõe o seguinte questionamento:

Pode-se, então, falar em um texto feminino de viagem ou em um gênero paralelo de literatura de viagem? O ponto que se deve ressaltar é que há uma marca de gênero na significação tanto das viagens quanto dos relatos escritos por mulheres, e que as pressões decorrentes da posição feminina definem uma diferença com relação à produção masculina (Gazolla, 2008, p. 1034).

Baseada no supracitado, pretendo inserir na minha análise a busca pela presença ou ausência dessa marca de gênero nos relatos de viagem autobiográficos escritos pelas *viajeras* que compõem meu corpus de investigação, o que entendo que me revelaria tendências de uma caligrafia feminina do século XXI.

Ainda direcionando a mirada para os artigos publicados na revista Estudos Feministas em 2008, deparo-me com o trabalho de Zahidé Lupinacci Muzart, *A paixão das florestas ou as viagens de Mme. Van Langendonck*. A autora expõe uma declaração sobre a *viajeras* do século XIX que considero relevante para a área de investigação. Em suas palavras:

As mulheres que viajaram no século XIX percorreram o mundo todo em busca da liberdade e dos sonhos! Foram feministas? Não em palavras, certamente, mas talvez suas ações, seus projetos e suas obras pudessem classificá-las assim. São muito variáveis os objetivos de cada viajante segundo suas origens e sua época, mas se destaca um objetivo comum a todas: a busca do conhecimento, a busca de sensações, a busca do novo, em suma, a busca do outro, e mesmo que esse outro fosse visto com os mesmos olhos da partida, dificilmente as viajantes, ao voltarem ao local de origem, olharão o seu país e os seus conterrâneos da mesma maneira (Muzart, 2008, p. 1062).

Conectando-me com o citado, aponto o caráter político do discurso das *viajeras*, seja no século que for. Além disso, emerge a questão das inegáveis mudanças promovidas nas mulheres que viajam – sozinhas ou acompanhadas – após o deslocamento e que são expostas nos textos.

Fechando os artigos de 2008, chego ao trabalho da professora Stella Maris Scatena Franco, *Uma dama argentina em terras yankees: os Recuerdos de viaje, de Eduarda Mansilla*, no qual constato, novamente, a menção à intensificação na produção de relatos de viagem escritos por mulheres no século XIX e a descrição formal e estrutural desses registros.

Por essa razão, de agora em diante, optei por não me aprofundar nas discussões empreendidas pelos autores para não correr o risco de ser redundante nas exposições. Somente serão comentadas as asserções que eu considerar originais para o meu estudo.

Dando continuidade, em 2017, após nove anos sem artigos que dialogassem efetivamente com a minha pesquisa, veio à tona o trabalho de Luna Campos, *Algumas notas de pesquisa sobre Flora Tristan: feminismo, socialismo e viagens*, que foi publicado na revista *Clássicas*. A autora manifesta que:

[...] os relatos autobiográficos são um material privilegiado, uma vez que permitem acessar esferas pessoais da trajetória da autora, transpondo para o exercício de análise a premissa feminista de que o pessoal é político. Aplicar a perspectiva de gênero ao estudo da literatura de viagem tem um grande potencial analítico, pois contribui para alargar as abordagens tradicionais que universalizam as experiências de viagem sob uma ótica masculina (Campos, 2017, p. 36).

Partindo desse ponto de vista, julgo oportuno apontar que a minha investigação visa, justamente, ampliar e, até mesmo, gerar novas perspectivas para a apreciação das experiências de viagem de mulheres, escutando a voz e dando vez à ótica feminina.

O seguinte trabalho, publicado no ano de 2018, novamente oriundo da Revista Estudos Feministas, foi o artigo *As peregrinações de uma pária de Flora Tristan e a construção de uma feminista*, de autoria do professor Amilcar Torrão Filho. Nas palavras do autor:

Todo viajante, ao escrever seu relato de viagens, fala de um lugar determinado: um lugar social, que define a maneira de ver e compreender a organização política, social e econômica do espaço visitado; um lugar de gênero, que demarca uma determinada maneira de compreender a divisão social dos sexos, particularmente o lugar da mulher na sociedade; um lugar patriótico, o país ou a civilização com a qual o viajante se identifica, que interfere na maneira de ver a paisagem natural, urbana e moral das terras visitadas, que pode ou não se modificar a partir da experiência vivida no deslocamento (Filho, 2018, p. 1).

O autor expõe considerações sobre o olhar do viajante, de uma maneira geral, e da *viajera* de uma maneira mais específica. Mas ressalta que “[...] a experiência do deslocamento pressupõe um desafio às mulheres, assim como evidencia a sua condição subalterna” (Filho, 2018, p. 7). Isso porque, segundo o autor, toda *viajera* sofria pressões específicas, “[...] sobretudo aquelas que publicavam seus relatos” (Filho, 2018, p. 16). Cenário que, conforme estou constatando, não passou por muitas mudanças até os dias atuais.

No ano seguinte, o professor português Gonçalo Vilas-Boas publicou, na revista *Faces de Eva – Estudos sobre a mulher*, o artigo *Vita Sackville-West e Annemarie Schwarzenbach: Dois olhares femininos sobre o Médio Oriente nos anos 20 e 30*. Uma ponderação interessante presente no artigo, que foi escrito em português de Portugal, é a seguinte:

No novo território, a que o viajante não pertence, mas com o qual quer partilhar algo, depois de atravessar fronteiras, é-se confrontado com espaços outros, que cada viajante percecionará a seu modo. Neste sentido, a literatura de viagens está muitas vezes intimamente ligada à escrita autobiográfica e à diarística, uma vez que, normalmente, tem por base viagens realizadas pelo autor, que depois transforma as suas experiências, filtradas pela memória, pelas leituras, pelas estratégias discursivas, pela introdução de situações imaginadas ou re-construídas, em textos, que mais não são que viagens encenadas em palavras (Vilas-Boas, 2019, p. 30).

Considero pertinente comentar a percepção do autor de que os relatos de viagem seriam, em essência, a própria viagem transposta para a linguagem escrita, uma perspectiva com a qual me identifico.

Destaco, ainda, que o professor tece comentários acerca da questão do espaço físico das viagens, mas também sobre o espaço construído no âmbito textual. Conforme o texto:

O espaço é plural, sempre disponível para quem o experiencia, dependendo do modo como o apreende. O espaço textual é uma produção que cada viajante, e só ele, produzirá daquele modo, produto de uma reação racional e emocional. Assim, os mesmos espaços serão vistos sempre de modo diferente, dependendo do sujeito, e nunca de modo holístico (Vilas-Boas, 2019, p. 31).

Tal afirmação me remete a uma característica comum no gênero viático, que é quando o sujeito que viaja se baseia em um imaginário previamente construído por outros viajantes para produzir suas próprias impressões, contudo, inegavelmente, o olhar nunca será o mesmo e todo relato de viagem será único, ainda que o destino seja o mesmo.

Chegando em 2020, encontrei dois artigos publicados. O primeiro, *Viajes de mujeres. Representaciones sobre el vacacionar en la costa marítima. Mar del Plata, Argentina hacia 1920-1940*, da argentina Gisela Paola Kaczan, foi divulgado pela revista *Memórias*.

Em seu estudo, a pesquisadora analisa registros fotográficos e jornalísticos (revistas femininas) que exploram a presença de *viajeras* no Mar da Prata para viagens turísticas, a passeio ou de ócio.

Considero que é um artigo relevante à medida que direciona o enfoque para o impacto da mobilidade para as *viajeras*. Kaczan (2020, p. 139) concebe:

A viagem como um processo de mudança que envolve percorrer pontos distantes, que compromete tempos específicos é, também, um deslocamento que implica instabilidades internas, que acionam os sentidos para modificar subjetividades e comportamentos. O protagonismo das mulheres viajantes implica uma autonomia amplamente desejada e finalmente conquistada – embora não em todos os aspectos²⁰.

Essa afirmação vai ao encontro do modo como compreendo a questão, permitindo-me afirmar que as *viajeras* adquirem, aos poucos, sua autonomia e liberdade, mas sem deixar de levar em consideração que diversos aspectos ainda precisam de muitos avanços. Também é inquestionável que são detectadas mudanças de comportamento e na subjetividade dessas mulheres, em um processo de transformações internas, como buscarei comprovar mais adiante.

Ainda em 2020, Giulia Praça Firmino Sales de Melo e Ítalo César de Moura Soeiro publicaram, no Caderno Virtual de Turismo, o artigo intitulado *A mulher e o deslocamento turístico no mundo contemporâneo: uma contribuição teórico-metodológica aos estudos do turismo*, que objetiva discutir a incompatibilidade da representação patriarcal da mulher com seu deslocamento livre. Com vistas a alcançar o objetivo proposto, os autores analisam postagens feitas em blogs de viagem com dicas para mulheres que viajam sozinhas.

Ao abordar as categorias mulher e deslocamento, Melo e Soeiro (2020, p. 3) discorrem:

[...] de pronto surgem os conflitos derivados dessa relação; conflitos esses que derivam da incompatibilidade da representação da mulher com o deslocamento livre e despreocupado – inibindo o caráter democrático do deslocamento. Assim, se o espaço é social, ele contém, antes de tudo, as representações das relações de poder, econômicas e de gênero que enquadram, também, as relações de deslocamento. Deste modo, pode-se dizer que historicamente o deslocamento é hierarquizado não apenas economicamente, mas seguindo outros parâmetros sociais, entre eles, o de gênero.

²⁰ “El viaje como proceso de cambio que implica el recorrido de puntos distantes, que compromete tiempos particulares es, también, un desplazamiento que conlleva inestabilidades internas, que activa los sentidos para modificar subjetividades y conductas. El protagonismo de las mujeres viajeras implica una autonomía largamente deseada y finalmente conquistada – aunque no en todos los aspectos”.

Com efeito, os autores ratificam uma constatação que perdura há séculos e que ressoa o debate que proponho nesta tese: não há indícios de que algo esteja mudando significativamente. Nós, mulheres, ainda enfrentamos os impactos de uma sociedade machista, misógina e patriarcal quando decidimos ocupar o espaço público, principalmente se estamos sozinhas.

Finalmente, o último artigo encontrado é de 2021 e foi publicado na Revista Interdisciplinar em Turismo e Território. Os autores, Larissa Resende Mario, Carolina Mitie Nagano, Eloisa Cezar Cuzziol e Gabrielle Borges, discorrem sobre *Turismo e Tendências Contemporâneas: Mulher como viajante solo*.

Dialogando com o exposto por Melo e Soeiro (2020) acerca da incompatibilidade historicamente construída entre as categorias mulher e deslocamento, os autores verificaram que “há registros de mulheres que viajam sozinhas pelo mundo há centenas de anos, porém, sempre acompanhadas de muita vulnerabilidade social e de julgamentos alheios” (Mario *et al*, 2021, p. 278). Tais evidências indicam que, embora avanços expressivos tenham sido conquistados ao longo do tempo, enquanto mulheres ainda enfrentamos, nos dias atuais, múltiplas barreiras sociais que dificultam ou limitam nossas experiências de viagens solo.

Reconheço que é importante um estudo científico produzir uma revisão bibliográfica na busca por informações já publicadas, delineando um panorama das principais descobertas e desenvolvimentos sobre o assunto que está sendo abordado, até mesmo para identificar espaços de conhecimento em que mais investigações ainda são necessárias. Por essa razão, nesta seção, realizei um levantamento, em diferentes bases de dados, de dissertações, teses e artigos científicos que abordam a relação entre mulher e viagem.

Essa ampla revisão bibliográfica configura um aporte original e significativo dentro desse campo de pesquisa: é a primeira vez que se propõe uma sistematização dos estudos que inserem a voz da mulher no âmbito acadêmico, relacionando-a com suas viagens, um avanço importante nas investigações, que demonstra, ainda mais, a urgência de se discutir a temática. Como evidenciei com a minha revisão, há poucos estudos acerca de relatos de *viajeras* solo, e eles se concentram, majoritariamente, em mulheres de séculos passados.

Nesse contexto, na próxima seção, proponho-me a apresentar uma possibilidade de formato para a aproximação com as obras literárias: a leitura paratextual, que é o direcionamento do olhar para a composição da estrutura do livro, procurando encontrar um certo número de propriedades que me permitam, de certa forma, catalogar o universo dos textos de viagem escritos por mulheres.

3 APROXIMAÇÃO COM AS OBRAS NO CAMPO PARATEXTUAL

Toda obra literária é carregada de intenções de quem a produz, mas no ato da leitura, inevitavelmente, ocorre um processo interpretativo e o significado é atribuído por aquele que a lê. Assim, o ato de ler é acompanhado por elementos literários e extraliterários que determinam a apreciação do leitor. Como é um processo subjetivo, cada indivíduo, por sua vez, tem particularidades que podem sofrer variações a depender de suas vivências, seu conhecimento de mundo, suas leituras prévias etc.

Aqui, embora reconheça que cada pessoa tem sua própria perspectiva, proponho uma das inúmeras possibilidades de aproximação analítica com os livros. Essa proposta não invalida outras leituras e formas de interpretação que podem, em certos aspectos, convergir ou divergir da que desenvolvo neste trabalho.

Entendo que não posso afirmar, categoricamente, as razões que motivaram as autoras a realizarem alguma escolha apontada em minha análise, mas defendo que o modo como direciono as leituras críticas, com base nos efeitos que os livros me provocam enquanto receptora, vai me ajudar a construir meus processos de significação e a chegar a respostas para minhas hipóteses e questionamentos.

Ante o exposto, acredito que o estudo de um livro deve levar em consideração o maior número possível de fatores que influenciaram sua produção. Logo, realizar uma leitura crítica/analítica de uma obra é refletir também sobre os caminhos percorridos em sua publicação como um todo. Considerando que um livro é formado por texto e paratextos – termo que definirei de maneira mais aprofundada a seguir – e que a interação com ambos caracteriza a escrita e a leitura, pretendo, a princípio, evidenciar as estratégias do campo paratextual de cada livro que compõe meu corpus de investigação. Dessa forma, é o momento de averiguar como as autoras preparam, elaboram e compõem seus livros, para buscar um primeiro entendimento sobre o que elas têm a intenção de dizer. Ressalto que, inegavelmente, todos os elementos abordados nessa primeira leitura analítica podem se tornar subsídios significativos para as próximas etapas que compõem esta tese.

Para trabalhar os elementos que fazem parte dos livros, tomarei como principal base conceitual os estudos do teórico da literatura e crítico literário francês Gérard Genette (1930-2018). Para se referir aos elementos de mediação entre o livro e o leitor e que podem compartilhar uma informação, uma intenção, ou, até mesmo, uma interpretação de algo, o autor cunhou, em 1981, o termo “paratextos”, para fazer referência àquelas partes de uma obra que vão para além do texto propriamente dito. Aliás, segundo Genette (2010), é possível afirmar

que não há livros sem paratextos e, assim, antes mesmo de conhecer o conteúdo do livro, o leitor, influenciado pelos paratextos, já se predispõe em relação a ele.

Seu livro *Paratextos Editoriais* (2009), publicado originalmente em 1987, é bastante pertinente para esta tese, porque me dá parâmetros para mobilizar essa ideia, uma vez que traz diretrizes para os estudos aos quais me proponho. Nesse sentido, sob o mesmo ponto de vista de Mirian Maria Andrade (2012), considero que:

Ao nos depararmos com questionamentos do tipo: O que é um prefácio? O que é uma dedicatória?, encontramos a resposta, facilmente, fazendo algumas consultas bibliográficas. E o modo como podemos analisar um prefácio, uma dedicatória, ou, ainda, a capa de uma obra? Isso Genette nos dá. O modo como tratar esses dados analiticamente, o modo como interpretá-los individualmente e, também, a forma de interpretá-los como parte de um objeto mais amplo, encontramos, tecnicamente, na obra de Genette (Andrade, 2012, p. 48).

Nela é feito um inventário, que considero bastante completo, sobre os paratextos do texto literário, que me possibilita examinar, com maior acuidade, determinados componentes que, muitas vezes, fazem parte das leituras de modo inconsciente. Aliás, acredito que estarei refletindo sobre algo que é pouco explorado – uma vez que, com minha investigação, apurei que ainda são poucos os trabalhos na área que mobilizam esse conceito –, mas que tem muito a dizer e pode, até mesmo, contribuir na sustentação da plausibilidade da minha interpretação.

Inicialmente, cabe destacar que, segundo Genette (2009, p. 15) “o autor e o editor são (entre outras, juridicamente) as duas pessoas responsáveis pelo texto e pelo paratexto”, o que faz com que a transformação do texto em livro seja oriunda das decisões tomadas pelo editor conjuntamente com o autor na seleção de elementos técnicos, como a “escolha do formato, do papel, da composição tipográfica, etc.” (Genette, 2009, p. 21). Entretanto, no caso das obras que compõem a minha análise – com exceção de *Una viajera por Asia Central*, que é publicado por uma editora acadêmica –, como já mencionei, são livros autopublicados, os quais entendo que não passaram por esse processo. Por isso, considero que foram as próprias autoras que tomaram as decisões concernentes à essa parte técnica.

Ao definir a obra literária, Genette (2009, p. 9) pontua que ela consiste:

[...] essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para

garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro.

Perante essa definição, estou considerando que os “acompanhamentos” não estão nos livros por motivos estéticos, fazem parte da obra e têm algo a dizer. Entendo que é o paratexto que faz com o texto deixe de ser uma matéria bruta e se converta em livro. Assim, buscarei conhecer o que revelam os paratextos editoriais das obras. Por isso, neste momento da minha investigação, direcionarei o olhar para esses aspectos gerais, sem me preocupar com o conteúdo narrativo das crônicas, que será problematizado em uma etapa posterior desta tese. Seguirei os estudos propostos para, posteriormente, tecer um paralelo entre as obras e suas estruturas.

Entretanto, aqui, cabe uma ressalva pertinente feita por Genette (2009, p. 11) sobre os paratextos. Conforme explica:

[...] a presença, em torno de um texto, de mensagens paratextuais, das quais proponho um primeiro inventário sumário e de modo algum exaustivo, não possui uma regularidade constante e sistemática: existem livros sem prefácio, autores refratários às entrevistas e sabemos de épocas em que não era obrigatória a inscrição de um nome de autor, ou mesmo de um título. Os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, com diferenças de pressão às vezes consideráveis: é uma evidência reconhecida que nossa época ‘midiática’ multiplica em torno dos textos um tipo de discurso desconhecido no mundo clássico, e a *fortiori* na Antiguidade e na Idade Média, época em que os textos circulavam muitas vezes em estado quase bruto, sob a forma de manuscritos desprovidos de qualquer fórmula de apresentação.

Ante o exposto, como demonstra o autor, os paratextos são elementos que podem ou não figurar em um livro, bem como podem se apresentar de maneiras distintas e estar em constante processo de mudanças a depender do contexto, chamando a atenção para o fato de que tais dispositivos não obedecem a uma estrutura fixa. Ainda assim, considero que também é importante verificar nas minhas análises esse caráter irregular dos paratextos.

A esse respeito, inclusive, recordo que Genette (2009) pontua que nem sempre os paratextos são lidos pelo leitor do texto do livro, que pode, por exemplo, iniciar a leitura textual sem ter lido a contracapa ou o prefácio. Segundo o autor, não existe obrigatoriedade em ler os paratextos, entretanto, na pesquisa que aqui estou realizando, não somente a leitura, mas também a interpretação dos paratextos, torna-se fundamental para uma apreensão mais completa do livro como um todo, como já mencionei.

Desse modo, convém expor o caminho que percorrerei na presente seção. Para começar, traçarei um breve percurso de caracterização dos elementos paratextuais de um livro para, nas

seguintes subseções – dedicadas a *El síndrome de París* (2016), *Una viajera por Asia Central* (2016) e a *El arte de viajar sola* (2019), respectivamente – direcionar o olhar para como esses aspectos se manifestam nas obras literárias que estou investigando, tentando compreender, de uma maneira individual, as escolhas de cada autora para compor seu livro, uma vez que entendo que essa problematização trará resultados relevantes e me permitirá, posteriormente, traçar conexões com os enredos das narrativas.

Em uma análise inicial, minha mirada será especificamente para os paratextos, ou seja, para a capa, as ilustrações, o título, o prólogo, o epílogo, as epígrafes, entre outros²¹. Irei refletir sobre elementos verbais e não verbais que aproximam o livro do leitor, uma vez que entendo que tais paratextos podem trazer contribuições relevantes para a construção de sentidos na minha investigação e para que eu possa me dedicar ao maior número possível de eixos de interpretação da performance autoral das escritoras.

Destaco, ainda de acordo com Genette (2010, p. 16), que “[...] o ‘pré-texto’ dos rascunhos, esboços e projetos diversos, pode também funcionar como um paratexto”. Nesse caso, verificarei como, e se, as autoras mencionam ou, até mesmo, inserem nas obras esses pré-textos, que entendo que funcionam como uma das formas de arquivar as memórias das viagens e estão nos bastidores da criação, como embriões do que virá a ser o texto literário.

Como entendo que todo enunciado é produto de um ato de enunciação, defendo que a crítica literária deve mergulhar nas estruturas constituintes de uma obra e, por essa razão, considero que, ao efetuar tal procedimento de análise, conseguirei promover uma visão abrangente da materialidade dos livros como um todo, já que existem diferentes fatores contextuais que compõem a esfera paratextual e podem, direta ou indiretamente, impactar na efetiva compreensão do campo narrativo, que será perscrutado na etapa posterior desta investigação, ainda que possa, em determinados momentos, inserir excertos das obras como suporte na exemplificação das problematizações paratextuais.

A ordem do percurso será, na medida do possível, de acordo com a forma habitual em que as mensagens paratextuais aparecem em uma obra literária. Portanto, a análise tem início com a exploração da capa das publicações, já que entendo que ela não somente apresenta o livro ao leitor, mas também possui, como principal função, o papel de fornecer a primeira impressão

²¹ É importante mencionar que realizei a leitura das versões digitais das obras, já que não foi possível ter acesso às versões impressas, o que inviabilizou uma investigação que contemplasse todos os elementos paratextuais existentes nos livros, como ficará explícito ao longo do processo de apreciação do corpus.

sobre o texto, ou seja, “é através dela que estabelecemos um primeiro contato com a obra e realizamos a primeira interpretação do conteúdo que está por vir” (Silva, 2020, p. 95).

Dialogando com o exposto, Margareth Silva de Mattos, Patricia Ferreira Neves Ribeiro e Sabrina Vianna (2006, p. 354) ressaltam que: “a capa condensa, numa única imagem, a ‘personalidade’ do livro, que pode ser uma referência a um momento marcante da narrativa ou um resumo dos acontecimentos”. Portanto, sob esse viés, considero que a capa também faz parte da história que é contada por um livro. Além disso, a relevância desse paratexto no estabelecimento das primeiras trocas comunicativas por ocasião da leitura do livro é inegável.

Inclusive, a esse respeito, é importante pontuar que, segundo Maria Aparecida Monteiro Bessana (2017), inicialmente a capa servia para proteger as publicações, porém, a partir do século XIX passou a ser vista e utilizada como um elemento para atrair o comprador e/ou o leitor, “[...] a fim de que o sujeito enunciador possa captar os destinatários ideais, seduzindo-os com imagens simbólicas, cores, textos verbais e visuais que ativem suas memórias e instiguem seus interesses pelo que está sendo apresentado” (Mattos; Ribeiro; Vianna, 2006, p. 352). Por essa razão, entendo que as capas dos livros investigados podem trazer, em seu projeto estético, componentes que visam atender as expectativas do potencial público que as autoras pretendem alcançar como possíveis leitoras: mulheres que viajam sozinhas²².

Genette (2009, p. 27) ressalta que, atualmente, na capa de um livro deve constar, pelo menos, “[...] o nome do autor, o título da obra e o selo do editor”, mas nada impede que outros elementos, como ilustrações específicas, nome dos tradutores e/ou dos prefaciadores, retrato do autor, título e/ou emblema da coleção, por exemplo, sejam inseridos. Defendo que as características mencionadas são as mais comuns, mas a capa de um livro – arriscaria afirmar que toda uma obra literária – é um campo aberto de possibilidades e dificilmente algum estudioso daria conta de esgotar o repertório que está à disposição do autor/editor.

Um elemento relevante que figura na capa de um livro é o nome do autor. Conforme Genette (2009, p. 41) “[...] o nome não é mais uma simples declinação de identidade (‘o autor se chama Fulano’), é o meio de colocar a serviço do livro uma identidade, ou, melhor, uma ‘personalidade’, como bem diz o uso midiático: ‘Este livro é obra do ilustre Fulano de Tal’”. Genette (2009) ainda argumenta que o nome do autor pode corresponder ao seu nome no registro civil (onimato) – que é o mais comum entre os escritores –, bem como pode ser um nome falso, emprestado e/ou inventado (pseudonimato), ou, ainda, ser um livro anônimo, que

²² Obviamente, não estou sugerindo que os homens não estão aptos a lerem os relatos de viagem escritos por mulheres, criando e/ou reforçando estereótipos. O que pontuo é que as obras me remetem a uma caligrafia feminina, mas poderiam perfeitamente conquistar ambos os públicos.

não traz nenhuma assinatura (anonimato). Como já mencionei, todos os livros que analiso nesta tese são assinados com o mesmo nome que consta no registro civil das escritoras, que optam por assumir o onimato, até mesmo porque as obras cumprem a condição autobiográfica (Lejeune, 2008), como explicitarei mais adiante.

Aliás, para Genette (2009), a importância desse nome pode ser variável a depender do gênero literário. No caso de obras referenciais – como são as que compõem o corpus desta investigação – o nome do autor cumpre uma função forte, já que a credibilidade do testemunho é largamente apoiada na identidade daquele que escreve. E já que estou tratando da identidade do autor, segundo a concepção de Genette (2009, p. 41), são traços dessa identidade: “muitas vezes seu sexo, que pode ser de uma pertinência temática decisiva, às vezes sua nacionalidade ou seu perfil social (a partícula, se ousar dizer, ainda causa impressão), ou seu grau de parentesco com alguma pessoa mais conhecida”. Interpreto essas marcas identitárias como elementos contextuais relevantes em um processo analítico.

Ademais, considero que o título da obra também tem muito a dizer e, nos dias atuais, sua presença na capa do livro é, praticamente, obrigatória. A esse respeito, Genette (2009, p. 76) informa que “o título, como se sabe, é o ‘nome’ do livro e, como tal, serve para nomeá-lo, isto é, designá-lo com tanta precisão quanto possível e sem riscos demasiados de confusão” e, por esse motivo, suas principais funções são identificar uma obra, indicar seu conteúdo e, também, valorizá-la com o intuito de atrair o leitor. Entretanto, vale destacar que “a identificação é, na prática, a função mais importante do título, que poderia a rigor dispensar todas as outras” (Genette, 2009, p. 77). O autor ainda pontua que a inscrição do título, apesar de ter dimensões variáveis, costuma ser mais destacada na capa de um livro que a do nome do autor, elementos que serão observados na análise que proponho.

Ainda em relação ao título, considero relevante mencionar que Genette (2009) divide os títulos em dois tipos: temáticos e remáticos. O autor discorre que o adjetivo temático é adotado para qualificar os títulos que têm como base o conteúdo do livro, sendo, portanto, os empregados em maior escala. Por outro lado, os títulos remáticos seriam aqueles que fazem referência à forma e/ou gênero de um livro, sendo possível, portanto, considerá-los como semanticamente vazios. Além disso, também podem haver os títulos mistos, isto é, aqueles que trazem tanto elementos temáticos quanto remáticos.

Como a capa é um paratexto que acumula diversas informações, cabe mencionar a possível presença de ilustração nela. Para Gemma Lluch (2004), geralmente a ilustração que aparece na capa de um livro tem o objetivo de representar a parte central da narrativa, o/a protagonista ou, até mesmo, uma cena importante dos relatos. A autora ainda acrescenta que

essa imagem pode ser a reprodução de uma ilustração presente no interior da obra, uma fotografia ou alguma outra forma encontrada para representar a produção literária.

Compreendo que há, ainda, outras formas de primeiro contato com um livro além da capa. A quarta capa, ou contracapa, por exemplo, seria um paratexto com lugar privilegiado e importante para que o leitor realize antecipações de sentidos, bem como decida ler ou não aquele livro. Para Genette (2009), a quarta capa pode retomar o nome do autor e o título da obra, apresentar uma nota biográfica/bibliográfica, trazer um *release*, incluir citações da imprensa ou apreciações elogiosas sobre a obra, ou, até mesmo, a data de impressão, o número de ISBN (*International Standard Book Number* [Padrão Internacional de Numeração de Livro]) e o código de barras, entre outros elementos. Constatei, com minhas investigações, que o de uso mais geral nos dias atuais é o *release*, que, segundo o autor, “[...] trata-se de um texto curto (geralmente de meia a uma página) que descreve, à maneira de resumo ou de qualquer outro meio, e de modo normalmente elogioso, a obra a que se refere” (Genette, 2009, p. 97).

Considerando a ordem mais frequente, depois da capa aparece o que Genette (2009, p. 34) denomina de “[...] ‘anterrosto’ (olho): traz apenas o título, em alguns casos resumido”; seguido pela página que traz as indicações editoriais, que seria a ficha catalográfica, após a qual podem aparecer as dedicatórias e as epígrafes, como verificarei posteriormente.

No que diz respeito à dedicatória, Genette (2009, p. 120) lembra que o dedicatário, ou seja, a quem se dedica uma obra, pode ser privado, isto é: “[...] uma pessoa, conhecida ou não do público, a quem uma obra é dedicada em nome de uma relação pessoal: de amigo, de família ou outra”; ou público, que corresponde a “[...] uma pessoa mais ou menos conhecida, mas com quem o autor expressa, através de sua dedicatória, uma relação de ordem pública: intelectual, artística, política ou outra” (Genette, 2009, p. 120-121). De modo a complementar o exposto, Andrade (2012, p. 81) considera que:

Ao nos depararmos com uma dedicatória, podemos pensar no por que se dedicou, isto é, dedicar está, quase sempre, relacionado a um motivo (que tem diversas naturezas: motivos públicos, privados, familiares, de agradecimento, de homenagem, de elogio). Ao dedicar, o motivo pode ser explícito ou suprimido, sendo deixado apenas aos interesses privados daquele que dedica e do que é objeto da dedicatória.

Com minha análise, tentarei identificar, nas dedicatórias, mostras do tipo de relação das autoras com os dedicatários e dos motivos pelos quais selecionaram aquelas pessoas para dedicarem a sua obra ou, até mesmo, não dedicaram o livro a ninguém. A esse respeito, Genette

(2009) declara que é possível um livro não apresentar dedicatória e essa ausência pode levar a várias considerações. Conforme o autor:

[...] a falta de dedicatória, num sistema que comporta sua possibilidade, é significativa como um grau zero. ‘Este livro não é dedicado a ninguém’: uma mensagem implícita assim não está cheia de sentido? - Com liberdade de escolha, aliás: seja ‘Não vejo ninguém que mereça este livro’ seja ‘Não vejo ninguém que este livro mereça’ (Genette, 2009, p. 124).

A epígrafe, por sua vez, é o elemento pré-textual que, geralmente, aparece após a dedicatória. Vale ressaltar que tanto esta quanto aquela são elementos opcionais, então pode ser que, na apreciação paratextual das obras, não encontre traços delas em um ou outro livro.

Genette (2009) explica que a epígrafe é uma citação que pode ser apresentada de diversos modos, mas o mais frequente é nomear o autor sem indicar a referência. Além disso, “[...] a epígrafe pode ser impressa entre aspas, em itálico ou em romano, o nome do epigrafado pode vir entre parênteses, em maiúsculas etc., com todas as combinações possíveis dessas variáveis: não creio que o código tipográfico tenha fixado uma norma a esse respeito [...]” (Genette, 2009, p. 137). Ademais, o autor destaca que, geralmente, a epígrafe é colocada no início da obra, mas um outro local muito comum de encontrá-la é no início de partes da obra. Ele ainda complementa que “[...] epigrafar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor” (Genette, 2009, p. 141), apesar de ter consciência de que essa citação ilustra a ideia geral de um livro ou do capítulo que precede.

Dando prosseguimento, cabe mencionar que, além do título geral, que é aquele que consta na capa de um livro, “[...] existem títulos também dentro dos livros: títulos de parte, de capítulo, de seção etc.: títulos internos, ou, como os batizaremos para ganhar tempo, intertítulos” (Genette, 2009, p. 95). Tal conceito me remete a outro paratexto que me proponho a trazer para este estudo: o sumário – que é o lugar dos intertítulos – para que seja possível desenvolver uma análise detalhada dos títulos e subtítulos que são instrumentos que anunciam o conteúdo dos relatos. Caso algum livro não apresente esse elemento pré-textual, farei o inventário das partes das quais é composto e listarei os títulos para efetuar as verificações que considerar pertinentes à investigação. Acredito que, a partir do sumário, é possível propor uma síntese do conteúdo do livro, já que ele dá informações sobre o momento do texto em que aparecem determinados assuntos, bem como sobre a ordem e a sequência com que os temas são tratados, possibilitando ao leitor uma primeira aproximação com o teor da narrativa.

Outro paratexto que pode compor um livro é o prefácio. Embora seja um elemento textual, ele não integra a narrativa propriamente dita. Interpreto-o como um texto introdutório

dirigido ao leitor, ainda que não deva ser confundido com a introdução formal da obra. O prefácio pode ser escrito pelo próprio autor ou por outra pessoa. Em caso de prefácio não autoral, quem escreveu já realizou uma leitura do original antes da publicação e discorre sobre a obra emitindo sua opinião ou, ainda, pontuando aspectos relacionados a ela (Genette, 2009).

Também cabe pontuar as considerações de Genette (2009, p. 281) sobre as notas. De acordo com o autor, “uma nota é um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento”. É importante recordar que uma nota pode aparecer em qualquer momento ao longo de todo o texto, já que sua função é transmitir definições e/ou explicações sobre termos que apareceram na narrativa, indicando ao leitor um sentido específico ou figurado daquele conteúdo, esclarecendo-o. Ademais, a nota serve para expor em sua língua original as citações que foram traduzidas no texto, ou vice-versa, indicar “referências de citações, indicações de fontes, exibição de autoridades de apoio, de informações ou de documentos confirmativos e complementares” (Genette, 2009, p. 286).

Esses são alguns dos paratextos editoriais apresentados e discutidos por Genette (2009). Na análise das obras, realizarei um estudo sobre esses elementos, verificando sua presença ou ausência, com vistas a identificar o que eles podem dizer sobre as obras. “Numa análise paratextual, geralmente, não buscamos, por exemplo, por eixos ou categorias de análise. Na análise paratextual trazemos à tona, um a um, os paratextos editoriais da obra e os analisamos, segundo nossos teóricos e informações autênticas sobre eles” (Andrade; Ferreira, 2015, p. 158).

Carlos Ceia (2009) destaca que a ilustração é o mais antigo elemento paratextual e, por essa razão, entendo que ela também merece atenção nesta investigação. De acordo com Bessana (2017, p. 147), a ilustração, “[...] em sua definição clássica, é um tipo de trabalho gráfico – desenho, pintura, esboço ou qualquer outro tipo de arte gráfica – destinado a aprimorar um texto, uma ideia, um conceito, a fim de garantir que a mensagem seja claramente transmitida ao público”. Nesse sentido, também buscarei decifrar os sentidos implicados nas mensagens visuais – presentes tanto na capa quanto no interior dos livros – e sua relação com o texto, identificando e analisando os significados produzidos pelos elementos não verbais.

Entendo que é plausível afirmar que a ilustração é determinante na interpretação dos relatos e, dessa forma, “[...] se converte praticamente em outro discurso, um discurso visual capaz de contar melhor a história e, em alguns casos, contar outra história ou uma versão

diferente da mesma²³” (González Colina, 2013, p. 181). Inclusive, cabe comentar a respeito da presença de ilustrações nas obras analisadas. Entendo que:

Merece tal destaque por subverter a tradição masculina dos relatos de viagem que, de modo geral, em sua diagramação não trazem ilustrações. O homem escreve, majoritariamente, em forma de textos, mas a mulher integra esse universo de maneira significativa através da fotografia e das ilustrações [...]. Desse modo, a arquiteculturalidade está sendo subvertida; em outras palavras, ocorre uma (des)construção do arquivo do gênero a partir de um olhar feminino (Silva, 2020, p. 95).

Assim, antes de direcionar o olhar diretamente para as obras, já é possível pontuar, com base nos meus estudos anteriores, uma característica recorrente nos livros de viagem escritos por mulheres. Estou partindo do pressuposto de que as ilustrações aludem a momentos significativos das narrativas e se alternam entre referenciais – como as fotografias, por exemplo – e resultantes da interpretação subjetiva das ilustradoras; entretanto, somente com a realização da análise comprovarei ou refutarei essa hipótese.

Sendo assim, para além de comparar, inicialmente, irei observar como cada autora se comporta individualmente. Inclusive, trarei, no início de cada subseção a seguir, um breve comentário sobre as obras e, principalmente, sobre suas autoras, inserindo uma fotografia de cada escritora para que o leitor também possa criar uma aproximação com essas mulheres que estão viajando sozinhas e publicando seus relatos, visto que, conforme mencionei na minha dissertação de mestrado, “[...] pertencem à nova geração de escritoras contemporâneas e os rastros de sua presença ainda são poucos, queremos que sejam mais do que um nome figurando na capa dos livros analisados” (Silva, 2020, p. 73). Também considero que conhecer as autoras é importante para produzir sentidos em meus achados, relacionando-as com as personagens principais dos relatos.

Adentrando, portanto, no objetivo primordial das próximas subseções, proponho-me a aplicar, nos livros investigados, os elementos supramencionados, apontando as leituras paratextuais que constituem cada obra integralmente e de maneira isolada. Espero que, no fim, possam ser entendidas as técnicas e as estratégias paratextuais utilizadas pelas autoras, havendo, então, uma amostra de compreensão da função dos paratextos em textos literários.

²³ “[...] se convierte prácticamente en otro discurso, un discurso visual capaz de contar mejor la historia, y en algunos casos, contar otra historia o una versión diferente de la misma”.

3.1 LEITURA PARATEXTUAL DA OBRA ARGENTINA *EL SÍNDROME DE PARÍS*

O primeiro objeto de análise desta tese é o livro *El síndrome de París*, escrito pela argentina Aniko Villalba (Fotografia 1) e publicado em 2016, pela própria autora, ou seja, é uma autopublicação. A escritora tem formação na área de Comunicação Social e, atualmente, dedica-se a dar cursos, oficinas e tutorias de escrita de viagens.

Fotografia 1 – Aniko Villalba



Fonte: <https://www.youtube.com/channel/UCfxF9fFLogFSXGJzl43IqfQ>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Além de ter criado dois blogs, como mencionei anteriormente, Aniko Villalba é autora de livros de relatos de viagem: *Días de viaje* (2013) e *El síndrome de París* (2016), coautora do manual *Viajeras* (2014) e do livro *Rituales para una vida creativa* (2021). Ela também elaborou os diários interativos – para serem completados antes, durante e depois das viagens – *Mapa subjetivo de viaje* (2017), *Usted está aquí* (2019), *Diario de viajes mágicos* (2020) e *Soy la ciudad que habito* (2022). Toda essa produção, direta ou indiretamente, é oriunda das viagens que realizou entre 2008 e 2018.

Ao longo desses dez anos, a *viajera* percorreu, majoritariamente sozinha, mais de 50 países. Desde 2018 vive em Amsterdam com o marido francês, com quem teve uma filha, e segue se dedicando a escrever livros, diários interativos e a oferecer cursos de escrita. Inclusive, *Cosas que te golpean en la ventana*, veio a público em 2024 e consiste em um caderno de escrita criativa, em consonância com a ocupação atual de Aniko. Também emergiu na cena literária recente *Los viajes de la pequeña Aniko: Kuala Lumpur*, um livro de janeiro de 2025, destinado ao público infantil a partir dos sete anos de idade. É uma obra ficcional, dividida em capítulos e ilustrada em duas cores por Lucy Piazza. A editora é a livraria e distribuidora de livros infantis *enlápiz ediciones*. Por fim, o último livro da autora, *Oráculo slow: 45 amuletos para bajar la velocidad*, veio a público em fevereiro de 2025 e é um convite a uma pausa e à introspecção,

com o objetivo de levar o leitor a construir novos hábitos. Esse livro foi ilustrado por Flor Kaneshiro e publicado pela editora Fera.

Além disso, Aniko tem um podcast com Nicolás Verni – *Mientras no escribo*²⁴ –, também sobre escrita; e, mensalmente, envia por e-mail uma *newsletter* intitulada “Cartas Virtuales” para aproximadamente 10.000 assinantes que optam por recebê-la. Essas cartas são sobre escrita, papelaria, criatividade e sobre a vida de modo geral, incluindo relatos a respeito de seu dia a dia após a maternidade.

Neste momento, apresento, na Figura 1, abaixo, a capa e a contracapa do livro villalbiano que me proponho a analisar nesta tese. Cabe mencionar que a obra é amplamente ilustrada e o desenho da capa e as ilustrações constantes na obra foram feitos sob o ponto de vista interpretativo da ilustradora argentina Vero Gatti.

Figura 1 – Capa e contracapa do livro *El síndrome de París* (2016)



Fonte: Villalba (2016).

Ao observar, na Figura 1, em primeiro lugar, a capa de *El síndrome de París* (2016), percebo que apresenta no campo textual o título, o nome da autora e o nome da ilustradora, posicionados na parte intermediária central da página. Destaco que cada um desses elementos possui uma caligrafia distinta. O título, posicionado acima do nome da autora e em uma

²⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/show/1j50VLMetBGuddHNJU4OeP>. Acesso em: 25 nov. 2023.

dimensão superior, divide-se em “EL SÍNDROME”, com letras maiúsculas – letra palito, também conhecida como letra bastão ou letra de imprensa –; e “de París”, com letras menores e, aparentando terem sido manuscritas. O que me leva a interpretar que o título poderia ser "A síndrome" e que Paris é apenas uma das aplicações possíveis.

Considero que cabe, nesta ocasião, elucidar o que viria a ser a Síndrome de Paris, expressão que dá nome à obra villalbiana. Para tanto, busquei esclarecimento no próprio livro e, inevitavelmente, entrelacei o campo paratextual com o campo narrativo. Segundo a autora:

[...] acontece com alguns japoneses quando viajam pela primeira vez a Paris. Têm uma imagem tão idealizada, romântica e perfeita da cidade que quando chegam e veem que é muito diferente do que imaginavam sentem uma depressão muito forte. Muitos entram em crise nervosa e têm que se tratar, é tão frequente que inclusive há médicos especializados²⁵ (Villalba, 2016, p. 93).

Entretanto, defendo que o título configurando apenas a expressão “A Síndrome de Paris” é remático, pois não dá pistas suficientes sobre o conteúdo da obra para transmitir ao público leitor um entendimento sobre o enredo, como um título temático faz (Genette, 2009).

Ainda observando a capa (Figura 1), chama a atenção que a imagem é apresentada diante de um fundo azul claro, acompanhado pelo uso de linhas brancas que, de imediato, remetem a um labirinto. Entendo o labirinto como um local que leva a um ponto central – ou a uma saída – a partir de passagens sinuosas e/ou confusas. Porém, no caso da capa, não tem centro nem entrada/saída, ou seja, é um processo rizomático. Considero que a metáfora do labirinto pode ser usada para representar experiências complexas, que são difíceis de entender ou de resolver. Avalio que essa mensagem paratextual é importante para estabelecer relações e possibilitar uma primeira interpretação do conteúdo do livro ao expor, no invólucro, elementos significativos do miolo. Também cabe comentar que cada uma dessas linhas do suposto labirinto da capa traz desenhos que remetem a diversos tipos de vivendas, como prédios, casas, cabanas e apartamentos (que contêm placas de disponíveis para aluguel), além dos desenhos de algumas árvores dispersas pelos caminhos. Permitem, desse modo, que o leitor identifique aqueles que seriam um pano de fundo da obra, sem qualquer menção à personagem principal.

Explorando a contracapa, à direita da Figura 1, é possível observar que o campo não verbal é uma continuidade da ilustração de fundo da capa e, identifico, no campo verbal,

²⁵ “[...] le pasa a algunos japoneses cuando viajan por primera vez a París. Tienen una imagen tan idealizada, romántica y perfecta de la ciudad que cuando llegan y ven que es muy distinta de lo que se imaginaban les agarra una depresión muy fuerte. Muchos entran en crisis nerviosa y los tienen que tratar, es tan frecuente que incluso hay médicos especializados”.

informações que, supostamente, objetivam motivar o leitor a ler o livro. Cabe comentar que esse texto está sobre um fundo branco, que sobressai à frente do desenho. De acordo com Genette (2009) é comum encontrar o *release* na quarta capa. No caso em questão, esse texto sobre o livro não é assinado, mas entendo que a autoria não é de Aniko, uma vez que se refere a ela em terceira pessoa. O primeiro elemento textual é uma pergunta: “Aonde ir quando não se quer estar em nenhum lugar?”; a qual interpreto como oriunda da inquietação da autora, que não se encontrava emocionalmente bem nas viagens relatadas no livro.

Em 2013, depois de terminar de escrever (e autopublicar) seu primeiro livro, *Días de viaje* (2013), Aniko perdeu uma de suas melhores amigas, a qual considerava como uma avó. Apesar de não querer estar em nenhum lugar, apostou que realizando a “viajoterapia”²⁶ (Villalba, 2016, p. 17) seria possível se recuperar do luto graças às viagens. Assim, ao longo dos deslocamentos, pela América do Sul e pela Europa, foi se dando conta de que o estilo de vida de *viajera* permanente não era como imaginava. No livro, *El síndrome de París* (2016), reúne os relatos das vivências desse novo modo de encarar as viagens e, inclusive, insere a experiência de viver uma história de amor²⁷.

Partindo para o miolo do livro, após a capa aparece a página de rosto, que contém, ocupando a parte intermediária central, o título, o nome da autora e um pequeno desenho de uma árvore – que, inclusive, é a mesma que consta na ilustração da capa e da contracapa – e, em seguida, a página em que aparecem as informações editoriais, com o objetivo de facilitar a identificação da obra. Essas indicações estão localizadas na parte superior esquerda da página. Por meio das informações dessa ficha constatei, além de outros dados já conhecidos, que o desenho editorial foi, de fato, realizado por Aniko Villalba, ou seja, pela própria autora. Contudo, ela também contou com a edição e a correção desenvolvidas por José Sainz.

Dando prosseguimento, notei que o livro villalbiano não apresenta nenhuma dedicatória. Entretanto, defendo que é, sim, dedicado a alguém. Interpreto que o fato de ter decidido empreender a viagem após a morte de Lenke, uma de suas melhores amigas, iniciar o texto contando sua história com ela e em diversas passagens do livro inserir menções a Lenke,

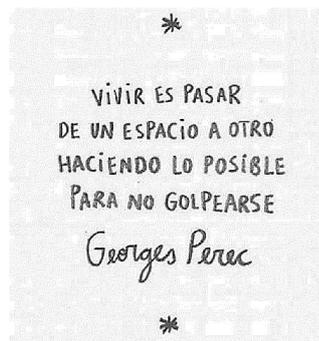
²⁶ Termo equivalente à junção das palavras viagem e terapia. Segundo a autora, ela estaria unindo essas duas palavras pela primeira vez. Embora não tenha encontrado produções acadêmicas consolidadas sobre “viajoterapia”, é possível declarar que o conceito se encaixa em discursos contemporâneos sobre a viagem como uma prática de bem-estar e transformação pessoal, o que reforça seu uso tanto no contexto literário quanto em blogs e redes sociais (e.g. <https://womviajes.com/practica-la-viajoterapia/>, <https://www.buscamiviaje.com/viajoterapia/>).

²⁷ A título de curiosidade, vale mencionar que foi nessa viagem que se apaixonou por L, o viajante francês que, hoje, é seu marido. Como acompanho a autora nas redes sociais, descobri que se casaram em Buenos Aires quando ela terminava de escrever *El síndrome de París* (2016) e, até os dias atuais, vivem em Amsterdam. Além disso, em 2023, tiveram sua primeira filha, Ce.

deixa subentendido que não somente o livro, mas a mobilidade, foram dedicados à amiga. Apesar de fazer parte do campo narrativo, incluirei um excerto do texto que exemplifica minha afirmação. Segundo a autora: “Quero falar com Lenke, mas o único registro físico que me resta é sua voz nos cassetes de algumas de nossas conversas”²⁸ (Villalba, 2016, p. 7). Com base na citação, levanto a hipótese de que ela fala com Lenke através do livro, que é oriundo de sua viagem para tentar superar o luto pela perda da amiga. Sendo assim, entendo que, apesar de não estar expresso por meio de palavras escritas, leio nas entrelinhas que o livro é dedicado a Lenke como uma forma de homenagem póstuma.

O elemento paratextual que aparece logo em seguida, mais precisamente na página após as indicações editoriais, é a epígrafe, que está disposta na parte intermediária central da página, precedida e sucedida por um asterisco, como se estivesse sendo isolada por esses elementos. A epígrafe traz uma frase toda em letras maiúsculas, que não são ligadas umas às outras, seguida pela indicação de autoria em letra cursiva, conforme reproduzo na Figura 2, abaixo:

Figura 2 – Epígrafe de *El síndrome de París* (2016)



Fonte: (Villalba, 2016).

A autora escolhe inserir, como epígrafe, uma frase de Georges Perec (1936-1982), um dos mais importantes escritores da literatura francesa do século XX. Em livre tradução, interpreto que: “Viver é passar de um espaço a outro, fazendo o possível para não se chocar com nada”. A epígrafe é um componente interessante para, logo no início do texto, inserir o leitor no contexto do livro. Desse modo, necessariamente deve fazer algum sentido para a obra literária e resumir o pensamento do autor. Com essa epígrafe, percebo, portanto, uma demonstração de reflexão da autora sobre a espacialidade dos deslocamentos e, de certa forma, acredito que também tem a ver com a ideia da Síndrome de Paris.

²⁸ “Quiero hablar con Lenke pero el único registro físico que me queda es su voz en los cassetes de algunas de nuestras conversaciones”.

Ao buscar identificar como se divide a obra villalbiana, descobri que o livro não dispõe de sumário. Consequentemente, recordei-me de que era comum no passado e, até mesmo em outros países, o sumário ser apresentado ao leitor somente ao final do livro. Porém, constatei que *El síndrome de París* (2016), de fato, não traz a exposição detalhada do que será tratado em cada parte da narrativa por meio da inserção do sumário. Por um lado, entendo que não trazer esse elemento pode ser uma questão de corte de custo; mas, por outro lado, também sugiro algo mais performático: a sua ausência não deixaria de ter uma relação com a pergunta sobre aonde ir quando não se deseja estar em lugar nenhum, bem como com a epígrafe e a ideia da capa como labirinto, já que o sumário é um mapa de localização, que indica ao leitor uma rota, é possível considerar que nele há algo de geográfico que a autora deseja não trazer.

Contudo, apesar de o livro não ter esse paratexto, por meio da consulta a seus intertítulos, realizei um mapeamento das partes nas quais se divide e elaborei uma apresentação das temáticas que serão abordadas pela escritora em cada um dos capítulos do livro, incluindo os subtópicos dos capítulos que os possuem, conforme exponho a seguir:

Figura 3 – Partes de *El síndrome de París* (2016)

SUMÁRIO	
Suposta Introdução	5
Capítulo 1: Catadora de mares	9
Chile y la mitología de las ciudades	13
Bolivia es un patio de juegos	22
Perú: recalculando	30
Capítulo 2: Laboratorio de viajes experimentales	37
Experimento#1: viaje automático	38
Experimento#2: contraturismo	42
Experimento#3: la búsqueda del tesoro	43
Informe 1: Barcelona. Elementos encontrados	44
Informe 2: París	47
Experimento#4: turismo en transporte público	49
Experimento#5: gira mágica y misteriosa	53
Capítulo 3: Desafío Islandia	60
Uno: generar una imagen mental de Islandia	62
Dos: llegar a París en dos días, meter todo en una mochila y no perder el avión	63
Tres: aprender a escribir "Reykjavík"	67
Cuatro: hacer dumpster diving	69
Cinco: sobrevivir a la climatología	71
Seis: abrazar a cinco islandeses	74
Siete: encontrar la fábrica de artistas	77
Ocho: dar la vuelta a la isla a dedo	81
Capítulo 4: el museo de las relaciones rotas	90
Capítulo 5: viaje a las raíces	117
Plarnhof n°2	132
Capítulo 6: mapa subjetivo de Biarritz	149
I	152
II	153
III	154
IV	155
V	156
VI	157
VII	161
VIII	162
IX	166
X	167
XI	173
XII	174
XIII	178
XIV	179

Fonte: elaborado pela autora (2025) com base em Villalba (2016).

De acordo com a Figura 3, acima, observando a divisão do livro, identifiquei que a obra possui um texto de abertura, que não recebe título, seguido por seis capítulos, que são (ou não) subdivididos, como discorrerei detalhadamente a seguir. Defendo, inicialmente, que Villalba (2016) propõe um percurso que reflete o processo que vivenciava de autodescoberta, de conhecer a si mesma, lembrando que as viagens narradas na obra são permeadas pelo luto que a escritora estava passando.

Merece destaque o primeiro elemento inserido na lista, que consiste na parte de abertura do livro. Ela não é intitulada e, por essa razão, a batizei de “Suposta Introdução”, haja vista conter um relato da autora, repleto de elementos autobiográficos, que trata de uma passagem de sua vida, o qual inferi que serve de contextualização para o que está por vir na narrativa propriamente dita. Defendo que não considero essa parte como um prefácio devido ao fato de ser um relato de Aniko que, apesar de contextualizar a narrativa, não cumpre o papel de realizar uma breve apresentação do livro, com explicações sobre o seu conteúdo ou uma justificativa da autora para contar a história, por exemplo, mas sim de introduzi-la.

Quando direciono a atenção para a divisão dos capítulos, depreendo que, no primeiro, “Catadora de mares”, ocorrem as viagens iniciáticas. No Chile e na Bolívia, Villalba (2016) está determinada a conhecer os locais até que, no Peru, dispõe-se a recalcular a rota de sua vida de *viajera* – e amorosa. Assim, chego ao “Laboratório de viagens experimentais”, que é o segundo capítulo do livro. Nele, Aniko passa a viajar colocando em prática diferentes formas de enxergar e de vivenciar a mobilidade e realiza cinco experiências, sendo que, na terceira, ainda insere dois relatórios para complementar os relatos de seus deslocamentos por Barcelona e Paris. Esse novo estilo de vida da *viajera* se reflete também nas viagens empreendidas no terceiro capítulo, “Desafio na Islândia”, que é subdividido em oito partes, as quais entendo que consistem em desafios que a *viajera* se propõe a vencer, conforme o próprio título anuncia. O quarto capítulo, “O museu das relações rompidas”, concentra-se em relatos de caráter introspectivo, nos quais a autora reflete, inclusive, sobre a Síndrome de Paris. Nesse momento, depreendo que a busca passa a ter um rumo distinto, já que ela decide, no quinto capítulo, fazer uma “viagem às raízes”, objetivando lançar uma mirada para a vida de seus antepassados, especialmente para as origens de sua mãe. Por fim, no capítulo seis, “Mapa subjetivo de Biarritz”, vejo a intenção da autora de elaborar um mapa que não é de um território, mas que represente cartografias afetivas. Para tal, insere catorze partes – representadas por algarismos romanos – que culminam em sua viagem de despedida.

Aqui, preciso ressaltar que, inevitavelmente, ao longo da investigação, a análise dos intertítulos pode se converter em uma sinopse dos livros, como visto acima – o que,

provavelmente, também ocorrerá ao efetivar a leitura analítica de todas as obras –, mas não considero que tal característica configure um problema, visto que estarei apresentando ao leitor mais uma nuance de aproximação com os livros problematizados nesta tese.

Dando andamento, resgato algo que já pontuei anteriormente. Conforme Genette (2009), as notas explicativas podem figurar em qualquer parte do texto, desde que sua inserção seja demandada, de alguma forma, pelo contexto. Sua posição pode ser na parte inferior da página, em caso de nota de rodapé; ou, todas juntas, na parte final do capítulo e/ou do livro, em caso de nota de fim. Na obra villalbiana, reparei que a autora optou por posicionar as notas ao fim de cada capítulo em que a referência aparece, numerando-as consecutivamente. O livro contém 48 notas que se destinam a prestar esclarecimentos ao leitor sobre algum termo utilizado que não seja amplamente difundido, sobre personalidades que aparecem nos relatos, mas, principalmente, sobre elementos culturais dos locais pelos quais expandiu sua mobilidade.

O último paratexto que me proponho a analisar são as ilustrações. Nesse quesito, considero que a obra villalbiana é repleta de elementos criados sob o ponto de vista interpretativo da ilustradora Vero Gatti, como já mencionei. Abaixo, na Figura 4, apresento as primeiras ilustrações do livro da escritora argentina.

Figura 4 – Ilustrações do capítulo 1 de *El síndrome de París* (2016)



Fonte: Adaptado de: (Villalba, 2016, p. 9, 13, 22, 30).

A figura acima traz, à esquerda, a imagem de abertura do capítulo. Inclusive, cabe pontuar que todos os capítulos possuem uma ilustração inicial, que ocupa a posição central intermediária da página e é precedida pelo título do capítulo, que se encontra posicionado na parte superior central. Essa primeira ilustração do capítulo representa uma caixa, que tem uma espécie de placa com a indicação do número do capítulo, “CAP I”, da qual saem alguns elementos. Emergem água e peixes, como se fosse um mar agitado, e o título do capítulo, que aparece posicionado abaixo do desenho da caixa, é, justamente, “Catadora de mares”, levando-me a inferir que são componentes que fazem parte do universo relatado.

Pensando nessa recorrência da caixa em cada capítulo, decidi aprofundar a investigação e me deparei com um post do Instagram²⁹, realizado em 20 de outubro de 2018, no qual a autora apresenta *El síndrome de Paris* (2016). Ali, ela menciona que a ideia dessa caixa de papelão com objetos surgiu porque seu editor, José Sainz, depreendeu com a leitura do livro que ela estaria em busca de um lar e, por esse motivo, era como se estivesse indo viajar levando consigo as caixas da mudança.

Aliás, constatei que, em todos os capítulos, o intertítulo, isto é, o título daquele capítulo do livro, se repete logo abaixo da ilustração da caixa, o qual destaco que segue o mesmo padrão de caligrafia adotado no título principal, que ocupa a capa da publicação: a(s) primeira(s) palavra(s) grafada(s) em letra bastão e as seguintes, abaixo, em letra cursiva.

À direita, ainda na Figura 4, aparecem as três ilustrações que correspondem a cada uma das partes nas quais se divide o capítulo. Na primeira, está a representação da Cordilheira dos Andes e duas pessoas – que provavelmente são ela e o namorado – caminhando sobre ela. Já na segunda, surge a demonstração de um céu noturno, com desenhos de estrelas e do contorno de constelações. Por fim, na terceira, aparece um ônibus, aparentemente, em movimento, no qual, supostamente a *viajera*, está observando o percurso pela janela. Entendo que são imagens que representam passagens significativas das narrativas e, de fato, produzem o efeito de aprimorar o texto, como Bessana (2017) pontuou.

Ainda conforme a autora, a presença de elementos visuais pode contribuir para que a mensagem textual seja transmitida ao leitor de maneira clara. Por isso, ao pensar nessa relação estabelecida entre os elementos não-verbais e os verbais, remeto-me à ilustração que fecha o primeiro capítulo, na qual Aniko detalha informações acerca da “*viajoterapia*”, e que reproduzo a seguir:

²⁹ Mais informações em: <https://www.instagram.com/p/BpKxPugiJPC/>. Acesso em: 17 out. 2023.

Figura 5 – Etapas da “viajoterapia” na perspectiva de Villalba (2016)

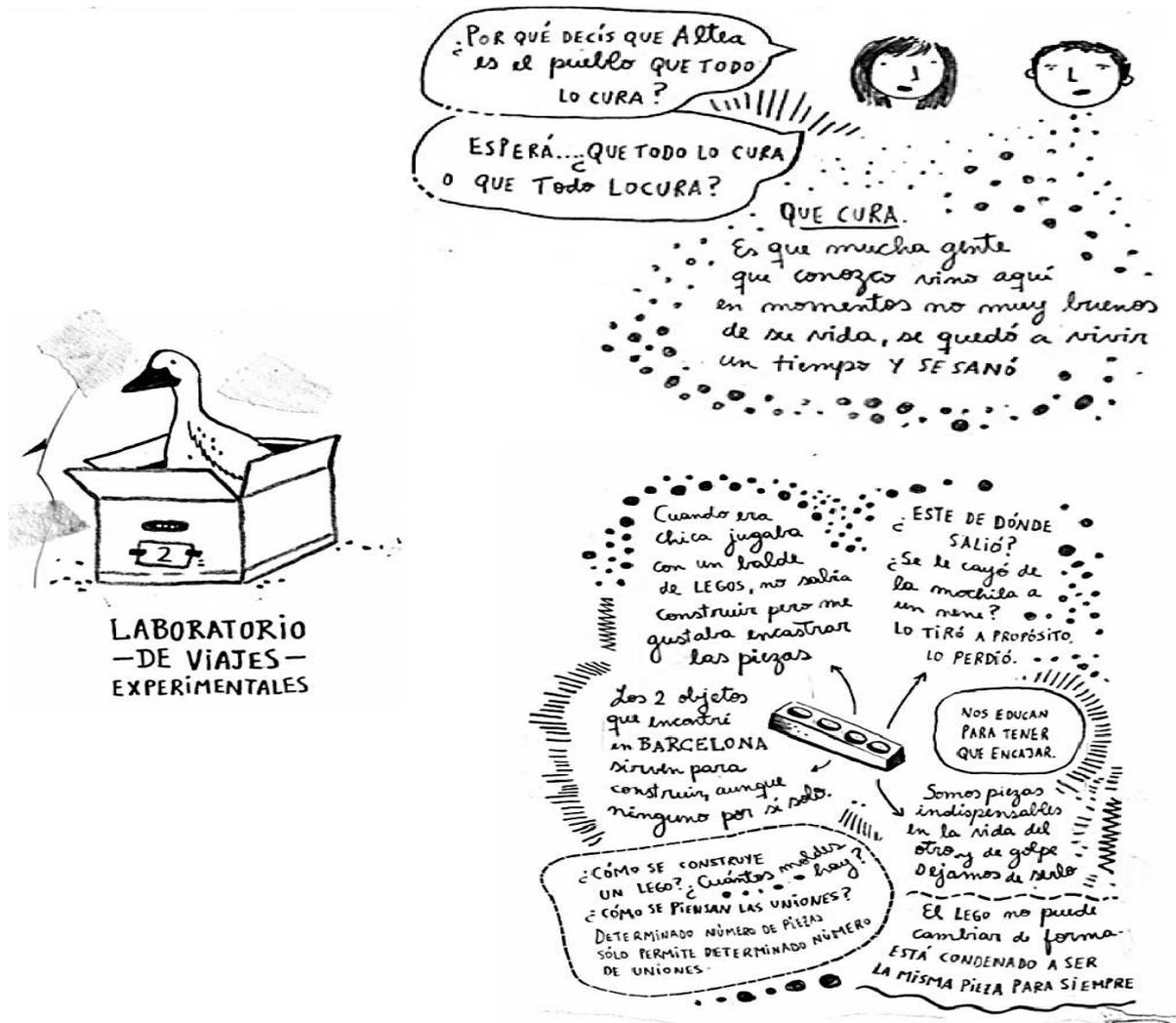


Fonte: (Villalba, 2016, p. 34).

Como é possível perceber na Figura 5, acima, o intuito da ilustração é informar ao leitor acerca da “viajoterapia”, conceito que já apresentei nesta subseção. A imagem expõe as “Etapas da *viajoterapia*”. Ela tem quatro etapas e, em cada uma delas, a representação da *viajera* transmite o estado de espírito imbuído naquele momento. Nas três primeiras etapas: “saber estar; aprender com o ciclo do mar e entender que tudo é transitório”, a mulher da imagem está de olhos fechados, como que em introspecção. No transcorrer das etapas, é possível considerar que ocorre uma transformação, porque é como se o vento estivesse movimentando o cabelo dela e tirando algumas coisas do lugar até que, na última etapa, ela é retratada de olhos abertos e admirando a beleza de coisas simples, como os pássaros voando.

Partindo para a análise do capítulo dois, reproduzo, na Figura 6, a seguir, suas ilustrações:

Figura 6 – Ilustrações do capítulo 2 de *El síndrome de París* (2016)



Fonte: Adaptado de: (Villalba, 2016, p. 37, 41, 46).

Assim como observei no capítulo anterior, a imagem de abertura, que está à esquerda na Figura 6, é composta por algum elemento saindo de uma caixa que vem com a indicação do número do capítulo. No caso, o que emerge da caixa é um ganso. Logo abaixo, aparece o título do capítulo: “Laboratório de viagens experimentais”.

As outras duas imagens do capítulo, que reproduzi à direita, são recortes de fragmentos textuais. Na primeira, está a reprodução de um diálogo e os personagens que se comunicam são representados próximo aos balões de fala. Já na segunda, os textos são entremeados por setas que saem de uma peça de Lego, outro elemento que, certamente, faz parte do relato. Apesar de não estar explícito, considero que os excertos constantes nas imagens são pré-textos (Genette, 2010), que configuram a representação dos registros feitos pela escritora em seus cadernos, cadernetas ou blocos de anotações ao longo das viagens, já que aparentam ter sido manuscritos e estão utilizando a primeira pessoa.

Em seguida, ao observar o capítulo três, identifiquei que é o primeiro na obra villalbiana em que são inseridas fotografias. É possível afirmar que elas pertencem ao registro pessoal da escritora. São imagens em preto e branco e que, de certa forma, passaram por uma intervenção da ilustradora, como exposto na Figura 7, abaixo:

Figura 7 – Ilustrações do capítulo 3 de *El síndrome de París* (2016)



Fonte: Adaptado de: (Villalba, 2016, p. 60, 67, 69, 73, 77, 80, 84, 87).

Examinando a Figura 7, é possível observar que a imagem de abertura do capítulo segue o padrão das anteriores, que trazem além do título do capítulo, algum elemento saindo de uma caixa, entretanto, a caixa que figura na presente ilustração está tombada de frente e derramando uma espécie de líquido que representa uma estrada.

Ao direcionar a atenção para as fotografias, afirmo que possuem intervenções da ilustradora, porque estão presentes alguns detalhes que complementam os retratos, como um pássaro que dá continuidade à imagem da placa ou um violão em meio a um conjunto de pedras, além de acrescentar um tipo de moldura em todas as fotografias. Destaco, ainda, que elas possuem uma legenda, que é uma frase que retoma a situação mostrada na imagem.

Chegando ao capítulo quatro, constatei que há várias ilustrações de diferentes tipos. Reproduzi, abaixo, as primeiras imagens encontradas:

Figura 8 – Primeiras ilustrações do capítulo 4 de *El síndrome de París* (2016)

EL MUSEO DE LAS relaciones rotas

LA CIUDAD GEMINIANA. Cerca del punto, mucha pose, ostentación de yates y cuerpos. ARTISTAS CALLEJEROS PINTANDO LA MISMA VISTA EN TREINTA ESTILOS DISTINTOS. En la parte antigua, casas con ventanas de colores abiertas, scooters rojas y blancas, puertas en miniatura CON CORAZONES TALLADOS.

PUNTAJÓN: 3 1/2 MACARONS ○○○

2 ANTIBES

EN ANTIBES TOMAMOS UN CAFÉ EN EL MERCADO MIENTRAS LLOVÍA. DESPUÉS CAMINAMOS HASTA LA PUNTA DEL CENTRO HISTÓRICO, DONDE LAS CASAS TERMINAN EN UNA PENINSULA DE ROCA. Los días de sol más en el Mediterráneo.

PUNTAJÓN: 5 MACARONS ○○○○

VISTA DESDE EL DEPTE DE VIVI

4 GRASSE

HICIMOS UNA REGUSTACIÓN DE OLORES EN UNA PERFUMERÍA. Perfumes que confeccionaría si pudiera: "Delicias de magopán" / "Jazmines de la florera de la esquina" "MEDIALUNAS RECÍEN HECHAS" / "Olores en Buenos Aires" / "AROMAS DE LA AURORA BOREAL" / "El Río después de la lluvia" / "Éxtasis de Monacuya"

PUNTAJÓN: 3 1/2 MACARONS ○○○

3 AIX-EN-PROVENCE

MA CA BONS

Las calles laberínticas me hicieron acordar a los caminos de Marruecos. Había una repostería amasando pan en la ventana de su local. NO VIMOS CAMPOS DE Lavanda

PUNTAJÓN: 4 MACARONS ○○○○ PERO QUÉ ME IMPORTA.

5 SAINT PAUL DE VENCE

DEMASIADA FAMILIARIDAD. Como si ya hubiera cominado por acá en otra vida. Vimos a un hombre subido a una tortuga BORRADA GIGANTE Jacques Prévert estuvo acá, quizá escribió "DESAYUNO" en alguno de esos calles en subida.

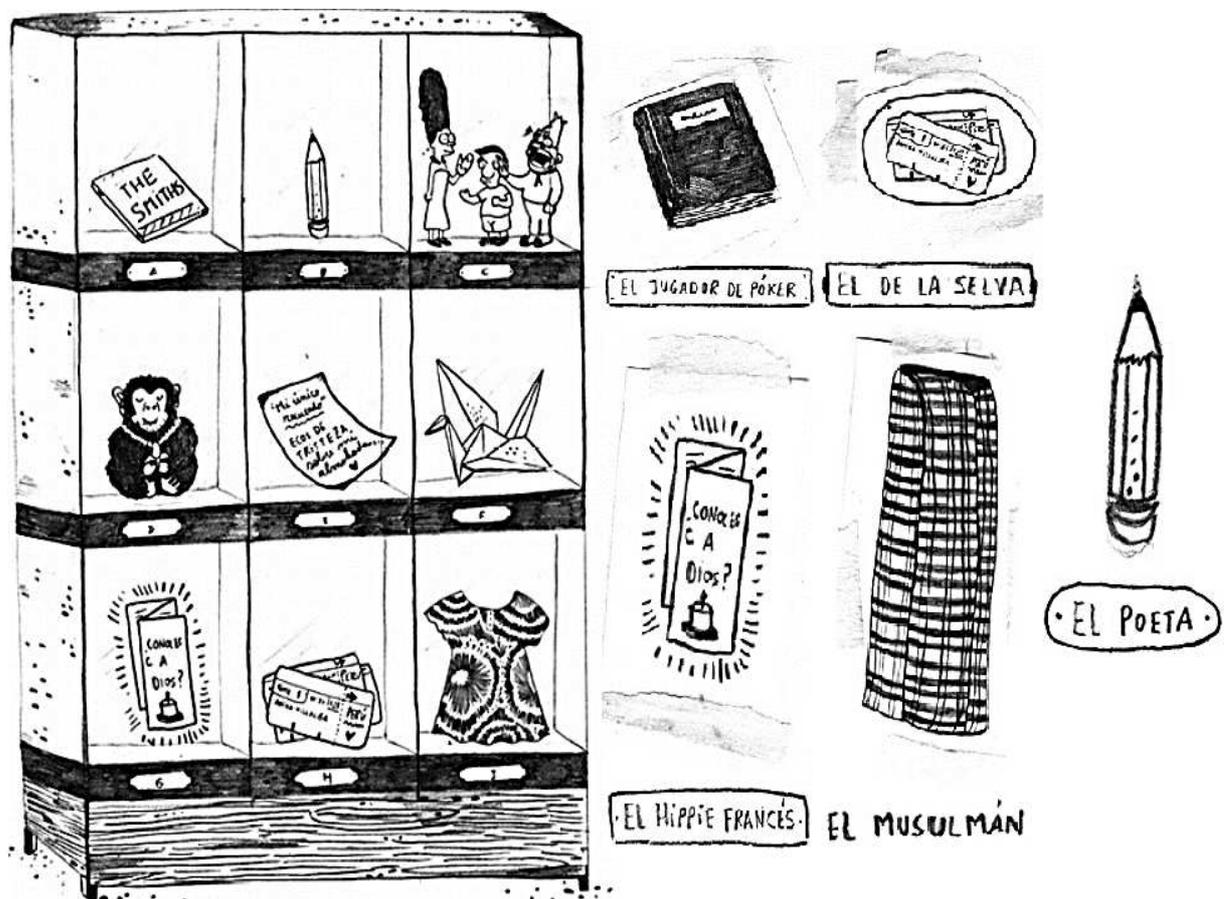
PUNTAJÓN: 4 MACARONS ○○○○

Fonte: Adaptado de: (Villalba, 2016, p. 90, 97, 98, 99).

Inicialmente, na imagem de abertura aparece, novamente, uma caixa com a indicação do capítulo e dela emergindo o desenho de um céu estrelado com a demonstração de constelações, seguida pelo título do capítulo. As outras figuras, interpreto como quadros contendo relatos da autora acerca do vivido na viagem relatada naquela parte do livro. É importante pontuar que, principalmente nesses casos, considero que o campo paratextual e o campo textual estão fortemente entrelaçados, uma vez que as ilustrações refletem diretamente o conteúdo da narrativa e, até mesmo, contém textos que podem complementar o relato.

Ademais, figuram, ainda no quarto capítulo, outras imagens que dialogam com o contexto da narrativa, as quais exponho, a seguir:

Figura 9 – Demais ilustrações do capítulo 4 de *El síndrome de París* (2016)



Fonte: Adaptado de: (Villalba, 2016, p. 103, 104, 105, 107, 109, 112).

Da Figura 9, acima, depreendo que, inicialmente, na ilustração à esquerda, está uma estante de vidro, como se fosse uma vitrine, repleta de elementos, da qual cinco foram sendo “tirados”, um a um, conforme os cinco desenhos expostos à direita e que, provavelmente, foram detalhados no campo narrativo, como corroborarei ou refutarei na próxima seção.

Dando prosseguimento, verifiquei que, no próximo capítulo, além da ilustração de abertura, foram inseridas oito fotografias que, conforme consta nas informações editoriais ao início do livro, pertencem ao acervo pessoal de László Szabó de Dobos, avô materno de Aniko, e também sofreram intervenções da ilustradora, conforme exposto na Figura 10, abaixo:

Figura 10 – Ilustrações do capítulo 5 de *El síndrome de París* (2016)



Fonte: Adaptado de: (Villalba, 2016, p. 117, 133, 135, 136, 138, 140, 142, 144, 146).

É interessante apontar algo que ocorreu no capítulo 3 da obra villalbiana e, novamente agora, no capítulo 5: a caixa da ilustração de abertura está tombada e são justamente os dois capítulos nos quais estão inseridas fotografias. No caso da imagem do capítulo 5, presente na

parte superior esquerda da Figura 11, a diferença é que ela aparece de lado, possibilitando a visão da placa que indica o número do capítulo. Considero que os elementos que estão emergindo da caixa dialogam, mais uma vez, com o campo narrativo.

No que concerne às fotografias, percebo que a ilustradora realizou intervenções diversificadas, inserindo não somente moldura, mas, predominantemente, figurou o que se assemelha a pedaços de fita adesiva, como se as fotos estivessem expostas em algum lugar presas por essas fitas. Ademais, noto que as fotos também são acompanhadas por uma frase, que funciona como sua legenda, escrita em primeira pessoa pela própria autora. Nesse caso, estariam sendo incluídos na obra, uma vez mais, o que Genette (2010) denominou de pré-textos.

À medida que me aproximo do último capítulo de *El síndrome de París* (2016), avalio que a autora, como ela mesma anuncia por meio do título – “Mapa subjetivo de Biarritz” – pretende criar seus próprios mapas daquele lugar. Por se tratar de um capítulo que reúne informações verbais inseridas nas ilustrações, optei por apresentar cada imagem individualmente, de modo a me permitir uma análise mais detalhada. Iniciei pela reprodução da imagem que abre o capítulo – uma composição visual que, como constatei, tem muito a revelar. A seguir, apresento essa imagem:

Figura 11 – Imagem de abertura do capítulo 6 de *El síndrome de París* (2016)



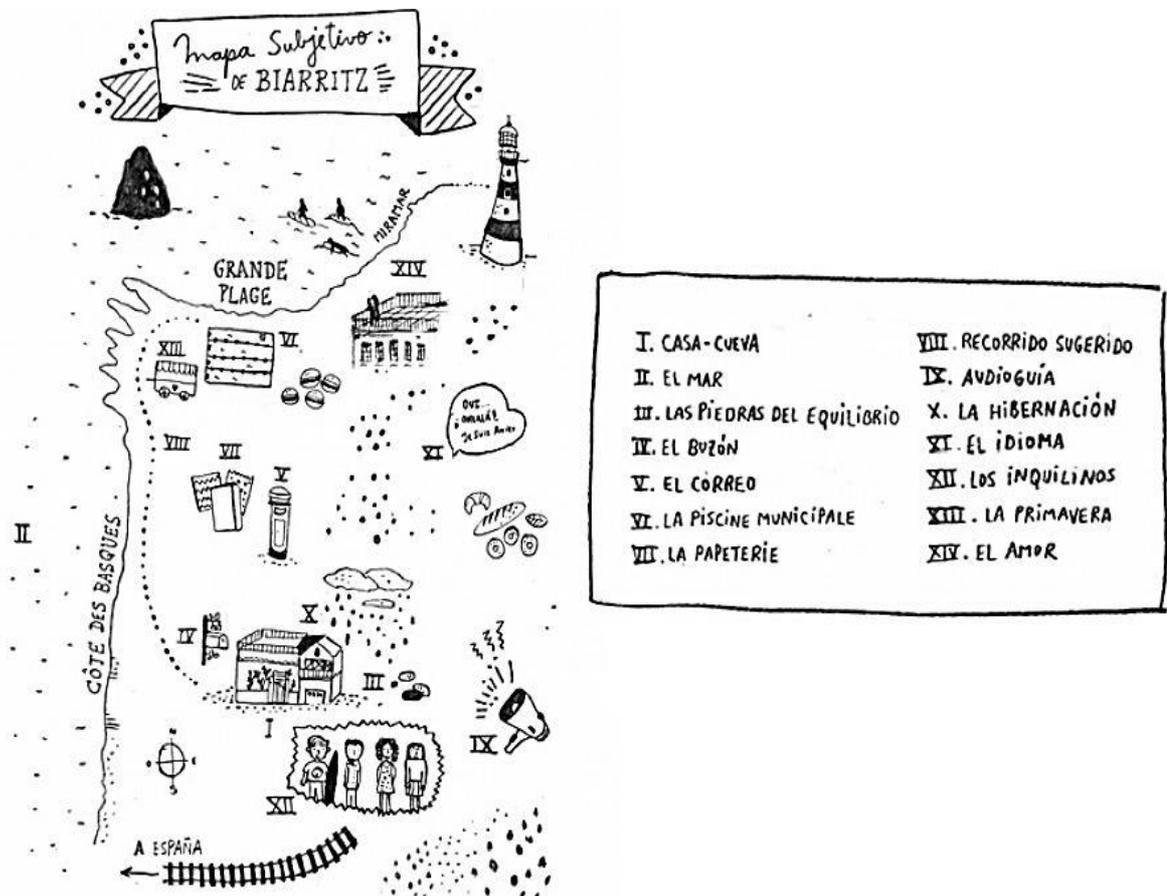
Fonte: (Villalba, 2016, p. 149).

A figura exposta acima segue o padrão adotado ao longo de todo o livro, isto é, no campo verbal expõe o título do capítulo com as mesmas características de todos os títulos da obra. Já no campo não verbal, como não é um capítulo que contém fotos, no desenho a caixa está aberta na posição normal, expõe a indicação do número do capítulo e emana elementos significativos para aqueles relatos. Nesse contexto, estão saindo da caixa nuvens das quais a

chuva cai e, sobre elas, está presente um arco-íris. O arco-íris é um fenômeno natural que ocorre quando, após a chuva, vem a iluminação do sol. Assim, entendo que ele simboliza renovação, esperança e, até mesmo, o fim de um sofrimento. O que faria muito sentido para o fechamento de uma obra permeada pelo processo de reconstrução identitária de uma *viajera* que buscava se (re)descobrir e superar o luto pela perda de uma pessoa querida.

Saliento, ainda, que, como visto na exposição das partes da obra, esse é um capítulo que possui catorze divisões. No primeiro mapa constante no capítulo e, também, ao longo de todo o livro, essas partes são apontadas e seguidas por uma legenda explicativa, como em uma espécie de introdução do capítulo. Reproduzi, abaixo, essas ilustrações:

Figura 12 – Primeiro mapa subjetivo do capítulo 6 de *El síndrome de París* (2016)



Fonte: Adaptado de: (Villalba, 2016, p. 151, 152).

Destaco que a ilustração do mapa ocupa a posição intermediária central, mas ele possui dimensões que preenchem quase todo o espaço da página e a legenda figura na posição superior central da página seguinte. Conforme a Figura 12, o mapa é formado não somente por linhas cartográficas, como um mapa convencional, ele traz desenhos que representam os percursos de

Aniko e refletem elementos que se destacaram de alguma forma naquele momento que faz parte dos catorze relatos.

A próxima ilustração aparece mais adiante, fechando o relato III, e segue exposta na Figura 13, abaixo:

Figura 13 – Representação de elementos chave no relato



Fonte: (Villalba, 2016, p. 155).

A parte III do sexto capítulo é intitulada “As pedras do equilíbrio”, então, nada faria mais sentido do que a ilustração de pedras. Na imagem aparecem elementos que, inegavelmente, dialogam com o campo de enunciado, conforme mostrarei na próxima seção.

Encontrei, ao fim do relato VIII, a próxima ilustração:

Figura 14 – Representação de um conjunto de elementos arquitetônicos

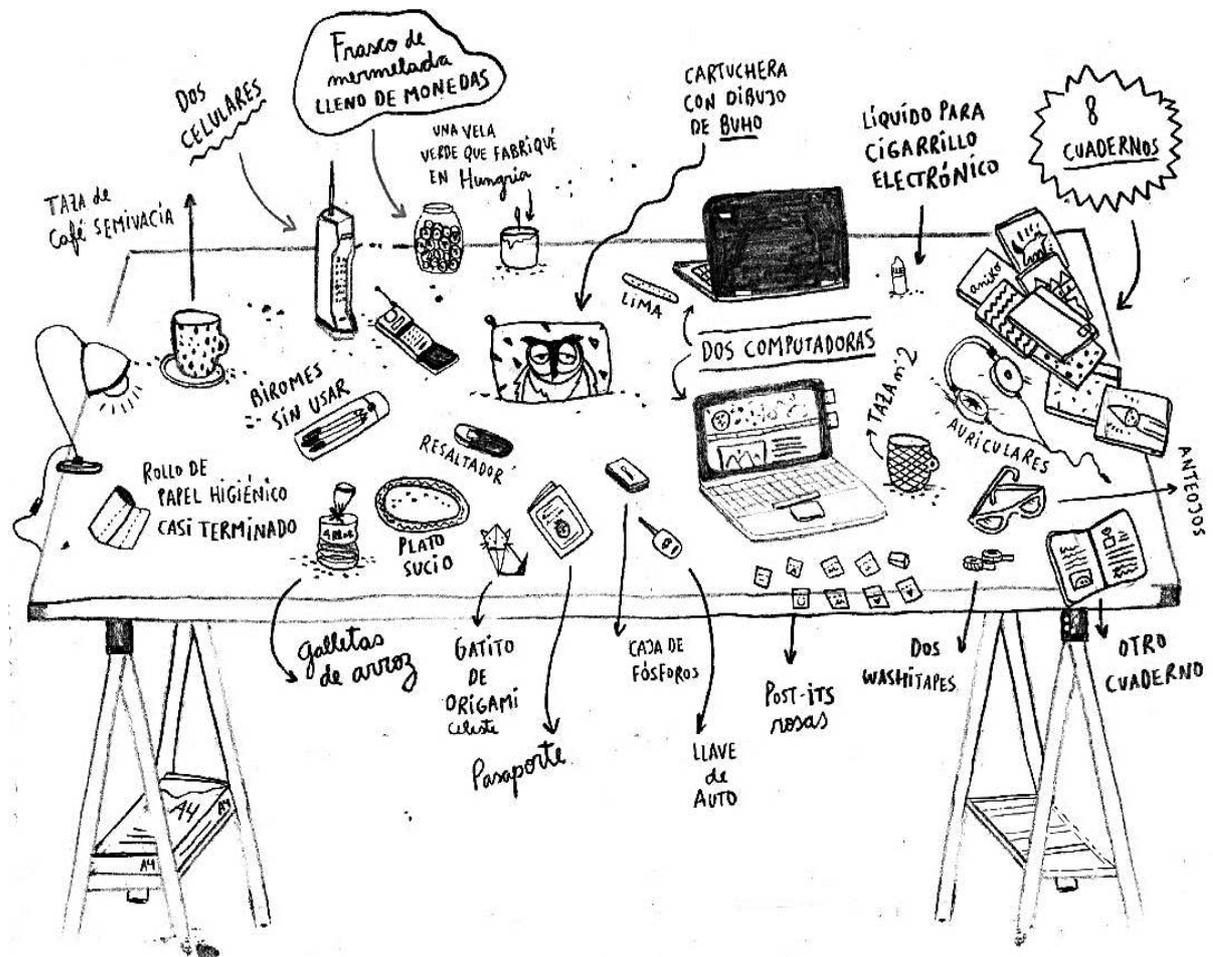


Fonte: (Villalba, 2016, p. 165).

Ao direcionar a mirada para os detalhes da ilustração exposta na Figura 14, chama a atenção o fato de estar representado, no campo visual, um conjunto de construções e, saindo de cada uma delas, setas com indicações subjetivas da *viajera* e que deixam transparecer marcas de sua imaginação. Infiro que a ilustradora reproduziu uma cena com base em alguma fotografia, vivência naquele local ou, até mesmo, nos relatos da escritora.

Já caminhando para o final da obra villalbiana, aparece a ilustração de fechamento da parte X, conforme exponho a seguir:

Figura 15 – Representação da mesa de trabalho de Aniko



Fonte: (Villalba, 2016, p. 173).

Analisando a Figura 15, acima, deduzo que, mais uma vez, a ilustradora reproduziu um lugar existente e complementou com as setas que levam à explicação dos elementos dispostos na imagem. Depreendo que o relato da parte X, como comprovarei em verificação posterior, provavelmente é uma narrativa fortemente descritiva, o que se reflete no desenho.

Por fim, é possível apreciar, abaixo, a ilustração que fecha o capítulo. É uma figura que ocupa a posição intermediária central da página, mas suas dimensões são pequenas. Apesar de ser o último elemento não-verbal, não afirmo que a imagem fecha o livro, porque as notas do capítulo aparecem após o desenho, configurando, portanto, o fim do capítulo seis e da obra villalbiana.

Figura 16 – Última ilustração de *El síndrome de París* (2016)



Fonte: (Villalba, 2016, p. 182).

Contemplando a Figura 16, acima, pondero que ela revela o desfecho a que chega a *viajera* sobre suas inquietações. Na imagem está a representação de uma mulher de olhos fechados, a qual deduzo ser a autora, segurando uma casa e pela chaminé saem os desenhos de alguns corações que vão em direção a Aniko. Ou estariam saindo dela e entrando na chaminé? De todos modos, defendo que a obra termina com a *viajera* encontrando o lugar que considera como lar, seu ponto de ancoragem.

Finalmente, aparece, como elemento pós-textual, o que interpreto como um anexo e, ao mesmo tempo, é uma estratégia de marketing editorial, já que promove a divulgação de *Días de viaje* (2013) e de *Viajeras* (2014), livros assinados por Aniko. Esse anúncio contém a reprodução da capa das publicações seguida por sua sinopse. Defendo que a inclusão dessas recomendações demonstra, ainda, que a escritora tem outras obras relacionadas ao mesmo tema, fazendo com que os leitores se sintam inclinados a explorar mais títulos de sua autoria.

Após os dados aqui apresentados, acerca da análise paratextual do livro de Aniko Villalba, na subseção a seguir destacarei as particularidades da próxima obra que também compõe o escopo desta pesquisa: *Una viajera por Asia Central* (2016), de Patricia Almarcegui.

3.2 LEITURA PARATEXTUAL DA OBRA ESPANHOLA *UNA VIAJERA POR ASIA CENTRAL*

O segundo livro que estou investigando, *Uma viajera por Asia Central: lo que queda de mundo* (2016) foi escrito por Patricia Almarcegui Elduayen (Fotografia 2), nascida em Zaragoza, Espanha. A escritora estudou Filologia Hispânica e possui doutorado em Filosofia e Letras. Atualmente, ela é professora universitária de literatura comparada, contudo, antes de ingressar no mundo acadêmico, foi bailarina de balé clássico, um dado biográfico que pode ser relevante na hora de buscar compreender características descritas mais adiante.

Fotografia 2 – Patricia Almarcegui



Fonte: <https://www.ultimahora.es/noticias/cultura/2022/02/10/1698065/interesa-alguien-pueda-ver-mundo-desde-periferia-como-intruso.html>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Enquanto *viajera*, a autora possui um currículo que tem como marca destinos que estão afastados do “circuito turístico” que para nós, enquanto latino-americanas, é tradicional; isto é, não fazem parte de uma rota turística previamente estabelecida, contudo, para os europeus podem constituir destinos tradicionais. Ela já passou pelo Marrocos, Egito, Síria, Líbano, Jordânia, Tunísia, Iêmen, Irã, somente para exemplificar, e segue sendo *viajera* solo, além de ter residido em alguns desses países por um determinado período. Já enquanto professora universitária, possui uma vasta produção de mais de 30 artigos no campo dos Estudos Culturais e da Estética Literária, que, inclusive, têm traduções ao árabe, ao francês e ao inglês.

Em sua lista de obras literárias publicadas figuram dois romances. O primeiro, *El pintor y la viajera* (2011), obra que retrata um encontro imaginário entre dois personagens muito diferentes: um pintor, Ingres, e a destemida *viajera* Lady Montagu e propõe reflexões sobre duas distintas formas de ver a mulher e sua função na sociedade, além de duas maneiras de ver

o Oriente. Um dado relevante é que o livro já possui tradução ao francês e ao persa e foi eleito um dos dez tesouros da Feira do Livro de Madri. Já o segundo, *La memoria del cuerpo* (2017), a autora classifica como memórias fictícias, uma vez que busca, por meio da obra, criar a experiência de uma vida que não chegou a viver com a dança, como bailarina.

Patricia Almarcegui também publicou ensaios e livros de viagem: *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario* (2005), que contou com a colaboração de Leonardo Romero Tobar; *Ali Bey y los viajeros europeos a Oriente* (2007); *Los viajes de Marco Polo* (2012); *El sentido del viaje* (2014), obra ganhadora do “2º Premio de Ensayo Fray Luis de León”; *Escuchar Irán* (2016); *Una viajera por Asia Central: Lo que queda de mundo* (2016), que já está na quinta edição, e é um dos objetos de estudo nesta tese; é coautora de *La aventura: Justo una idea* (2016); *Conocer Irán* (2018); *Los mitos del viaje. Estética y cultura viajeras* (2019); *Cuadernos perdidos de Japón* (2021), livro que obteve tanto êxito que já está na terceira edição e foi traduzido ao francês; e o mais recente, *Las vidas que no viví* (2023).

Além disso, com base nas minhas investigações, descobri que a escritora já publicou em revistas como *Jot Down*, *Quimera*, *Revista de Occidente* e *Altair Magazine*; é colaboradora do suplemento cultural dos jornais *ABC*, *La Vanguardia* e *#letraglobal* e publica no *eldiario.es* e *El país*. Recentemente, mais especificamente no início de 2025, a autora divulgou a tradução ao árabe de três de seus livros: *La memoria del cuerpo* (2017), *Conocer Irán* (2018) e *Cuadernos perdidos de Japón* (2021).

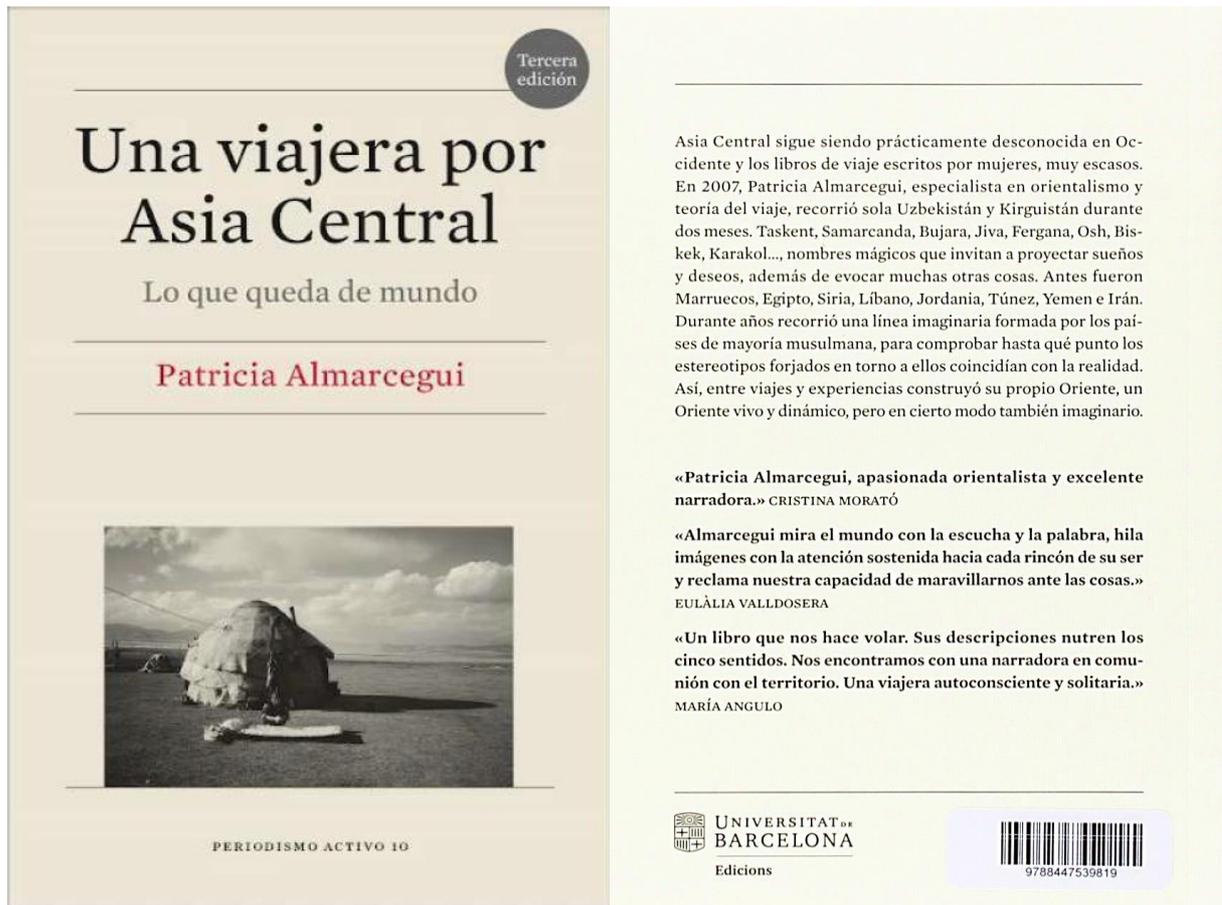
Outro dado relevante diz respeito às duas obras publicadas em 2016: *Escuchar Irán* e *Una viajera por Asia Central*. Conforme exposto por Roberto Herrscher (2016), a princípio, o livro enviado para apreciação reunia as viagens da escritora ao Irã, em 2005, com as que compõem *Una viajera por Asia Central* (2016), contudo, a proposta editorial foi de que ela o dividisse em dois, já que, nitidamente, eram livros distintos. O que justifica a publicação de duas obras em tão curto espaço de tempo.

A professora espanhola é especialista em orientalismo e em teoria de viagem e, em 2007, percorreu sozinha o Uzbequistão e o Quirguistão durante aproximadamente dois meses. Escreveu, em 2016, *Una viajera por Asia Central* com os relatos dessas viagens. Inclusive, cabe mencionar que a obra almarceguiana faz parte de uma coleção específica da editora da Universidade de Barcelona: “*Periodismo Activo*”, a qual reúne vinte livros do âmbito jornalístico e que abordam, entre outras, a temática da viagem.

Feita essa explanação inicial, agora, parto para a análise de como se apresentam os paratextos na obra almarceguiana que compõe o escopo desta pesquisa. Começarei, então, pelas imagens da capa e da contracapa como primeiros elementos que serão observados. Cabe

informar que a capa e a contracapa do livro foram elaboradas em conformidade com o padrão visual estabelecido para os títulos que integram a coleção a que pertence. Entendo que esse alinhamento gráfico busca assegurar a identidade visual da série, mantendo elementos característicos como a tipografia, a paleta de cores e a disposição dos textos e imagens, o que facilita sua identificação pelo público e reforça sua inserção no conjunto editorial.

Figura 17 – Capa e contracapa do livro *Una viajera por Asia Central* (2016)



Fonte: Almarcegui (2016).

No campo dos elementos verbais da capa, conforme observado na Figura 17, aparece, na parte superior direita, dentro de um círculo, a indicação de que essa obra é referente à Terceira Edição³⁰, um dado que considero importante para legitimar a obra e atrair mais consumidores. Logo abaixo, centralizado ainda na parte superior, observo o título como ponto forte na apresentação da capa, que está em evidência devido ao tamanho da fonte, na cor preta. O título é seguido pelo subtítulo, que ganha menor destaque tanto em tamanho como na cor em

³⁰ Ressalto que, após o início desta investigação, foram publicadas a quarta e a quinta edição, mas optei por seguir me debruçando sobre a terceira, a qual já havia adquirido.

que é exposto, um tom de cinza claro. Logo abaixo, separado por um traço acima e outro abaixo, está o nome da autora com o mesmo tamanho de fonte do subtítulo, mas destacado por ser escrito na cor vermelha. Já na parte inferior central consta, em tamanho bem menor, o nome da coleção da qual o livro faz parte, “*Periodismo Activo*”, seguido pelo numeral 10, o qual entendo que indica que foi o décimo volume a ser publicado.

Ao refletir sobre o título do livro escrito pela autora espanhola Patrícia Almarcegui, *Una viajera por Asia Central* (2016), considero que se trata de um título que denota uma série de possibilidades de interpretação. O leitor, ao se deparar com o livro, pode criar um horizonte de expectativas dentro do que, efetivamente, é a proposta da autora para a obra: relatar suas viagens pela Ásia Central. O enfoque, aparentemente, estará na *viajera* e em suas vivências naquelas viagens. Entendo que é um título temático (Genette, 2009), pois descreve o livro a nível de conteúdo e permite que o leitor infira, de certa forma, o teor da narrativa. Já o subtítulo, “o que resta de mundo”, pode ser considerado como uma extensão do título e sugere hipotéticos sentidos, que promovem diversos entendimentos e interpretações. Uma leitura possível, tem a ver com uma reflexão acerca do que ainda permanece significativo após experiências de deslocamento ou ruptura. Outra possibilidade, se aplicada à literatura de viagem, por exemplo, pode levantar a questão do que ainda pode ser narrado ou descoberto em um mundo já mapeado, globalizado e saturado de imagens.

A ilustração, que ocupa a posição central inferior da capa, mostra uma fotografia, cuja interpretação demanda conhecimento cultural prévio, mas, embora não saiba de quando data a foto, sei que foi tirada pela autora, conforme mencionado na parte de indicações editoriais. Apesar de não trazer muitos detalhes do que trata o enredo, é possível afirmar que representa a imagem de uma experiência vivenciada, que promove possibilidades de ligação com o interior do livro, como buscarei confirmar com a leitura analítica.

Como é um livro que faz parte de uma coleção, constatei que os elementos apresentados na capa, até mesmo a escolha das cores, condizem com o projeto gráfico proposto pela editora para todos os livros lançados e, inevitavelmente, escapam ao controle dos autores. O que dialoga com o que Genette (2009) menciona. Segundo o autor, é possível que as normas da coleção impeçam qualquer tipo de variação.

A quarta capa, Figura 17, à direita, contém o *release*, que não é assinado, mas entendo que a autoria não é de Patricia Almarcegui, uma vez que se refere a ela em terceira pessoa. No texto, é feita uma breve descrição da obra, de maneira resumida, como normalmente é característico das sinopses. Ademais, há três menções elogiosas de personalidades ao livro e à autora. São elas: Cristina Morató, Eulália Valldosera e María Angulo.

Neste momento, decidi abrir um parêntese na análise e buscar conhecer um pouco mais sobre essas mulheres. Inicialmente, destaco que as três são espanholas. A primeira delas, Cristina Morató, é uma jornalista que, depois de realizar diversas viagens a trabalho, teve o interesse de dar visibilidade às *viajeras* e publicou três livros de grande êxito: *Viajeras intrépidas y aventureras* (2001), *Las reinas de África* (2003) e *Las damas de Oriente* (2005). A segunda, Eulália Valldosera, é uma artista plástica que entende a arte como uma prática multidisciplinar. Vale ressaltar que ela ganhou o “Prêmio Nacional de Artes Plásticas” em 2002. Sua obra é destacada por possuir um viés crítico, o que a configura como arte política. A terceira, María Angulo, é professora de jornalismo investigativo na Universidade de Zaragoza. É coordenadora do livro *Periodismo literario: Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (2010), da antologia *Artículo femenino singular: Diez mujeres esenciales en la historia del articulismo español* (2011) e do livro *Crónica y Mirada* (2013).

Conforme visto, as três personalidades citadas na quarta capa possuem ligação tanto com o universo feminino, quanto com o político e com o viático e, possivelmente, essa foi a razão pela qual foram convidadas para discorrerem sobre a obra almarceguiana, já que são pessoas com as quais a autora pode guardar relação intelectual, artística, política, entre outras.

Dando prosseguimento à mirada para a contracapa, identifiquei, na parte inferior esquerda, o selo da editora da Universidade de Barcelona, a qual foi responsável pela publicação do livro; e, à direita, consta o código de barras, elemento que, conforme Genette (2009), pode figurar na quarta capa de uma obra literária, mas, por razões evidentes, é uma das únicas indicações que não tem nada a dizer ao leitor.

Saindo do exterior e adentrando o miolo do livro, ocupando as primeiras páginas, ainda não numeradas, os paratextos seguem a ordem que Genette (2009, p. 34) caracteriza como a mais frequente. Figura uma página sem texto impresso que, segundo o autor, recebe o nome de “guarda”. A página seguinte é o “anterrosto”, traz o título na posição central superior e, na parte central inferior, o nome da coleção da qual faz parte. Posteriormente, aparece mais uma inserção do título e do subtítulo, acompanhados pelo nome da autora, pela indicação de autoria do prólogo e, na posição inferior central, a marca editorial da Universidade de Barcelona. Seria o que Genette (2009) denominou como “página de rosto”.

Chegando à página que traz as indicações editoriais e menções legais, constam, inicialmente, os dados de contato da Editora da Universidade de Barcelona, que foi responsável pela publicação do livro. Também há o nome da autora, seguido pelo do editor e diretor da coleção, Roberto Herrscher. Logo abaixo, consta a informação de que a fotografia presente na

capa pertence ao arquivo pessoal da escritora, como já mencionei. Em seguida, está o número de ISBN da obra e, por fim, a declaração sobre os direitos autorais.

Mais adiante observo que o livro, contém, ainda, uma dedicatória “A Quico”. Em consonância com o exposto por Genette (2009), compreendo que a dedicatória é a demonstração de algum vínculo entre a autora e a outra pessoa e, geralmente, tem o caráter de homenagem. Complementando o exposto, Lluch (2004) também aponta que, na maior parte das vezes, esse elemento paratextual destaca uma relação afetiva entre o autor e o destinatário e é habitual que essa pessoa pertença ao círculo familiar daquele que escreve. Porém, enquanto leitora, permaneço na incerteza por não ter sido ajudada por alguma pista paratextual ou, até mesmo, indicação textual da escritora. Identifico, portanto, um gesto mudo da autora, o qual não abre ao leitor possibilidades de interpretação. Ademais, não consegui, por meio da investigação, alcançar quem seria o destinatário escolhido.

Em seguida, deparo-me com o índice, que demonstra qual será o caminho percorrido ao longo da narrativa, como mostro na figura abaixo:

Figura 18 – Índice de *Una viajera por Asia Central* (2016)

ÍNDICE	
Prólogo. La viajera de si misma, por Roberto Herrscher	11
Mapa	19
UZBEKISTÁN	
Propósitos de una viajera	23
No travel, no life	35
Los olores del viaje	45
La sangre derramada por los mongoles	55
Lo que españoles y mongoles tienen en común	69
Tejer la hermosura	81
KIRGUISTÁN	
Por fin, sin lenguaje	93
Qué hemos hecho del mundo	103
La viajera da por hecho	111
Perdida	117
Los hombres hermosos	127
El día que vi un camello	135
Mi pasaporte y yo	147
Los bancos llegan a todos los sitios	157
La salida	163

Fonte: (Almarcegui, 2016, p. 9).

Na página reservada ao índice, a autora expõe detalhadamente o que irá abordar em cada uma das partes do texto, seguidas por suas respectivas indicações de localização, que é o número da página em que tem início. Conforme indico na Figura 18, acima, a obra traz as seguintes subdivisões: tem início pelo prólogo, sobre o qual discorrerei a seguir, após o qual há um mapa, que demonstrarei mais adiante, e a divisão das duas viagens que geraram as crônicas do livro, que apresentarei a partir de agora.

Na primeira, ao Uzbequistão, a autora traz seis relatos. Inicia apresentando ao leitor os “Propósitos de uma *viajera*”, que entendo como a indicação das motivações para as viagens relatadas, em uma espécie de texto introdutório da narrativa. Posteriormente, vejo um intertítulo em inglês “*No travel, no life*”, que, em livre tradução, interpreto que seria “Sem viagem, sem vida”, o que já poderia transmitir o que pensa a escritora sobre as viagens. Vale mencionar que observo nessa expressão uma relação transtextual com uma frase muito difundida no original em inglês “*No pain, no gain*” [Sem dor, sem ganho].

Logo depois, aparece “Os cheiros da viagem”, crônica na qual, pelo anunciado no título, considero que a subjetividade autoral será exposta de uma maneira profunda. Nos próximos dois relatos: “O sangue derramado pelos mongóis” e “O que os espanhóis e mongóis têm em comum”, percebo que serão textos com uma mirada histórica e, até mesmo, política, como características destacadas. Por fim, em “Tecer a beleza”, tenho a hipótese de que a autora propõe um olhar retrospectivo para as vivências naquele território, dando ênfase aos pontos belos, positivos da viagem.

Ainda observando a Figura 18, com o índice da obra almarceguiana, na segunda viagem, ao Quirguistão, detectei nove crônicas. Em “Por fim, sem linguagem”, entendo que aparecerão os pontos negativos gerados pelas barreiras idiomáticas, algo que, pela análise dos intertítulos, aparentemente, não sucedeu na primeira viagem.

A próxima crônica, “O que fizemos do mundo”, aparentemente traz um olhar questionador da *viajera* em relação a questões sócio-políticas e também dialoga com o subtítulo da obra. Em seguida, o intertítulo “A *viajera* considera feito” me faz pensar que a viagem promoveu mudanças na narradora e/ou em seu modo de encarar a alteridade anfitriã. Porém, depois vem a crônica “Perdida”, que apresenta um título autoexplicativo, isto é, temático nos termos de Genette (2009), apesar de considerar que existe a possibilidade de utilização do termo em sentido real ou figurado.

As crônicas seguintes trazem títulos que fazem menções, supostamente, a episódios vivenciados pela *viajera* ao longo dos deslocamentos até sua volta para casa. São eles: “Os

homens bonitos”, “O dia que vi um camelo”, “Meu passaporte e eu”, “Os bancos chegam a todos os lugares” e, finalmente, “A saída”, fechando o percurso viático narrado na obra almarceguiana.

No miolo do livro, o índice é seguido pelo elemento paratextual prefácio. Cabe pontuar que a opção para o texto preliminar da obra foi pela nomenclatura prólogo, que pode ser adotada como sinônimo de prefácio. Em consonância com o que Genette (2009) afirma, o prefácio pode ter um título temático. No caso do livro almarceguiano, esse título é: “A *viajera* de si mesma”, o qual evoca uma perspectiva profundamente introspectiva da viagem, sugerindo que o ato de se deslocar não se limita a um movimento geográfico, mas envolve também um percurso interior. Ele aponta para uma viagem em direção ao autoconhecimento, na qual a *viajera* explora não apenas os territórios externos, mas também os territórios emocionais, culturais e subjetivos que compõem sua identidade. Esse título reforça a ideia de que viajar pode ser uma experiência transformadora, na qual cada deslocamento externo desencadeia uma jornada interna, possibilitando uma reconstrução de si mesma a partir do encontro com o Outro.

No prólogo, o professor e jornalista Roberto Herrscher – que, inclusive, é o diretor da coleção da qual o livro faz parte –, divide seus comentários em quatro partes e, em cada uma delas, aborda algo relacionado ao tema que será visto no livro. Na primeira parte, o autor apresenta reflexões sobre as viagens e seus relatos. Na segunda, expõe questões históricas sobre o universo viático e, inclusive nomeia viajantes espanhóis e latino-americanos – aqui, cabe pontuar que só aparecem nomes masculinos. Porém, as mulheres passam a fazer parte dessa história contada pelo prefaciador. Conforme o texto:

Os homens que viajam assim são admiráveis, mas as mulheres que viajam sozinhas são muito mais. As que derrubam muros e derrotam preconceitos. E nos últimos cem anos, com a grande transformação das relações de gênero no Ocidente, as histórias de *viajeras* se converteram em textos de combate³¹ (Herrscher, 2016, p. 13).

Assim, o autor passa a discorrer sobre as *viajeras* e o mundo percorrido por elas com suas mobilidades. Na terceira parte, ele trata de uma *viajera* específica: Patricia Almarcegui. Para tal, além de enfatizar positivamente características de destaque dela, insere um trecho que compõe a obra almarceguiana para comentar acerca do estilo da escritora, de sua bibliografia e expor um pouco do processo editorial do livro.

³¹ “Los hombres que viajan así son admirables, pero lo son mucho más las mujeres que viajan solas. Las que derriban muros y derrotan prejuicios. Y en los últimos cien años, con la gran transformación de las relaciones de género en Occidente, las historias de *viajeras* se convirtieron en textos de combate”.

Por fim, na quarta parte, Herrscher (2016) faz aquilo que é prototípico no prefácio: uma interpretação do texto pelo autor, que já realizou uma leitura prévia da obra. É feita uma exposição do conteúdo da narrativa permeada por menções elogiosas para apresentar o livro ao leitor. Nesse caso, considero que o prefácio tem um tom de recomendação, no qual uma figura respeitada valida e enaltece o trabalho. Esse tipo de prefácio busca agregar credibilidade à obra e atrair a atenção do público-alvo.

Sucedo o prólogo – e, inclusive, consta como um item do índice –, a única imagem do livro, que é um mapa distribuído em duas páginas, no qual é feita a materialização do espaço geográfico percorrido pela *viajera* por meio dos deslocamentos, como demonstro na Figura 19, abaixo:

Figura 19 – Única ilustração da obra almarceguiana



Fonte: (Almarcegui, 2016, p. 18-19).

Analisando a Figura 19, observo que houve a construção de um mapa subjetivo, que traz o percurso da escritora destacado com linhas tracejadas e setas, oferecendo, no espaço

literário, a representação dos itinerários percorridos fisicamente pela *viajera*. Defendo que, mais do que meras ilustrações, os mapas podem funcionar como extensões do texto, oferecendo pistas sobre as escolhas e as experiências da *viajera*, além de refletirem sua subjetividade ao selecionar e destacar determinados locais. Cabe mencionar que a presença de mapas é uma característica recorrente no gênero viático. Essa presença cartográfica, frequentemente estilizada ou adaptada, reforça a autenticidade do relato, conectando-o a uma materialidade espacial que facilita a imersão do leitor na narrativa.

Por fim, convém destacar que, após a narrativa, constam as referências das citações, elemento que não apareceu na caracterização de Genette (2009) como um paratexto, mas Ceia (2009) aponta que a inserção da lista de obras consultadas é um elemento paratextual comum.

Com as questões suscitadas nesta subseção, expus uma análise paratextual de *Una viajera por Asia Central* (2016), de Patricia Almarcegui. Destaco que a obra almarceguiana não apresenta muitas variedades de elementos paratextuais, principalmente ilustrações, o que entendo como uma característica demandada pela proposta da editora para a coleção.

Se, na presente subseção, abordei os elementos paratextuais que perpassam a obra almarceguiana, por fim, chegou o momento de averiguar como esses (e/ou outros) paratextos se manifestam em *El arte de viajar sola* (2019), último livro que compõe o escopo desta pesquisa.

3.3 LEITURA PARATEXTUAL DA OBRA COLOMBIANA *EL ARTE DE VIAJAR SOLA*

Nesta última subseção, irei me aproximar da obra da *viajera* colombiana Lina Maestre. A administradora hoteleira sempre sonhou em viajar pelo mundo até que, em 2014, renunciou ao seu emprego para ser *viajera* solo e transformar esse sonho em realidade. A partir de então, dedicou-se às viagens que, graças a essa decisão, poderiam vir a se converter em um estilo de vida, contudo não foram mais que uma fase da vida da autora. Ela percorreu, tanto sozinha quanto acompanhada, aproximadamente 50 países em diferentes continentes. Atualmente, Lina vive na França, com o marido, que conheceu em uma viagem, e dedica-se a empreender e administrar sua agência on-line de viagens exclusivas para mulheres “*Ellas por el mundo*”³², criada em 2023. Aqui, é interessante comentar como a profissão adotada na vida sedentarizada dialoga com as experiências pregressas de *viajera* solo.

³² Mais informações disponíveis em: <https://ellasporel mundo.com/>. Acesso em: 26 nov. 2023.

Na Fotografia 3, abaixo, apresento a *viajera* colombiana que, inclusive, está com seu livro, *El arte de viajar sola* (2019), nas mãos.

Fotografia 3 – Lina Maestre



Fonte: <https://patoneando.com/empieza-aqui/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Direcionando o olhar para seus dados bibliográficos, constatei que, em 2015, começou a publicar relatos em seu blog de viagem³³ até que, depois de quatro anos, foi contratada para escrever artigos de viagem para uma empresa de turismo e começou a trabalhar como Nômade Digital³⁴. Nesse mesmo período, em 2019, publicou o livro *El arte de viajar sola*, de maneira independente. Nele, relata as vivências desencadeadas nos quatro primeiros anos de viagens e guia as leitoras com informações sobre o antes, durante e depois das viagens solo. O livro foi ilustrado pela desenhista gráfica Lissette Montero Lacera, a qual deduzo que, possivelmente, guarda algum grau de parentesco com a autora devido à coincidência de sobrenome e busco comprovar com minha investigação. Encontrei uma entrevista concedida por Lina em 12 de março de 2020, a Yeyo e Gabriela, do canal do Youtube® *Caminito Amor*³⁵, na qual menciona que Lissette é uma prima que vive na Argentina.

Além disso, Lina Maestre é coautora de um livro escrito por mulheres: *Tengo algo que contarte: ¡Yo también lo viví!* Em 2020, María Alejandra Velilla, Sylvana Gómez, María Luisa

³³ Disponível em: <https://patoneando.com/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

³⁴ O conceito de nômade digital ainda é pouco difundido no Brasil e não consiste em uma profissão específica. Diversos ofícios permitem o trabalho nômade, uma vez que o nômade digital é um profissional que não tem residência fixa, trabalha on-line, de qualquer parte do mundo, desde que esteja conectado à internet.

³⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGyZ2yINIXc&ab_channel=CaminitoAmor. Acesso em: 17 mar. 2023.

Torres, Kamyła Oviedo, Amarilla e Lina Maestre publicaram o livro pela editora colombiana Avión de Papel. Nele, as autoras abordam temas relacionados ao empoderamento feminino, com histórias inspiradoras.

No que diz respeito a *El arte de viajar sola* (2019), a partir de agora, irei realizar a observação de seus elementos paratextuais. Na figura abaixo, é possível conhecer a capa e a contracapa da obra maestriana.

Figura 20 – Capa e contracapa do livro *El arte de viajar sola* (2019)



Fonte: Maestre (2019).

Lançando um primeiro olhar para a capa da obra maestrina (Figura 20), inicialmente, destaco os elementos verbais. O título ocupa uma posição de destaque na parte superior central da capa, uma vez que sobressai diante da ilustração, em letras grandes na cor preta, remetendo-me a palavras manuscritas. Considero que é um título parcialmente temático, porque resume, até certo ponto, o conteúdo da narrativa, mas essa descrição pode não ficar explícita para todas as leitoras em um primeiro momento. Contudo, por meio das narrativas de suas próprias viagens

solo e de uma espécie de manual para preparar outras mulheres para viajarem sozinhas, o objetivo principal da obra é justamente transmitir conhecimentos sobre a arte de viajar sozinha.

Logo abaixo do título, também na cor preta, porém em tamanho bem menor e usando caracteres tipográficos da letra de imprensa, está o nome da autora. Tal característica corrobora o exposto por Genette (2009). Conforme defende o autor, mesmo sem seguir uma regra, existe uma tendência de que, na capa de uma obra literária, o nome do autor ganhe menor destaque que o título.

Já no que diz respeito à ilustração da capa, noto, na parte inferior direita, uma mulher de costas e em pé, em um lugar que, aparentemente, é um barco, perante um rio cercado por uma mata fechada em uma de suas bordas, diante de um céu azul com nuvens brancas, o qual é entrecortado por um arco-íris.

Gostaria de estabelecer uma relação entre esses elementos paratextuais não verbais contidos na capa do livro, o enredo e a personagem principal, entretanto, não é possível afirmar que a mulher de costas na capa é uma representação da autora, uma vez que, em todas as fotografias vistas dela seu cabelo está comprido, diferentemente da imagem. A partir dessa constatação, ainda assim, é possível inferir que a intenção da ilustradora foi representar a liberdade que qualquer mulher que viaja sozinha pode ter, graças à presença de elementos relacionados ao deslocamento. Sob essa ótica, tal representação, mais precisamente a mulher de costas, pode criar uma mentalidade de alguém que está em mobilidade, indo para algum destino específico ou, melhor dito: para onde quiser.

Nesse caso, portanto, afirmo que o livro pode ser julgado pela capa, pois ela consegue transmitir a identidade da obra de tal forma que possibilita uma leitura explícita da representatividade feminina no âmbito público, devido ao fato de trazer a fotografia de uma mulher fora das paredes do próprio lar, o que tem um caráter político muito forte. Em razão disso, a leitora é capaz de pressupor o que a aguarda no interior do livro.

Agora, direcionando o enfoque para a contracapa, ainda na Figura 20, está um texto de apresentação da obra ao público, a sinopse ou, como visto, o *release* (Genette, 2009). Esse *release* é anônimo, mas nitidamente a autoria não é de Lina Maestre, uma vez que se refere a ela em terceira pessoa. Outros elementos paratextuais que, segundo Genette (2009), também podem compor a contracapa e corroborei com minha análise, são o número do ISBN e o código de barras, que estão presentes na parte inferior direita da imagem.

Partindo para a observação dos paratextos presentes no interior do livro, o primeiro com o qual me deparei são as informações editoriais e legais. No que concerne às indicações editoriais, aparece o título do livro na parte superior da página, seguido pelos nomes da autora,

como responsável pelo texto; da ilustradora, Lissette Montero Lacera – como já mencionei anteriormente –; e da corretora textual, Paula Carrillo. Inclusive, após seu nome, está o endereço eletrônico do site pertencente a ela, que, na verdade, é um blog de viagens: <https://viejaqueviaja.com/>. Assim, constatei que o texto foi revisado por uma *viajera*.

Ainda dentro da questão editorial, consta a informação de que o livro está em sua primeira edição e foi publicado em Bogotá, na Colômbia. Ali também estão inseridos o endereço do blog de Lina Maestre, seu e-mail e seu perfil no *Instagram*[®]. Mais abaixo, está o número de ISBN acompanhado da menção que o livro é uma obra independente e, novamente, que foi impresso na Colômbia. Também consta a informação da data de publicação, seguida pelo nome completo da autora – mesmo já tendo sido exposto nessa página.

Assim, chego à menção das informações legais relativas à reserva dos direitos autorais, tanto da publicação quanto das imagens que a compõem. Por fim, a autora opta por deixar um aviso de que o livro é resultado de sua experiência, conhecimento e opinião pessoal, eximindo-se de responsabilidades que a ela poderiam ser erroneamente atribuídas em razão do texto. Trata-se de um gesto discursivo potente, que reforça a autoria como instância subjetiva e consciente, ao mesmo tempo em que afirma a legitimidade de sua voz na condução do relato. Ao explicitar os limites entre experiência pessoal e generalizações indevidas, a autora resguarda sua narrativa e reposiciona o lugar da *viajera* enquanto sujeito ativo de enunciação.

Na página seguinte, consta um texto da própria autora reforçando a importância de os direitos autorais serem respeitados e, também, o aviso sobre a isenção de responsabilidade pelas indicações presentes no livro e por seu mau uso. Algo que me pareceu interessante é que ela termina essa parte convidando a leitora a enviá-la um e-mail seja por qual for a razão: para contar como o livro pode ter sido útil ou, até mesmo, apontar algum erro.

Em seguida, posicionadas na parte superior central da próxima página, estão as dedicatórias da obra maestriana. Merece destaque que, após os nomes dos dedicatários, ela insere a justificativa para tal, mesclando, dessa forma, características prototípicas da dedicatória com o agradecimento. Aliás, tenho consciência de que a dedicatória é, também, uma forma de agradecimento.

A primeira pessoa que recebe essa homenagem é a sua mãe. Nesse momento, percebo a gratidão de Lina à sua genitora por ter entendido o que ela, metaforicamente, denominou como uma metamorfose e por também ensiná-la a voar e a valorizar suas raízes ao mesmo tempo. O próximo dedicatário é Juan Sebastián Fuentes Castro. Na mensagem destinada a ele, a autora afirma que é a estrela em seu caminho. Aprofundando a busca, verifiquei que era um universitário colombiano que perdeu a vida, aos 24 anos, em um acidente de trânsito durante

uma viagem turística à Venezuela. Buscando estabelecer algum tipo de afinidade com a escritora ademais da nacionalidade, encontrei, nas redes sociais de Lina, que ele era seu melhor amigo – algo que me remete à relação de Aniko e Lenke, configurando mais um caso de dedicatória conectada ao luto. Para terminar, quem recebe a homenagem da autora são seus amigos de rota, os que lhe estenderam a mão e os que ela nunca mais voltou a ver.

O próximo paratexto que aparece na obra maestriana é o sumário que, conforme exposto abaixo, a autora intitula “Conteúdo”.

Figura 21 – Sumário de *El arte de viajar sola* (2019)

contenido	
<p>prefacio</p> <p>1 declara tu independencia consejos para empezar a viajar sola</p> <p>2 ¡en marcha! ¿por dónde empiezo? = documentación = si te vas por un largo período de tiempo = salud = ¿mochila o maleta de ruedas? = ¿qué llevar?</p> <p>3 en la ruta transporte, alojamiento y comida</p> <p>4 no te pongas límites relaciones interculturales y códigos culturales ¿cómo viajar sin hablar inglés o el idioma local? cuidado con los códigos culturales consejos de seguridad el dinero acoso y hombres pesados</p> <p>5 el autostop o hacer dedo</p> <p>6 el regreso</p>	<p>¿cómo manejar el regreso?</p> <p>ideas para financiar un viaje</p> <p>agradecimientos</p>

Fonte: (Maestre, 2019).

Observando a Figura 21, acima, constato que a autora apresenta ao leitor uma lista dos conteúdos que compõem sua obra literária e os divide em prefácio, seis partes principais e agradecimentos. Contudo, cabe mencionar que a análise não estará centrada somente na imagem, mas também nos intertítulos que compõem o livro, porque constatei que há uma subdivisão mais ampla do que a lista de conteúdos que reproduzi acima informa. Chego à conclusão de que a lista assume o papel de apresentar à leitora o ponto central do que será abordado naquele capítulo. Considero relevante mencionar que me deparo, nesse caso, com um

elemento paratextual em uma versão que, ao invés de trazer o número da página como acompanhamento do título do capítulo, como seria o habitual, traz o próprio título em formato de link que direciona para o texto, porque é um livro digital.

O primeiro elemento listado é o prefácio. Noto que é um prefácio autoral, no qual Maestre (2019) produz um discurso a propósito da narrativa que ele antecede. Nesse texto, redigido em primeira pessoa do singular, a autora revela os motivos que a levaram a escrever o livro e relata, brevemente, um pouco de sua trajetória. Em suas palavras:

Eu já relatava minhas histórias e conselhos no meu blog patoneando.com, assim que pensei que não seria má ideia apresentar minha experiência viajando sozinha durante quatro anos em diferentes continentes. Em 2018 escolhi me estabelecer na França para poder criar um projeto dedicado às mulheres de língua hispânica que lhes permitisse ver a viagem não somente como movimento, mas também como um processo de transformação e empoderamento. Foi assim, como me decidi a terminar de escrever e publicar este livro³⁶ (Maestre, 2019, p. 7).

Ante o exposto, e com base em estudos anteriores, constato uma característica que aponto como recorrente das *viajeras* contemporâneas: elas divulgam seus relatos em blogs de viagem antes da publicação dos livros. Outro ponto do excerto acima que merece destaque é a questão do impacto que as viagens têm na transformação e no empoderamento das mulheres, o que me leva a identificar, além de tudo, o caráter político da narrativa maestriana. Ademais, destaco que, no último parágrafo desse prefácio, a autora se dirige diretamente à leitora, usando a segunda pessoa do singular. Nesse contexto, considero que a escritora acaba, intencionalmente, assumindo compromissos com quem está lendo, já que essa característica permite que seja presumida uma relação de proximidade entre a autora e sua leitora.

Cabe abrir um parêntese na observação da lista de conteúdo para mencionar a inserção de um elemento que não consta na lista, mas que faz parte dos elementos pré-textuais de *El arte de viajar sola* (2019): a seção intitulada “Olá!”. Ali, a escritora se apresenta e narra um pouco da sua relação com as viagens e do início da vida de *viajera*. Segundo a autora: “durante quase cinco anos, um dos meus ‘eu’ se definia entre seguir o caminho que a sociedade me exigia, e o outro ‘eu’ em viver minha vida, sem preencher as expectativas de ninguém”³⁷ (Maestre, 2019,

³⁶ “Yo ya relatava mis historias y consejos en mi blog patoneando.com, así que pensé que no sería mala idea presentar mi experiencia viajando sola durante cuatro años en diferentes continentes. En el 2018 elegí establecerme en Francia para poder crear un proyecto dedicado a las mujeres de habla hispana que les permitiera ver el viaje no sólo como movimiento sino como un proceso de transformación y empoderamiento. Fue así, como me decidí a terminar de escribir y publicar este libro”.

³⁷ “Durante casi cinco años, uno de mis ‘yo’ se definía entre seguir el camino que me exigía la sociedad, y el otro ‘yo’ por vivir mi vida, sin llenar las expectativas de nadie”.

p. 8). Apesar de sentir o peso das funções sociais atribuídas à mulher – independentemente de sua nacionalidade, mesmo com as devidas proporções –, a decisão de Lina foi de seguir seus sonhos e, naquele momento, transformar as viagens em um estilo de vida. Por isso, menciona que com o livro tem a intenção de explicar a importância dessa decisão. Novamente, noto que o último parágrafo da seção está redigido em segunda pessoa do singular, recurso que acentua a impressão de um diálogo direto entre autora e leitora. Tal escolha se alinha à natureza subjetiva e compartilhada da experiência de viagem.

Agora, que já observei os elementos pré-textuais, tem início o livro propriamente dito. Um ponto que me chamou a atenção é que a autora insere, na página que sucede cada capítulo, uma frase em tipografia script, também conhecida como cursiva ou manuscrita. Nesse estilo de fonte, considero que ocorre algo semelhante à simulação da escrita humana manual. Essas frases ocupam a posição intermediária central da página e, a título de exemplificação, as reproduzi, abaixo:

Figura 22 – Frases de fechamento dos capítulos

Decidi que no dejaría que nadie se interpusiera entre mis sueños y yo. Me lancé y no ha sido fácil. Pero si lo fuera, hubiera perdido toda su magia.	nunca había recibido tanta hospitalidad en mi naufragada burbuja sedentaria
aprender a confiar en mi	Viajar es comprender otras culturas
si quería ganarme la libertad debía luchar	Viajar me abrió un mundo desconocido
	Viajando vives en un constante intercambio

Fonte: Adaptado de Maestre (2019, p. 10, 24, 58, 78, 101, 115, 137).

Defendo que essas frases em destaque trazem uma delicadeza devido à fonte utilizada, bem como assumem não somente a tarefa de expor uma espécie de reflexão da autora, mas também de promover uma aproximação com o leitor. Além disso, considero que elas têm um

caráter motivacional, de autoajuda e, até mesmo, podem servir para ressaltar elementos que a *viajera* gostaria de manter em evidência na memória.

Por outro lado, preciso recordar que o livro passou pelo ponto de vista interpretativo da ilustradora, assim, outra hipótese a ser considerada é que Lissette Montero Lacera criou os desenhos com as frases que considerou mais significativas nos relatos. Aliás, entendo que, ao transpor para o formato visual os elementos escritos, a ilustradora estaria, de certa forma, expondo uma espécie de moral daquela história com base em sua leitura.

Como mencionei anteriormente, a lista de conteúdo presente na obra maestriana não expõe detalhadamente seus intertítulos. Dedicando-me a observar como, de fato, estão subdivididas as partes da obra, acredito que estarei construindo uma síntese do caminho percorrido pela autora em suas narrativas.

No primeiro capítulo, “Declare sua independência”, chego à constatação de que há um subtítulo: “O medo que levava na mochila”. Nesse primeiro momento da narrativa, depreendo que a autora pretende deixar claro que existia insegurança perante o novo e, diante disso, o primeiro tópico que encontro é a pergunta: “Posso viajar sozinha?”. O que dialoga com a afirmação de Melo e Soeiro (2020) – a qual citei previamente na seção 2.2 – de que o deslocamento livre e sem preocupações é incompatível com a representação da mulher, reforçando a noção, historicamente construída, de que a mobilidade é hierarquizada seguindo parâmetros sociais de gênero.

Em seguida, Maestre (2019) insere no livro conselhos para mulheres que querem/vão começar a viajar sozinhas e que também levam o medo na mochila. Acompanhando as subdivisões do capítulo, observo, ainda, a autora trazendo os pontos positivos e negativos das viagens solo. Ante o exposto, concluo que, nesse primeiro momento, ainda não identifico uma crônica de viagem propriamente dita, mas sim um conjunto de conselhos voltados ao momento anterior à mobilidade.

O segundo capítulo, intitulado “Vamos!”, também recebe um subtítulo que o complementa: “A viagem começou em casa”. Assim, como essa era a viagem iniciática de Lina, o próximo tópico é, justamente, “O primeiro passo”. Ele é sucedido pela divisão intitulada “A aventura começa. Ou não?”. Após o relato da viagem, a escritora insere diversos conselhos e dados – referentes à documentação, ao que levar ou a doenças, por exemplo – para quando uma *viajera* esteja em deslocamento.

No terceiro capítulo, “Na rota”, o subtítulo inserido foi: “Existem muitas maneiras de viajar”. Aqui, Maestre (2019) insere o relato de viagem intitulado “O universo a meu favor”, seguido por dicas sobre transporte, alojamento e alimentação em viagens.

Posteriormente, o quarto capítulo traz um título e um subtítulo bastante significativos: “Não se coloque limites! Quanto mais preconceitos você derruba, mais livre você é”. Entendo que, com a utilização da segunda pessoa, a autora, uma vez mais, busca promover uma aproximação com sua leitora e motivá-la a seguir com a busca dos seus sonhos. Além disso, é inegável que essas frases assumem um caráter fortemente político. Enfim, após as crônicas relatando as viagens, também constam, na obra, comentários sobre relações interculturais e os códigos culturais.

Já caminhando para o fim, o quinto capítulo, “A carona ou pedir carona”, é acompanhado pelo subtítulo “Aprender a lançar dados ao destino”. A partir da análise dessas frases, percebo que elas assumem a função de uma espécie de sinopse do capítulo, sugerindo que o relato trará a experiência da *viajera* em deslocamentos por meio de caronas, sem medo. O que se ratifica com o título da crônica: “Milhares de quilômetros de carona para caçar auroras boreais”. Nesse cenário, os conselhos inseridos, que tendem a dialogar totalmente com a narrativa, são direcionados às *viajeras* que queiram se deslocar pedindo carona.

No último capítulo, as viagens narradas chegam ao fim. “O retorno” contém os relatos finais sobre as viagens maestrianas. O subtítulo: “O retorno pode ser o mais difícil de uma viagem”, aparece complementando o título. Acredito, com base nele, que essa crônica terá um caráter mais reflexivo, até mesmo nostálgico. Aliás, os conselhos inseridos têm a ver com as formas de lidar com o retorno. Além disso, aparentemente, a autora já está pensando nas próximas viagens, porque também expõe algumas ideias de como financiar uma viagem.

Finalmente, aparecem as “Confissões de uma mulher que viaja sozinha” e, em algumas páginas, a autora reflete sobre o fato de ser uma *viajera* solo e tece alguns comentários relativos aos aprendizados construídos por meio dos deslocamentos, para fechar a parte textual do livro.

A última parte da obra maestriana corresponde aos agradecimentos. Como já destaquei, a presença desse elemento pós-textual está indicada na lista de conteúdo. Nele, observo a autora agradecendo às pessoas que fizeram parte da jornada que resultou no livro, retomando, inclusive, aquelas que já haviam sido homenageadas na dedicatória.

Agora, direcionarei o olhar para as ilustrações presentes no livro. No que concerne a esse elemento paratextual da obra maestriana, cabe apontar que todas as imagens são fotografias do arquivo pessoal da escritora e expõem as mais distintas vivências oriundas das viagens.

Aprofundando a discussão, consultei o Dicionário Etimológico³⁸ e constatei que a palavra fotografia é de origem grega e se forma a partir da junção dos elementos “foto”, que

³⁸ Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/fotografia/>. Acesso em: 24. jan. 2024.

significa luz, e “grafia” que se refere a escrever, desenhar ou registrar. O entendimento para o sentido dessa palavra é muito significativo para minha investigação, uma vez que a autora está registrando suas viagens por meio das fotos, que são utilizadas não somente para ilustrar, mas também para complementar seus relatos, porque, enquanto uma forma de escrita, a fotografia transmite uma mensagem tal qual os textos escritos alfabeticamente. Ademais, como estou me debruçando sobre relatos de viagem, entendo que, nesse contexto, as fotografias também servem como provas testemunhais, validando a verdade de que a *viajera* esteve, de fato, ali. A esse respeito, os pesquisadores Rodrigo Guissoni *et al* (2023, p. 1) consideram que: “no universo turístico, as fotografias emergem como contributo para a evolução no modo de representar, registrar, documentar o que está ao alcance dos olhos ou além”.

Ante o exposto, a partir de agora, irei expor as ilustrações presentes no livro *El arte de viajar sola* (2019) com vistas a apreender o que elas têm a dizer e extrair delas informações reveladas por meio dessa linguagem não verbal. Abaixo, reproduzo a primeira fotografia da obra maestriana:

Figura 23 – *Viajera* caminhando em uma praia



Fonte: (Maestre, 2019, p. 13).

Na Figura 23, acima, consta uma fotografia aérea, a qual suponho que foi tirada por um drone ou algum outro recurso tecnológico e, aparentemente, é um retrato profissional. Na imagem, Lina está caminhando por uma praia em um dia de sol. Um elemento que, sob meu ponto de vista, dialoga com o universo da mobilidade é a presença de pegadas deixadas na areia pela *viajera*, mostrando um caminho sendo trilhado de maneira solitária. Afirmo, ainda, que a foto transmite a sensação do que a viagem proporciona: liberdade para correr em direção aos próprios sonhos.

Na Figura 24, fotografia exposta a seguir, a *viajera* não aparece e, tampouco, uma alteridade.

Figura 24 – Retrato de uma paisagem



Fonte: (Maestre, 2019, p. 22).

Deduzo que foi um retrato tirado pela escritora, de dentro de um barco que se aproxima – ou se distancia – da zona costeira, enquanto observava uma praia, com três barcos parados na faixa de areia e, mais ao fundo, um conjunto de pedras grandes, aparentemente cercado por vegetação. Deduzo que o registro foi feito para eternizar o momento de tranquilidade vivenciado naquela circunstância, porém, o significado efetivamente transmitido pela imagem não está explícito. Contudo, compreendo que, em uma obra literária, a relação entre texto e

imagem também é definida por meio da complementariedade, assim, acredito que na análise do campo narrativo poderá ser apresentado um vínculo que permita a produção de sentidos e significados presentes no retrato exposto.

A próxima fotografia, por outro lado, traz a *viajera*, como apresento abaixo:

Figura 25 – *Viajera* em um ponto turístico



Fonte: (Maestre, 2019, p. 25).

Observando a Figura 25, acima, está uma mulher fotografada de costas, a qual deduzi que é Lina, localizada na posição inferior direita da imagem, contemplando um monumento, em uma verdadeira cena turística: diante de uma construção grandiosa, um bem arquitetônico de estrutura imponente que, não necessariamente, foi construído com a intenção de atrair pessoas de outras localidades, porém se converteu em uma atração turística. Dessa forma, não consegui alcançar uma hipótese acerca da sensação que poderia estar sendo despertada na *viajera* por esse lugar.

Aliás, em consonância com o exposto pelo filósofo e escritor sueco Alain de Botton, no livro *A arte de viajar* (2012), é interessante comentar, que “viajando a um lugar ao qual talvez nunca voltemos, sentimo-nos obrigados a admirar uma sequência de coisas sem qualquer ligação entre si, senão a geográfica, e cujo entendimento adequado exigiria atributos dificilmente encontráveis na mesma pessoa” (Botton, 2012, p. 95).

A próxima imagem, também tem a presença de Lina em um deslocamento, como é possível observar abaixo:

Figura 26 – *Viajera* em um barco



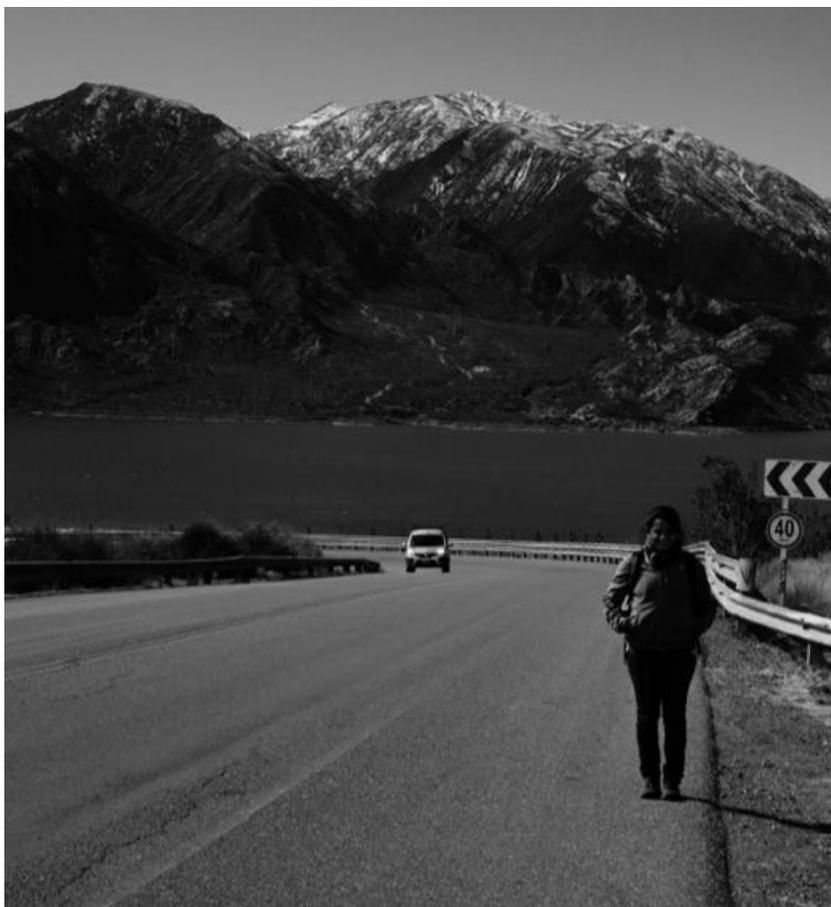
Fonte: (Maestre, 2019, p. 57).

Analisando o retrato acima, avalio, em uma primeira impressão, que a intenção é transmitir a representação de Lina, sozinha, sentada em um barco, navegando por um rio, desfrutando o passeio tanto quanto as demais pessoas que aparecem acompanhadas nos outros barcos. Novamente, observo que ela é fotografada sem olhar para a câmera, está disposta de lado, na parte inferior direita da imagem. Depreendo que essa característica reflete o propósito de revelar não apenas a *viajera*, mas também o entorno em que se insere. No horizonte, percebo que estava ocorrendo o nascer ou o pôr do sol, cenário que, segundo Botton (2012), provavelmente poderia suscitar sentimentos valiosos em viajantes – ou, no caso, *viajeras*. O autor define o sublime, entre outras acepções, como aquilo que provoca admiração e espanto, fazendo com que sintamos “[...] emoções que beneficiariam nossa alma” (Botton, 2012, p. 118).

Nesse sentido, entendo que a imagem não apenas registra um momento da viagem, mas também intensifica a experiência estética que a acompanha, compondo um cenário que estimula a contemplação e a introspecção. O retrato, ao capturar Lina em meio ao ambiente natural e ao jogo de luzes do amanhecer ou entardecer, parece sugerir que a viagem transcende o deslocamento físico e se converte em um espaço de encontro com si mesma – uma vivência subjetiva marcada pela abertura ao sublime, tal como descreve Botton (2012).

Na imagem a seguir, a *viajera* é exposta em um tipo de cenário diferente e sob outra perspectiva, como é possível observar na Figura 27, abaixo:

Figura 27 – *Viajera* caminhando à beira de uma estrada



Fonte: (Maestre, 2019, p. 60).

Na fotografia acima, a *viajera* também aparece na posição inferior direita da imagem, mas dessa vez está de frente, com uma mochila nas costas, caminhando em uma estrada diante de uma paisagem natural composta por uma praia e algumas montanhas, em uma conexão direta com o ambiente ao seu redor. Noto, ainda, que essa é uma das únicas fotografias da obra em que Lina está de frente para a câmera, posando, de fato, para o retrato.

Um fato interessante a ser destacado é que, aqui, aparece a demonstração de uma forma de mobilidade sem custo, que não se resume ao deslocamento usando algum meio de transporte convencional, como ônibus, metrô ou táxi, que são os mais comuns. Ao destacar que essa mobilidade não tem custo, a interpreto como uma metáfora para a liberdade de movimento, que não depende de recursos financeiros, mas sim da capacidade de explorar o mundo a pé, sem pressa ou barreiras, o que, de certo modo, promove a vivência plena do momento.

Novamente, na fotografia exposta a seguir, aparece um registro que considero típico das viagens turísticas.

Figura 28 – *Viajera* observando a paisagem



Fonte: (Maestre, 2019, p. 77).

Interpretando a imagem acima, noto que ela revela a *viajera*, de perfil, sentada em uma pedra, em um local com maior altitude, no qual está demarcada a coexistência da natureza com a urbanização, e olhando em direção ao horizonte, para aquilo que seria o nascer ou o pôr do sol, o que sugere que Lina está realizando uma pausa contemplativa que a possibilita, também, promover uma reflexão sobre o próprio caminho percorrido e, talvez, o que ainda está por vir ao longo da mobilidade solo. Considero que o cenário da imagem é capaz de despertar as mais diversas variedades de sentimentos (Botton, 2012).

Vale comentar, inclusive, que esse tipo de foto remete ao caráter introspectivo dessa forma de mobilidade, uma característica significativa dos relatos de mulheres que viajam sozinhas e que, muitas vezes, carregam consigo uma busca por autoconhecimento, um desejo de reconectar-se com si mesmas e com o mundo ao redor de uma maneira mais profunda. Por isso, defendo que a solidão, inerente ao ato de viajar sozinha, pode ser uma oportunidade para as *viajeras* refletirem, reavaliarem a própria identidade e questionarem o que é esperado delas na sociedade.

Seguindo com a mirada para as fotografias expostas na obra de Lina, consta a seguinte imagem:

Figura 29 – *Viajera* caminhando em uma cadeia montanhosa



Fonte: (Maestre, 2019, p. 80).

Realizando a análise visual da fotografia acima, é possível notar a *viajera* levando uma mochila. Ela aparece de costas, dando a impressão de que está caminhando em meio a uma cadeia montanhosa e “as montanhas se estendem de forma aparentemente infinita pelo horizonte” (Botton, 2012, p. 120), onde as fronteiras são menos visíveis. A imagem transmite,

portanto, uma sensação de imensidão, de vastidão, que é um elemento característico da representação do sublime, como descrito pelo autor. Por isso, não posso deixar de considerar que o sublime promove no sujeito a sensação de medo e receio de ser esmagado pela imensidão do mundo, uma vez que nos vemos como pequenos e insignificantes diante da força da natureza. Porém, o sublime, nesse contexto, não é apenas a grandiosidade da paisagem, mas também a experiência subjetiva da *viajera* que se encontra imersa nela. A sensação de ser parte de algo maior, de estar diante de algo incontrolável e infinito, reflete a liberdade da mulher que está viajando sozinha e que, ao se afastar das convenções sociais e dos limites impostos, permite-se explorar e viver de acordo com a própria vontade e desejos. Essa liberdade se configura, conseqüentemente, como uma oportunidade para o crescimento e a transformação pessoal.

Aliás, o potencial de uma mulher que se aventura sem amarras de convenções e expectativas também pode ser notado na seguinte imagem:

Figura 30 – *Viajera* limpando a neve do caminho



Fonte: (Maestre, 2019, p. 100).

Ao observar a fotografia acima, percebo a *viajera* em meio a experiências vividas em um novo cenário. Ela aparece empurrando uma pá sobre a neve, gesto que, a meu ver, simboliza o ato de abrir caminhos, desbravar territórios e enfrentar desafios, traçando sua própria trajetória em um ambiente desconhecido. Essa ação, aparentemente simples, carrega em si um potente

simbolismo de autonomia e determinação. Vejo, nessa cena, uma metáfora da viagem como travessia e reinvenção de si, na medida em que a *viajera* parece se afirmar como sujeito de sua própria história, revelando a construção de uma identidade em constante movimento.

Além disso, estabelecendo relações com o possível conteúdo da narrativa, com base no descrito anteriormente, associo essa imagem aos conselhos oferecidos no livro sobre formas de financiar uma viagem. Então, compreendo que a inserção dessa fotografia na obra parece ter sido pensada para intensificar a força do exemplo, inspirando outras mulheres a também darem os primeiros passos como *viajera* solo. No entanto, o registro visual também sugere que o início de uma jornada individual exige esforço, coragem, determinação e perseverança para abrir caminhos onde antes não existiam.

Já que estou tratando de inspiração para outras mulheres que viajam sozinhas, a imagem a seguir é muito significativa:

Figura 31 – *Viajera* posando com uma placa para pedir carona



Fonte: (Maestre, 2019, p. 103).

Na Figura 31, Lina posa agachada à beira de uma estrada, em um dia de inverno rigoroso, segurando uma placa usada para pedir carona, um ato que envolve vulnerabilidade, audácia e confiança. Entendo que, ao protagonizar essa cena, ela não apenas coleciona memórias que carregará consigo, mas também confronta seus próprios medos e inseguranças, especialmente aqueles associados ao fato de ser uma mulher viajando sozinha em territórios desconhecidos. Ao lançar-se na aventura de pedir carona, Lina rompe com a ideia de fragilidade que, durante muitas décadas, a sociedade insistiu em atribuir às mulheres. Com esse gesto, percebo a *viajera* desafiando barreiras simbólicas e, ao mesmo tempo, reafirmando que sua força e sua capacidade de enfrentar o desconhecido não estão determinadas por seu gênero, mas por sua vontade e disposição de viver a experiência plenamente. A imagem, assim, transcende o registro do momento e se converte em um poderoso símbolo de empoderamento feminino presente na obra.

Posteriormente, chama a atenção a seguinte fotografia:

Figura 32 – Fotografia geradora da capa do livro



Fonte: (Maestre, 2019, p. 114).

Essa fotografia, exposta na Figura 32, remete-me ao desenho da capa da obra maestriana, o qual já descrevi anteriormente. Essa observação faz uma conexão interessante entre o conteúdo visual e a interpretação subjetiva da ilustradora. Considero que, certamente,

Lisette Montero Lacera expôs, na parte externa do livro, uma releitura de uma imagem real presente no interior da obra. Cabe pontuar que essa reconstituição do retrato é realizada com base em seu ponto de vista interpretativo e também, possivelmente, nas informações prévias que possuía sobre as intenções da autora. Esse processo de transposição visual permite que a ilustradora, por meio de sua própria visão artística, ofereça ao público uma abordagem única e subjetiva da história contada pela autora, ampliando o impacto emocional e intelectual da obra.

A esse respeito, como mencionei anteriormente, em entrevista concedida a Yeyo e a Gabriela³⁹, a autora aporta dados relevantes à investigação. Conforme expõe, a foto foi tirada em um traslado de barco pelo Amazonas, mas ela não queria que sua imagem figurasse na capa do livro. Por essa razão, afirma que pediu à prima que usasse a foto, mas que, em seu lugar, desenhasse a caricatura de uma boneca, de costas, para que qualquer mulher pudesse se sentir identificada.

Dando continuidade, aparece a seguinte imagem:

Figura 33 – *Viajera* contemplando uma paisagem



Fonte: (Maestre, 2019, p. 117).

³⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGyZ2yINIXc&ab_channel=CaminitoAmor. Acesso em: 17 mar. 2023.

A análise das informações obtidas contemplando a Figura 33, acima, pode ser construída a partir da posição da *viajera*, fotografada de costas, admirando o horizonte, o qual interpreto como a possibilidade de, em lugares abertos e planos, observar que o céu aparentemente toca a terra ou o mar. Essa imagem, vinculada a uma obra literária de relatos autobiográficos de uma *viajera* solo, endossa a produção de sentidos sobre a liberdade feminina e sugere sentimentos positivos. Inclusive,

no início do século XVIII, contudo, despontou uma palavra que tornou possível indicar uma reação específica diante de precipícios e geleiras, do céu noturno e de desertos coalhados de pedras. Em sua presença, era provável sentir a sensação do sublime, e ao descrever a experiência com essa palavra podíamos ter a certeza de sermos compreendidos ao relatá-la posteriormente (Botton, 2012, p. 120).

Considero que a fotografia exposta abaixo, na Figura 34, também pode ser observada sob essa perspectiva. Eis, a seguir, a imagem:

Figura 34 – *Viajera* admirando balões no céu



Fonte: (Maestre, 2019, p. 136).

Direcionando a mirada para a imagem acima, percebo a *viajera* de perfil, na posição inferior esquerda do retrato. Vale mencionar que seu olhar, de certa forma, atrai a visão do

observador para pontos específicos da fotografia, criando uma espécie de moldura que, por meio de sua interação com a paisagem, conduz o olhar para a atração turística: vários balões no céu. Levando em conta as características do cenário, percebo que, uma vez mais, ela oferece um panorama que suscita uma percepção positiva, em outros termos, o sentimento do sublime. Aqui, esse conceito comentado por Botton (2012) pode ser interpretado através da vastidão do céu e do contraste entre os balões, a *viajera* e a paisagem ao fundo. Esse lugar parece envolver a *viajera* em uma imensidão que vai além da mera observação do espaço físico, incutindo na espectadora uma sensação de admiração diante da beleza natural e da magnitude do momento.

Sintetizando a leitura analítica das ilustrações de *El arte de viajar sola* (2019) reproduzidas acima, foi possível perceber que todas as fotografias inseridas no livro seguem um mesmo padrão: estão em preto e branco. Contudo, não consegui elaborar nenhuma hipótese que justifique tal escolha da autora. Também reparei que, em algumas fotos, por mais que a *viajera* estivesse em lugares turísticos, não havia muitas pessoas no entorno. Outra característica que merece destaque com relação às imagens é o fato de que a estética das fotos não é a da selfie, o que seria bastante usual nos registros de uma *viajera* solo. Apesar de levar em conta que hoje em dia existem diversos recursos que possibilitariam que as fotos fossem tiradas de maneira automática após a câmera ser posicionada, aparentemente havia alguém responsável por fotografar.

É importante ressaltar, ainda, que a maioria das fotografias escolhidas para estarem na obra maestriana são da própria autora. Aparelmente não há intenção de expor retratos dos locais visitados, de paisagens ou de monumentos, tampouco de/com outras pessoas. Além disso, Lina aparece, em quase todas as fotos, de perfil ou de costas. Nesse contexto, considero que a *viajera* não estava preocupada em posar para fotos e comprovar que esteve realmente naqueles locais, mas transmitir uma ideia de que estava admirando a paisagem, construindo memórias e experiências, além de refletir sobre as vivências ao longo da viagem.

Aliás, a respeito dessa ideia de não olhar para a foto, contemplando a paisagem, recordo das pontuações do professor e sociólogo britânico John Urry (1996, p. 18). Ele afirma que “o olhar do turismo é direcionado para aspectos da paisagem, do campo e da cidade que os separam da experiência de todos os dias. Tais aspectos são encarados porque, de certo modo, são considerados como algo que se situa fora daquilo que nos é habitual”. O que me leva a considerar, portanto, que é inegável que o tipo de registro feito na maior parte das fotografias apresentadas é uma característica usada repetidamente no âmbito do turismo, pois configura aqueles retratos clássicos, de cartão postal, que não podem faltar em um álbum de viagem.

Inclusive, “mais do que conhecer um novo destino, mulheres que viajam se propõem a assumir um olhar turista sobre o mundo, um olhar plural” (Max, 2020). O que pôde ser ratificado com a minha análise, que expôs variadas demonstrações de olhares não somente de Lina, mas das três *viajeras*, cada uma a seu estilo.

Resumindo as discussões realizadas até aqui, nesta seção que ora se encerra, fiz uma imersão nas noções sobre os paratextos editoriais, para demonstrar alguns de seus elementos mais específicos, visando constituir e disponibilizar novas possibilidades de formatos para a aproximação com a estrutura das obras literárias. Com isso, vi indicações valiosas de subsídios para compor minha leitura analítica, realizada nas subseções posteriores, buscando averiguar sua presença em *El síndrome de París* (2016), *Una viajera por Asia Central* (2016) e *El arte de viajar sola* (2019), respectivamente, o que permitiu que eu me debruçasse mais propriamente sobre a estrutura interna da obra, realizando a verificação desses elementos, fazendo emergir, a partir das análises empreendidas, as especificidades das propostas editoriais dos livros.

Concluo que a análise dos elementos verbais e não verbais no contexto paratextual me fornece indícios de como as obras foram produzidas, influenciando tanto na sua recepção quanto na atribuição de significados. Nesse sentido, admito que os componentes dos paratextos, aqui apresentados e analisados, também viabilizaram pistas que me possibilitaram realizar uma pré-leitura antes mesmo de realizar a primeira leitura propriamente dita da obra, já possuindo uma maior compreensão de aspectos relevantes, uma vez que a análise dá origem a diversas postulações sobre as estratégias das autoras em suas produções literárias. Aponto, portanto, que os paratextos são mais um elemento de conexão entre texto e contexto, que me permite tecer comentários que conduzem a uma análise mais apurada.

Ante o exposto, na próxima seção, seguirei por um viés de análise que me permitirá explorar as características materializadas nos textos por meio das palavras que as autoras utilizaram para construir seu discurso. Meu foco de investigação se concentrará no conteúdo dos livros, com vistas a analisar as manifestações de subjetividade/autodescoberta presentes no plano narrativo, isto é, na composição textual dos relatos. Em outros termos, se anteriormente tive uma análise estrutural, a partir deste momento pensarei em como a composição de determinadas formas de discurso foi posta em prática para a construção dos paratextos que acabei de apresentar.

4 APROXIMAÇÃO COM AS OBRAS NO CAMPO NARRATIVO

Após a análise dos elementos paratextuais contidos nas obras *El síndrome de París* (2016), *Una viajera por Asia Central* (2016) e *El arte de viajar sola* (2019), nesta seção, meu intuito é verificar como as autoras enunciam, por meio de suas narrativas, detalhes sobre o olhar para si mesmas enquanto mulheres que viajam sozinhas, ao partilharem com os leitores suas vivências.

Parto do pressuposto de que a narrativa é a expressão de um discurso e tem uma forma de constituição em que um conjunto de elementos se articulam, por meio da linguagem, para que uma história seja contada. Desejo verificar os atributos dos relatos de viagem autobiográficos escritos por mulheres, problematizando a maneira como o texto verbal produz sentidos nas obras literárias investigadas. “Trata-se, portanto e em suma, de tentar compreender o que o texto diz e como diz, como as linhas, palavras, referências, articulações, citações etc., constroem a trama de modo a explicitar coerentemente [...] as intenções do[as] autor[as] [...]” (Andrade, 2012, p. 68).

Assim, ao longo desta seção, inicialmente, apresentarei uma breve contextualização de pressupostos que conferem sustentação ao meu processo investigativo. Considero que a partir da reflexão sobre questões concernentes ao universo feminino e da leitura de diversos autores, como Mary Louise Pratt (1999), Phillippe Lejeune (2008), Susan Bassnett (2002) e Thaís Velloso Cougo Pimentel (2001), por exemplo, será possível desenvolver as ideias propostas para a análise posterior.

Em seguida, realizarei a leitura flutuante, que consiste em estabelecer contato com as obras para poder conhecer o texto e demarcar impressões e orientações para as etapas posteriores. Depois, passarei para a releitura exaustiva dos livros, a fim de organizar os dados e alcançar meu corpus de análise. Nas seguintes subseções, dedicadas à leitura crítica de cada livro individualmente, irei examinar qualitativamente os excertos colhidos com base no meu olhar crítico e verificar como (e se) ocorrem manifestações de subjetividade/autodescoberta presentes no plano da narrativa, isto é, na composição textual das obras literárias. Interessa-me destacar, isoladamente, o modo como as personagens dos relatos interagem e percebem o mundo que as rodeia e a si próprias, antes, durante e depois das viagens. Nessa etapa da investigação, realizarei inferências bem como a interpretação do conteúdo dos relatos.

Ante o exposto, entendo que o estudo que proponho para esta seção passa, necessariamente, por um processo de didatização. Nesse processo, considero que devo organizar, paulatinamente, os conhecimentos sobre os elementos que constituem o caminho que

estou percorrendo. Defendo que isso contribuirá para o desenvolvimento da leitura analítica do campo narrativo das obras. Esses elementos podem ser distribuídos em um esquema, o qual exponho abaixo:

Figura 35 – Caminho percorrido na seção



Fonte: elaborado pela autora (2025).

De acordo com a Figura 35, explico que a primeira etapa percorrida será a reflexão sobre a condição da mulher na sociedade, por meio de uma mirada histórica. A próxima etapa, aponta para temas a serem sistematizados sobre a relação entre mulher e literatura, lançando também

o enfoque para o estudo dos eventos passados que moldaram o desenvolvimento de uma escrita de mulheres, envolvendo as mudanças ocorridas no caminho percorrido ao longo do tempo. Posteriormente, direcionarei o olhar para as questões concernentes à mulher no universo viático. O próximo passo, além de enriquecer sobremaneira a compreensão e a apropriação sobre os relatos de viagem, estará me predispondo para o desenvolvimento das análises, tornando meu estudo mais significativo. Até que, por fim, a última etapa é a ênfase sobre os textos autobiográficos.

Ainda ao observar a Figura 35, percebo que todo esse caminho conduz a um baú do tesouro, do qual emerge o meu corpus de pesquisa. Considero que minha jornada nesta pesquisa pode ser comparada a um mergulho profundo e, nessa metáfora, decidi me aventurar nas profundezas dos livros. Tal como um mergulhador que abre o baú e encontra joias e/ou ouro, sinto que, enquanto pesquisadora, revelarei – a partir da minha recepção interpretativa – elementos que poderiam estar ocultos nas páginas dos livros.

Posto isso, a partir deste momento, buscarei refletir sobre a condição feminina na sociedade, direcionando o olhar para uma perspectiva histórica, já que acredito que uma das maneiras pelas quais uma área de pesquisa faz uma avaliação de si mesma é examinando seu passado. Entendo que a compreensão das dimensões históricas pode ajudar no processo de formulação de hipóteses para tratar do tema que me proponho a estudar. Inegavelmente, essa é uma transdisciplinaridade importante para o avanço das reflexões em torno da temática.

Em muitas culturas, as mulheres enfrentaram desde as civilizações antigas – e enfrentam até o contexto contemporâneo – diferentes tipos de restrições. Quando lanço luz às raízes históricas da opressão sofrida pelas mulheres menciono, a título de exemplificação, o fato de sermos frequentemente limitadas ao âmbito doméstico, bem como excluídas de oportunidades nos meios educacional e profissional.

Considero que *O segundo sexo*, obra clássica da filósofa francesa Simone de Beauvoir, lançada em 1949, fornece um quadro teórico relevante para o entendimento de como as construções sociais e culturais atuam na perpetuação da desigualdade de gênero. Beauvoir (2009) argumenta que a opressão das mulheres pode ser, em grande parte, oriunda de uma construção social na qual a ideia de “outro” foi utilizada para justificar a nossa marginalização.

Não obstante, a partir da segunda metade do século XIX, a emergência dos movimentos sociais e feministas começava a desafiar esse cenário e assumia, ao longo do tempo, um papel fundamental nas transformações da condição da mulher, já que esses movimentos trabalham para reverter as desigualdades. Conforme leio:

[...] as lutas realizadas por mulheres, desde o século XIX, abriram novos caminhos para a obtenção de direitos políticos e sociais, fomentando mudanças nas mais diversas searas da sociedade, principalmente, mais incisivamente, a partir de meados do século XX, promovendo uma sensível transformação da realidade vivenciada. Essa nova realidade social levou-as a empreenderem o enfrentamento do mundo, na busca de constituírem-se sujeitos de sua história, o que motivou a inserção feminina nos mais variados campos de atuação, fomentando o surgimento de estudos em muitas áreas do conhecimento, e, no campo das letras, as mulheres têm alcançado participação expressiva, assegurando-lhes um crescente reconhecimento por parte da sociedade (Santos, 2016, p. 43).

Nessa esteira, cito o nome de Judith Butler, quem realizou importantes aportes no campo do feminismo e dos estudos de gênero. Em *Problemas de gênero*, obra publicada originalmente em 1990, a pensadora propõe que o gênero é performativo, isto é, culturalmente construído e, por isso, pode ser desconstruído, transformado e/ou reinventado. Diante dessa perspectiva, destaco a importância das mobilizações sociais nas quais as mulheres visam não somente a igualdade, mas também profundas transformações culturais. As narrativas autobiográficas de mulheres que viajam sozinhas, que serão discutidas mais adiante, exemplificam essa busca por autonomia e empoderamento em um mundo ainda repleto de normas restritivas.

Defendo que, no século XXI, a condição feminina continua evoluindo graças às lutas e conquistas, mas os obstáculos permanecem. Por isso, pensar sobre a situação da mulher, ainda hoje, apresenta-se como um desafio. Em consonância com o exposto por Cláudia Bonfim (2018, p. 7), parto da premissa que:

[...] a plena emancipação da mulher só ocorrerá através da aquisição da consciência crítica sobre sua condição histórica e da opressão que sofreu e ainda sofre na sociedade. A criticidade emerge essencialmente do movimento: intelectual e físico da mulher, da sua liberdade de ser, pensar, viver e escolher, através de sua própria percepção, os caminhos que deve percorrer para escrever por si mesma sua história.

Ante o exposto, posso afirmar que, quando direciono a atenção para as questões concernentes à situação da mulher na sociedade, deparo-me com um histórico de provações variadas, que moldaram identidades e papéis sociais. São notórios o silenciamento, a imobilidade e, até mesmo, a invisibilidade feminina, que perduraram durante séculos e limitaram nossa expressão, principalmente no que diz respeito à esfera literária.

Reconheço que, durante muitos séculos, a escrita era uma atividade exercida predominantemente por homens, contudo, apesar da publicação de obras femininas ser desestimulada, nós, mulheres também figurávamos nesse universo, lutando contra as convenções sociais que limitavam nossa expressão.

Em meu levantamento, tomei conhecimento de que foi uma mulher a primeira escritora da história. Margie Goldsmith (2022, recurso *online*) expõe o seguinte:

Quem foi o primeiro escritor a registrar palavras? Não foi Homero, que escreveu a *Iliada* e a *Odisseia* por volta dos séculos VIII ou VII antes de Cristo. Tampouco foi qualquer outro homem. Foi uma mulher. Não foi Sapho, que se consagrou mil anos após o pioneiro, mas sim, uma sacerdotisa e poeta chamada Enheduanna da Mesopotâmia. Ela não foi somente a primeira escritora do mundo, mas também escreveu, em primeira pessoa, sobre deusas, sacerdotisas, fiéis, mães, trabalhadoras e governantes. Além disso, escreveu sobre abuso sexual. [...] Enquanto grande parte da literatura da Mesopotâmia não nomeava seus autores, Enheduanna incluiu seu nome e detalhes de sua vida em vários de seus poemas.

Sob essa perspectiva, Cristina Morató (2002) também ressalta que, desde a Antiguidade, as mulheres já escreviam. Ela menciona o nome da *viajera* espanhola Egéria que, no ano 385, publicou um livro sobre suas peregrinações. Conforme pontuei em estudos prévios: “esta *viajera* realizava uma das únicas formas de mobilidade consentida à mulher daquele tempo: a viagem de peregrinação” (Silva, 2020, p. 61).

Já na Idade Média, a italiana Christine de Pizan também foi uma das pioneiras a subverter a norma e publicar, em 1405, *A cidade das damas*, um marco na história da literatura por ser o primeiro romance publicado por uma mulher ocidental. A escritora criou um espaço no qual argumentava que a educação e a virtude não eram exclusivas dos homens. Dessa forma, considero que seu trabalho serve como um manifesto contra a misoginia, desafiando as regras patriarcais e afirmando a voz feminina na literatura.

Na perspectiva de apagamento de autoras mulheres, remeto-me ao caso da escritora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que deixou um extenso legado literário e historicamente significativo. Ela foi uma das idealizadoras/fundadoras da Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1897. Mesmo tendo sido uma colaboradora ativa para a criação da Academia, ela não figurou como uma das acadêmicas – imortais – porque, inicialmente, a ABL não aceitava mulheres. Quem ocupou esse lugar foi seu marido, o poeta português Filinto de Almeida, que apesar de ser um escritor de pouca expressão, era homem. Desse modo, “a cadeira de número 3 da Academia Brasileira de Letras (ABL) guarda uma história de injustiça no meio literário que nos ensina sobre a importância do protagonismo feminino em nossa atual sociedade” (Nascimento, 2021, recurso *online*).

Faz-se importante salientar, porém, que é possível considerar que Júlia Lopes de Almeida abria um novo espaço para as mulheres, sinalizando novos caminhos a serem seguidos nesse terreno monopolizado pelos homens. Ainda, conforme apurei, como uma maneira de

reconhecer essa injustiça sofrida pela autora, quando a ABL completou 120 anos, ela recebeu homenagens e a restituição de seu nome como cofundadora da Academia.

Nesse contexto, a estudiosa Patrícia Freire do Nascimento (2021) direciona o olhar para a perspectiva histórica e ressalta que:

[...] muitas mulheres criaram, atuaram, escreveram e produziram belíssimos trabalhos nas mais diversas áreas do conhecimento. Mas os tempos eram ainda mais difíceis e conservadores, e o protagonismo sempre acabava indo parar nas mãos de seus maridos ou professores (Nascimento, 2021, recurso *online*).

Contudo, é inegável que com as lutas sociais ganhando cada vez mais força, as mulheres escritoras avançaram na busca por mudar esse cenário. Ao abordar essa temática, é impossível não me remeter ao ensaio da escritora britânica Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, publicado em 1929. Nessa obra, clássica e atemporal, ela enfatizou a necessidade de espaço e liberdade para que as mulheres pudessem criar, um chamado que inegavelmente ecoa até os dias atuais.

Vejo, por exemplo, Salete Rosa Pezzi dos Santos (2016) sinalizar que no Brasil, durante a década de 1970, as investigações que estabeleciam relações entre mulher e literatura ocorriam de forma isolada e escassa, mas a partir dos anos oitenta “[...] ocorreu, no país, uma profusão de pesquisas de vanguarda de reconhecido valor acadêmico. Esses estudos fomentaram discussões sobre a construção do sujeito do gênero no imaginário social, sobre a naturalização de papéis e o lugar que esses sujeitos ocupam na sociedade” (Santos, 2016, p. 43-44). Assim, afirmo que o conceito de escrita feminina tem sido explorado referindo-se não apenas ao tema das obras, mas também à forma como as mulheres escrevem.

A subjetividade, a emoção e a experiência pessoal são elementos que frequentemente permeiam a literatura escrita por mulheres, desafiando o ideal de objetividade associado à tradição literária masculina. A esse respeito, convém comentar que:

A literatura de autoria masculina, que prevalecia em todos os gêneros, pelo menos do ponto de vista da recepção, mesmo quando empregava o narrador na primeira pessoa do singular, tendia a utilizar um ponto de vista neutro, externo, realista, num enredo de ação, em geral indiferente ao aprofundamento do eu psicológico (Lobo, 2002, p. 108).

Progressivamente, as mulheres passaram a criar novas formas de existir ao ocuparem legitimamente os espaços públicos e, conseqüentemente, desenvolverem diferentes tipos de sociabilidade. É possível perceber, por meio de sua expressão literária, que essas mudanças conferiram novos sentidos às ações femininas tanto em âmbito privado quanto público, graças à sua maior participação na vida social. Nesse sentido, em consonância com o exposto por Rita

Terezinha Schmidt (1998, p. 185), considero que “independentemente das limitações socioculturais de seu tempo e das diferenças de origem, classe, raça ou nacionalidade [...]”, por meio de suas narrativas, as escritoras do século XX promoveram diversas reflexões e questionamentos a respeito do modo como as práticas sociais e discursivas contribuíram para a definição de mulher como um sujeito periférico à cultura.

Assim, a autora ainda comenta que, em um contexto tradicionalmente masculino:

[...] a emergência do ‘outro’ da cultura, ou seja, as mulheres narradoras silenciadas pelas práticas narrativas dominantes da cultura patriarcal, sinaliza um novo episteme narrativo em que novos saberes, para além de limites sagrados e seculares impostos pela tradição, atualizam um novo sujeito engajado na reconceptualização de si e do mundo (Schmidt, 1998, p. 188).

É importante sublinhar que, ante a emergência feminina no âmbito público da produção cultural, entendo que, ao contar suas histórias, as mulheres escritoras não apenas reivindicam seu espaço, mas inspiram novas gerações a se expressarem e a lutarem por seus direitos. Elas demonstram que a literatura é um espaço onde todas as vozes podem ser ouvidas, incentivando as demais a também contarem suas histórias.

Consequentemente, hoje, cada vez mais, as mulheres se movimentam legitimamente na cena literária e têm a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, fazendo-se visíveis dentro dele, “[...] o que alterou profundamente a imagem de si mesmas que as mulheres podiam construir” (Rago, 2013, p. 25). Com tal característica, embora nós, mulheres, ainda sejamos mantidas à margem, estamos colocando em prática a luta para nos transformarmos em sujeito da história.

Por isso, as vozes femininas estão trilhando o caminho da busca de identidade literária. A esse respeito vale destacar que, atualmente, é possível observar nos textos escritos por mulheres:

[...] uma literatura configurada como ato político, ainda que esteja livre de sê-lo, no sentido de deixá-la acessível de forma direta a partir de sua manta estética. Não é só o dizer, é como este dizer se põe inserido numa rede de interesses coletivos que circulam em torno da produção artística. Estas escritas de si acabam alimentando uma ética do viver político, do viver em torno de uma causa particular que represente a universalidade da cidadania, dos direitos humanos, as liberdades sexuais, a quebra de parâmetros de beleza e comportamento que excluía absolutamente tudo o que estivesse fora do controle de certas classes e de certas etnias (Britto, 2018, p. 102).

No que concerne à questão da viagem, inegavelmente essa experiência de mobilidade atravessa de modos distintos homens e mulheres ainda na contemporaneidade, imagine na

Antiguidade. Devido a questões variadas, a viagem feminina era/é mais difícil. Aliás, “[...] a mobilidade pode ter reduzida disponibilidade para mulheres em razão de fronteiras que engendram pontos de imobilidade, ancorados em relações socioculturais, políticas, organizacionais e biológicas” (Fraga; Oliveira, 2020, p. 758).

Entendo, portanto, que as viagens são capazes de produzir elementos que permitem a promoção de intensas transformações nos mais variados âmbitos da sociedade, envolvendo, inclusive, a forma como os sujeitos pensam e agem. Assim, essa metamorfose dos indivíduos abre perspectivas à reflexão sobre o encontro de quem viaja com o próprio eu e com o seu desenvolvimento. É nesse contexto que considero que:

Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. Pode até revelar-se irreconhecível para si próprio, o que pode ser uma manifestação extrema de desenvolvimento do eu. Um eu que se move, podendo reiterar-se e modificar-se, até mesmo desenvolvendo sua autoconsciência; ou aprimorando a sua astúcia (Ianni, 2003, p. 26).

Então, penso que a mudança de lugar faz com que o sujeito também mude. No trabalho intitulado *Travel Writing and Gender* [Escrita de viagem e gênero], a intelectual britânica Susan Bassnett (2002, p. 234) sustenta que, no século XIX, “para algumas mulheres, ao que parece, viajar pode ter oferecido um meio de se redefinir, assumindo uma persona diferente e se tornando alguém que não existia em casa⁴⁰”.

Ao estabelecer uma relação entre viagem e literatura, pondero que os relatos de viagem são ricos em significados e oferecem uma possibilidade para a compreensão das dinâmicas sociais, culturais e identitárias de diferentes períodos históricos. Isso porque, “[...] ao longo do tempo, os relatos de viagem se transformaram em uma prática essencial para entendermos a conformação cultural dos povos, além de transformar-se em uma fonte riquíssima de produção do conhecimento” (Faria, 2021, p. 148).

O autor ainda menciona que esses textos ganharam força, principalmente, a partir do século XIX e esse processo segue até os dias atuais.

[...] além de reforçar a gigantesca valia dos relatos de viagem na transformação de si e do outro, seja ele o narrador, tocado pelas realidades vivenciadas ou o leitor que possivelmente fará dos relatos sua única fonte para conhecer outras realidades, por meio dos relatos foi possível acercar-se de fatos, supostamente reais, pertencentes à outras culturas que não teríamos como acessar (Faria, 2021, p. 149).

⁴⁰ “Travel for some women, it seems, may have offered a means of redefining themselves, assuming a different persona and becoming someone who did not exist at home”.

Cabe mencionar, também, que Mary Anne Junqueira (2011) acrescenta o fato de os relatos de viagem serem tomados por historiadores como fonte documental até as últimas décadas do século XX, uma vez que forneciam informações sobre a realidade do local visitado. A partir de então, ainda que o viajante abordasse a realidade do universo cultural do Outro, passaram a aparecer descrições mais subjetivas e as preocupações foram deslocadas também para o âmbito cultural do próprio viajante. Desse modo, “ao nos debruçarmos sob o gênero relato de viagem constatamos que dificilmente encontraríamos um relato idêntico ao outro, pois, mesmo que os sujeitos estivessem no mesmo lugar, na mesma hora, relatando a mesma coisa; nenhuma percepção ou olhar seria igual” (Faria, 2021, p. 149).

A respeito dos relatos de viagem escritos por homens e por mulheres, “se a tarefa dos homens era a de compor e possuir tudo o que os circundava, estas mulheres viajantes procuravam, antes de mais nada, compor e possuir a si mesmas” (Pratt, 1999, p. 275). Além disso:

Por apresentar um caráter bastante específico em seus textos, seja pela forma pessoal de escrever ou por interferência de seu próprio universo, os relatos de viagem escritos por mulheres ganharam cada vez mais espaço dentro do meio literário. Entretanto, sempre existiu discriminação à sua escrita em relação a dos homens. Para o cânone literário, geralmente masculino, branco e conservador, a escrita feminina em forma de relatos de viagem sempre foi considerada distração. Por outro lado, os relatos de viagem produzidos pelos homens, por serem considerados experimentos científicos, se transformaram em literatura, documentos, ofícios ou notícias (Faria, 2021, p. 154).

Contudo, ainda conforme o autor, percebo que, principalmente a partir do século XX, as viagens passaram a ser realizadas por grupos cada vez mais diversos, isto é, as mulheres também integravam legitimamente esse universo. Nesse contexto, Bassnett (2002, p. 226) discorre sobre o processo de redescoberta das *viajeras*, oriundo do que denominou “renascimento feminista” e discute como, no início dos anos 1970, os primeiros estágios desse renascimento atuaram de modo a “[...] disponibilizar obras que haviam desaparecido e lembrar aos leitores o número de mulheres viajantes que escreveram sobre suas jornadas⁴¹”.

Desse modo, ocorreram mudanças que contribuíram não somente para a emancipação feminina, mas também atuaram fortemente no crescimento e no reconhecimento dos relatos escritos por mulheres, por isso:

⁴¹ “[...] thefore to make available works that had all but disappeared and to remind readers of the number of women travellers who had written about their journeys”.

Consequentemente, o papel da mulher passou a ser fundamental para se explorar, não só a escrita de relatos, mas também a própria pesquisa científica, a partir de seu próprio olhar. Desde então, as pesquisas, os relatos, as transcrições de cartas – revelando as múltiplas impressões sobre as expedições –, se materializaram a partir das mãos, das ideias e das decisões que já não eram mais exclusivamente masculinas (Faria, 2021, p. 156).

A abordagem de Bassnett (2002) também revela como a mobilidade feminina gerou, no meio acadêmico, debates que colocavam em destaque a relação entre as narrativas de viagem escritas por mulheres e a busca de identidade empreendida por algumas *viajeras*. Segundo a estudiosa, uma característica que ganhou destaque no século XX é que algumas obras “[...] refletem mudanças pessoais, sociais e políticas, de modo que as jornadas que elas relatam são jornadas internas e externas, em direção a uma maior autoconsciência, bem como a um maior conhecimento adquirido por meio da experiência⁴²” (Bassnett, 2002, p. 238), o que me remete às escritas autobiográficas, uma vez que elas permitem, àquela que escreve, refletir subjetivamente sobre sua vida, suas vivências e, até mesmo, sobre sua identidade.

Nesse contexto, há autores que trazem uma relevante contribuição a esta pesquisa ao pontuarem a existência de uma relação entre o relato de viagem e os textos (auto)biográficos. Abordo, a título de exemplificação, o estudo de Elisa Freitas Schemes (2015), que cita as considerações de Ribeiro (2010) ao discorrer sobre a temática. A partir do trabalho desse autor, a estudiosa interpreta que os relatos de viagem podem ser classificados como subgêneros tanto da biografia quanto da autobiografia. Enquanto estas contemplam a narrativa de toda uma vida, aqueles não consideram toda a história de uma pessoa, mas representam o recorte de uma parte importante da vida do viajante.

Assim, aproximo-me de um importante referencial: a autobiografia. Consulte o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2004), e, conforme o autor, o termo:

[...] entrou em uso por volta de 1800, sendo registrado em Inglês pela primeira vez num artigo de Robert Southey, em torno da Literatura Portuguesa, publicado em 1809 (Weintraub 1975: 821), e em Francês no ano de 1842 (*Petit Robert*), se bem que a atividade literária por ele designada remonte aos primeiros séculos do Cristianismo, mais precisamente desde Santo Agostinho e suas *Confissões*, escritas no ano de 400 (Moisés, 2004, p. 46).

Ratificando a informação encontrada no dicionário, a estudiosa Verena Alberti (1991) pontua que, desde a Antiguidade, a sociedade tem conhecimento de produções literárias do

⁴² “[...] reflect personal, social, and political changes, so that the journeys they recount are both inner and outer journeys, towards greater self-awareness as well as greater knowledge gained through experience”.

gênero autobiográfico e, até mesmo, de relatos de viagem. Sobre a definição para o termo, encontro a seguinte explicação da autora:

Narrativa centrada no sujeito que a cria, simultaneamente ponto de partida e objeto do texto, a autobiografia parece ser a atualização do ‘indivíduo moderno’ no espaço da literatura. É como se, ao lado da poesia, do romance, da peça teatral, da crônica, enfim, se reservasse àquele indivíduo, a suas reflexões e experiências particulares, um ‘gênero’ literário específico que permitisse a expressão de sua unidade e autonomia (Alberti, 1991, p. 73).

Ela ainda complementa que a constituição dessas narrativas “[...] está fortemente vinculada à existência de um ‘indivíduo’ sujeito da criação, origem legítima da produção do discurso” (Alberti, 1991, p. 66). Nesse sentido, entendo que o objetivo da autobiografia é difundir o indivíduo em uma dimensão que permita a realização de um discurso próprio e, ao mesmo tempo, autônomo. Esse gênero literário, ao possibilitar que o sujeito revele suas reflexões e experiências particulares, é permeado pela subjetividade daquele que escreve.

Seguindo por essa senda, Beatriz Colombi Nicolli (2006, p. 14) considera que os textos de viagem, ademais de serem uma narrativa em prosa e em primeira pessoa, tratam:

[...] sobre um deslocamento no espaço feito por um sujeito que, assumindo o duplo papel de informante e de protagonista dos fatos, manifesta explicitamente a correspondência – verdadeira, objetiva – de tal deslocamento com seu relato. Esses componentes temáticos (deslocamento no espaço), enunciativos (coincidência do sujeito da enunciação com o do enunciado) e retóricos (veracidade, objetividade, marcas do factual) mantêm constância ao longo do tempo⁴³.

Esse fragmento, além de reafirmar a teoria do gênero, parece-me apropriado para pensar na possibilidade de leitura dos relatos de viagem como textos autobiográficos, o que se relaciona com os pressupostos de Philippe Lejeune (2008). O professor francês é o nome que legitima os estudos do gênero autobiográfico. No texto *O pacto autobiográfico*, o autor estabelece que para uma obra pertencer ao gênero autobiográfico ela precisa ser escrita em primeira pessoa, ser uma narrativa em prosa, dando ênfase à vida individual do narrador com uma perspectiva retrospectiva. Por outro lado, Lejeune (2008, p. 15) argumenta que essas categorias:

⁴³ “[...] trata sobre un desplazamiento en el espacio hecha por un sujeto que, asumiendo el doble papel de informante y protagonista de los hechos, manifiesta explicitamente la correspondencia – veraz, objetiva – de tal desplazamiento con su relato. Estos componentes temáticos (desplazamiento en el espacio), enunciativos (coincidencia del sujeto de la enunciación y del enunciado) y retóricos (veracidad, objetividad, marcas de lo factual) guardan constancia a lo largo del tiempo”.

[...] não são absolutamente rigorosas: certas condições podem não ser preenchidas totalmente. O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* retrospectiva: isto não exclui nem seções de auto-retrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço. Trata-se de uma questão de proporção ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificador no exame de casos particulares.

Além disso, o autor ressalta que é necessário existir, nessa narrativa, uma relação de identidade de nome entre autor, narrador e personagem principal, que, geralmente, é marcada pela escrita em primeira pessoa. Essa relação identitária é, portanto, condição *sine qua non* de textos autobiográficos. Com base na equivalência de nomes é possível estabelecer uma espécie de contrato de leitura entre o autor e o leitor de um texto, que Lejeune (2008, p. 26) denomina como “pacto autobiográfico”, conceito que o professor publicou originalmente em 1975.

Em meu processo de recepção, visto que as obras analisadas preenchem as condições indicadas em cada uma das categorias propostas por Lejeune (2008), defendo que são textos majoritariamente autobiográficos. Nesse caso, tomarei os textos como testemunhos da vida privada das autoras, ou seja, firmarei o “pacto autobiográfico”. Segundo Lejeune (2008), quando o leitor é capaz de constatar a identidade entre autor, narrador e personagem, mesmo que ela não seja declarada, o pacto autobiográfico foi assinado.

Ao refletir sobre a hipótese desenvolvida por Lejeune (2008) acerca do pacto autobiográfico, Colombi Nicolai (2006, p. 23-24) discorre que:

O conceito de ‘pacto’ remete a uma instância extratextual, contratual, legal, na qual entra em jogo a responsabilidade social do autor em relação à sua obra. Na viagem aceitamos também um pacto segundo o qual admitimos uma dupla atividade por parte do sujeito, que poderíamos expressar na fórmula ‘aquele que escreve é aquele que viaja’, na medida em que a maioria dos textos colocam em cena uma escrita que convalida esse duplo papel. [...] A função central de todo narrador de um relato de viagem, seu dever implícito, é informar, e de acordo com os pactos que regem o gênero, que tal informação seja verdadeira, ou seja, confiável⁴⁴.

⁴⁴ “El concepto de ‘pacto’ remite a una instancia extratextual, contractual, legal, en la cual entra en juego la responsabilidad social del autor en relación a su obra. En el viaje aceptamos también un pacto según el cual admitimos una doble actividad por parte del sujeto, que podríamos expresar en la fórmula ‘el que escribe es el que viaja’, en la medida que la mayoría de los textos escenifican una escena de escritura que convalida este doble papel. [...] La función central de todo narrador de un relato de viaje, su deber implícito, es informar, y de acuerdo a los pactos que rigen el género, que tal información sea veraz, es decir, fiable”.

Convém comentar que os relatos de viagem, por si só, têm a característica de criar um efeito de verdade, já que são textos que se nutrem de evidências reais, frutos da observação empírica, mesmo que nem sempre isso seja verificável. Aliás, “é evidente que, em literatura, os textos não são verdadeiros nem falsos, na sua dimensão verbal, na medida em que funcionam dentro de um sistema, o literário, que detém as suas próprias regras, avessas a critérios de verdade ou de falsidade” (Cunha, 2012, p. 161).

Ao realizar a leitura de *El síndrome de Paris* (2016), *Una viajera por Asia Central* (2016) e *El arte de viajar sola* (2019), escritos utilizando a proximidade da primeira pessoa, defendo que alguns exemplos podem ser suficientes para indicar que aquela que escreve é a mesma que viajou e corroborar o caráter predominantemente autobiográfico das obras.

Em *El síndrome de Paris* (2016), desde o primeiro momento do texto, a narradora intervém na narrativa ao utilizar um pronome possessivo relacionado com a primeira pessoa do singular: “A casa da minha amiga Laura [...]”⁴⁵ (Villalba, 2016, p. 5). Seguindo com a leitura, identifico, ainda, vestígios deixados explicitamente pela escritora ao inserir diversos dados de sua própria biografia, como em: “[...] enquanto escrevia *Días de viaje*, meu primeiro livro [...]”⁴⁶ (Villalba, 2016, p. 10).

Ao direcionar a mirada para *Una viajera por Asia Central* (2016), constato que, o uso do verbo conjugado na primeira pessoa marca a identidade do sujeito da enunciação (autora) e do sujeito do enunciado (narrador = personagem) também desde o início da narrativa: “Durante muitos anos viajei por uma linha imaginária”⁴⁷ (Almarcegui, 2016, p. 23). Além disso, ao longo de todo o relato percebo, na história narrada, fatos que remetem à vida da escritora, como a menção aos lugares por onde viajou e a suas produções literárias, como no seguinte trecho: “[...] eu o vesti para apresentar meu primeiro livro *Ali Bey y los viajeros europeos a Oriente*”⁴⁸ (Almarcegui, 2016, p. 40).

Por fim, em *El arte de viajar sola*, Lina Maestre (2019) traça o percurso de confecção do livro desde o prefácio autoral, depois abre a obra apresentando-se para, ao iniciar os relatos de viagem propriamente ditos, também trazer uma narradora em primeira pessoa: “Quando as pessoas me perguntam se não me dá medo viajar sozinha, sempre respondo o mesmo [...]”⁴⁹ (Maestre, 2019, p. 14), como demonstrado por meio da utilização do pronome oblíquo átono e do verbo. Destaco que, assim como nas outras obras analisadas, constam traços biográficos da

⁴⁵ “La casa de mi amiga Laura [...]”

⁴⁶ “[...] mientras escribía *Días de viaje*, mi primer libro [...]”

⁴⁷ “Durante muchos años viajé por una línea imaginaria”.

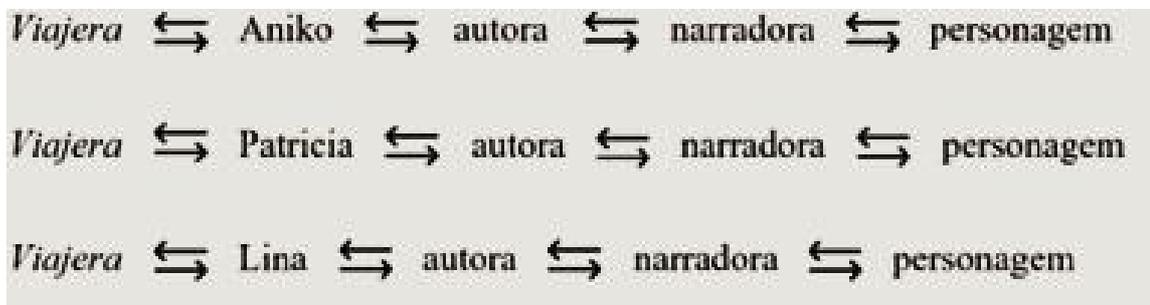
⁴⁸ “[...] me lo puse para presentar mi primer libro *Ali Bey y los viajeros europeos a Oriente*”.

⁴⁹ “Cuando la gente me pregunta si no me da miedo viajar sola, siempre respondo lo mismo [...]”.

autora, como em: “Escrevi sobre este estilo de vida no meu blog de viagens e em várias revistas e páginas web [...]”⁵⁰ (Maestre, 2019, p. 14).

Como corroborado com a exemplificação acima, uma vez que o corpus desta pesquisa é constituído por textos que atendem as categorias discutidas anteriormente, admito que eu realize uma leitura autobiográfica, indo ao encontro da teoria lejeuneana. Destaco, ainda, que essa condição vai aparecer em diversos momentos ao longo das narrativas, como poderá ser comprovado no decorrer deste estudo. Por essa razão, optei por adotar os termos referentes às escritoras como sinônimos, isto é, de forma intercambiável, ao longo das análises. Represento, abaixo, essa denominação:

Figura 36 – Denominações adotadas para as escritoras



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Com base no apresentado acima, na Figura 36, ressalto que todas as escritoras estão sendo mencionadas nas análises, ora como *viajera*, ora por seu nome próprio ou, ainda, com as nomenclaturas que caracterizam a relação identitária dos textos autobiográficos: autora, narradora ou personagem. Além disso, em determinados momentos, também utilizo o sistema padrão de referências e adoto o sobrenome da autora, seguido pela data de publicação do livro e, quando demandado por uma citação, pelo número de página de onde o trecho tenha sido retirado, como, certamente, já pôde ser percebido ao longo desta tese.

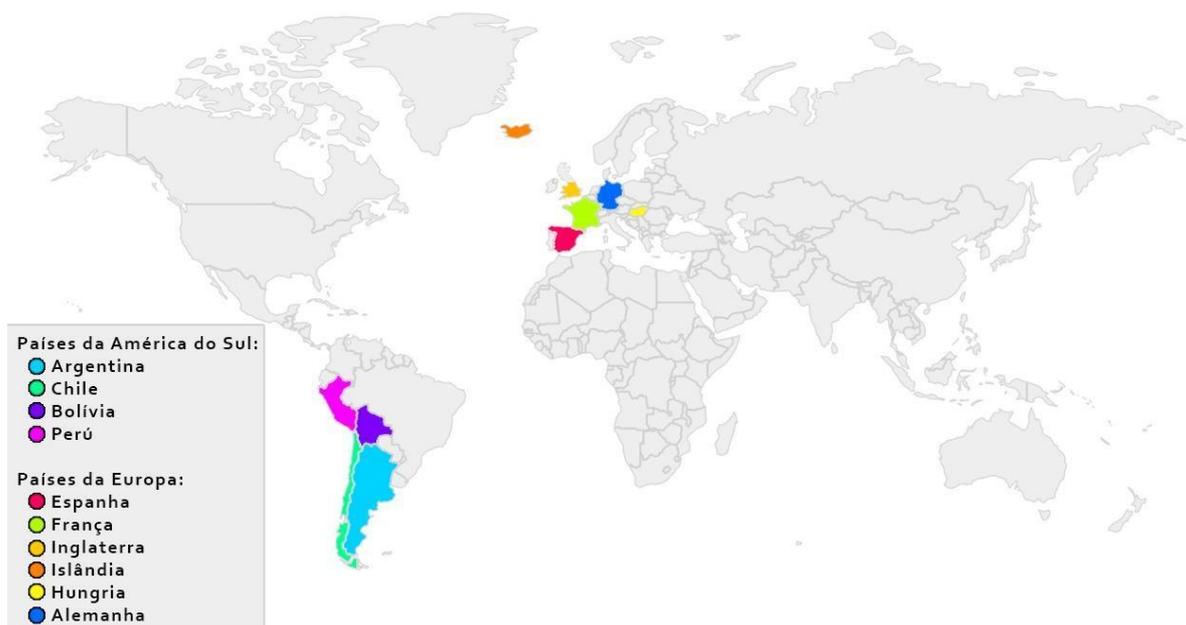
Feita essa explanação inicial, a qual acredito que me permitirá dar um rumo seguro à investigação, a partir de agora, mergulharei nas profundezas do campo narrativo das obras *El síndrome de Paris* (2016), *Una viajera por Asia Central* (2016) e *El arte de viajar sola* (2019), aplicando critérios que o caminho construído até aqui me fez enxergar, mas também considero que, assim como no mergulho em um oceano, conforme o mergulhador se dirige mais ao fundo, novas percepções vão surgindo e vão se apresentando pontos, até então, inexplorados.

⁵⁰ “Escribí sobre este estilo de vida en mi blog de viajes y varias revistas y páginas web [...]”.

4.1 LEITURA TEXTUAL DA OBRA ARGENTINA *EL SÍNDROME DE PARÍS*

Agora, interessa-me especificamente a obra argentina *El síndrome de París*, de Aniko Villalba (2016). Inicialmente, gostaria de pensar nos países⁵¹ para onde a escritora expandiu sua mobilidade e que geraram os relatos de viagem presentes do livro. Na ilustração abaixo, mapeei os destinos de Aniko e construí, assim, o itinerário villalbiano na obra.

Figura 37 – Itinerário villalbiano



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Observando a ilustração, noto que a *viajera* concentrou seu percurso especificamente em dois continentes: América do Sul – Argentina, Chile, Bolívia e Peru – e Europa – Espanha, França, Inglaterra, Islândia, Hungria e Alemanha. A escolha desses destinos não foi aleatória e aparece no texto, no seguinte trecho: “Tinha planejado uma viagem pela América do Sul e pela Europa durante mais de um ano, enquanto escrevia *Días de viaje*, meu primeiro livro, em Buenos Aires, e não queria continuar adiando-a⁵²” (Villalba, 2016, p. 10).

Cabe informar que o livro tem um texto de abertura que interpretei como uma introdução quando, na subseção 3.1, realizei a leitura paratextual da obra. Nessa parte, mencionei que

⁵¹ Optei por representar graficamente a indicação dos países para os quais as autoras viajaram por considerar que, em alguns casos, seria inviável demarcar visualmente cada cidade visitada.

⁵² “Había planeado un recorrido por Sudamérica y Europa durante más de un año, mientras escribía *Días de viaje*, mi primer libro, en Buenos Aires, y no quería seguir postergándolo”.

Aniko estava vivenciando um momento de luto⁵³: “Uma das minhas melhores amigas morreu faz um mês. Se chamava Lenke, era astróloga, tinha oitenta e quatro anos e havia nascido na Hungria. Chegou na Argentina com sua família quando tinha vinte e foi amiga da minha mãe por mais de quarenta anos”⁵⁴ (Villalba, 2016, p. 5).

Por essa razão, ela declara que a única viagem que gostaria de fazer “[...] é a uma dimensão paralela na qual nada disso esteja acontecendo”⁵⁵ (Villalba, 2016, p. 7). Contudo, em outubro de 2013, a *viajera* sentiu que tinha que viajar para que não ficasse mais deprimida e decidiu fazer as malas e embarcar sem passagem de volta, o que interpreto como uma “tentativa de desligamento do luto” (Freud, 2013, p. 45), já que ela confiava que o superaria depois de algum tempo. Até junho de 2015, percorreu parte da América do Sul e da Europa, para dar um sentido a esse luto e se (re)encontrar consigo mesma, porém, com o passar do tempo, foi percebendo que a vida de *viajera* também tinha um lado B – negativo – e começou a se sentir desconfortável.

Como mencionei anteriormente, Aniko cunhou o termo “viajoterapia” (Villalba, 2016, p. 17), no qual une os vocábulos “viagem” + “terapia”. A esse respeito, detalha que “o objetivo era fazê-los reagir, devolver-lhes um pouco de vida e que se recuperassem graças à viagem”⁵⁶ (Villalba, 2016, p. 17). Assim, com base nos relatos presentes na obra, entendo que, durante os quase dois anos que passou viajando, confiou que o caráter terapêutico da viagem seria a solução para sua tristeza e para que superasse o luto, proporcionando, conseqüentemente, uma oportunidade de autoconhecimento.

Entretanto, como já vinha sentindo que viajar como estilo de vida não era do jeito que imaginava e que havia uma grande distância entre expectativa e realidade, passou a questionar, com base em sua própria vivência, as limitações desse processo e, até que ponto, viajar poderia realmente promover a cura das suas questões internas. Com base no conceito da Síndrome de Paris a autora entendeu “[...] que estava em processo de desencanto. Antes de começar a viajar, acreditava que era um estilo de vida perfeito e que seria feliz para sempre”⁵⁷ (Villalba, 2016, p.

⁵³ A abordagem psicanalítica de Sigmund Freud (2013), entre outras, poderia ser utilizada para trabalhar detalhadamente a temática do luto, porém, nesta tese, opto por não me enveredar nessa discussão por questão de tempo e por fugir ao escopo do estudo, o que demandaria investigações mais aprofundadas.

⁵⁴ “Una de mis mejores amigas se murió hace un mes. Se llamaba Lenke, era astróloga, tenía ochenta y cuatro años y había nacido en Hungría. Llegó a Argentina con su familia cuando tenía veinte y fue amiga de mi mamá por más de cuarenta años”.

⁵⁵ “[...] es a una dimensión paralela en la que nada de esto esté pasando”.

⁵⁶ “El objetivo era hacerlos reaccionar, devolverles un poco de vida y que se recuperaran gracias al viaje”.

⁵⁷ “[...] que estaba en proceso de desencanto. Antes de empezar a viajar creía que era un estilo de vida perfecto y que sería feliz para siempre”.

93), mas não era dessa forma e foi como se tivesse, metaforicamente, sido acometida pela doença, mas de modo mais amplo, em uma espécie de desilusão que chamaria de Síndrome das viagens, já que viver viajando não é sinônimo de férias constantes, mas um estilo de vida no qual problemas também aparecem.

A primeira viagem narrada, que teve início na casa de sua amiga Laura – em San Nicolás de los Arroyos, uma cidade argentina localizada a, aproximadamente, 250km de distância da capital –, não foi uma viagem solo, uma vez que a *viajera* estava acompanhada de seu namorado, à época. Contudo, a narradora informa que aquela experiência viática não correspondeu a suas expectativas. Segundo o relato: “[...] viajar em casal não era como eu esperava. D⁵⁸ e eu estávamos passando por uma crise desde Buenos Aires, as opções eram nos separarmos ou viajarmos juntos e eu o coloquei nos meus planos para não ficar com dúvidas nem aceitar que a relação já tinha terminado há muito tempo”⁵⁹ (Villalba, 2016, p. 10). Aqui, percebo que, somando-se à crise vivenciada por Aniko devido ao luto pela perda de Lenke, ela também passava por um período de dificuldade no relacionamento. Sua atitude transmite a ideia de que a viagem também seria uma tentativa de esclarecer os próprios sentimentos e evitar uma decisão precipitada sobre o fim da relação.

Aniko continua a narrativa demonstrando seu sentimento de incômodo com tudo relacionado à viagem. Para ela, “parecia que o meu corpo tinha se esquecido como viajar e eu sentia que durante muito tempo ninguém iria gostar de mim”⁶⁰ (Villalba, 2016, p. 11). Novamente aparece o enfoque direcionado para as inquietações da *viajera*. Uma possibilidade de leitura para essa sensação de estar perdida que a personagem transmite, reside no fato de Aniko ter passado um ano entre as paredes do próprio lar escrevendo *Días de viaje* (2013), como exposto anteriormente. As vivências rotineiras, ao longo desse período, despertaram na autora diversos questionamentos acerca do estilo de vida que havia escolhido. Ao mesmo tempo, ela também entendia que se sentiria fracassada caso desistisse de viajar e voltasse a Buenos Aires, por isso, decidiu continuar viajando e confiando que a mobilidade seria responsável pela sua cura interior.

⁵⁸ Um ponto que merece atenção é a utilização da letra D ao invés do nome próprio para fazer referência ao namorado. O uso da letra maiúscula, entendida como a inicial do nome, é uma decisão estilística, que pode ser interpretada como uma atitude ética da escritora para preservar a identidade do sujeito e manter seu anonimato, algo que, com minhas leituras, notei ser bastante recorrente em relatos de experiências pessoais.

⁵⁹ “[...] viajar en pareja no era como esperaba. D y yo estábamos en crisis desde Buenos Aires, las opciones eran separarnos o viajar juntos y lo sumé a mis planes para no quedarme con la duda ni aceptar que la relación se había terminado hacía tiempo”.

⁶⁰ “Parecía que mi cuerpo se había olvidado de cómo viajar y sentía que durante mucho tiempo no iba a caerle bien a nadie”.

Interessante perceber como a *viajera* acredita no poder que a viagem teria de transformar seus sentimentos ao afirmar que “[...] em algum momento da viagem, essa dupla escuridão que me perseguia por todos os lados ia se distanciar e a tristeza se transformaria em outra coisa”⁶¹ (Villalba, 2016, p. 12). Tal asserção, inevitavelmente, direciona-me para os postulados de Sigmund Freud (2013). Segundo o pai da psicanálise, uma característica do luto é, justamente, o fato de que ele desaparece depois de um determinado período de tempo e não deixa alterações nítidas. Aniko estaria, portanto, ao longo da viagem, ressignificando sua tristeza e mantendo a esperança de que aquela situação era transitória.

Seguindo por essa senda, encontro uma manifestação de que a viagem transformou a realidade da narradora e fez a diferença nos sentimentos demonstrados. Conforme o texto, “viajamos de Buenos Aires a Santiago do Chile sem pegar ônibus, somente de carona, e dessas três semanas me restam as recordações de momentos extraordinários e nada mais, que era o que eu buscava para sentir que estava viajando de verdade”⁶² (Villalba, 2016, p. 12). Assim, a personagem se revela através de suas experiências e reflexões.

Aqui, apesar de saber que qualquer generalização é passível de ser relativizada, preciso relacionar a narrativa villalbiana à forte tendência subjetiva presente nos relatos de viagem escritos por mulheres. Noto que, até então, o enfoque do texto está em descrever as próprias emoções e sentimentos da *viajera*, uma especificidade que apresenta uma perspectiva diferente da dos autores homens, “[...] entendidos como seres racionais, lineares, focados e objetivos” (Franco, 2017, p. 7).

Ao chegar ao Chile, Aniko reflete sobre as imagens construídas previamente de um determinado lugar e afirma: “às vezes me falam tanto de um lugar que me convenço de como tenho que reagir ao vê-lo”⁶³ (Villalba, 2016, p. 14). Nesse sentido, o sociólogo francês Jean-Didier Urbain (1993) discorre que um imaginário socialmente construído, com base nas considerações de viajantes que já conheceram outros povos, exerce influência sobre quem irá desbravar aqueles territórios posteriormente. Contudo, não existe uma opinião universal e, por isso, Urbain (1993) defende que é importante o sujeito viajar para ver com seus próprios olhos e construir, por si mesmo, suas próprias opiniões.

⁶¹ “[...] en algún momento del viaje ese doble oscuro que me perseguía a todas partes iba a tomar distancia y la tristeza se convertiría en otra cosa”.

⁶² “Viajamos de Buenos Aires a Santiago de Chile sin tomar colectivos, solo a dedo, y de esas tres semanas me quedan recuerdos de momentos extraordinarios y nada más, que era lo que buscaba para sentir que estaba viajando de verdad”.

⁶³ “A veces me hablan tanto de un lugar que me convenzo de cómo tengo que reaccionar al verlo”.

Percebo que, nesse momento, o relato assume um caráter mais descritivo e o olhar da *viajera* se desloca para o local visitado. Ela insere, em seu texto, a descrição da casa onde iriam ficar hospedados, bem como detalhes acerca da cidade. Entretanto, a narrativa segue com menções aos sentimentos de Aniko. “Talvez ali encontrasse alguma das respostas que procurava. Minha obsessão já não era dar a volta ao mundo, mas sim saber o que acontece com os que já não estão nele”⁶⁴ (Villalba, 2016, p. 16). Percebo que ocorre uma mudança de foco que pode ser interpretada como o abandono da busca exterior – dar a volta ao mundo – em busca de uma jornada mais introspectiva, que trouxesse respostas sobre a morte.

Outra característica que merece destaque diz respeito à sensação de estar perdida em seus próprios pensamentos, mencionada na obra. Segundo Villalba (2016, p. 17-18):

À medida que avançávamos para o norte do Chile, comecei a esquecer em que parte do planeta estava. Na minha cabeça se misturavam muitas coisas: como estava lendo relatos de viagem pela Argentina, toda vez que olhava pela janela pensava na planície, ao mesmo tempo me aproximava do próximo destino e queria chegar à Bolívia, certos lugares do Chile me lembravam os vilarejos costeiros do Peru e, enquanto isso, sonhava em voltar para a Ásia. Tinha várias geografias ao mesmo tempo e a ansiedade me fazia sentir culpada, para que viajo se no final sempre quero estar em outro lugar? Então, para me acalmar, repetia 'você está no Chile' como um mantra interno⁶⁵.

No trecho em questão, a narradora revela uma geografia fluida, moldada pela imaginação, o que ocasiona ansiedade e sentimento de culpa por não estar desfrutando plenamente a viagem. Entendo que esse estado emocional está intrinsecamente ligado ao fato de, mesmo estando em movimento, a personagem ter a sensação de que está faltando algo, já que tem dificuldade de estabelecer novas conexões com o lugar visitado.

A análise da viagem como processo de superação do luto acrescenta uma nova camada de profundidade nesta leitura crítica. Considero que, como está lidando com a dor do luto – e quer fugir desse sentimento –, ela busca, em distintos lugares, uma possibilidade de distração e de recomeços. Nesse sentido, relata: “diziam que nessa parte do Chile era possível ver óvnis. Queria que aparecesse algum para pegar carona para outra galáxia. No trajeto, ia perguntar para

⁶⁴ “Quizá ahí encontraría alguna de las respuestas que buscaba. Mi obsesión ya no era dar la vuelta al mundo sino saber qué pasa con los que ya no están”.

⁶⁵ “A medida que avanzábamos hacia el norte de Chile empecé a olvidar en qué parte del planeta estaba. En mi cabeza se mezclaban muchas cosas: como estaba leyendo relatos de viaje por Argentina, cada vez que miraba por la ventana pensaba en la llanura, a la vez me adelantaba al próximo destino y deseaba llegar a Bolivia, ciertos lugares de Chile me hacían acordar a los pueblos costeros de Perú y mientras tanto soñaba con volver a Asia. Tenía geografías múltiples en simultáneo y la ansiedad me hacía sentir culpable, para qué viajo si al final siempre quiero estar en otra parte. Entonces para tranquilizarme repetía ‘estás en Chile’ como un mantra interno”.

eles quanto tempo é necessário para superar o luto em seu planeta”⁶⁶ (Villalba, 2016, p. 17). O que percebo é a personagem, em meio a sua jornada de luto, projetando suas esperanças em um encontro com o desconhecido que, em realidade, supera as fronteiras da realidade terrena. Pelo que posso deduzir da passagem citada, a menção à viagem espacial reflete uma busca por respostas que estão além da compreensão humana.

Toda essa situação fazia com que a viagem não fosse plena e a *viajera* se sentia incomodada, como observo no seguinte trecho: “e outra vez a culpa me dizia ‘estou aqui, não sei quando voltarei e estou perdendo tempo’”⁶⁷ (Villalba, 2016, p. 17). Interpreto que a culpa, nesse caso, é a manifestação de um conflito interior que cria uma tensão psicológica na narradora. Ela vai além de um sentimento de lamentação e se converte em um lembrete recorrente de que algo não está resolvido.

Como as vivências da viagem assumiam um caráter fortemente reflexivo, Aniko começou a redesenhar sua perspectiva enquanto fazia a “viajoterapia”. Nas palavras da autora:

[...] existem lugares onde o que importa é situar-se de maneira física e mental nessa latitude, permitir que o tempo real e o interno se alinhem e viver o presente. E enquanto o ônibus avançava pela terra e os vilarejos se distanciavam pela janela, me conscientizei de que estava em um momento único, viajando por um caminho que nunca mais voltaria a transitar, e disse a mim mesma: 'estás aqui, és aqui', e tomei esse momento de presente absoluto como uma das chaves da viajoterapia⁶⁸ (Villalba, 2016, p. 18).

Dialogando com o exposto, na obra *Ser e tempo*, publicada originalmente em 1927, o filósofo alemão Martin Heidegger defende que é através do tempo que ocorre a unificação das experiências que o sujeito tem no mundo e, por isso, se apoia na estrutura do “ser-no-mundo” (Heidegger, 2005, p. 90). O autor explica que seria uma concepção ontológica na qual a existência humana não pode ser separada do mundo que nos rodeia, uma vez que estamos, enquanto sujeitos, em constante relação com esse mundo. Em resumo, entendo que, para Heidegger (2005), situar-se vai além da localização geográfica, é um ato existencial. Já para a

⁶⁶ “Nos habían dicho que en esa zona de Chile se podían ver ovnis, quise que apareciera alguno para hacer autostop a otra galaxia. En el trayecto les hubiese preguntado cuánto tiempo se necesita en su planeta para superar un duelo”.

⁶⁷ “Y otra vez la culpa, me decía ‘estoy acá, quién sabe cuándo volveré y estoy perdiendo el tiempo’”.

⁶⁸ “[...] hay lugares donde lo que importa es situarse de manera física y mental en esa latitud, permitir que el tiempo real y el interno se alineen y vivir el presente. Y mientras el colectivo avanzaba por la tierra y los pueblos se achicaban en la ventana fui consciente de que estaba en un momento único, viajando por un camino que nunca más volvería a transitar, y me dije ‘estás acá, sos acá’, y tomé ese momento de presente absoluto como una de las claves de la viajoterapia”.

viajera, o ônibus em movimento e os vilarejos que se distanciam são parte do espaço que ela habita e deve estar em relação, naquele momento.

Nessa esteira, a autora sugere a experiência de alinhamento entre o tempo real e o tempo interno para que possa viver plenamente o presente. Considero que o gesto de dizer "estás aqui, és aqui" promove a união entre sua presença física e sua presença existencial naquele espaço. Assim, representa um momento em que a *viajera* reflete sobre seu lugar no mundo e se enxerga como uma parte dele, com a consciência desse instante como único e irrepetível. Inclusive, Bachelard (1993, p. 217) me oferece uma possibilidade intertextual para expandir a análise do trecho. O autor questiona: “Onde está o peso maior do *estar-aí*, no *estar* ou no *aí*? No *aí* – que seria melhor chamar de *aqui* – é necessário em primeira instância procurar o meu ser? Ou então, no meu ser vou encontrar primeiro a certeza de minha fixação num *aí*”?

Por fim, convém apontar que é por meio da viajoterapia que o deslocamento físico possibilita o reencontro com si própria no presente, remetendo-me, novamente, ao sentido terapêutico que a viagem pode assumir.

Seguindo por essa vertente de reconexão consigo mesma, a *viajera* comenta que:

Quando viajo, parece que os dias se alongam e o tempo passa mais devagar. Quem adere ao *slow travel* diz que isso acontece porque o cérebro desliga o piloto automático e entra em um estado de atenção constante. Como tudo é novo, ele registra cada movimento e decisão, e cada minuto ganha consistência⁶⁹ (Villalba, 2016, p. 19).

No contexto citado, a desaceleração destaca, uma vez mais, a vivência plena do presente e aponta para a percepção de tempo subjetiva da *viajera* durante a viagem.

Contudo, ao chegar ao deserto do Atacama, realizou um tour astronômico e, inevitavelmente, lembrou-se de Lenke – que era astróloga. De acordo com o texto: “Olhando para o céu, parada no deserto do Atacama, quase dois meses após sua morte, pensei que isso não pode acabar aqui; tive a certeza de que ela e seu irmão estavam em alguma constelação”⁷⁰ (Villalba, 2016, p. 21). Esse trecho revela que o ambiente do deserto, somado à vastidão do céu, atuou como cenário para a tentativa de entendimento do luto vivenciado por Aniko, colocando, uma vez mais, sua dor em perspectiva. Ela buscava, não somente processar a perda da amiga,

⁶⁹ “Cuando viajo me parece que los días se ensanchan y el tiempo pasa más lento. Quienes suscriben al *slow travel* dicen que es porque el cerebro apaga el piloto automático y entra en estado de atención constante. Como todo es nuevo, registra cada movimiento y decisión y cada minuto tiene consistencia”.

⁷⁰ “Mirando el cielo, parada en el desierto de Atacama, casi dos meses después de su muerte, pensé en que esto no se puede terminar acá, tuve la certeza de que ella y su hermano estaban en alguna constelación”.

mas também encontrar um sentido para a morte. Em diversas culturas, como no caso da brasileira, por exemplo, as estrelas são vistas como representação dos mortos, como uma forma de imortalidade. Assim, ao imaginar sua amiga e o irmão dela "em alguma constelação", a autora preserva a memória deles em um espaço simbólico eterno.

Chegando à Bolívia, Aniko começou a ativar as memórias de quando esteve lá pela primeira vez. A narradora revisita, quase sete anos depois, uma vivência de 2007 e reflete sobre como um gesto de hospitalidade inesperado foi a mola propulsora para que decidisse adotar as viagens como estilo de vida, em outros termos, Aniko escreve o relato de quando percebeu que estava pronta para a vida de *viajera* solo. Segue a citação:

Era a primeira vez que viajava sozinha, e eu não imaginava que um gesto me levaria a escolher as viagens como estilo de vida, a continuar viajando em busca de outras demonstrações de hospitalidade. Em um trem que cruzava o Altiplano durante a noite, uma jovem boliviana me viu com frio e me cobriu com a manta do seu bebê enquanto eu dormia. Havia se passado quase sete anos, e eu não pensava que voltaria tão rápido ao lugar onde tudo havia começado⁷¹ (Villalba, 2016, p. 22).

Aqui, representada pela ação da jovem boliviana que usa a manta de seu bebê para aquecer a personagem, a hospitalidade emerge como eixo central da narrativa. Conforme pontuei na minha dissertação de mestrado – ocasião em que analisei *Días de viaje* (Villalba, 2013), obra na qual figura o relato da viagem realizada em 2007 –, entendo essa atitude como um ato de acolhimento, configurado como o instinto materno do cuidado. Ademais:

Nesse sentido, acrescentaríamos ainda, que o rosto dessa mulher se configura no rosto da hospitalidade nas viagens, que é um ato feminino. Por isso, inferimos que ela decidiu viajar visando a colecionar momentos de hospitalidade que, ao serem direcionados para uma mulher, consequentemente criam laços afetivos maiores que quando direcionados para um homem (Silva, 2020, p. 111).

Esse gesto, aparentemente pequeno, tem um impacto profundo quando penso na vulnerabilidade de uma mulher viajando sozinha. Noto a autora não somente confirmando a generosidade do ato, mas também transformando-o em um agente de mudanças da sua jornada

⁷¹ “Era la primera vez que viajaba sola y no me imaginaba que un gesto me llevaría a elegir los viajes como modo de vida, a seguir viajando en busca de otras muestras de hospitalidad. En un tren que cruzaba el Altiplano de noche una chica boliviana me vio con frío y me tapó con la frazada de su bebé mientras yo dormía. Habían pasado casi siete años y no pensaba que iba a volver tan rápido al lugar donde había empezado todo”.

de autodescoberta e de valorização das conexões interpessoais, o que interpreto como uma imersão na própria subjetividade.

Percebo, ainda, uma demonstração da *viajera* de que sua versão que estava revisitando a Bolívia havia sofrido alguma mudança. Villalba (2016, p. 22) afirma que: “Na primeira vez, era um vilarejo vazio e perdido, sem nada para ver ou fazer. Agora estava cheio, tinha asfalto, mercados, crianças brincando e mulheres sentadas nas calçadas vendendo roupas e artesanatos. Desconfio que isso sempre esteve aí, mas eu olhava para outro lado”⁷². Assim, confronta seu olhar prévio com sua nova vivência. “O momento é outro, o que significa que o sujeito também é outro, pois muito já se terá acrescentado à sua experiência de vida [...]” (Pimentel, 2001, p. 89). A escritora percebeu que retornando ao local em um novo contexto, algumas coisas já não faziam tanto sentido, porque o lugar era o mesmo, mas ela não.

Mais adiante, encontrei um trecho que revela uma possível reconexão de Aniko consigo mesma. “E eu voltei a me sentir viajando: / lábios rachados, / pele seca, / tênis cobertos de terra, / a roupa toda suja, / três tipos de moedas na carteira, / mapas em branco, / vontade de escrever”⁷³ (Villalba, 2016, p. 24-25). Aqui, a vivência da viagem é transmitida de uma maneira sensorial e introspectiva, revelando indicativos da condição da *viajera* – alguém que estava em busca de algo mais do que apenas um destino físico. Percebo uma dualidade entre as sensações físicas de desconforto em contraste com o desejo de registrar a experiência através da escrita, que preencheria o vazio.

Inclusive, logo em seguida, deparo-me com uma reflexão da autora a respeito das fotografias que são tiradas durante as viagens e da relação que elas mantêm com os relatos escritos. De acordo com o texto:

[...] guardei a câmera e decidi fazer uma visita livre de fotos. Primeiro, para voltar a observar os detalhes que ficam perdidos nas fotos e para falar de um lugar sem precisar me apoiar no registro visual. Segundo, porque estava sobrecarregada e entediada das minhas fotos, que sempre me pareciam iguais, e também um pouco dos meus textos. E, por último, por respeito às mulheres. Na Bolívia, são elas que estão em cada esquina para a foto, aquelas que, com suas cores brilhantes, contrastam com o tom pastel dos edifícios, as que se vestem da mesma maneira há séculos. Elas são a imagem mais reconhecida do país e muitas não gostam de fotos: ‘Sentem que estão zombando delas’, me

⁷² “La primera vez era un pueblito vacío y perdido, sin nada que ver ni hacer. Ahora estaba repleto, tenía asfalto, mercados, chicos jugando y mujeres sentadas en las veredas vendiendo ropa y artesanías. Sospecho que eso siempre estuvo ahí pero yo miraba para otro lado”.

⁷³ “Y yo volví a sentirme de viaje:/labios agrietados,/piel seca,/zapatillas cubiertas de tierra,/toda la ropa sucia,/tres tipos de monedas en la billetera,/mapas en blanco,/ganas de escribir”.

disse um boliviano. E, como não queria ofendê-las, durante esses três dias eu me dediquei a olhar⁷⁴ (Villalba, 2016, p. 24).

No trecho supracitado, percebo uma reflexão sobre o fato de que, muitas vezes, na tentativa de capturar a essência visual de um momento, é possível acabar perdendo a verdadeira profundidade da experiência. A esse respeito, Urry (1996, p. 18) comenta que: “as pessoas se deixam ficar presas a esse olhar, que então é visualmente objetificado ou capturado através de fotos, cartões-postais, filmes, modelos, etc. Eles possibilitam ao olhar ser reproduzido e recapturado incessantemente”. E o que Aniko objetiva é justamente o contrário, relacionar-se com outras práticas sociais para constituir um olhar diferenciado.

Além disso, “diante de tal passagem, acionamos o conceito de sororidade. O papel da sororidade é aproximar as mulheres para que elas se conectem em uma espécie de rede de empatia, através de atitudes de proteção, apoio e ajuda mútua” (Silva, 2020, p. 110). Ao se preocupar em respeitar e não ofender as mulheres locais, a *viajera* tem um gesto político e social que cria, automaticamente, um discurso que interpreto como fortemente feminista.

Cabe acrescentar que a autora insere na narrativa, como uma citação recuada, um trecho que menciona ter escrito enquanto caminhava. Conforme o texto: “vou parando no meio das ruas, apoio o caderno sobre alguma janela ou banco e anoto. Não quero me esquecer de nada. [...] Procuo ver todas as fotos que poderia estar tirando, visualizá-las sem capturá-las, e vou anotando-as no meu caderno”⁷⁵ (Villalba, 2016, p. 25; 27). Ao longo de todo o fragmento aparece um dos primeiros relatos predominantemente descritivos do livro, no qual a narradora retrata aquilo que está vendo, sejam pessoas, lugares e/ou paisagens, deixando em segundo plano o olhar para si mesma.

O próximo relato se passa no Peru, quando a *viajera* precisou recalcular algumas questões, como anunciado pelo título. Isso ocorreu porque:

Punta Negra foi o final de muitas coisas. Chegamos a tempo de passar o Natal com minha amiga Mirla e sua família e, alguns dias depois, D e eu nos

⁷⁴ “[...] guardé la cámara y decidí hacer una visita libre de fotos. Primero, para volver a observar los detalles que quedan perdidos en las fotos y para hablar de un lugar sin necesidad de apoyarme en el registro visual. Segundo, porque estaba agobiada y aburrida de mis fotos, que me parecían siempre iguales, y también un poco de mis textos. Y por último, por respeto a las mujeres. En Bolivia, son ellas las que están para la foto en cada esquina, las que con sus colores brillantes contrastan con el tono pastel de los edificios, las que se visten igual hace siglos. Son la imagen más reconocida del país y a muchas no les gustan las fotos: “Sienten que les hacen burla”, me dijo un boliviano. Y como no quería ofenderlas, durante esos tres días me dediqué a mirar”.

⁷⁵ “Voy frenando en mitad de las calles, apoyo el cuaderno sobre alguna ventana o banco y tomo nota. No quiero olvidarme de nada. [...] Trato de ver todas las fotos que podría estar sacando, de visualizarlas sin capturarlas, y las voy anotando en mi cuaderno”.

separamos. Ele foi embora e eu voltei ao meu estado natural de viajante solitária. Ao meu luto inicial, somou-se outro, e voltaram as perguntas de sempre: será que nunca encontrarei alguém com quem viajar? terei que me acostumar com os amores efêmeros? terei que escolher entre o amor e as viagens? Ter uma relação de casal me parecia mais difícil do que viver viajando⁷⁶ (Villalba, 2016, p. 30).

Nesse trecho, a personagem reflete sobre o fim de seu relacionamento com D e sobre a sua relação com a vida de *viejera* solo, que estava sendo retomada como consequência da mudança de estado civil. Sobre essa questão amorosa, remeto-me a *Amor líquido*, obra na qual o professor, sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman (2004) aborda a fragilidade dos laços humanos. Segundo a perspectiva apresentada pelo autor:

[...] a definição romântica do amor como ‘até que a morte nos separe’ está decididamente fora de moda, tendo deixado para trás seu tempo de vida útil em função da radical alteração das estruturas de parentesco às quais costumava servir e de onde extraía seu vigor e sua valorização (Bauman, 2004, p. 16).

Compreendo que, para o autor, vivemos tempos que afetam negativamente nossa capacidade de amar, dificultando a formação e a manutenção de vínculos duradouros. Ele descreve as relações contemporâneas como frágeis, efêmeras e adaptáveis às mudanças constantes da vida moderna. Dialogando com o exposto, a menção aos "amores efêmeros" reflete uma percepção villalbiana da transitoriedade que permeia suas relações enquanto *viejera*, evidenciando o desafio de conciliar estabilidade emocional e liberdade física. Assim, é possível associar a separação como uma perda de conexão que, inegavelmente, promove um processo de reconfiguração identitária dessa mulher que volta a viajar sozinha.

Villalba (2016, p. 32) pontua que “durante esse mês, passei horas olhando o mar de Punta Negra como parte da minha cura”⁷⁷. Aprender sobre o ciclo do mar, de acordo com o texto, era a segunda etapa da viajoterapia, por isso, o processo de cura estava em andamento.

Minha pergunta inicial – para onde ir quando você não quer estar em lugar nenhum – havia se transformado em: o que fazer quando você não está no lugar do mundo onde deveria estar. De repente, senti uma enorme pressa de chegar à Europa, de estar no continente que, no início das minhas viagens, não

⁷⁶ “Punta Negra fue el final de muchas cosas. Llegamos a tiempo para pasar Navidad con mi amiga Mirla y su familia y unos días después D y yo nos separamos. Él se fue de Punta Negra y yo volví a mi estado natural de viajera solitaria. A mi duelo inicial se le sumó otro, y volvieron las preguntas de siempre: será que nunca encontraré con quién viajar, tendré que acostumbrarme a los amores efimeros, tendré que elegir entre el amor y los viajes. Tener una relación de pareja me parecía más difícil que vivir viajando”.

⁷⁷ “Durante ese mes pasé horas mirando el mar de Punta Negra como parte de mi sanación”.

me interessava e que agora sentia que me faria bem. Em silêncio, enquanto todos dormiam, decidi que, em vez de ficar na América do Sul, eu iria para a Espanha e seguiria meu caminho⁷⁸ (Villalba, 2016, p. 35).

Inicialmente, a personagem questiona o não lugar, já que não queria estar em lugar nenhum. Contudo, ao longo do excerto, essa questão evolui para outra reflexão, que implica uma transformação no pensamento da narradora: ela passa a questionar o pertencimento, uma vez que entendeu que o lugar onde deveria estar não era aquele e sente pressa em chegar a um novo destino, que acreditava que lhe faria bem, contribuindo para a cura do duplo luto.

O gesto empoderado de decidir seguir seu caminho sem consultar ninguém e agindo em silêncio representa o que considero como um meio de seguir utilizando a viagem com autonomia para se reconectar consigo mesma e, literalmente, dar um novo rumo à sua vida.

No deslocamento, dentro do avião, a autora expõe outra demonstração de encontro interpessoal marcado pelo acolhimento, isto é, pela hospitalidade feminina. Conforme o texto:

A mulher que se sentou ao meu lado foi outra dessas mães substitutas que encontro sempre que preciso da minha verdadeira e estou longe. Ela se chamava Áurea e era peruana.

– Você me lembra minha filha, tão jovem e viajando sozinha – foi a primeira coisa que ela me disse. Terminamos conversando sobre a morte de Lenke, sobre como estava difícil o meu luto, sobre como tentei viajar em casal e não deu certo, sobre como meu primeiro livro me deixou exausta e vazia, sobre o medo de que o avião caísse, sobre como às vezes me sentia muito sozinha.

– Você é muito corajosa, porque tem medo de voar, mas está aqui, enfrentando – ela me disse, e em Barajas nos despedimos com um abraço. Em Madri, estava chovendo e nevando, e eu senti, depois de muito tempo, que havia voltado para casa⁷⁹ (Villalba, 2016, p. 35).

Ao mencionar uma mãe substituta, percebo que a narradora encontrou apoio emocional que se assemelha ao papel materno, já que sente falta da própria mãe enquanto está viajando. A personagem, *viajera* solo, compartilha com Áurea não apenas seu luto pela morte de Lenke,

⁷⁸ “Mi pregunta inicial – adónde ir cuando no querés estar en ninguna parte – se había transformado en qué hacer cuando no estás en el lugar del mundo en el que tendrías que estar. De repente tenía mucho apuro por llegar a Europa, por estar en el continente que al principio de mis viajes no me había interesado y que ahora sentía que me haría bien. En silencio, mientras todos dormían, decidí que en vez de quedarme en Sudamérica me iría a España y seguiría camino”.

⁷⁹ “La mujer que se sentó al lado mío fue otra de esas madres sustitutas que encuentro cada vez que necesito a la real y estoy lejos. Se llamaba Aurea y era peruana./ - Me recuerdas a mi hija, tan jovencita y viajando sola - fue lo primero que me dijo. Terminamos hablando de la muerte de Lenke, de lo difícil que se me estaba haciendo el duelo, de que había intentado viajar en pareja y no había funcionado, de lo agotada y vacía que me había dejado mi primer libro, de mi miedo a que se cayera el avión, de que a veces estaba muy sola./ - Eres muy valiente, porque tienes miedo a volar pero estás aquí, enfrentándolo - me dijo, y en Barajas nos despedimos con un abrazo./ En Madrid había lluvia y nieve y yo sentí, después de mucho tiempo, que había vuelto a casa”.

mas também seus medos, inseguranças e desejos não resolvidos. Isso reflete a ideia de que o ser humano, muitas vezes, é forçado a encontrar suporte e conexão em relações temporárias e contextuais, que, por mais fugazes que sejam (Bauman, 2004), podem oferecer momentos de reflexão profunda e autocompreensão.

Além disso, Madri representa mais do que um simples ponto geográfico: é o local de resignificação, onde a personagem pode se sentir parte de algo novamente. Interpreto o retorno à casa como um processo de reconciliação interna, um momento em que consegue restabelecer a noção de pertencimento. Gaston Bachelard (1993), em *A Poética do Espaço*, observa que a casa é um lugar de intimidade que permite reflexões profundas sobre si mesmo. Como caracteriza o autor, “[...] lembrando-nos das ‘casas’, dos ‘apostos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas” (Bachelard, 1993, p. 20).

Após encontrar um guia de viagens experimentais na biblioteca de amigos em Madri, Aniko percebeu que: “depois de quase seis anos vivendo viajando, eu estava cansada de sempre repetir os mesmos métodos, viajar com as mesmas rotinas, analisar a realidade de uma única maneira e escrever minhas experiências em textos parecidos, precisava sair desse ciclo entediante”⁸⁰ (Villalba, 2016, p. 38). Por isso, no livro sobre turismo experimental, a *viajera* encontra a motivação que precisava para reorganizar seu modo de viajar e comenta:

Anotei vários experimentos que me agradaram e decidi colocá-los em prática nas próximas cidades europeias. Senti que tinha que transformar meu olhar para encarar a vida como se tudo fosse um jogo. Os lugares, as pessoas, os diálogos, os sons, os mapas, as sensações, tudo poderia ser objeto de pesquisa⁸¹ (Villalba, 2016, p. 38).

Aniko percorreu um trecho observando o lugar – e tirando fotos –, até que começou:

[...] a caminhar guiada pela intuição e, em algum momento, durante a caminhada, abstraí do tempo e do espaço – esqueci que era quarta-feira e que estava em Altea, província de Alicante, Espanha – e senti como se estivesse dando um passeio pelo meu inconsciente. Foi como se minha mente tivesse se transformado em um vilarejo e Altea tivesse se tornado uma representação em grande escala da minha cabeça, com suas dobras e tudo o que tenho guardado lá. Lembrei-me de que um dos jogos propostos no livro de viagens

⁸⁰ “Después de casi seis años de vivir viajando estaba cansada de repetir siempre los métodos, viajar con las mismas rutinas, analizar la realidad de una sola manera y escribir mis experiencias en textos parecidos, necesitaba salir de ese loop aburrido”.

⁸¹ “Anoté varios experimentos que me gustaron y me propuse ponerlos en práctica en las siguientes ciudades europeas. Sentía que tenía que transformar la mirada para tomarme la vida como si todo fuese un juego. Los lugares, las personas, los diálogos, los sonidos, los mapas, las sensaciones, todo podía ser objeto de investigación”.

experimentais era o de viagens automáticas, algo como a escrita automática, mas na vida real e caminhando. Se o vilarejo representa minha mente, todas as pessoas que encontro são pessoas que conheço – ou que vi alguma vez – ou facetas minhas. Os objetos representam minhas etapas ou experiências; a arquitetura e a arte, meus gostos ou desejos⁸² (Villalba, 2016, p. 40).

A narradora relata, portanto, uma caminhada que é guiada pela intuição, uma vivência que se opõe ao planejamento, que frequentemente pauta o deslocamento nas viagens, mas o qual Aniko, de fato, desejava abandonar. O acesso ao inconsciente, sugerido pela autora ao descrever a sensação de caminhar pela própria mente, também pode ser interpretado como uma viagem introspectiva, na qual a *viajera* usa a mobilidade como uma oportunidade para o autoconhecimento. Entendo que esse modelo experimental de viagem propõe que a verdadeira exploração ocorra não apenas no espaço externo, mas também no espaço interno do indivíduo.

Essa fusão entre o espaço físico e o espaço mental da *viajera* me remete ao conceito da psicogeografia, apresentado, em 1955, por Guy-Ernest Debord. “A psicogeografia seria o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (Debord, 1955, p. 39). Segundo o autor, uma das técnicas psicogeográficas mais conhecidas é a deriva e quando alguém se dedica a ela está “[...] rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar” (Debord, 1958, p. 87).

Conforme interpreto, através da prática da deriva – deixar-se levar por um ambiente – é possível que o caminhante explore não apenas o espaço geográfico, mas também as emoções e sentimentos que ele desperta nesse indivíduo. No caso da citação villalbiana, defendo que existe uma conexão entre o espaço e a subjetividade da *viajera*, já que os elementos do terreno e as pessoas encontradas são componentes descritos simbolicamente em relação consigo mesma. E, como fechamento dessa primeira viagem experimental, Aniko expõe que:

Altea, soube depois, vem do grego *Althaia* e significa ‘eu curo’. Suas ruas têm nomes como Remédios, Saúde e Consolo; o único curso universitário oferecido é Belas Artes, há paredes brancas e o mar ao fundo. Poderia muito

⁸² “[...] a caminar guiada por la intuición y en algún momento de la caminata me abstraje del tiempo y del espacio – me olvidé de que era miércoles y de que estaba en Altea, provincia de Alicante, España – y sentí que estaba dando un paseo por mi inconsciente. Fue como si mi mente se hubiese hecho pueblo y Altea se hubiese convertido en la representación a gran escala de mi cabeza, con sus pliegues y todo lo que tengo guardado ahí. Me acordé de que uno de los juegos que proponía el libro de viajes experimentales era el de viajes automáticos, algo así como la escritura automática, pero en la vida real y caminando. Si el pueblo representa mi mente, toda la gente que me cruzo son personas que conozco – o que vi alguna vez – o facetas mías. Los objetos representan mis etapas o experiencias; la arquitectura y el arte, mis gustos o deseos”.

bem ser um grande sanatório. Três dias depois, fui para Valência e, enquanto esperava minha próxima anfitriã na porta de seu trabalho, percebi que finalmente estava onde deveria estar⁸³ (Villalba, 2016, p. 41).

O texto citado evidencia que Altea é uma cidade cujo nome e características evocam a ideia de cura e tranquilidade. O uso de palavras como "Remédios", "Saúde" e "Consolo" nos nomes das ruas reforça essa associação simbólica, enquanto "paredes brancas" e "o mar ao fundo" criam uma imagem de pureza e paz, quase bucólica. A cidade é apresentada como um espaço terapêutico, um refúgio para a alma, o que me permite ler nas entrelinhas que Aniko reencontra-se, reconecta-se, superando, enfim, o luto.

Conforme a citação acima, a segunda viagem experimental foi a Valência, ainda na Espanha, um lugar que se configura não somente como espaço de pertencimento, mas também como território de autocompreensão. Assim, entendo que a sensação de estar “onde deveria estar” se relaciona mais com o estado de espírito da *viajera* do que com o espaço geográfico.

O experimento proposto nessa viagem seria que Aniko fizesse o oposto do que acreditava que um viajante (uma *viajera*) deveria fazer. A autora menciona que:

Caminhar sem rumo, perambular, é minha maneira de recarregar energia. Quando caminho sozinha, com música, paro em um banco para escrever e observar e sinto como se estivesse conectada na tomada; minha bateria vai se recarregando. [...] A atividade principal das minhas viagens é caminhar, é a minha forma de fazer contraturismo, de meditar. Eu caminho. [...] Caminhar pelo mundo me permite acompanhar o ritmo das pessoas e observar suas vidas. Assim aprendi que a rotina cotidiana é, mais ou menos, a mesma em todos os lugares e que o exótico não existe. O que existe é o diferente: a roupa de outras cores, os idiomas com outros sons, as comidas com outros sabores⁸⁴ (Villalba, 2016, p. 42-43).

Considero que esse trecho destaca a caminhada como um ato que possibilita uma conexão da *viajera* com o mundo, mas, principalmente, consigo mesma. Entendo que, ao usar a caminhada como uma forma de meditação, a personagem não assimila o consumo passivo das

⁸³ “Altea, me enteré después, proviene del griego *Althaia* y significa ‘yo curo’. Sus calles tienen nombres como Remedios, Salud y Consuelo; la única carrera universitaria que se dicta es Bellas Artes, hay paredes blancas y el mar de fondo. Bien podría ser un gran sanatorio. A los tres días me fui a Valencia y mientras esperaba a mi siguiente anfitriona en la puerta de su trabajo me di cuenta de que por fin estaba donde tenía que estar”.

⁸⁴ “Caminar sin rumbo, callejear, es mi manera de recargar energía. Cuando camino sola, con música, freno en un banco a escribir y observar y siento como si estuviese enchufada a la corriente, mi batería se va llenando. [...] La actividad principal de mis viajes es caminar, es mi manera de hacer contraturismo, de meditar. Yo camino. [...] Caminar por el mundo me permite ir al ritmo de la gente y espiar su vida, así aprendí que la rutina cotidiana es más o menos la misma en todas partes y que lo exótico no existe. Existe lo diferente, la ropa de otros colores, los idiomas con otros sonidos, las comidas con otros sabores”.

experiências turísticas convencionais, buscando registrar o visual, e prioriza uma observação mais reflexiva, entrando em sintonia com o ritmo de vida local. Aqui, inclusive, posso apontar que, uma vez mais, emerge um exemplo que permite a aplicabilidade da teoria da deriva. Segundo Debord (1958, p. 91), “a mudança mais geral, que a deriva leva a propor, é a diminuição constante dessas margens fronteiriças, até sua completa supressão”.

A autora escolheu Barcelona e Paris para o experimento seguinte, que corresponde a uma caça ao tesouro. Em Barcelona, o primeiro elemento encontrado foi uma parte de quebra-cabeça e, o segundo, uma peça de Lego. De acordo com o relato: “Peguei-a e coloquei-a no bolso, sem saber ao certo para quê, mas pensando que talvez fosse a peça que faltava para preencher meu vazio naquele momento”⁸⁵ (Villalba, 2016, p. 45).

A peça do quebra-cabeça, aparentemente pequena e insignificante, possui um forte potencial simbólico na narrativa. Recordo que a *viajera* estava tentando encontrar um lugar onde tudo se encaixasse e, por isso, carregava, metaforicamente, uma esperança de que aquele objeto fosse capaz de preencher suas lacunas internas, em outros termos, de que algo externo pudesse completar aquilo que faltava internamente.

A respeito do Lego, Aniko explica que: “À uma da manhã, me sentei em um degrau na Plaza del Tripi e comecei a escrever na minha caderneta sobre o lego amarelo. Eu o desenhei em uma folha de papel e comecei a fazer setas e escrever coisas que vinham à minha mente, para tentar esvaziá-lo de significado”⁸⁶ (Villalba, 2016, p. 45). Entendo que a presença da peça do Lego pode simbolizar um elemento de construção/desconstrução. Ao desenhá-lo em uma folha e conectar ideias a ele com setas – elemento paratextual apresentado na subseção 3.1 –, a narradora transforma a escrita em uma ferramenta para refletir e esgotar o significado do objeto. Como ela vivenciava um estado de busca e inquietação interna, essa atitude dialoga com a tentativa de organizar, por meio da escrita, pensamentos e sentimentos.

O experimento quatro consiste em conhecer uma cidade por meio de seu transporte público. O lugar escolhido para tal foi Londres, na Inglaterra. Nesse relato, noto atitudes de uma típica *viajera*, que narra suas impressões de viagem de maneira descritiva: observando, caminhando e pensando. Percebo que a narrativa combina observações subjetivas e reflexões, possibilitando uma compreensão das percepções individuais da autora diante do espaço e dos aspectos socioculturais que o caracterizam. Para concluir, ela comenta: “[...] é um estilo de

⁸⁵ “La levanté y me la guardé en el bolsillo, sin saber bien para qué, pero pensando que quizá era la pieza que me faltaba y que encajaba bien con mi vacío en ese momento”.

⁸⁶ “A la una de la mañana, me senté en un escalón de la Plaza del Tripi y me puse a escribir en mi libreta acerca del lego amarillo. Lo dibujé en una hoja y le empecé a sacar flechas y a escribir cosas que se me ocurrían, a intentar vaciarlo de sentido”.

viagem mais parecido com uma terapia interna do que com um itinerário turístico. Então, não tinha que me sentir culpada. Continuei perambulando, repetindo lugares que gostava, indo a livrarias, olhando os patos caminharem no parque”⁸⁷ (Villalba, 2016, p. 53).

Por fim, para o quinto, e último, experimento, Aniko escolheu Liverpool, ainda na Inglaterra, como destino. O objetivo da *viajera* era “fazer um passeio mágico e misterioso pelo local de nascimento dos Beatles”⁸⁸ (Villalba, 2016, p. 53), já que o desafio era realizar uma viagem que tivesse como inspiração um livro, filme, obra de arte ou música. A cidade é conhecida mundialmente por ser o lugar de origem dos Beatles, uma das bandas mais influentes da história musical. Aqui, para aprofundar a investigação, decidi pesquisar sobre a modalidade de turismo musical. Vi que é um segmento do turismo que:

[...] abrange qualquer atividade realizada por um turista cuja principal motivação para viajar esteja relacionada com a música. Esse tipo de turismo pode acontecer quando indivíduos se deslocam para localidades que a música faz parte da identidade do destino; como Liverpool para os fãs dos Beatles; Rio de Janeiro para os amantes do samba; ou Nashville para os apreciadores da música country, assim como os fãs que viajam para ver suas bandas e artistas favoritos performar (Lima, 2022, p. 3).

No texto villalbiano, a viagem a Liverpool se enquadra no conceito de turismo musical, conforme definido acima. Essa cidade, por sua associação histórica e simbólica com os Beatles, configura-se como um destino emblemático de turismo musical, atraindo fãs que buscam uma conexão mais profunda com a trajetória da banda e com o contexto cultural que influenciou sua obra. Aniko revela que, nessa viagem, buscava reconstruir um passado que não conheceu e, também, que nunca viajou nutrindo tantas expectativas. Ela continua:

Não queria ver, fazer ou encontrar nada em particular, queria estar no mesmo espaço físico em que os Beatles haviam estado, queria ver por que essa cidade industrial inglesa foi o lugar certo na hora certa. No meu imaginário, os Beatles não nasceram em Liverpool, mas o contrário⁸⁹ (Villalba, 2016, p. 54).

Ao revelar que "não queria ver, fazer ou encontrar nada em particular", a personagem, novamente, subverte a expectativa convencional do turismo, que geralmente envolve um

⁸⁷ “[...] es un estilo de viaje más parecido a una terapia interna que a un recorrido turístico. Entonces no tenía que sentirme culpable. Seguí deambulando, repitiendo zonas que me gustaban, yendo a la librería, mirando a los patos caminar en el parque”.

⁸⁸ “Hacer una gira mágica y misteriosa por el lugar de nacimiento de los Beatles”.

⁸⁹ “No quería ver ni hacer ni encontrar algo en particular, quería estar en el mismo espacio físico en el que alguna vez habían estado los Beatles, quería ver por qué esa ciudad industrial inglesa fue el lugar justo en el momento indicado. En mi imaginario personal, los Beatles no nacieron en Liverpool sino al revés”.

itinerário com atividades específicas. Isso indica que a viagem não se restringe à busca de atrações rotineiras, mas se configura como uma experiência existencial e contemplativa. Já ao querer “estar no mesmo espaço físico”, ela busca uma comunhão, não com o lugar em si, mas com o mito construído em torno dos Beatles. Isso reforça a ideia de que, em muitos relatos contemporâneos de viagem, o deslocamento não é apenas físico, mas também afetivo. Compreendo, ainda, que ao realizar a inversão metafórica de que Liverpool nasceu dos Beatles, Aniko constrói um trecho rico em significado literário. Essa declaração personifica a cidade e a subordina à importância cultural dos Beatles, sugerindo que Liverpool, em sua identidade contemporânea, é uma criação simbólica do legado da banda.

No relato a seguir, Aniko continua experimentando novas formas de desfrutar a experiência de ser *viajera*, em uma viagem à Islândia – terra do gelo – com sua amiga Laura. De acordo com o texto, “elaboramos o Desafio Islândia, uma lista de missões a serem cumpridas durante a viagem. Nós duas queríamos viver a experiência como um jogo⁹⁰” (Villalba, 2016, p. 62). Inicialmente, o desafio foi criar uma imagem mental sobre a Islândia. Para tanto, a narradora decidiu reunir, antes da viagem, opiniões prévias sobre o local.

A primeira opinião que recebi foi de um fotógrafo inglês: ele me disse que achava a cidade horrível e que não tinha nada para ver, que as pessoas bebiam muito e só se preocupavam com dinheiro, que no inverno não havia nada para fazer. E que ele não voltaria mais. As opiniões seguintes foram diferentes, várias pessoas me disseram que a Islândia tinha as paisagens mais lindas do mundo, mas todos concordavam que era um país muito caro. Se eu misturasse minhas ideias prévias com as opiniões alheias, então eu estava prestes a viajar para um lugar deserto com paisagens imensas, preços altíssimos e pessoas que ficavam muito bêbadas. Eu gostava de não ser capaz de imaginar o que encontraria⁹¹ (Villalba, 2016, p. 63).

Esse trecho revela como o imaginário sobre um destino desconhecido pode ser mediado por discursos diversos e, até mesmo, contraditórios. Seguindo por essa senda, os postulados de Urbain (1993) são pertinentes para que eu possa aprofundar minha leitura analítica. O autor discute como o turista frequentemente parte para a viagem com um imaginário carregado de

⁹⁰ “Armamos el Desafio Islandia, una lista de misiones para cumplir durante el viaje. Las dos queríamos tomarnos la experiencia como un juego”.

⁹¹ “La primera opinión que recibí fue de un fotógrafo inglés: me dijo que le parecía horrible y que no había nada para ver, que la gente tomaba mucho y solo se preocupaba por la plata, que en invierno no se podía hacer nada. Y que no volvería. Las opiniones siguientes fueron distintas, varias personas me dijeron que Islandia tenía los paisajes más lindos del mundo pero todos coincidían en que era un país muy caro. Si mezclaba mis ideas previas con las opiniones ajenas, entonces estaba a punto de viajar a un lugar desierto con paisajes inmensos, precios muy altos y gente que se emborrachaba bastante. Me gustaba no poder imaginar con qué nos encontraríamos”.

expectativas, estereótipos e ideias pré-concebidas sobre o destino, que são moldadas tanto pelas representações culturais quanto pelas opiniões alheias. Esse processo é evidente quando a autora mistura suas “ideias prévias” com os relatos recebidos, criando uma imagem multifacetada da Islândia que oscila entre a negatividade – “horrível”, “bêbados”, “nada para ver”, “muito caro” – e a positividade – “paisagens mais lindas do mundo”.

Os relatos que exaltam a beleza das paisagens do país destacam o papel do sublime na narrativa turística, uma categoria frequentemente associada à natureza e à busca por experiências únicas. A esse respeito, Botton (2012, p. 120) pondera que “o valor das paisagens já não seria decidido apenas segundo critérios estéticos formais (a harmonia das cores ou a disposição das linhas) nem em função de preocupações econômicas ou práticas, mas de acordo com a capacidade dos lugares de suscitar o sublime no espírito”. Ao final, ao afirmar que gosta de não saber o que irá encontrar, a personagem demonstra estar disposta a abraçar o desconhecido sem se preocupar com a “[...] diferença entre aquilo que imaginamos sobre um lugar e o que pode acontecer quando a ele chegamos” (Botton, 2012, p. 14).

Em seguida, Aniko relata que:

Antes de viajar, Reykjavík era uma capital impronunciável. Eu tinha dificuldade para dizer e escrever, nunca conseguia me lembrar onde ficava o j ou o k, ou quando o i ou o y era usado. Eu não sabia como juntar as letras, nem que significados a capital mais ao norte do mundo escondia por trás de todas aquelas consoantes. [...] Eu mal podia imaginar, de longe, de que formas um lugar que passava metade do ano na escuridão poderia me inspirar. Havíamos chegado em uma época de luz ininterrupta e nos aguardavam vinte dias inteiros de sol⁹² (Villalba, 2016, p. 67).

A dificuldade em pronunciar e escrever "Reykjavík" se converteu, inclusive, em uma missão a ser realizada pela *viajera* durante a viagem. Interpreto o nome impronunciável como uma metáfora para a barreira inicial no entendimento de uma cultura estrangeira.

Além disso, aprofundando minha busca, tomei conhecimento de *Independent People* [Gente Independente], um romance do escritor islandês Halldór Laxness⁹³. Ambientado na Islândia, o livro promove reflexões sobre o impacto do ambiente – mais especificamente do

⁹² “Antes de viajar, Reykjavík era una capital impronunciable. Me costaba decirla y escribirla, nunca me acordaba dónde iban la jota ni las kas, ni cuándo se usaba i latina o y griega. No sabía cómo unir las letras ni tampoco qué significados ocultaba la capital más boreal del mundo detrás de todas esas consonantes. [...] Me costaba imaginarme, de lejos, de qué maneras podía inspirarme un lugar que pasaba la mitad del año a oscuras. Habíamos llegado en época de luz ininterrumpida y nos esperaban veinte días enteros de sol”.

⁹³ LAXNESS, Halldór. *Independent People*. New York: Alfred A. Knopf, 1946.

clima extremo – nos habitantes locais e realizei uma conexão com o relato da *viajera*, já que reforça a ideia de que o clima influencia no comportamento humano.

Nesse contexto, em seguida, a *viajera* menciona o desafio de sobreviver à ciclotimia climática. Oziris Borges Filho (2007), em sua obra *Espaço e literatura*, traz essa discussão para o campo de análise da obra literária. Segundo o autor, quando existe semelhança, equivalência e/ou correspondência entre o espaço ocupado e o sentimento da personagem, há um espaço homólogo, existindo, portanto, uma relação de homologia entre personagem e espaço. Entendo que o clima, como parte integrante desse espaço, pode ser interpretado simbolicamente. Conforme o relato:

A presença constante do sol hiperativou meu corpo e meu riso. O efeito aparecia quase sempre às doze horas, não importava onde estivéssemos ou o que estivéssemos fazendo, entrávamos bêbadas de sol. Acelerávamos e ríamos tanto de qualquer coisa que acabávamos chorando ou rolando pelo pasto. Era a droga natural da Islândia. Como pesquisei depois, a falta de escuridão pode levar à hipomania, um estado caracterizado por desinibição, euforia e excesso de energia. Também pode aumentar a criatividade e a energia produtiva, provocar uma enxurrada de ideias, acelerar o pensamento, aumentar a autoestima e gerar um leve déficit de atenção. Tive tudo isso junto, a Islândia injetou seu transtorno de personalidade climática em nossos humores⁹⁴ (Villalba, 2016, p. 74).

O exposto vem para reforçar a afirmação de que as variações climáticas ou sua estabilidade – especificamente o sol constante na Islândia – exercem algum tipo de influência no comportamento da *viajera*, promovendo alterações em seu estado mental e emocional.

Mais adiante, um ponto relevante levantado no texto tem a ver com a presença de medo nas viagens solo. Nas palavras da autora:

Eu nunca tinha pegado carona sozinha antes e essa viagem curta parecia uma boa oportunidade para começar. Na noite anterior à minha partida, procurei dicas de garotas que viajaram de carona sozinhas, encontrei notícias de mulheres estupradas e assassinadas na estrada e fotos de garotas em poses sensuais fingindo pegar carona de minissaia. Alguém havia dito em um fórum: ‘Só pegue carona sozinha se quiser ser estuprada e morta’. Senti que, como na primeira vez que quis fazer *Couchsurfing*, a internet havia me enchido de

⁹⁴ “La presencia constante del sol me hiperactivó el cuerpo y la risa. El efecto aparecía casi siempre a las doce, sin importar dónde estuviéramos ni qué estuviésemos haciendo nos agarraba una borrachera de sol. Nos acelerábamos y nos reíamos tanto de cualquier cosa que terminábamos llorando o rodando por el pasto. Era la droga natural de Islandia. Según investigué después, la falta de oscuridad puede generar hipomanía, un estado caracterizado por la desinhibición, la euforia y el exceso de energía. También puede aumentar la creatividad y la energía productiva, provocar un torrente de ideas, acelerar el pensamiento, subir el autoestima y generar un leve déficit de atención. Tuve todo eso junto, Islandia inyectó su desorden de personalidad climática en nuestro estado de ánimo”.

medos e inseguranças. Confiei no meu julgamento, mas naquela noite não consegui dormir por causa do nervosismo⁹⁵ (Villalba, 2016, p. 92).

O trecho chama atenção para o modo como o ato de viajar sozinha – especialmente em condições não convencionais, como a carona – adquire um caráter político e subversivo, porque desafia os códigos culturais que esperam da mulher obediência, recato e dependência. Ao mesmo tempo, revela a tensão entre liberdade individual e controle social, destacando como a narrativa de viagem pode se tornar um espaço de denúncia das violências estruturais e das expectativas normativas que cerceiam o direito das mulheres ao deslocamento e à autonomia.

Considero que as discussões de Butler (2018) ajudam a iluminar minha percepção. Ao discorrer sobre como os papéis de gênero são construídos e reforçados socialmente, a filósofa estadunidense ressalta que “os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura” (Butler, 2018, p. 24). Nesse viés, a citação villalbiana reflete as pressões culturais que posicionam o corpo feminino como vulnerável em espaços públicos e o que noto é a personagem internalizando a percepção de insegurança vinculada ao gênero graças aos relatos encontrados na internet. Essa construção social é uma forma de, mesmo nos dias atuais, restringir a tentativa das mulheres de engajamento em práticas contrárias às normas, como viajar de carona sozinha, ao mesmo tempo que as desencoraja a terem autonomia. Dito de outra forma, a tensão descrita na narrativa ilustra como o gênero é performado sob a constante ameaça de violência física e simbólica.

Dialogando com o exposto, trago para a discussão a obra de Mary Douglas (1976), *Pureza e perigo*. A autora sugere que “[...] considerem-se as crenças sobre pessoas em situação marginal. Estas são pessoas que estão de algum modo excluídas do padrão social, que estão deslocadas. Podem não estar fazendo nada de moralmente errado, mas seu *status* é indefinível” (Douglas, 1976, p. 118). Desse modo, entendo que a sociedade constrói visões com base em normas culturais e, nesse contexto, as mulheres que optam por ações que desafiam as expectativas impostas pelo imaginário coletivo, como escolher viajar de carona sozinhas, por exemplo, seriam transgressoras e deveriam enfrentar punições previstas pela cultura.

⁹⁵ “Nunca lo había hecho sola y ese trayecto corto me parecía una buena oportunidad para empezar. La noche antes de salir busqué consejos de chicas que viajaran a dedo solas, encontré noticias de mujeres violadas y asesinadas en la ruta y fotos de chicas en pose sexy simulando hacer dedo en minifalda. Alguien había dicho en un foro: ‘Solo hacía dedo sola si querés que te violen y te maten’. Me sentí como la primera vez que quise hacer Couchsurfing, internet me había llenado de miedos e inseguridades. Confíaba en mi criterio, pero esa noche no pude dormir por los nervios”.

Em seguida, diante da possibilidade de embarcar em uma relação, a autora insere no relato uma espécie de retrospectiva sobre seus romances anteriores e, por fim, comenta: “pensei que se continuasse escolhendo as viagens, minha vida seria um acumulado de histórias interrompidas”⁹⁶ (Villalba, 2016, p. 115). Ressalto uma narrativa introspectiva muito forte da *viajera* sobre as consequências emocionais do estilo de vida que havia escolhido. Aliás, como descrito por Beauvoir (2009, p. 666) ao explorar a tensão entre liberdade e as expectativas que recaem sobre as mulheres, “[...] é ainda muito mais difícil para a mulher do que para o homem estabelecer as relações que deseja com o outro sexo. Sua vida erótica e sentimental encontra numerosos obstáculos”. Entendo, portanto, que a citação villalbiana revela um dilema comum entre mulheres que viajam sozinhas, já que o movimento constante acaba impedindo a construção de laços duradouros e, conseqüentemente, a falta de enraizamento afeta a subjetividade da *viajera*, que não consegue encontrar equilíbrio interior.

Nesse sentido, com o objetivo de buscar suas raízes – ademais de estudar húngaro por um mês, graças a uma bolsa que havia ganhado –, a próxima viagem teve a Hungria como destino e a *viajera* foi acompanhada pelo namorado, o francês L, que havia conhecido na viagem narrada no relato anterior. De acordo com o texto:

[...] senti que estávamos nos aproximando cada vez mais da origem da minha identidade. Estava viajando lentamente de volta ao início de tudo. Pensei: quanto daquilo que sou e sinto tem a ver com o meu lado húngaro? Carrego traumas, dramas e emoções dos meus antepassados, guardo dentro de mim histórias de familiares que nunca conheci, tenho o DNA marcado pela experiência dos meus avós, bisavós, tataravós e do resto da árvore genealógica para cima. De quais sentimentos húngaros me apropriei sem saber? Quantos dos meus dramas mentais serão explicados pelas coisas que aconteceram nesta terra antes que eu nascesse?⁹⁷ (Villalba, 2016, p. 121-122).

No trecho supracitado, a narradora realiza uma viagem de retorno às origens, tanto geográfica quanto emocional. Essa vivência me remete ao conceito de memória coletiva, abordado por Maurice Halbwachs (1990, p. 88-89). Para a autora, “[...] se, aproximando várias consciências individuais, podemos reposicionar seus pensamentos ou seus acontecimentos em um ou vários tempos comuns, é porque a duração interior se decompõe em várias correntes de

⁹⁶ “Pensé que si seguía eligiendo los viajes mi vida sería una acumulación de historias interrumpidas”.

⁹⁷ “[...] sentí que nos acercábamos cada vez más al origen de mi identidad. Estaba viajando de a poco al inicio de todo. / Pensé: ¿cuánto de lo que soy y siento tendrá que ver con mi parte húngara? Cargo traumas, dramas y emociones de mis antepasados, almaceno dentro mío historias de familiares que no conocí, tengo el ADN marcado por la experiencia de mis abuelos, bisabuelos, tatarabuelos y el resto del árbol genealógico hacia arriba. ¿De qué sentimientos húngaros me habré apropiado sin saberlo? ¿Cuántos de mis dramas mentales quedarán explicados por las cosas que pasaron en esta tierra antes de que yo naciera?”

pensamentos que têm sua origem nos próprios grupos”. Halbwachs (1990) destaca como a identidade individual é moldada pela memória compartilhada de um grupo. A memória, nesse caso, não pertence exclusivamente ao indivíduo, mas é construída em diálogo com o grupo ao qual pertence: a família. A narrativa de Aniko traz um ato de autodescoberta, uma reflexão sobre a busca pela (re)construção de sua identidade por meio das histórias e vivências de seus antepassados. Assim, ela reflete sobre como as experiências de gerações anteriores afetam sua subjetividade e os sentimentos que permeiam sua vivência atual.

A respeito desse diálogo entre o eu e a ancestralidade, Gary McCain e Nina M. Ray (2003, p. 713) apresentam os “turistas de legado”. Segundo os autores, esses turistas “[...] são aqueles que viajam para se envolverem em pesquisas genealógicas, para procurar informações ou, simplesmente, para se sentirem conectados aos seus antepassados ou às suas raízes ancestrais”⁹⁸, como é, justamente, o caso da viagem de Aniko.

Contudo, como mencionei anteriormente, aprender húngaro também era um dos objetivos da viagem relatada. É inegável que o idioma desempenha um papel fundamental na interação entre quem viaja e o local visitado, já que funciona como uma ponte capaz de facilitar a imersão cultural do indivíduo e o mútuo entendimento. Quando a pessoa se comunica na língua local, pode acessar distintas nuances culturais, conectar-se com os habitantes, bem como ter uma melhor compreensão das tradições e/ou dos costumes daquele lugar, facilitando uma experiência viática mais significativa.

No trabalho *A língua como elemento constitutivo da identidade e cultura*, Sylvia Cristina de Azevedo Vitti (2024) explora como a educação e a experiência intercultural, especialmente através da aprendizagem de língua por meio do intercâmbio cultural, desempenham um papel crucial na formação da identidade. Nesse sentido:

A experiência de intercâmbio cultural no exterior propicia a experiência de viver em um outro país, proporcionando a aquisição de uma outra língua e de entrar em contato com uma cultura diferente, com crenças, valores e hábitos diferentes, permitindo, assim, ao intercambista entrar em contato com a diversidade cultural, com as diferenças, assim como desenvolver o respeito para com elas (Vitti, 2024, p. 13).

Seguindo por esse viés, Aniko afirma o seguinte:

Aprendi húngaro ao mesmo tempo que conhecia a cidade. Era como cavar dois túneis para chegar ao mesmo lugar, duas entradas para a cultura húngara. Muitas pessoas tinham me dito com sarcasmo que o húngaro seria muito útil

⁹⁸ “[...] are those that travel to engage in genealogical endeavors, to search for information on or to simply feel connected to ancestors and ancestral roots”.

para mim. Aprender uma língua que não serve para a comunicação global parece um desperdício de dinheiro, tempo e esforço. Mas os idiomas nos dão novos olhos, abrem outra forma de ver, pensar, definir e entender a realidade. No Balassi, além das aulas de idioma, tínhamos palestras sobre história, cultura, cinema, culinária, música, poesia, literatura e outras disciplinas⁹⁹ (Villalba, 2016, p. 123).

A autora apresenta a complementaridade entre linguagem e vivência prática ao afirmar que “era como cavar dois túneis para chegar ao mesmo lugar”. Entendo, desse modo, que a personagem considera que o idioma é não somente um caminho para a cultura, mas também uma forma de imersão cultural. Esse trecho me permite refletir, ainda, sobre a relação entre o idioma e a identidade da *viajera*. Defendo que o interesse de Aniko em aprender o húngaro mostra como a língua pode se tornar uma ferramenta para moldar sua identidade, permitindo uma integração mais profunda com a cultura local – e, conseqüentemente, com suas raízes –, ressignificando a percepção de si mesma como estrangeira. Nas palavras de Vitti (2024, p. 19):

A experiência de intercâmbio cultural não só proporciona um profundo autoconhecimento e conscientização identitária, como também expõe os estudantes à dinâmica da alteridade e da diversidade cultural. Este processo evidencia o papel central da língua como mediadora de realidades culturais e como influenciadora na percepção e construção da realidade.

Seguindo com a leitura, encontro, no texto villalbiano, uma reflexão sobre a relação entre lugar, identidade e subjetividade, que exponho abaixo:

A vida, no final, é sobre onde e como passamos o nosso tempo. Há quem precise se deslocar para ser feliz e quem seja obrigado a se deslocar e não queira. Há aqueles que nascem num lugar que sentem ser o certo e outros num lugar que consideram equivocado. E há os que vivem esperando o retorno ao cenário que tiveram que abandonar¹⁰⁰ (Villalba, 2016, p. 129).

Entendo que Aniko destaca como o espaço geográfico pode influenciar diretamente a experiência de vida de um indivíduo e a sua percepção sobre pertencimento, sugerindo que o

⁹⁹ “Aprendí húngaro al mismo tiempo que conocía la ciudad. Era como cavar dos túneles para llegar al mismo lugar, dos entradas a la cultura húngara. Mucha gente me había dicho con sarcasmo que el húngaro me iba a ser muy útil. Aprender una lengua que no sirve para comunicarse a nivel global parece una pérdida de plata, tiempo y esfuerzo. Pero los idiomas nos dan ojos nuevos, abren otra manera de ver, pensar, definir y entender la realidad. En el Balassi, además de clases de idioma, nos dieron charlas de historia, cultura, cine, cocina, música, poesía, literatura y otras disciplinas”.

¹⁰⁰ “La vida, al final, consiste en dónde pasás tu tiempo y cómo. Hay quienes necesitan el movimiento para ser felices y quienes son obligados a moverse y no quieren. Hay quienes nacen en un lugar que sienten correcto y otros en uno que consideran equivocado. Y hay quienes viven esperando el regreso al escenario que tuvieron que abandonar”.

sentido da vida não está necessariamente na geografia física, mas sim, nas experiências subjetivas que dela derivam.

Aliás, esse caráter reflexivo permeia o relato villalbiano, que destaca a jornada emocional da personagem, como a busca por autoconhecimento e o processo de reconstrução identitária. Encontro, na seguinte citação, uma abordagem que, sob meu ponto de vista, evidencia como a viagem pode configurar uma possibilidade de ressignificação do eu da *viajera*, que está em constante movimento. Segue o trecho:

Eu e o L nos despedimos no estacionamento de um shopping na beira da estrada, na saída da cidade. Tínhamos passado um mês e meio juntos entre França e Espanha e um mês em Budapeste e aquele era o último ponto em que os nossos trajetos coincidiam. Ele estava voltando ao seu país e eu começando uma viagem de três semanas pela Hungria e Alemanha com os meus pais. Ele propôs que eu fosse para França quando terminasse a viagem e ficássemos lá alguns meses.

– Depois vamos para onde você quiser.

– Não sei.

Eu estava no nível máximo do não sei. Não sabia se queria viver na França, precisava de um lar, de um pouco de estabilidade e de estar com ele. Mas não queria sofrer ou estar numa relação à distância, nem que fosse por três semanas.

– Bem, sim, acho que vou. Vamos ver¹⁰¹ (Villalba, 2016, p. 129).

Nesse trecho, ao explorar questões como a liberdade, as (in)decisões e as escolhas, a autora ilustra, uma vez mais, como as relações humanas são complexas no contexto viático. Desse modo, aciono, novamente, os postulados de Bauman (2004), já que integrar o conceito de “amor líquido” à análise pode enriquecer a compreensão do impacto da mobilidade nos relacionamentos da *viajera*. Segundo o autor, “a modernidade líquida em que vivemos traz consigo uma misteriosa fragilidade dos laços humanos – um amor líquido. A insegurança inspirada por essa condição estimula desejos conflitantes de estreitar esses laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos” (Bauman, 2004, p. 6).

A proposta de L simboliza o convite a um vínculo mais sólido, mas a indecisão da *viajera* revela como a fluidez da vida moderna faz com que seja difícil aceitar esse compromisso. A hesitação da personagem, que “estava no nível máximo do não sei”, reflete o

¹⁰¹ “L y yo nos despedimos en el parking de un centro comercial al costado de la ruta que salía de la ciudad. Habíamos pasado un mes y medio juntos entre Francia y España y un mes en Budapest y ese era el último punto en el que coincidían nuestros trayectos. Él se volvía a su país y yo empezaba un viaje de tres semanas por Hungría y Alemania con mi mamá y mi papá. Me propuso ir a Francia cuando terminara y quedarnos unos meses allá. / – Después vamos a donde quieras. / – No sé. / Yo estaba en el nivel máximo del no sé. No sabía si quería vivir en Francia, necesitaba un hogar, un poco de estabilidad y estar con él. Pero no quería sufrir ni mantener una relación a distancia, ni siquiera de tres semanas. / – Bueno, sí, supongo que voy. Vamos a ver”.

desafio de consolidar uma conexão afetiva em um mundo no qual “[...] seres humanos de todas as idades e culturas são confrontados com a solução de uma única e mesma questão: como superar a separação, como alcançar a união, como transcender a vida individual e encontrar a ‘harmonia com o todo’” (Bauman, 2004, p. 26).

Aniko seguiu a viagem com seus pais. A primeira parada foi em uma cidade do interior para conhecer uma prima húngara de Lenke, que era médium e realizaria uma sessão entre elas. Conforme o relato:

Eu escutava, mas não sabia o que dizer. O espírito de Lenke estava lá, mas não era a mesma coisa, não podia segurar a mão dela ou ter as conversas que tanto sentia falta. Desde que ela se foi, a única coisa que eu queria saber era para onde iam os que já não estavam mais entre nós, precisava que me provasse que aqueles que tinham morrido seguiam em alguma parte¹⁰² (Villalba, 2016, p. 132).

Na citação acima, percebo que a exploração subjetiva do luto volta à cena na narrativa. Aniko confronta a ausência física de Lenke com a busca por um sentido transcendental para a perda. Embora a narradora não possa mais "segurar a mão" de Lenke, a ausência dela é uma presença constante no pensamento da *viajera*. Na visão de Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 120) “só compreendemos a ausência ou a morte de um amigo no momento em que esperamos dele uma resposta e sentimos que ela não existirá mais”.

Em seguida, Aniko comenta que, como na Europa era outono e na Argentina primavera, duas estações de transição:

[...] de repente, senti que tinha me desconfigurado completamente. Estava farta de ser hóspede, me incomodava viver em uma casa diferente a cada cinco dias, estava cansada de ter que decidir o tempo todo qual seria o próximo passo e queria tirar dos meus ombros a responsabilidade de publicar no blog. Em Munique, finalmente, aceitei que tinha perdido o desejo de viajar¹⁰³ (Villalba, 2016, p. 147).

Essa passagem evidencia um momento crucial no processo de reconstrução identitária da *viajera*, marcado pela sensação de desconfiguração e pela perda do desejo de viajar. Noto,

¹⁰² “Yo escuchaba pero no sabía qué decir. Tenía al espíritu de Lenke ahí pero ya no era lo mismo, no podía agarrarle la mano ni tener las charlas que tanto extrañaba. Desde que se había ido, lo único que quería saber era adónde se iban los que ya no estaban, necesitaba que me demostrara que los que habían muerto seguían en alguna parte”.

¹⁰³ “[...] de repente sentí que me había desconfigurado del todo. Estaba harta de ser huésped, me incomodaba vivir en una casa distinta cada cinco días, me cansaba tener que decidir todo el tiempo cuál sería el próximo paso y quería sacarme de encima la responsabilidad de publicar en el blog. En Munich, por fin, acepté que había perdido las ganas de viajar”.

portanto, a transformação da subjetividade de Aniko e a *viajera* se percebe entre dois mundos e entre duas versões de si mesma: a que desejava a constante mobilidade e a que sentia que era o momento de começar a buscar estabilidade.

A esse respeito, aciono os postulados de Stuart Hall (2006). Na obra *A identidade cultural na pós-modernidade*, o teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano discorre que a identidade é um processo em constante construção e reconfiguração. Nas palavras do autor:

Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento-descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo (Hall, 2006, p. 9).

Entendo que Aniko estava vivenciando essa crise de identidade, porque no contexto do processo de reconstrução identitária, a desconfiguração mencionada pela personagem do relato pode ser entendida como uma fase necessária para a emergência de uma nova identidade. Ao perder o desejo de viajar, ela não apenas reconhece os limites do estilo de vida itinerante, mas também abre espaço para descobrir outras dimensões de si mesma. Ainda considero que a *viajera* percebe que o deslocamento constante não resolveu suas questões internas, mas as amplificou, criando a necessidade de reavaliar seu modo de vida e suas prioridades.

Posteriormente, ela segue ao encontro de L, em Biarritz, onde passariam nove meses.

Fomos para nossa casa, a mesma onde tínhamos nos conhecido três meses antes e, no dia seguinte, assinamos o contrato de aluguel para ficarmos lá até o início do verão. Eu precisava de ter um espaço para escrever, uma cozinha, uma biblioteca, um grupo de amigos que não se desintegrasse a cada duas semanas, uma bicicleta própria, um mar que fosse sempre o mesmo. Era a primeira vez que ia viver tanto tempo em outro lugar e queria saber se tendo tudo isso continuaria com vontade de voltar a Buenos Aires. Durante os 270 dias em Biarritz, fui me apropriando do espaço e construí um sistema pessoal de referências sobre o mapa da cidade¹⁰⁴ (Villalba, 2016, p. 150).

Do ponto de vista de Hall (2006), a identidade é configurada por meio de um processo contínuo de identificação com lugares, práticas culturais, relações sociais, entre outros. Ao

¹⁰⁴ “Fuimos hasta nuestra casa, la misma donde nos habíamos conocido tres meses antes, y al día siguiente firmamos el contrato de alquiler para quedarnos ahí hasta el principio del verano. Necesitaba tener un espacio para escribir, una cocina, una biblioteca, un grupo de amigos que no se desintegre cada dos semanas, una bicicleta propia, un mar que sea siempre el mismo. Era la primera vez que viviría tanto tiempo en otro lugar y quería saber si teniendo todo eso seguiría con ganas de volver a Buenos Aires. Durante los doscientos setenta días en Biarritz me fui apropiando del espacio y construí un sistema personal de referencias sobre el mapa de la ciudad”.

construir uma nova vida em Biarritz, a narradora se coloca na fronteira entre a identidade de *viajera*, definida pelo movimento, e a de habitante, caracterizada pela permanência. A cidade deixa de ser apenas um lugar geográfico e passa a constituir um local dotado de significados pessoais, articulado pela rotina e pelas interações cotidianas da personagem.

Na narrativa villalbiana, a casa que eles alugam, somada à familiaridade criada com o espaço urbano – “construí um sistema pessoal de referências sobre o mapa da cidade” –, funciona como um espaço de autorreflexões identitárias, no qual ela pode reavaliar suas relações com o lar e com as experiências viáticas. Inclusive, Bachelard (1993) considera a casa como um refúgio no qual o indivíduo constrói sua identidade e estabelece pertencimento.

Segundo o relato, “durmo sabendo que amanhã não terei que fazer as malas, amanhã não terei que fazer checkout, amanhã não terei que sair cedo porque o dono da casa vai trabalhar, amanhã não terei que ir a lugar nenhum”¹⁰⁵ (Villalba, 2016, p. 154). A repetição de “amanhã não terei que...” evidencia o cansaço acumulado pelo estilo de vida itinerante. Assim, fica evidente um momento de estabilidade na vida da personagem, que revela estar aliviada por escapar da rotina gerada pela mobilidade constante. Ademais, o trecho villalbiano apresenta um contraste entre a liberdade de movimento e a liberdade de permanecer. Paradoxalmente, enquanto a narrativa de viagens frequentemente associa liberdade ao deslocamento, aqui ela é relacionada pela *viajera* à ausência de obrigação de ir a algum lugar.

Contudo, ela permanece na França, cuja língua não fala. Por isso, a narradora segue o relato demonstrando a percepção de que Biarritz não é um lugar de pertencimento, já que a barreira do idioma é explicitada a cada tentativa de interação e produz um efeito negativo na construção identitária da *viajera*. De acordo com o texto:

Como não falo a língua, me sinto desconectada da cidade e não faço amigos, exceto uma mexicana e outros estrangeiros que estão de passagem. Se escuto alguém falar espanhol, as palavras voltam a ter consistência, as vejo flutuar como balões de histórias em quadrinhos. [...] Mas esses momentos duram pouco. Depois, volto a ficar sozinha com uma língua de palavras que passam por cima da minha cabeça como flechas num campo aberto¹⁰⁶ (Villalba, 2016, p. 174).

¹⁰⁵ “Me duermo sabiendo que mañana no tengo que empacar, mañana no tengo que hacer *check-out*, mañana no tengo que salir temprano porque el dueño de casa se va a trabajar, mañana no me tengo que ir a ninguna parte”.

¹⁰⁶ “Por no hablar el idioma me siento desconectada de la ciudad y no me hago amigos, excepto una mexicana y otros extranjeros que están de paso. Si escucho a alguien hablar español, las palabras vuelven a tener consistencia, las veo flotando como en globos de historietas. [...] Pero son momentos que duran poco. Después vuelvo a quedar sola con un idioma de palabras que me pasan por encima de la cabeza como flechas en un campo abierto”.

O trecho evidencia que a dificuldade em se comunicar no idioma local intensifica a sensação de solidão e posiciona a língua como uma fronteira cultural invisível. Essa barreira impede que a *viajera* se envolva plenamente na cultura local, limitando sua capacidade de formar conexões significativas. Como afirma Edward Said (2001, p. 343) “[...] uma língua diferente; depois, uma raça e uma identidade diferentes, diferentes histórias e tradições: o resultado disso é a submissão da diferença na invisibilidade e no silêncio, ou sua transformação em uma identidade aceitável, mas diametralmente oposta”. Entendo, então, que a experiência do estrangeiro é permeada por um sentimento de exílio cultural, em que o idioma desempenha papel crucial na exclusão – ou inclusão – do sujeito em um determinado espaço, no qual se sente vulnerável. Assim, a desconexão linguística reforça a distância entre a *viajera* e a cidade.

Por outro lado, o idioma nativo atua como um alicerce identitário e é nele que ela encontra reconforto e se reconecta, mesmo que por pouco tempo. Aliás, essa tentativa de se reencontrar com o familiar e com sua cultura de origem aparece no seguinte excerto:

Descobri tarde que em Biarritz exibiram *Relatos Salvajes*, um filme argentino, seguido por uma conferência do diretor. Ainda está sendo exibido em um cineclube em Bayonne, a cidade vizinha, e convenueo L a ir. Nunca tinha visto um filme argentino no cinema em outro país. A sala está cheia de franceses que riem muito, mas eu rio mais. Ver cenas cotidianas de Buenos Aires me deixa nostálgica [...]. Voltando a Biarritz, as casas basco-francesas nas margens do rio têm um duplo impacto sobre mim: lembro que estou na França e não na Argentina, que aqui se fala francês e não castelhano, e me sinto muito distante¹⁰⁷ (Villalba, 2016, p. 174).

É interessante perceber como a experiência de assistir a um filme argentino em um contexto estrangeiro funciona como uma maneira de estar em contato novamente com as raízes culturais. Mas como a *viajera* está em uma situação de deslocamento, desperta o sentimento de nostalgia e reforça a sensação de distância não somente física, mas também emocional, em relação ao seu país de origem.

Seguindo para a reta final da narrativa, fica mais evidente a relação afetiva da *viajera*, que explicita seus sentimentos. Conforme relata:

¹⁰⁷ “Me entero tarde de que en Biarritz proyectaron *Relatos salvajes*, una película argentina, seguida de una conferencia del director. Todavía la están dando en un cineclub de Bayonne, la ciudad de al lado, y convenueo a L de ir. Nunca vi una película argentina en el cine estando en otro país. La sala está llena de franceses que se ríen mucho, pero yo me río más. Encontrarme con escenas cotidianas de Buenos Aires me genera nostalgia [...]. Volviendo a Biarritz, las casas vascofrancesas a orillas del río me producen un impacto doble: me acuerdo de que estoy en Francia y no en Argentina, de que acá se habla francés y no castellano y me siento muy lejana”.

L e eu passamos muito tempo juntos. Toda vez que discutimos, começo a fazer as malas e me dou conta de que tenho vinte quilos de livros e cadernos e não sei como levá-los comigo. Também não sei como levar a parede com postais, a porta principal da casa e o mar. E não saberia para onde ir. Esta é a primeira vez que sinto que outra pessoa é a minha casa¹⁰⁸ (Villalba, 2016, p. 179-180).

A menção ao “não saber para onde ir” quando pensa em partir reflete a ambiguidade da experiência do deslocamento vivenciada pela *viajera*. Como Hall (2006) sugere, “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (Hall, 2006, p. 12). O autor descreve que a identidade é constantemente moldada pelas experiências de interação com outros. Aqui, a narradora confronta o dilema de buscar um lugar estável enquanto vive uma vida em trânsito, sublinhando a complexidade emocional de encontrar pertencimento.

Contudo, vale ressaltar que observei uma conexão sendo criada por Aniko entre a relação interpessoal e a construção de um sentimento de pertencimento. Para a narradora, a relação com L cumpre essa função, já que o transforma simbolicamente em um lar. Assim:

Essa metáfora remete ao anseio humano de encontrar um lugar no mundo, criar raízes não no sentido propriamente espacial, mas sobretudo num projeto de vida ou numa forma de ser no mundo. Nesse cenário, a casa (como construção de uma narrativa individual no mundo) abriga o sujeito contra as intempéries da contingência, isto é, daquela ausência de causalidade que ameaça a estabilidade existencial (Mathias, 2023, p. 178-179).

Ao início do verão, o contrato de aluguel da casa chega ao fim e o casal segue viagem rumo a Estrasburgo, antes da *viajera* voltar definitivamente – ou não – para a Argentina. Durante o trajeto, Aniko reflete: “[...] o calor faz com que as ideias se desfaçam e se colem a mim e penso no que resta das cidades que conhecemos, no que levamos conosco de cada lugar”¹⁰⁹ (Villalba, 2016, p. 181). Interpreto que a metáfora do calor desfazendo as ideias e colando-as à narradora evoca um sentimento de absorção das experiências vividas, destacando o impacto transformador que o contato com diferentes espaços exerce sobre sua identidade.

Ao mencionar o que se leva de cada lugar, a personagem abre espaço para uma camada interpretativa que dialoga com a noção de que a experiência viática, inegavelmente, é um processo de reconstrução identitária. Hall (2006, p. 11) defende que é por meio da interação

¹⁰⁸ “L y yo pasamos mucho tiempo juntos. Cada vez que nos peleamos empiezo a empacar y me doy cuenta de que tengo veinte kilos de libros y cuadernos y no sé cómo llevármelos. Tampoco sé cómo llevarme la pared con postales, la puerta principal de la casa y el mar. Además no sabría adónde ir. Es la primera vez que siento que otra persona es mi hogar”.

¹⁰⁹ “[...] el calor hace que las ideas se me desmolden y se pegoteen y pienso en qué nos queda de las ciudades que conocemos, qué nos llevamos de cada lugar”.

entre o eu e a sociedade que se forma a identidade. Apesar de o “núcleo interior” ainda existir, ele passa a ser formado e modificado em consequência do contínuo diálogo entre o mundo público (exterior) e o mundo pessoal (interior). Por isso, a pessoa não pertence completamente a nenhum lugar, mas carrega fragmentos de todos os lugares por onde passou.

Por fim, a narrativa villalbiana se encerra da seguinte maneira: “[...] eu gostaria, de vez em quando, de perder as chaves e ficar trancada do lado de fora de alguma casa em uma cidade como Biarritz, onde já sei, mais ou menos, onde fica tudo e aonde ir para não me sentir muito perdida”¹¹⁰ (Villalba, 2016, p. 181). Parece-me que ela expressa um anseio por liberdade, contudo, em um contexto no qual o desconhecido já foi previamente explorado.

Embora o trecho corresponda ao fechamento narrativo, ele sugere continuidade. A *viajera* não declara ter encontrado um lar definitivo ou uma conclusão sobre seu desejo de viajar como estilo de vida. Ao contrário, ela reafirma sua identidade como alguém em movimento, que deseja experimentar o deslocamento em um espaço onde já estabeleceu alguma familiaridade. Isso reflete a ideia de uma contínua reconfiguração da identidade em contextos de mobilidade, viagem e globalização, como discorre Bauman (2004).

Caminhando para o final da problematização da obra villalbiana, minha impressão é que, inicialmente, os hábitos sociais e os espaços percorridos até chegam a ser mencionados, contudo, a descrição dos lugares é sucinta, demonstrando pouco interesse no ambiente ao redor, dando mais ênfase às sensações e vivências da personagem. O livro destaca, portanto, como as experiências narradas transcendem o relato meramente descritivo de lugares e itinerários, para se tornarem uma espécie de diário pessoal, expressando as opiniões e os sentimentos da *viajera*, o que é muito pertinente ao estudo que me propus a realizar nesta tese.

Ante o exposto, a análise de *El síndrome de París* (2016) me permitiu explorar como a subjetividade e a reconstrução identitária são complexas no contexto da viagem. Ao longo da narrativa, observei que a experiência de deslocamento físico é atravessada por um deslocamento emocional e de identidade, sendo possível caracterizar a protagonista como uma *viajera* em constante processo de transformação. A autora retrata as viagens não apenas como um meio de conhecer novos lugares, mas como um espaço privilegiado para o autoconhecimento e a reflexão sobre suas raízes culturais, seus relacionamentos e sua própria condição de pertencimento.

¹¹⁰ “[...] me gustaría, de vez en cuando, perder las llaves y quedarme encerrada afuera de alguna casa en una ciudad como Biarritz, donde ya sé, más o menos, dónde queda todo y adónde ir para no sentirme demasiado perdida”.

Posteriormente, em determinados relatos, ao descrever a cidade visitada, Villalba (2016) é detalhista a tal ponto que consegui, por meio da narrativa, criar um imaginário dos locais percorridos e das paisagens descritas e, assim, transportar-me para os destinos trilhados por ela no livro, característica recorrente nos textos desse gênero.

Contudo, observei que ela não direciona a atenção para o Outro, a alteridade anfitriã, isto é, não constam em seus relatos menções à condição dos habitantes dos países percorridos, salvo em alusões demandadas por situações presentes em algum relato específico. Essa constatação é relevante à medida que faz com que a obra villalbiana subverta o que era tendência nos relatos tradicionais masculinos, que geralmente continham “[...] representações de costumes e hábitos de uma determinada cultura” (Faria, 2021, p. 160).

Cabe mencionar, ainda, que em diversos momentos, direta ou indiretamente, ao relatar suas vivências, a autora insere no texto dicas e conselhos úteis para quem deseja viajar, como técnicas para se locomover a baixo custo, por exemplo.

Finalmente, é possível concluir que *El síndrome de Paris* (2016) é um livro que, por mais que tenha sido escrito sob o argumento das viagens para fora (pelo mundo), retrata com mais intensidade as viagens de Aniko para dentro (de si mesma), isto é, seu mundo interior, o que se reflete no valor literário que pode ser atribuído à obra em função da habilidade enunciativa da escritora. O livro, assim, configura-se como uma contribuição significativa para o entendimento do impacto das viagens na reconstrução identitária, especialmente sob a perspectiva feminina e contemporânea.

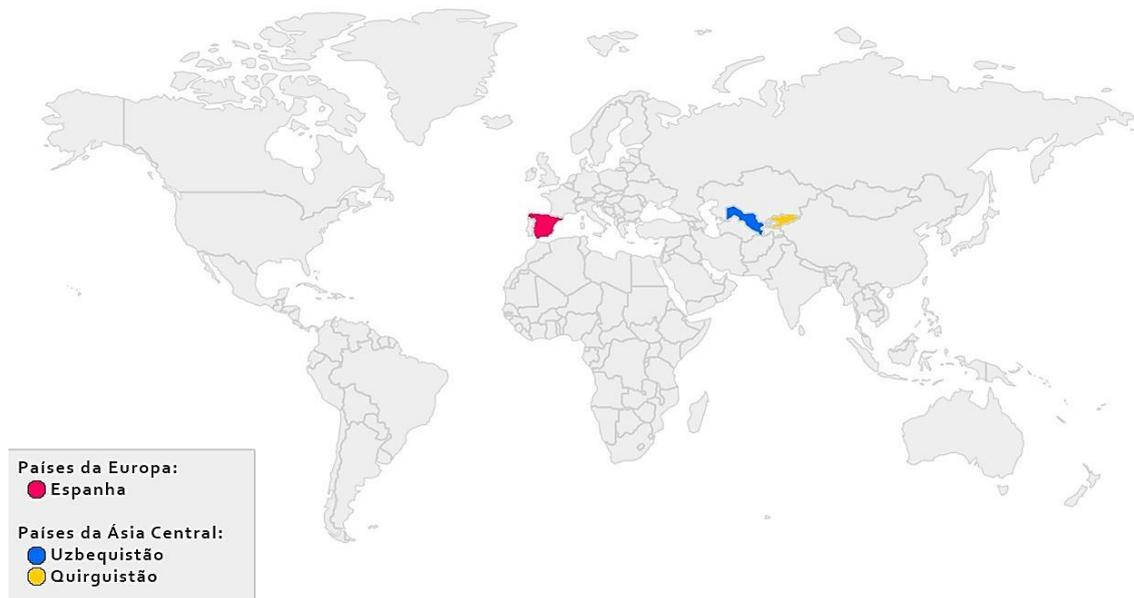
Na próxima subseção, refletirei sobre os conteúdos narrativos que perpassam a obra almarceguiana, fazendo emergir as especificidades dos relatos da autora espanhola.

4.2 LEITURA TEXTUAL DA OBRA ESPANHOLA *UNA VIAJERA POR ASIA CENTRAL*

Nesta subseção, o livro *Uma viajera por Asia Central* (2016), da escritora espanhola Patricia Almarcegui, reembarca na viagem que proponho com esta investigação. Nele, apesar do caráter descritivo das narrativas, a autora insere questões relativas à história dos locais visitados e/ou questões políticas e culturais, mas não se detém exclusivamente a elas, também mostra o olhar e as experiências de uma *viajera* solo. É uma obra que, além de estar contribuindo para aumentar a lista de livros de viagem escritos por mulheres, que infelizmente ainda é escassa, parece-me interessante porque considero que, em grande medida, a Ásia Central segue sendo praticamente desconhecida pelos ocidentais, como nós. Por consequência, este estudo também está, transversalmente, produzindo conhecimentos sobre outras culturas.

Na subseção 3.2, quando realizei a leitura paratextual da obra espanhola, apresentei a única ilustração do livro almarceguiano, que corresponde, justamente, a um mapa do percurso da *vajera*. Ainda assim, decidi elaborar uma nova representação visual dos países relatados na obra almarceguiana para uma melhor visualização e, também, visando a garantir a simetria das análises. Segue a imagem:

Figura 38 – Itinerário almarceguiano



Fonte: elaborado pela autora (2025).

Com base no detalhamento do itinerário almarceguiano, demarcado na ilustração, percebo que, obviamente, o percurso da *vajera* se concentrou na Ásia Central, como anunciado pelo título da obra. A presença da Espanha se demonstra quando ela relata o antes da viagem, ainda em casa, preparando-se e cuidando de questões burocráticas demandadas pela mobilidade em países asiáticos, bem como quando narra o depois da viagem. O que me permite, inclusive, ter uma perspectiva mais ampla sobre a experiência viática ao indicar que o processo não é algo que tem início apenas no momento em que o indivíduo começa a se deslocar fisicamente, mas antes disso. Nesse sentido, o professor Humberto Fois-Braga (2017, p. 126) discorre que:

A viagem, e por consequência a construção do sujeito viajante, começa a operacionalizar-se antes mesmo da partida, ainda em casa, quando expectativas são criadas e preparativos são organizados, continua ao longo do deslocamento propriamente dito e constrói as situações vivenciadas pelos sujeitos quando de sua chegada ao destino almejado.

Em relatos de *viajeras* solo, essa fase pode ser particularmente relevante, pois, muitas vezes, envolve a preparação para o enfrentamento a possíveis obstáculos, como os desafios relacionados à segurança, planejamento financeiro, escolha de destinos e, até mesmo, a negociação de estereótipos culturais ou sociais sobre o que é (ou não) esperado de uma mulher que viaja sozinha e isso, portanto, já começaria a moldar a “construção do sujeito viajante”, mencionada na citação acima.

No livro, a autora tece considerações não somente sobre as viagens, incluindo a descrição dos territórios explorados – o Uzbequistão e o Quirguistão –, ao longo das cinco semanas de férias, que passou viajando sozinha, mas também insere em seus relatos alguns questionamentos sobre a condição de *viajera* e a experiência das viagens solo.

Na crônica “Propósitos de uma *viajera*”, a escritora revela aspectos da subjetividade da narradora e aponta para aquelas que considero as bases para a construção identitária que perpassa a obra. Segue o trecho inicial do texto almarceguiano:

Antes da Ásia Central, foram Marrocos, Egito, Síria, Líbano, Jordânia, Tunísia, Iêmen e Irã. Durante muitos anos, viajei por uma linha imaginária. Ela era formada pelos países de maioria muçulmana. Queria visitá-los para verificar se os atributos negativos que havia lido sobre eles coincidiam com a realidade. O Oriente imaginário¹¹¹ (Almarcegui, 2016, p. 23).

Com base na citação acima, depreendo da ideia de “linha imaginária” e de “Oriente imaginário” que a proposta da *viajera* era construir uma ideia subjetiva de Oriente. Desde o início, Almarcegui (2016) posiciona sua experiência em um contexto de confronto entre imaginação e realidade. A autora expõe, dessa forma, a intencionalidade por trás de suas viagens: verificar a validade dos atributos negativos associados aos países orientais.

Essa proposta da autora de reavaliar o Oriente a partir de suas próprias vivências e, assim, questionar o olhar orientalista concebido anteriormente, provavelmente teve alguma tendência crítica como a de Edward W. Said que, em 1978, publicou a obra *Orientalismo*, um marco na teoria sobre a representação do Oriente sob o olhar ocidental. Segundo o autor, “[...] a cultura europeia ganhou em força e identidade comparando-se com o Oriente como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina” (Said, 1996, p. 15).

¹¹¹ “Antes de Asia Central, fueron Marruecos, Egipto, Siria, Líbano, Jordania, Túnez, Yemen e Irán. Durante muchos años viajé por una línea imaginaria. Estaba formada por los países de mayoría musulmana. Quería visitarlos para comprobar si los atributos negativos que había leído de ellos coincidían con la realidad. El Oriente imaginario”.

Entendo que, ao confrontar as ideias preconcebidas com as próprias vivências, consequentemente, a *viajera* está transcendendo a visão orientalista tradicional, colocando em xeque suas certezas individuais para ampliar horizontes, tanto físicos quanto mentais, e se apropriando do conhecimento para construir uma visão pessoal e crítica. E o que vejo é justamente isso, a demonstração almarceguiana de interesse em não replicar julgamentos¹¹². Nesse viés, uma interpretação possível tem a ver com o fato de a viagem e o estudo do Oriente se tornarem, para ela, ferramentas de autoconhecimento e transformação.

Aqui, aciono, ainda, os postulados de Michel Onfray (2009). Em *Teoria da viagem*, o autor comenta que:

Um dos riscos da viagem consiste em partir para verificar por si mesmo o quanto o país visitado corresponde à ideia que se faz dele. Entre o desejo de encontrar os lugares-comuns encarnados que ocupavam o espírito e o de lançar-se numa terra absolutamente virgem, existe uma meia medida: ela supõe uma arte de viajar inspirada pelo perspectivismo nietzschiano – nada de verdades absolutas, mas verdades relativas, nada de padrão métrico ideológico, metafísico ou ontológico para medir as outras civilizações, nada de instrumentos comparativos que imponham a leitura de um lugar com os referenciais de um outro, mas a vontade de deixar-se preencher pelo líquido local, à maneira dos vasos comunicantes (Onfray, 2009, p. 57).

Posto isso, prossigo com a narração almarceguiana:

Viajava sozinha e tentava tirar dois meses por ano do meu trabalho e das minhas férias. Levava comigo listas intermináveis de termos orientalistas sobre os quais refletia à noite. Entre viagem e experiência e experiência e viagem, fui construindo outro Oriente. Também imaginário¹¹³ (Almarcegui, 2016, p. 23).

Inicialmente, esse trecho revela dados referentes à forma como viajava, isto é, sozinha – o que destaca a liberdade e a autonomia almarceguiana na experiência de deslocamento – e, geralmente, ao longo de dois meses ao ano, durante as férias.

Na sequência “entre viagem e experiência e experiência e viagem”, a autora cria uma estrutura que enfatiza a ideia cíclica e processual da viagem e da experiência, enriquecendo a intenção, já apontada, da construção de um Oriente subjetivo. Assim, considero que a narradora

¹¹² Patricia Almarcegui é especialista em orientalismo. Por essa razão, acredito que esse processo de verificação e confronto entre o que leu e o que viveu reflete suas investigações teóricas e práticas sobre a alteridade oriental.

¹¹³ “Viajaba sola e intentaba arrancar dos meses al año a mi trabajo y a mis vacaciones. Llevaba conmigo listas interminables de términos orientalistas sobre los que reflexionaba por las noches. Entre viaje y experiencia y experiencia y viaje fui construyendo otro Oriente. También imaginario”.

revela a indissociabilidade entre o ato de se deslocar e a transformação identitária que dele decorre.

Também vale comentar acerca do interesse da personagem pela cultura oriental, explicitado pela utilização das listas de termos orientalistas. Entendo que elas reafirmam a intenção da *viajera* de, não somente consumir informações prévias, mas também transformar o Oriente em objeto de reflexões pessoais, o que me remete, novamente, ao trabalho de Said (1996), que descreve o Oriente como uma construção discursiva carregada de estereótipos e imaginações eurocêntricas. Ao confrontar essas ideias durante sua jornada, Patricia constrói “outro Oriente. Também imaginário”. Esse Oriente não é apenas fruto da observação, mas também da interpretação e da experiência pessoal da *viajera*. A viagem, assim, torna-se um espaço de ressignificação tanto do "Outro" quanto de si mesma.

Ao refletir sobre sua jornada e a busca por uma experiência pessoal no Oriente, Patricia se vê inspirada por outras *viajeras* que, como ela, buscavam um sentido próprio naquilo que parecia distante e exótico.

Pensava, como uma *viajera* bastante desorientada e algo romântica, que chegar à cordilheira de Pamir seria fácil e uma boa ideia. Queria percorrê-la, suponho, para seguir às pouquíssimas *viajeras* em quem uma mulher que viaja pode se espelhar. São chamadas fontes e antecedentes. Annemarie Schwarzenbach e Vita Sackville-West. Além disso, escritoras. A primeira, clarividente e a segunda, ainda mais inteligente¹¹⁴ (Almarcegui, 2016, p. 24).

Nesse trecho, Patricia se autodescreve como “desorientada e algo romântica”, revelando traços de subjetividade de uma personagem consciente de suas expectativas e limitações como *viajera*.

A busca da narradora por inspiração nas poucas *viajeras* que a precederam destaca a dimensão histórica e identitária da mulher que viaja, marcada pela escassez de modelos femininos no contexto viático. Ao citar os nomes de Annemarie Schwarzenbach e Vita Sackville-West, a autora evidencia sua conexão com uma linhagem de mulheres que desafiaram as normas de gênero e reivindicaram um espaço no discurso literário. Entendo que essa referência não é casual: Schwarzenbach, conhecida por seus relatos introspectivos, e Sackville-West, por sua erudição e sensibilidade, personificam modelos de subjetividade que transcendem

¹¹⁴ “Pensaba, como una viajera bastante extraviada y algo romántica, que llegar hasta la cordillera del Pamir sería fácil y una buena idea. Quería recorrerla, supongo, para seguir a las poquísimas viajeras en las que una mujer que viaja puede mirarse. Fuentes y antecedentes, las llaman. Annemarie Schwarzenbach y Vita Sackville-West. Escritoras, además. Clarividente la primera y aún más inteligente la segunda”.

os limites impostos às mulheres de suas épocas. Aqui, cabe uma menção à visão clássica e atemporal de Woolf (1990), que argumenta que as mulheres precisam de liberdade e espaço para exercerem sua autonomia.

Ao apontá-las como fontes, antecedentes e escritoras, o texto sublinha a importância da memória cultural e literária na construção identitária da *viajera*. As precursoras funcionam como uma ponte entre a experiência pessoal da escritora e a tradição. Ao se identificar com essas predecessoras, Almarcegui (2016) não apenas reafirma sua identidade como *viajera*, mas também, em um gesto político e feminista, reivindica a visibilidade a mulheres que ousaram trilhar caminhos similares, sugerindo um esforço consciente de inscrevê-las na tradição literária de relatos de viagem. Ademais, vale comentar que elas são citadas em diversas passagens no decorrer da narrativa almarceguiana.

A seguir, trago um trecho que evidencia a constatação de que a *viajera* seguia em busca de conhecimentos prévios sobre o local visitado. De acordo com o texto:

Gosto de falar com viajantes e pesquisadores dos países que vou antes de sair e, se possível, com alguém que tenha vivido nesses países. Desta vez, me reuni com um professor universitário especializado na Ásia Central, um escritor de livros de viagem que tinha sido guia no Turquemenistão e um jovem investigador da área¹¹⁵ (Almarcegui, 2016, p. 24).

Essa citação demonstra a abordagem investigativa e reflexiva de Patricia em suas viagens, revelando a importância de construir uma perspectiva informada e contextualizada antes de iniciar a experiência viática. Além disso, defendo que, como a escritora é especialista em Orientalismo, ela estaria consciente das implicações culturais e históricas que deveriam perpassar a performance autoral de seus relatos, tornando-os mais ricos.

Ao continuar os preparativos para a viagem e seguir aprofundando seus conhecimentos sobre o destino, a *viajera* relata:

E me dei conta, pela primeira vez, do que tinham me avisado: viajar para as antigas repúblicas pode ser complicado. Não fazia ideia de como conseguiria obter um visto na capital e ir para outro lugar ainda mais longe. Decidi não voltar a pensar no assunto e esquecê-lo até chegar a Tashkent. Semanas mais tarde, viria a saber que cruzar de uma à outra, como uma *viajera* inocente

¹¹⁵ “Me gusta hablar con viajeros e investigadores de los países a los que voy antes de salir y, si es posible, con alguien que haya vivido allí. Esta vez me reuní con un profesor universitario especialista en Asia Central, un escritor de libros de viaje que había sido guía en Turkmenistán y un joven investigador de la zona”.

como eu havia pensado, era difícil e, em alguns casos, impossível¹¹⁶ (Almarcegui, 2016, p. 25).

Por meio do trecho citado, a escritora revela desafios práticos da viagem para territórios complexos, explicitando os limites impostos pelos sistemas burocráticos e pela realidade geopolítica de lugares marcados por regimes autoritários.

Ao fazer referência a si mesma como uma “*viajera* inocente” sugere uma personagem autorreflexiva e, ao mesmo tempo, irônica no contexto da narrativa, já que contrasta sua própria expectativa com a realidade. E por falar em realidade, em seguida, transcrevo a narração da vivência de Patricia ao chegar no Uzbequistão.

De todas as chegadas e entradas que fiz em um país, a do Uzbequistão foi a que mais rapidamente me convidou a abandoná-lo e a voltar por onde tinha vindo. Era de madrugada e eu estava muito cansada, é verdade, mas com uma chegada destas devia ter me dado conta das dificuldades que poderia ter depois¹¹⁷ (Almarcegui, 2016, p. 25).

A *viajera* se sentiu imediatamente desafiada pelo contexto ao seu redor. Explorando *A Interpretação das Culturas*, publicado em 1973, por Clifford Geertz, considero que esse relato dialoga com o que interpreto como estranhamento cultural. Nas palavras do antropólogo estadunidense: “aprendemos isso quando chegamos a um país estranho, com tradições inteiramente estranhas e, o que é mais, mesmo que se tenha um domínio total do idioma do país” (Geertz, 2008, p. 10). O autor ainda destaca como o encontro com o Outro, muitas vezes, desconstrói expectativas e exige uma ressignificação das experiências. No caso do relato supracitado, a reação inicial da personagem, à chegada, não é apenas física ou emocional, mas também simbólica, refletindo a complexidade de ingressar em espaços estrangeiros que desafiam seu sentido de pertencimento.

Ao fazer referência à madrugada e ao cansaço, a narradora acrescenta uma camada de vulnerabilidade ao relato. Esses elementos reforçam a noção de que a subjetividade da *viajera* está intrinsecamente ligada ao ambiente de chegada. Segundo Bachelard (1993), o espaço

¹¹⁶ “Y me di cuenta por primera vez de lo que me habían avisado, viajar a las antiguas repúblicas podría ser complicado. No tenía ni idea de cómo haría en la capital para obtener el visado e ir a otro sitio aún más lejano. Decidí no volver a pensar en ello y olvidarme hasta que llegara a Taskent. Semanas más tarde me enteraría de que cruzar de una a otra, como una viajera inocente como yo había pensado, era difícil y en algunos casos imposible”.

¹¹⁷ “De todas las llegadas y entradas a un país que he hecho, la de Uzbekistán fue la que más rápido me invitó a abandonarlo y a volver por donde había venido. Era de madrugada y estaba muy cansada, es cierto, pero con una llegada así debería haberme dado cuenta de las dificultades que podría tener después”.

influencia as emoções e as percepções humanas, por isso, entendo que a entrada em um novo país pode amplificar tanto o fascínio quanto o desconforto.

A expressão "devia ter me dado conta das dificuldades" revela um olhar que combina autocrítica e conhecimento, evidenciando a evolução de sua identidade como *viajera*, oriunda do processo de aprendizado contínuo resultante do deslocamento.

A experiência da personagem ao chegar ao Uzbequistão não apenas destaca o desconforto pessoal, mas também pode ser lida como uma representação das dificuldades enfrentadas por viajantes ocidentais ao entrarem em territórios historicamente marginalizados, que ganha particular relevância nas vivências de uma mulher que viaja sozinha.

A primeira dificuldade veio logo depois, na hora da *viajera* pagar a taxa de entrada no país. Segue o relato almarceguiano:

- Tem que pagar em dólares.

Tinha perguntado várias vezes na Espanha que moeda devia levar para o Uzbequistão e tinham me garantido que podia pagar tudo em euros.

- Não tenho dólares, - respondi - o que faço?

- Só pode pagar em dólares - repetiu o funcionário.

Pela sua expressão veemente e destemida, percebi que não ia mudar de ideia. Decidi então atacar e aumentei o volume da minha voz:

- Na embaixada uzbeque em Madrid me garantiram que podia pagar em euros! Era tarde, já tinha dito e não tinha me lembrado que não havia embaixada uzbeque na Espanha. Ao ver a cara dele, pensei que talvez não soubesse onde ficava Madrid e gritei:

- Me disseram e eu não tenho dólares!

Incomodado com os gritos, olhando para os euros que eu tinha entregue à janela e para a minha atitude, com a qual tentava mostrar que não ia sair dali enquanto ele não mudasse de ideia, aceitou os euros sem dizer nada¹¹⁸ (Almarcegui, 2016, p. 26).

O contraste entre o que foi garantido na Espanha e a realidade no Uzbequistão ilustra as limitações do conhecimento prévio quando confrontado com a prática. Já o aumento do tom de voz da *viajera* e sua insistência em uma narrativa que inclui a referência à embaixada uzbeque em Madri evidenciam uma estratégia de enfrentamento que mistura assertividade e

¹¹⁸ “– Debe hacerlo en dólares. / Había preguntado varias veces en España qué moneda debía llevar a Uzbekistán y me habían asegurado que podía pagar todo en euros. / – No tengo dólares – contesté –. ¿Qué hago? / – Solo se puede pagar en dólares – repitió el funcionario. / Por su expresión vehemente e impertérrita, me di cuenta de que no cambiaría de opinión. Así que decidí atacar y subí el volumen de mi voz: / – ¡En la embajada de Uzbekistán en Madrid me aseguraron que podía pagar en euros! / Ya era tarde, lo había dicho y no me había acordado de que en España no había embajada uzbeke. Al ver el gesto de su cara, pensé que quizá no sabía dónde estaba Madrid y grité: / – ¡Me lo han dicho y no tengo dólares! / Descolocado por los gritos, mirando fijamente los euros que le había extendido en la ventanilla y mi actitud, con la que intentaba demostrar que no pensaba moverme de allí hasta que no cambiara de opinión, cogió los euros sin decir nada”.

improvisação. Essa postura pode ser interpretada à luz de Erving Goffman em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1985). O sociólogo canadense afirma que:

A impressão e compreensão criadas pela representação tenderão a saturar a região e a duração do tempo de modo que qualquer indivíduo colocado nesta multiplicidade espaço-temporal estará em condições de observar a representação e ser guiado pela definição da situação que a encenação alimenta (Goffman, 1985, p. 101).

Em outros termos, posso afirmar que o autor discute como os indivíduos adaptam seu comportamento às demandas do ambiente social, utilizando performances para atingir objetivos específicos, como exemplificado pela narrativa almarceguiana, uma vez que a interação citada reflete um momento de aprendizado na trajetória da autora como *viajera*. Sua insistência em usar euros, apesar das instruções locais, e a estratégia de elevar o tom de voz demonstram como o ato de viajar também implica negociações constantes entre as normas culturais de quem viaja e as práticas locais. Desse modo, entendo que esse episódio contribui para a construção de uma identidade de *viajera* que combina adaptabilidade, resistência e uma certa medida de ousadia.

Uma característica interessante da obra almarceguiana é que, em forma de citação direta, ela insere no livro as anotações feitas em seu diário de viagens. Situação que reflete a intenção da escritora de “organizar a memória”, conceito apresentado por Onfray (2009, p. 49). O autor discorre que “o viajante não poderia dispensar um suporte para fixar os abalos consubstanciais aos deslocamentos”.

O seguinte trecho citado aborda, justamente, uma mirada introspectiva da *viajera*. Segue a citação: “Tenho que pensar em mim. Não tanto nas pessoas que amo quando vejo coisas que me comovem, mas em mim. Não me dissolver nem me distribuir por nada nem por ninguém. Fazer as coisas só para mim. Cuidar de mim”¹¹⁹ (Almarcegui, 2016, p. 31). Entendo que a reflexão da autora se alinha a uma visão que reconhece o ato de viajar sozinha como uma oportunidade para as mulheres se reconectarem consigo mesmas, priorizando seu bem-estar e desenvolvimento pessoal.

Ademais desse olhar para si mesma, a *viajera* direciona a mirada para as mulheres que habitam o local visitado e afirma que “o tratamento das mulheres que me atendem é muito frio e seco, quase desagradável, uma tônica que será habitual na viagem”¹²⁰ (Almarcegui, 2016, p.

¹¹⁹ “Tengo que pensar en mí. No tanto en la gente que quiero cuando veo cosas que me emocionan, sino en mí. No disolverme o repartirme en nada ni en nadie. Hacer las cosas solo para mí. Cuidarme”.

¹²⁰ “El trato de las mujeres que me atienden es muy frío y seco, casi desagradable, una tónica que será habitual en el viaje”.

31), o que reflete sua percepção diante da postura das mulheres que realizam o atendimento ao público. Entendo que essa experiência pode ser interpretada à luz do conceito de hospitalidade.

Segundo Renata Soares Plentz (2005, p. 2-3):

O acolhimento de visitantes, tanto por uma população local, como por todos os profissionais envolvidos na organização de um núcleo receptor é a alma do lugar em ação, confirmando desse modo, que o princípio básico e marco inicial de qualquer discussão que envolva desenvolvimento turístico de uma localidade, deva ser sua humanidade expressa em hospitalidade.

O olhar almarceguiano para a hospitalidade feminina da alteridade anfitriã aponta, portanto, para um não acolhimento da visitante. Inicialmente, a sensação da *viajera* diante do tratamento descortês pode ser de desconforto, contudo, parece que a narradora aceita e incorpora essas interações em sua compreensão do ambiente visitado, em uma demonstração do que denominaria consciência social. No contexto do Uzbequistão, a recepção não calorosa pode refletir um distanciamento cultural, exacerbado pelas dinâmicas de gênero e pelas especificidades das antigas repúblicas soviéticas, onde, no meu entendimento, é possível que o passado político e social tenha impactado as relações interpessoais.

Por tratar de relações interpessoais, a *viajera* volta a ter problemas para obter o visto ao próximo destino, Urgenth, porque a única moeda aceita era o dólar. A solução encontrada foi perguntar às pessoas que estavam na fila, com o mesmo objetivo, se alguém teria dólares para trocar. Encontrou um alemão que a ajudou com essa questão e, na hora de se despedirem, aparece na narrativa a subjetividade da *viajera*, que ressalta a inevitável transitoriedade das conexões humanas no contexto viático. Almarcegui (2016, p. 33-34) reflete:

Só semanas mais tarde é que me dei conta de que podia ter feito a viagem com ele. Ainda hoje, com a melancolia que acompanha a memória de coisas que ficarão sempre por fazer, penso em como teriam sido aquelas semanas se as tivéssemos passado juntos. Uma sensação que só voltei a sentir, penso eu, mais duas vezes nas minhas viagens. [...] Fiquei triste. Olhar para o que está à nossa frente e não seguir com o previsto. Viajar para deixar que o inesperado ocupe o seu devido lugar¹²¹.

Aqui, novamente trago para o debate a visão de Bauman (2004), especialmente no que diz respeito à tensão entre os laços interpessoais e a liberdade da *viajera*, como é característico

¹²¹ “Solo semanas más tarde me di cuenta de que podría haber hecho el viaje con él. Todavía hoy, con la melancolía que acompaña el recuerdo de las cosas que quedarán siempre por hacer, pienso en cómo habrían sido esas semanas si las hubiéramos pasado juntos. Una sensación que solo he vuelto a sentir, creo, dos veces más en mis viajes. [...] Me puse triste. Fijarnos en lo que tenemos delante y no seguir con lo previsto. Viajar para dejar que lo imprevisto ocupe el lugar que le corresponde”.

nas narrativas de viagem escritas por mulheres. O autor discute como, na modernidade líquida, os relacionamentos se tornaram marcados pela instabilidade, pela fluidez e pela busca de um equilíbrio entre conexão emocional e autonomia pessoal.

Já no próximo excerto, a *viajera* tece um comentário sobre a percepção da música local. Segue a citação:

Acho que nunca ouvi música da Ásia Central e não sei nada sobre ela. É curioso como poucos viajantes modernos e contemporâneos falaram da música nos seus livros. Raramente a mencionam e, quando o fazem, descrevem-na com atributos negativos, como ‘estridente’, ‘desarmônica’ ou ‘desafinada’¹²² (Almarcegui, 2016, p. 38).

Entendo que o relato exemplifica visões culturais, principalmente, no que concerne à desvalorização das expressões artísticas do Outro. A forma como essas músicas eram descritas estava sujeita aos preconceitos e limitações dos viajantes, que, muitas vezes, não compreendiam plenamente os contextos culturais das músicas que encontravam. A esse respeito, Cunha (2012) afirma que:

[...] muitas das imagens que circulam na literatura de determinada época dão conta da maneira como uma dada sociedade vê a outra. A auto-percepção de uma cultura revela, na verdade, o seu sistema de representações, porquanto a forma como uma comunidade percebe outra, estrangeira, mostra os esquemas interpretativos em funcionamento na cultura de pertença, através das suas projecções, crenças, preconceitos (Cunha, 2012, p. 156).

Ao seguir com a descrição da cidade, a *viajera* se recorda de uma de suas fotos preferidas de Annemarie Schwarzenbach e comenta, criticamente, sobre uma forma pela qual a voz da escritora, jornalista, fotógrafa e *viajera* suíça foi suprimida na sociedade:

Entre a extensa bibliografia gerada pela sua vida e, em menor escala, pela sua obra, há uma coisa que sempre me chamou a atenção. Quando ela morre, sua mãe e sua avó materna queimam uma grande parte dos seus manuscritos. Duas mulheres que tentam apagar os vestígios de uma outra mulher¹²³ (Almarcegui, 2016, p. 39).

¹²² “Creo que nunca he escuchado música de Asia Central y no sé nada de ella. Es curioso, qué pocos viajeros modernos y contemporáneos han hablado de la música en sus libros. En muy pocos casos la citan y, si lo hacen, la describen con atributos negativos, como «estridente», «inarmónica» o «desafinada»”.

¹²³ “Entre la extensa bibliografía que ha generado su vida y, en menor medida, su obra, hay una cosa que siempre me ha llamado la atención. Cuando muere, su madre y su abuela materna queman una gran parte de sus manuscritos. Dos mujeres intentando borrar las huellas de otra mujer”.

A decisão da mãe e da avó de Schwarzenbach de destruírem seus manuscritos pode ser lida como uma metáfora do silenciamento das vozes femininas ao longo da história. Esse gesto reflete como mulheres podem, em certos contextos, serem agentes de perpetuação de normas patriarcais que invisibilizam outras mulheres. Isso dialoga com a questão do silenciamento feminino, que explora como as mulheres são frequentemente excluídas da cena literária. “Nesse processo, busca-se limitar a liberdade da mulher e tolher sua construção como sujeito crítico e político – situação perceptível no silenciamento imposto às mulheres na produção literária e cultural” (Cargnelutti; Alós, 2019, p. 17).

No contexto de Schwarzenbach, que viveu fora das normas de gênero e sexualidade de sua época¹²⁴, a destruição dos manuscritos pode simbolizar uma rejeição às suas escolhas de vida. Essa ação levanta discussões sobre como mulheres escritoras que desafiam normas sociais eram/são frequentemente marginalizadas ou censuradas, seja por críticos, seja pela própria família. Ao destacar esse episódio, considero que Almarcegui (2016) reaviva a memória de Schwarzenbach, contrastando com o ato de apagamento, o que cria um diálogo entre as duas autoras e entre gerações de mulheres escritoras, reforçando a ideia de que a literatura de viagem também é um espaço de resistência e reconstrução de histórias femininas.

Inclusive, a próxima citação fornece um exemplo de história feminina, narrada pela *viajera*, que entendo como uma possibilidade de discussão sobre o lugar da mulher em espaços tradicionalmente ocupados por homens, especialmente no contexto viático.

Depois do jantar, começa a minha primeira negociação no país, um treino para o que serão as seguintes. Peço no hotel que me consigam um táxi para ir a Urgench e, de lá, pegar um táxi coletivo até Bukhara, a quinhentos quilômetros de distância. Falo com o dono do hotel e com os dois homens que o acompanham. O preço inicial é enorme.

- Não tenho tanto dinheiro - digo.

- Mas veio numa viagem para conhecer o país - responde o dono.

- Sim, mas não posso gastar esse dinheiro. Meu trabalho não dá para tanto. Não tenho um hotel, como o senhor. Além disso, sei que posso conseguir um táxi mais barato.

O último comentário parece convencê-lo e começamos a negociar. No entanto, o preço continua sendo muito alto apesar dos meus argumentos, e vou levantando cada vez mais o tom de voz. Eles riem de mim enquanto eu discuto. Não sei por quê. Talvez se fosse um homem, não fariam isso. Uma mulher gritando em um espaço mais ou menos público.

Por fim, consigo baixar o preço e, em troca, terei que compartilhar o táxi com mais dois viajantes.

- Aperto de mão – me pedem para acabar de selar o trato.

¹²⁴ Saiba mais em: <https://quatrocinco.com.br/resenhas/livros-e-livres/uma-viajante-antifascista-e-queer/>. Acesso em: 17 nov. 2024.

Quando saio da sala de jantar, ouço seus risos¹²⁵ (Almarcegui, 2016, p. 41-42).

A menção ao riso masculino e à sua percepção de que "se fosse um homem, não fariam isso", remete-me à ideia de que espaços públicos são, muitas vezes, considerados territórios masculinos, onde as mulheres precisam lutar por legitimidade. Isso ecoa as reflexões de Beauvoir (2009), que afirma que “[...] a estrutura social não foi profundamente modificada pela evolução da condição feminina; este mundo, que sempre pertenceu aos homens, conserva ainda a forma que eles lhe imprimiram” (Beauvoir, 2009, p. 661).

No que diz respeito ao aumento no tom de voz, entendo que a *viajera* se sentiu forçada a adaptar sua postura, o que, por um lado, contraria expectativas de feminilidade – submissão e docilidade –, contudo, por outro lado, reforça o estereótipo de resistência da mulher histórica, gritando para conseguir o que lhe é de direito.

A próxima citação, é de um relato que me permite explorar a relação da *viajera* com a arquitetura local e com a natureza. Nas palavras de Almarcegui (2016, p. 61):

De repente, sinto uma corrente de ar entre as mesquitas; gosto disso, é como se precisasse de algo humano no meio da arquitetura bela e exuberante. Me coloco no meio das três para apreciar melhor, me refresca e esqueço das horas de viagem. Por alguns momentos, a minha mente nervosa e inquieta se afasta de mim, da arquitetura gigantesca e até de Samarcanda. A natureza, transformada em corrente de ar, faz com que eu me alegre pela primeira vez por ter chegado à capital daquele que foi o Império Mongol¹²⁶.

O comentário sobre a corrente de ar como "algo humano" no meio de uma arquitetura monumental evoca o contraste entre a escala grandiosa do espaço construído e a necessidade

¹²⁵ “Tras la cena, empieza mi primera negociación en el país, un entrenamiento para las que serán las siguientes. Pido en el hotel que me consigan un taxi para ir a Urgench y, desde allí, tomar un taxi colectivo hasta Bujara, a quinientos kilómetros de distancia. Hablo con el dueño del hotel y los dos hombres que lo acompañan. El precio inicial es enorme. / – No tengo tanto dinero – digo. / – Pero ha venido de viaje para ver el país – contesta el dueño. / – Sí, pero no puedo gastar ese dinero. Mi trabajo no da para tanto. No tengo un hotel, como usted. Además sé que puedo conseguir un taxi más barato. / El último comentario parece convencerle y comenzamos a negociar. Sin embargo, el precio sigue siendo muy alto a pesar de mis argumentaciones, y voy elevando cada vez más la voz para ajustarlo. Se rien de mí mientras discuto. No sé por qué. Quizá si fuera un hombre no lo harían. Una mujer gritando en un espacio más o menos público. / Finalmente consigo bajar el precio, a cambio tendré que compartir el taxi con dos viajeros más. / – Denos la mano – me piden para acabar de sellar el trato. / Al salir del comedor oigo sus carcajadas”.

¹²⁶ “De pronto, siento una corriente de aire entre las madrazas; me gusta, es como si necesitara que hubiera algo humano entre la arquitectura bella y desmesurada. Me pongo en medio de las tres para disfrutarla mejor, me refresca y me olvido de mis horas de viaje. Por unos momentos, mi mente nerviosa e inquieta se aleja de mí, de la arquitectura mastodóntica e incluso de Samarcanda. La naturaleza, convertida en corriente de aire, me hace alegrarme por primera vez de haber llegado a la capital del que fue el Imperio mongol”.

da *viajera* de encontrar elementos tangíveis e vivenciais no ambiente. A narrativa reflete uma busca de Patricia por equilíbrio entre a grandiosidade histórica e a experiência subjetiva.

Para Botton (2012), o conceito de sublime está mais relacionado a paisagens, contudo considero plausível adotar o termo na problematização desse trecho, inclusive pela ocorrência da corrente de ar, que para a narradora é algo humano, mas interpreto como uma representação de força da natureza, que promove alívio, a reconexão da *viajera* consigo mesma e a conexão com o lugar. Aliás, a esse respeito, também aciono os postulados de Yi-Fu Tuan (1983). Em *Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência*, o geógrafo chinês discute como a natureza, mesmo em ambientes humanizados, oferece momentos de pausa que reorientam a experiência do indivíduo em relação ao espaço e me permite refletir sobre a forma como são criados os vínculos e como é explorado o entorno.

Assim como no trecho anterior está em evidência a ideia da relação entre a experiência sensorial da *viajera* e o espaço que ela percorre, a próxima citação também pode despertar essa noção. Eis, a seguir: “Volto para o hotel. As ruas não têm iluminação. Não se vê nada. Me vejo andando cada vez mais depressa. Medo? Medo de viajar sozinha? Medo de viajar sozinha por ser mulher?”¹²⁷ (Almarcegui, 2016, p. 63). Aqui, menciono a complexidade da vivência narrada, uma vez que é atravessada pelo sentimento de vulnerabilidade com o cair da noite.

Ao evocar o medo, o espaço noturno revela camadas de subjetividade relacionadas à condição feminina no âmbito das viagens solo, ou seja, explicita a relação entre o ato de viajar sozinha e as dinâmicas de gênero que permeiam os deslocamentos femininos pelo espaço público. Pierre Bourdieu (2012) afirma que as diferenças entre os gêneros “[...] são uma construção social que encontra seu princípio nos princípios de divisão da razão androcêntrica, ela própria fundamentada na divisão dos estatutos sociais atribuídos ao homem e à mulher” (Bourdieu, 2012, p. 24). Assim, a construção social do corpo feminino como vulnerável limita não apenas os movimentos das mulheres, mas também a forma como nós nos relacionamos com o espaço, recorrendo, por exemplo, à utilização de estratégias de autoproteção, como explicitado pelo relato almarceguiano com o gesto de andar cada vez mais depressa.

O próximo excerto exemplifica mais um dos registros feitos pela *viajera* em seu diário de viagem. Segue a citação: “pelo motivo que for, nestes dias, tudo volta. Um novo nervosismo que não tem nada a ver com as minhas viagens anteriores ao Iémen, à Síria ou ao Irã. As

¹²⁷ “Vuelvo hacia el hotel. Las calles no tienen iluminación. No se ve nada. Me descubro caminando cada vez más deprisa. ¿Miedo? ¿Miedo de viajar sola? ¿Miedo de viajar sola por ser mujer?”

memórias voltam, porque é que as memórias voltam durante a viagem, e os sonhos, e os meus parceiros?”¹²⁸ (Almarcegui, 2016, p. 63).

O questionamento da autora demonstra como o ato de viajar não apenas desloca a *viajera* fisicamente, mas também a desestabiliza emocionalmente, trazendo à tona memórias, sonhos e questões do passado. Patricia apresenta uma dimensão psicológica do deslocamento, em que o movimento no espaço exterior reverbera no espaço interior da personagem. Essa questão é discutida por Botton (2012), que afirma que o ato de viajar provoca uma ruptura na rotina, favorecendo reflexões que muitas vezes permanecem ocultas pela vida cotidiana. Na visão do autor:

Se nossas vidas são dominadas pela busca da felicidade, talvez poucas atividades revelem tanto a respeito da dinâmica desse anseio – com toda a sua empolgação e seus paradoxos – quanto o ato de viajar. Ainda que de maneira desarticulada, ele expressa um entendimento de como a vida poderia ser fora das limitações do trabalho e da luta pela sobrevivência. Mas raramente se considera que as viagens apresentem problemas filosóficos – ou seja, questões convidando à reflexão além do nível prático (Botton, 2012, p. 13-14).

Considero, portanto, que ao dar voz a essas questões, a autora transforma seu diário de viagem em um espaço de reconstrução de identidade, onde o passado e o presente dialogam.

Após refletir sobre as dimensões subjetivas e introspectivas da viagem, Patricia direciona sua narrativa para as características do viajante moderno. Sei que, em um mundo cada vez mais mediado por narrativas, imagens e referências culturais, o viajante contemporâneo não percorre territórios inteiramente desconhecidos, mas segue os passos de outros que já os exploraram, seja por meio da literatura, da arte ou do cinema.

No excerto a seguir, a autora problematiza essa peculiaridade, destacando como as geografias do presente são interpretadas e experienciadas através de imagens prévias. Essa dinâmica coloca em evidência o impacto da modernidade na experiência do deslocamento, bem como as novas motivações que conduzem o ato de viajar. Segue a citação:

Uma das grandes características do viajante desde os tempos modernos é que segue outros viajantes. Isto é necessário, porque as geografias novas e estranhas só podem ser percorridas com base em imagens prévias. O que não ocorreu na Antiguidade nem na Época Medieval. As razões da viagem hoje são outras. Uma das mais interessantes é viajar para seguir os passos do escritor, do pintor ou do cineasta que fez do lugar o tema principal de um livro, de um quadro ou de um filme. O viajante se desloca para ter as mesmas

¹²⁸ “Por la razón que sea todo vuelve estos días. Un nerviosismo nuevo que nada tiene que ver con mis viajes anteriores a Yemen, Siria o Irán. Vuelven los recuerdos, ¿por qué vuelven los recuerdos en el viaje?, ¿y los sueños?, ¿y mis parejas?”

experiências. Como se os destinos pudessem trazê-las de volta¹²⁹ (Almarcegui, 2016, p. 69).

Com base no exposto, considero que a *viajera* discute uma característica marcante do viajante moderno: o ato de seguir os passos de outros viajantes, escritores, pintores ou cineastas que previamente retrataram o lugar. Essa prática evidencia a mediação cultural que molda as experiências contemporâneas de deslocamento (Urry, 1996).

Contudo, embora o viajante busque reviver experiências de outros, cada jornada é, inevitavelmente, única e Tuan (1983) destaca que o espaço ganha significado a partir das vivências pessoais.

Ou medimos e mapeamos o espaço e lugar, e adquirimos leis espaciais e inventários de recursos através de nossos esforços. Estas são abordagens importantes, porém precisam ser complementadas por dados experienciais que possamos coletar e interpretar com fidedignidade, porque nós mesmos somos humanos (Tuan, 1983, p. 5).

Nesse sentido, mesmo que o viajante moderno seja guiado por imagens prévias, ele também, certamente, ressignifica o espaço com base em suas percepções e emoções. Por isso, defendo que a viagem, mesmo mediada, oferece a oportunidade de subverter expectativas e criar novas histórias.

A narrativa de *Una viajera por Asia Central* (2016) frequentemente retrata as interações desafiadoras entre a *viajera* e as burocracias locais. No trecho a seguir, a autora descreve um momento de confronto com as exigências formais de registro, revelando tanto o impacto dessas burocracias na experiência do deslocamento quanto sua própria resposta emocional e prática a uma situação de incerteza. Conforme o texto:

Como já fiz várias vezes e voltarei a fazer, ataco e grito:

- Não sei a que se refere!

- É preciso um carimbo de todos os lugares que se visita. Ou o obtém no gabinete de imigração de cada cidade ou no hotel onde se hospeda.

Foi a primeira vez que ouvi falar nisso. Mas, como não sei exatamente o que ele quer dizer e, no caso de ele ter razão, não há nada que eu possa fazer, grito outra vez:

¹²⁹ “Una de las grandes características del viajero desde la época moderna es que sigue a otros viajeros. Algo necesario, pues las geografías nuevas y extrañas solo pueden recorrerse a partir de imágenes previas. Lo que no ocurrió en la Antigüedad ni en la época medieval. Los motivos del viaje hoy son otros. Uno de los más interesantes, viajar para seguir las huellas del escritor, el pintor o el cineasta que hizo del lugar el motivo principal de un libro, un cuadro o una película. El viajero se traslada para tener sus mismas experiencias. Como si los destinos pudieran devolverlas”.

- Me dê meu passaporte! Ele me olha com expressão de espanto e me entrega, levantando os ombros num gesto que indica algo como ‘você sabe o que está fazendo’¹³⁰ (Almarcegui, 2016, p. 74).

Aqui, percebo a reincidência do grito como uma forma de resistência feminina. É interessante notar a utilização desse tipo de estratégia em relatos de viagem escritos por mulheres que viajam sozinhas, já que, em estudos prévios (Silva, 2020), constatei que o choro é uma ferramenta recorrente e tão efetiva quanto o grito na resolução de conflitos pelas *viajeras*. Além disso, cabe mencionar o fato de a personagem, enquanto turista, sentir-se totalmente vulnerável frente à burocracia do país. É como se a burocracia deslocasse o foco da viagem de sua dimensão exploratória para uma interação emocionalmente desgastante.

Em contrapartida, ao relatar a chegada ao Quirguistão, Patricia se depara com uma experiência que desafia os limites da linguagem, evocando o conceito de sublime para descrever a grandiosidade da natureza local. Nesse contexto, a autora reflete sobre a necessidade de transcender a palavra escrita, recorrendo a outras formas de expressão, como a pintura, a fotografia ou, até mesmo, ao vídeo, para transmitir a intensidade da vivência. De acordo com o texto:

No Quirguistão, fiquei sem palavras. Me encontrei com uma natureza tão transbordante que achei que o termo ‘sublime’ se justificava mais uma vez. Num lugar como este, a linguagem não é suficiente e tive de recorrer a outras formas de expressão para o descrever. Até então, nunca tinha pensado em representar o que percebia de outra forma: então me dei conta de que, pela primeira vez, precisava de imagens para contar a história, desde a pintura, ao filme, à fotografia. Não voltei ao Quirguistão, mas houve um momento em que pensei em viajar novamente. Com um amigo e a sua câmera de vídeo, voltaríamos juntos a Song Kul. Ele daria imagens às palavras que eu não tinha sido capaz de dizer¹³¹ (Almarcegui, 2016, p. 93).

¹³⁰ “Como ya he hecho varias veces y volveré a hacer, ataco y grito: / – ¡No sé a qué se refiere! / – Necesita un sello de cada lugar que visita. O se lo ponen en la oficina de inmigración de cada ciudad o en el hotel en el que se aloja. / La primera noticia que tengo. Pero, como no sé exactamente a qué se refiere y, en el caso de que tenga razón, ya no puedo hacer nada, grito de nuevo: / – ¡Deme mi pasaporte! Me mira con expresión de asombro y me lo entrega mientras levanta los hombros en un gesto que indica algo así como «tú sabrás lo que haces»”.

¹³¹ “En Kirguistán, me quedé sin palabras. Me encontré con una naturaleza tan desbordada que pensé que el término «sublime» volvía a tener razón de ser. En un lugar así, el lenguaje quedaba corto y debía echar mano de otras formas de expresión para describirlo. Hasta aquel momento, nunca había pensado en representar lo que percibía de otra manera: entonces me di cuenta de que, por primera vez, necesitaba imágenes para contarlo, de la pintura, del cine, de la fotografía. No he vuelto a Kirguistán, pero hubo un tiempo en que pensé viajar otra vez. Con un amigo y su cámara de vídeo, volveríamos juntos a Song Kul. Él pondría las imágenes a las palabras que yo no había sido capaz de decir”.

Vejo a personagem citando o conceito de sublime (Botton, 2012), que já acionei em minha leitura analítica, mas que se torna pertinente uma vez mais. A narrativa revela que o sublime também pode gerar um embaraço linguístico, exigindo meios alternativos para representar a experiência. Nas palavras de Botton (2012, p. 131), diante do sublime:

Não se surpreenda porque as coisas não funcionaram à sua maneira: o Universo é maior que você. Não se surpreenda por não entender *por que* elas não funcionaram à sua maneira: pois você não pode conceber a lógica do Universo. Veja como é pequeno ao lado das montanhas. Aceite o que é maior que você e não está ao alcance de seu entendimento.

Por esse motivo, entendo que a *viajera* aponta para a paisagem como algo indescritível por meio das palavras, mas que precisa ser vivido e mostrado. Ao afirmar que “pela primeira vez, precisava de imagens para contar a história”, a autora reconhece que a experiência visual oferece uma profundidade que a palavra escrita não consegue captar. Com base em estudos prévios, percebi que esse deslocamento para a imagem reflete uma tendência contemporânea nas narrativas de viagem, que incorporam mídias visuais como extensões da memória e do relato – fato que, apesar de latente na obra almarceguiana, demonstrei através da leitura paratextual das outras obras, realizada na seção 3.

Ainda tratando da questão linguística, no decorrer da narrativa, a personagem relata uma experiência em que o idioma se torna um obstáculo para a comunicação e para a vivência plena do deslocamento. Esse episódio revela não apenas as dificuldades práticas enfrentadas pela *viajera* em terras estrangeiras, mas também o impacto emocional de não conseguir se conectar verbalmente com as pessoas locais. Sobre isso, a autora escreve:

Eles não falavam inglês e eu não falava a língua deles, mas entendiam perfeitamente o que eu queria dizer. Em momentos assim, eu me dava conta de que devia ter levado um dicionário e, pior ainda, que devia ter aprendido um pouco de russo antes de sair da Espanha. Era a primeira vez que não conseguia me comunicar e senti uma estranha e enorme impotência. Semanas mais tarde, me sentiria ainda pior por não conhecer o quirguiz¹³² (Almarcegui, 2016, p. 94).

A citação revela uma das facetas que considero mais desafiadoras das experiências de viagem: a barreira linguística; o que suscita reflexões sobre a comunicação enquanto elemento

¹³² “Ellos no hablaban inglés ni yo su lengua, pero entendían perfectamente lo que les quería decir. En momentos así, me daba cuenta de que tenía que haber llevado un diccionario y, lo que era peor, que debía haber aprendido algo de ruso antes de salir de España. Era la primera vez que no podía comunicarme y sentía una extraña y enorme impotencia. Semanas después aún me sentiría mucho peor por no conocer el kirguiso”.

fundamental para a interação entre a personagem e o espaço cultural visitado, fato que reacende as discussões de Vitti (2024), apresentadas na subseção 4.1. Nas palavras da autora, “em geral, esse tipo de situação leva o sujeito a se conscientizar agudamente da sua identidade pessoal, profissional e cultural, da sua nacionalidade, tornando-o consciente da sua condição de ser ‘diferente’, de ser o ‘outro’ nesse novo ambiente, de não dominar a língua [...]” (Vitti, 2024, p. 7-8). Assim, também destaco a tomada de consciência da *viajera* a respeito da vulnerabilidade em contextos nos quais o domínio da linguagem local é inexistente, evidenciada pela impotência mencionada pela narradora.

Na obra, a autora frequentemente reflete sobre os encontros e conexões que surgem durante a jornada. A seguir, Almarcegui (2016) traz uma perspectiva subjetiva sobre a relação entre o ato de viajar e a construção do que denominaria como uma rede de narrativas compartilhadas, como ilustrado no seguinte trecho:

Gosto de viajantes, ainda mais os solitários. Viajar faz com que você entre em contato com um tipo de pessoa que não conheceria em casa, ou é a própria condição de viajar que o altera e o faz parecer mais interessante. Eles geralmente têm uma biografia e desejos apaixonantes. E os destinos que descrevem são tão promissores que se tornam projetos de futuras viagens¹³³ (Almarcegui, 2016, p. 122).

A citação acima destaca a afinidade da autora com os viajantes solitários, enfatizando como o deslocamento proporciona a criação de vínculos efêmeros, porém significativos, entre indivíduos que compartilham experiências em trânsito. Essa relação é marcada pela troca de histórias e pela inspiração, que transformam encontros casuais em sementes de novos projetos de viagem. Em consonância com Bauman (2001, p. 11), no mundo moderno, “estranhos têm chance de se encontrar em sua condição de estranhos, saindo como estranhos do encontro casual que termina de maneira tão abrupta quanto começou [...]”. Assim, entendo que o autor observa como o mundo contemporâneo, marcado pela fluidez das relações, oferece aos viajantes oportunidades de conexão com o Outro – especialmente no caso de outro viajante, como Almarcegui (2016) descreve na narrativa. No entanto, essas conexões geralmente são efêmeras, refletindo a transitoriedade das experiências humanas na modernidade.

Embora o mundo contemporâneo ofereça oportunidades para encontros com o Outro, a experiência da *viajera* é também atravessada por questões de gênero que dificultam a interação

¹³³ “Me gustan los viajeros, más aún, los solitarios. El viaje pone en contacto con un tipo de persona que no se encontraría en casa, o es la propia condición viajera quien lo altera y le hace parecer más interesante. Muchas veces tienen una biografía y unos deseos apasionantes. Y los destinos que describen son tan prometedores que se convierten en futuros proyectos de viaje”.

com o espaço público e seus habitantes. O medo e a vulnerabilidade feminina, especialmente em contextos de viagem, são questões que a escritora aborda ao refletir sobre os desafios enfrentados por mulheres em seus deslocamentos. Trago, a seguir, as palavras da autora:

- Você não tem medo? - perguntou uma das mulheres.
- De quê? - eu disse.
- De viajar sozinha, desse país, de seu povo.
- Não - respondi.

Poque medo, o que é medo, só tenho às vezes. Quando é noite e as ruas da cidade estão vazias. E isso acontece comigo tanto no Ocidente quanto no Oriente. O espaço público nunca foi seguro e tranquilo, muito menos igualitário para homens e mulheres. Um homem nunca temerá o que uma mulher teme nas condições acima e em cidades como Bruxelas, Barcelona, Palmira ou Berlim. O medo. O grande medo. A violência. Ser vítima de um ataque de violência sexual¹³⁴ (Almarcegui, 2016, p. 124).

A citação evidencia que ela não tem medo da viagem, ela tem medo de ser mulher em trânsito em qualquer lugar, mesmo em sua própria cidade. Não é a viagem que dá medo, é sua condição de mulher, o que reflete a vulnerabilidade feminina em espaços públicos e a disparidade nas experiências de medo vivenciadas por homens e mulheres. A propósito, como já aponte, Beauvoir (2009) revela que a condição feminina evoluiu em diversos aspectos, mas essa transformação não foi suficiente para alterar de forma profunda as estruturas sociais, ainda moldadas sob a perspectiva masculina.

Ao reconhecer que o medo e a violência sexual são uma constante no cotidiano feminino, a *viajera* universaliza a questão, transcendendo a geografia e mostrando como o gênero molda a percepção de segurança, tanto no Oriente quanto no Ocidente. É possível considerar, portanto, que isso desafia estereótipos que associam o perigo exclusivamente a certas regiões ou culturas, ajudando a desconstruir preconceitos.

Além disso, a narrativa explora como o corpo feminino é politicamente vulnerabilizado no espaço público. Entendo que essa vulnerabilidade não é inerente ao corpo em si, mas uma construção social que resulta de práticas culturais e políticas patriarcais, que definem os espaços públicos como predominantemente masculinos. Contudo, ao escolher viajar sozinha, enfrentando e desafiando o medo, a *viajera* está sendo resiliente, em um ato de empoderamento,

¹³⁴ “– ¿No tiene miedo? – me pregunta una de las mujeres. / – ¿De qué? – digo. / – De viajar sola, de este país, de sus gentes. / – No – contesto. / Porque miedo, lo que es miedo, solo tengo a veces. Cuando es de noche y las calles de la ciudad están vacías. Y eso me ocurre tanto en Occidente como en Oriente. El espacio público nunca ha sido algo seguro y tranquilo, menos aún igualitario para el hombre y la mujer. Un hombre nunca temerá lo que una mujer en las condiciones anteriores y en ciudades como Bruselas, Barcelona, Palmira o Berlín. El temor. El gran temor. La vejación. Ser víctima de un ataque de violencia sexual”.

já que a decisão de ocupar o espaço público, mesmo tendo consciência dos riscos, é uma forma de subverter normas que restringem as mulheres. Pontuo, ainda, que o gesto da autora amplia o alcance de sua narrativa, que passa de um relato de viagem comum para um comentário político e social – feminista – mais profundo.

Seguindo para a reta final da narrativa almarceguiana, a personagem expõe uma reflexão sobre os desafios emocionais e subjetivos que permeiam a experiência da viagem, particularmente o impacto do deslocamento contínuo e a iminência do retorno. A *viajera* explora esse sentimento da seguinte maneira:

Eu estava começando a ficar triste. Não sabia o motivo. Acho que agora sei: a viagem estava quase no fim e as coisas eram feitas, como Schwarzenbach teria dito, como se fosse a última vez: ‘Esse é o maior perigo de uma longa viagem, pois a pessoa está sempre saindo e ocupando seu tempo da maneira mais útil possível [...] faz as contas como se fosse a última vez [...]’¹³⁵ (Almarcegui, 2016, p. 157).

O trecho supracitado evidencia um momento de introspecção da narradora, em que o ato de viajar deixa de ser apenas uma prática física e geográfica para se tornar um processo emocional e existencial. A referência a Schwarzenbach é significativa, pois remete a uma escritora cuja obra frequentemente abordou os dilemas do deslocamento e da impermanência, bem como os conflitos emocionais que fazem parte das viagens. Entendo que a autora reforça como o ato de viajar, especialmente para mulheres que desafiam normas sociais, é simultaneamente um processo de empoderamento e de introspecção, convertendo a viagem não apenas em uma prática de exploração externa, mas também interna (Bassnett, 2002).

A obra termina com dois registros feitos por Patricia em seu diário de viagem e transcritos para o livro como forma de citação recuada. A conclusão da narrativa almarceguiana sugere que o deslocamento foi uma jornada de empoderamento e é marcada por uma tonalidade introspectiva, em que o retorno ao lar não é apenas um ato físico, mas um reencontro consigo mesma. A *viajera* relata:

9 de setembro de 2007
Volto de viagem. Foi um mundo. Dificuldades, experiências e vida, muitíssima vida. A força. Ir em pedaços, em partes. Ter força para pedir, para

¹³⁵ “Empezaba a ponerme triste. No sabía por qué. Creo que ahora lo sé: el viaje estaba a punto de terminar y las cosas se hacían, como habría dicho Schwarzenbach, como si fuera la última vez: «Este es el peligro más grande de un largo viaje, como siempre se está partiendo y ocupando el tiempo de la forma más útil posible [...] se hacen las cuentas como si fuese la última vez [...]»”.

dizer o que penso e para seguir em frente. Ver minha casa com novos olhos, como uma privilegiada e desfrutar da liberdade¹³⁶ (Almarcegui, 2016, p. 165).

Percebo que o foco narrativo está em como a *viajera* se sente ao perceber que a jornada viática foi capaz de transformar seu olhar sobre o que ela vê nos espaços por onde passa e sobre si mesma, alterando sua subjetividade. A expressão "ir em pedaços, em partes" pode ser lida como uma metáfora para o processo de desconstrução e reconstrução subjetiva, comum às experiências de deslocamento descritas na literatura de viagem feminina.

Aliás, cabe pontuar que o retorno ao lar “com novos olhos” reflete o conceito de transformação identitária proposto por Hall (2006), que sugere que as experiências vividas em contextos distintos reconfiguram as percepções do sujeito sobre si mesmo e sobre o mundo. O autor defende que é por meio da interação entre o eu e a sociedade que se forma a identidade.

Nesse viés, defendendo que “à medida que viaja, o viajante se desenraíza, solta, liberta. [...] Tanto se perde como se encontra, ao mesmo tempo que se reafirma e modifica. No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa” (Ianni, 2003, p. 31). Aliás, ainda de acordo com o autor, entendo que, na viagem, é construída uma experiência que permite ao sujeito se desfazer e refazer por meio da interação com o Outro, o que, de certa forma, demanda transformação. “Quanto mais descortina o novo, desconhecido, exótico ou surpreendente, mais liberta-se de si, do seu passado, do seu modo de ser, hábitos, vícios, convicções, certeza” (Ianni, 2003, p. 30).

Por fim, após refletir sobre o impacto transformador da viagem na identidade da personagem, o texto conduz para o encerramento da narrativa. Nesse ponto, a autora incorpora o sentimento de transição, quando a *viajera* busca se reintegrar à rotina cotidiana enquanto processa as vivências acumuladas. A citação que segue, revela um estado emocional vulnerável e introspectivo, que se contrapõe à força necessária para continuar avançando, sinalizando como o deslocamento, mesmo concluído, continua a reverberar em sua subjetividade. Segue o excerto:

11 de setembro de 2007

Pela manhã. Começo a trabalhar em Ingres para a palestra que darei na Universidade Complutense. A alma está muito sensível. Nas nuvens. Dá medo tocá-la. Tudo à flor da pele. Eu mergulho no trabalho, será a única maneira de seguir em frente. Assim quebrada, em pedaços. Nem para frente nem para trás.

¹³⁶ “9 de septiembre de 2007 / Vuelvo de viaje. Ha sido un mundo. Dificultades, experiencia y vida, muchísima vida. La fuerza. Ir a pedazos, a trozos. Tener la fuerza para pedir, decir lo que pienso y avanzar. Ver mi casa con ojos nuevos, como una privilegiada y disfrutar de la libertad”.

Cada coisa em seu próprio tempo. Enquanto sinto a ressaca da viagem¹³⁷
(Almarcegui, 2016, p. 165).

Com base no exposto, percebo que a narrativa almarceguiana se encerra com uma cena de profunda introspecção, marcada pelo contraste entre a fragilidade emocional da narradora e sua determinação de seguir em frente. A referência ao trabalho funciona como uma tentativa de reorganizar sua subjetividade após a experiência da viagem.

Ao mencionar a "alma muito sensível" e "tudo à flor da pele", a narrativa transmite um momento de sensibilidade, que não é sinal de fraqueza, mas de abertura ao que foi vivido. Essa reação explicita a consequência emocional da viagem, que não termina com o retorno físico, mas continua a influenciar a subjetividade da *viajera*. Percebo que a autora sugere que a viagem não apenas enriquece, mas também fragmenta, exigindo um processo de reintegração que envolve tempo e esforço.

A metáfora de estar "em pedaços" reflete a complexidade dessa transição. Assim como a viagem fragmentou sua rotina e abriu novas perspectivas, o retorno traz o desafio de reconciliar essas partes dispersas. Esse momento pode ser lido à luz de Fois-Braga (2017, p. 145). O professor afirma que existe uma percepção “[...] de que a viagem é motivada pelo prazer da autodescoberta e que no final do processo há o encontro do viajante com uma versão melhorada de si mesmo”. Seguindo por essa senda, acredito que ocorre uma produção de novos modos de existência para a *viajera*, porque as viagens contribuem para um enriquecimento interno, principalmente no contexto da narrativa de mulheres que, como já afirmei, ainda desafiam as normas sociais ao viajarem sozinhas.

A "ressaca da viagem", descrita na conclusão da narrativa, evoca a ideia de um corpo e uma mente ainda impactados pelo deslocamento e pelas vivências intensas que a jornada pela Ásia Central proporcionou. A personagem enfatiza que a experiência de viajar deixa marcas indeléveis, exigindo um esforço contínuo de assimilação e reintegração.

Finalmente, esse término reflete não apenas a trajetória individual da *viajera*, mas também um comentário sobre a condição humana na contemporaneidade, em que o deslocamento físico e o emocional se entrelaçam de forma indissociável.

¹³⁷ “11 de septiembre de 2007 / Por la mañana. Comienzo a trabajar sobre Ingres para la conferencia que daré en la Universidad Complutense. El alma está muy sensible. Entre algodones. Da miedo tocarla. Todo a flor de piel. Me sumerjo en el trabajo, va a ser la única forma de avanzar. Así rota, a pedazos. Ni hacia delante ni hacia atrás. Cada tiempo en su momento. Mientras siento la resaca del viaje”.

Concluo, das discussões realizadas nesta subseção, que a experiência da leitura de *Una viajera por Asia Central* (2016) se converte em uma travessia geográfica, mas também emocional. Apesar de Patricia Almarcegui não ter as viagens como estilo de vida, indiscutivelmente, as vivências viáticas produzem câmbios na vida das mulheres que viajam sozinhas e com ela não foi diferente. O livro aponta, ainda que em segundo plano, para uma reconfiguração na identidade da *vijera*, graças ao modo como a experiência relatada molda as aprendizagens obtidas ao longo de sua trajetória.

Tanto os lugares visitados quanto os habitantes locais são descritos pela narradora com riqueza de detalhes. Convém pontuar, inclusive, que tais descrições são permeadas por sua subjetividade no decorrer de toda a obra. Desse modo, os relatos de Patricia Almarcegui (2016) refletem a sensibilidade de seu olhar para o povo anfitrião, bem como para seus costumes e hábitos. A bagagem de conhecimentos que ela colecionou ao longo de sua jornada como pesquisadora e de suas vivências como *vijera*, fornece não somente informações geográficas, históricas, políticas, sociais, culturais, entre outras, mas também declara suas impressões acerca do que viu e sentiu. Aliás, graças a isso, em diversos momentos da narrativa, usando a própria experiência, de certa forma, posso afirmar que a escritora está construindo, nas entrelinhas do livro, um manual com dicas a outras *vijeras* que pretendam se deslocar para os mesmos destinos, mesmo não tendo essa intenção declarada.

Na subseção posterior, dando continuidade às problematizações do corpus em investigação, buscarei perceber como os relatos da obra maestriana são estruturados no plano narrativo e como a autora se posiciona enquanto *vijera* solo, principalmente, tentando compreender as marcas de subjetividade deixadas no texto.

4.3 LEITURA TEXTUAL DA OBRA COLOMBIANA *EL ARTE DE VIAJAR SOLA*

A última obra que trago à tona é o livro da *vijera* colombiana Lina Maestre, *El arte de viajar sola* (2019). Inicialmente, a autora delinea o percurso narrativo que será desenvolvido ao longo das páginas da obra, oferecendo às leitoras uma orientação sobre as especificidades e os temas que serão explorados no texto. Considero que essa informação é relevante para compreender a estrutura e a proposta discursiva da escritora. Na sequência, apresento o trecho:

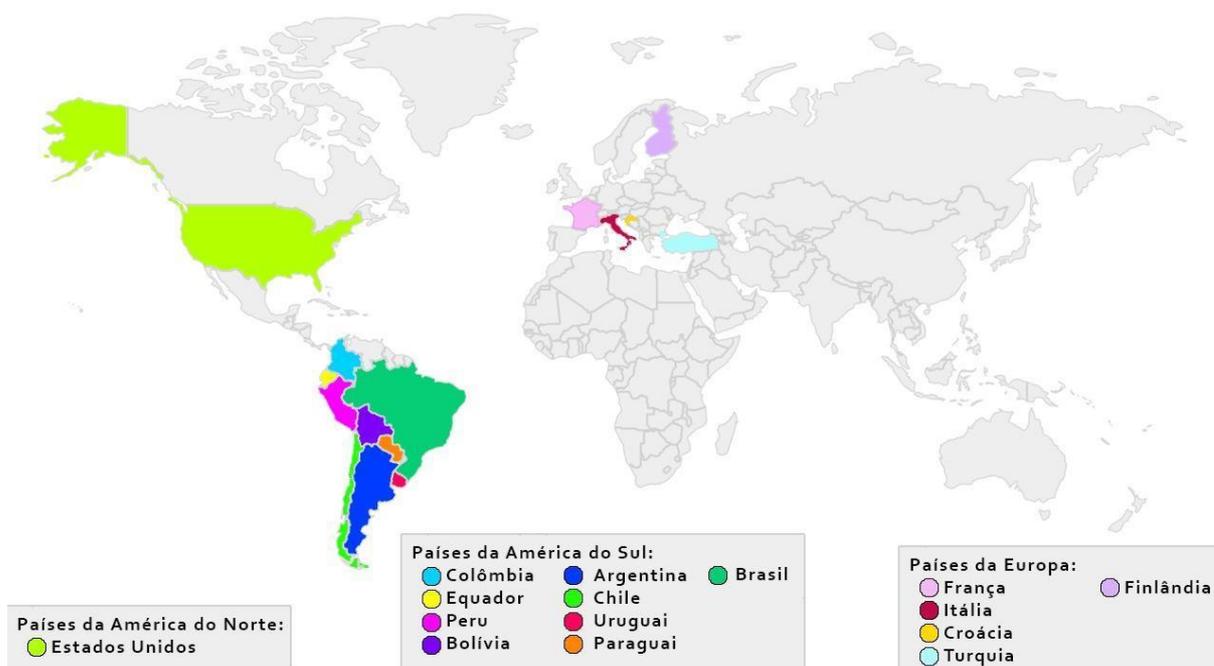
Na primeira parte deste livro falaremos dos primeiros passos antes de iniciar e das inseguranças e dúvidas. Na segunda parte, você encontrará dados e conselhos para o que encontre pelo caminho. Na última parte, trataremos das mudanças tanto internas quanto externas na volta para casa. A informação irá

acompanhada de histórias e experiências das minhas viagens¹³⁸ (Maestre, 2019, p. 15).

Assim, afirmo que o livro de Lina Maestre (2019) traz, como particularidade, o fato de a autora complementar os relatos com informações detalhadas sobre o antes, o durante e o depois das viagens solo, que fazem com que a obra possa ser considerada uma espécie de manual para uma mulher se preparar para viajar sozinha, característica que a difere das demais problematizadas neste estudo¹³⁹.

Agora, partirei para a análise dos países pelos quais a autora expandiu sua mobilidade. Entendo que essa mirada pode revelar características da narrativa e pistas sobre como a escritora construiu sua experiência como *viajera*. Na figura abaixo, traço, em um mapa, o percurso do itinerário maestriano:

Figura 39 – Itinerário maestriano



Fonte: elaborado pela autora (2025).

¹³⁸ “En la primera parte de este libro hablaremos de los primeros pasos antes de iniciar y de las inseguridades y dudas. / En la segunda parte, encontrarás datos y consejos para lo que te encuentres en el camino. En la última parte trataremos los cambios tanto internos como externos la vuelta a casa. / La información irá acompañada de historias y experiencias de mis viajes”.

¹³⁹ Como o livro é permeado por dicas práticas que se assemelham a um manual para mulheres que viajam sozinhas – marcadas, inclusive, pelo uso do feminino e do discurso em segunda pessoa do singular – e foge do objetivo do meu trabalho desenvolver todas essas ideias, optei por, em um primeiro momento, não inserir esse conteúdo nas minhas análises, contudo, caso considere que eles servem para exemplificar algo que me proponho a investigar, eles poderão ser trazidos à tona.

Noto, na imagem, que o único destino da América do Norte foram os Estados Unidos. Nove países foram visitados na América do Sul: Colômbia, Equador, Peru, Bolívia, Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai e Brasil. Além de outros cinco no continente europeu: França, Itália, Croácia, Turquia (que na verdade está entre a Europa e a Ásia) e Finlândia. Entendo que esse conjunto de destinos da *viajera* demonstra a diversidade geográfica e cultural que pôde ser encontrada por meio dos deslocamentos.

Inicialmente, a autora trata dos aspectos relativos ao antes do início das viagens e realiza uma abordagem que contempla as inseguranças e dúvidas das mulheres que viajam sozinhas. Nesse contexto, são inseridos conselhos para aquelas que queiram começar a vida de *viajera* solo e menções aos pontos positivos e negativos das viagens solo, dando ênfase à importância da autoconfiança como o ponto principal para a tomada da decisão de partir.

Lina também explora, no livro, os aspectos do durante a viagem, como adaptação intercultural, transporte, hospedagem e a convivência com o medo constante da *viajera* solo, isto é, questões que se intensificam no contexto de uma mulher sozinha. A autora descreve situações de vulnerabilidade e preconceito, oferecendo, ao mesmo tempo, estratégias de autoproteção e ferramentas para lidar com as adversidades. Ela destaca que, embora as dificuldades sejam reais, o aprendizado e a confiança adquiridos durante a viagem se transformam em conquistas que reforçam a capacidade que toda mulher tem de viajar sozinha.

A "volta para casa" como espaço para mudanças internas e externas é uma indicação de que as viagens transformam o sujeito. Essa estrutura reforça a hipótese de que o deslocamento físico está intrinsecamente ligado à evolução emocional e psicológica. Desse modo, o ato de desbravar novos territórios externos se relaciona com o processo de exploração do mundo interno da *viajera*.

Destaco que a autora realiza algo inovador ao inserir, no livro, uma última seção, que sequer consta no sumário. É o texto "Confissões de uma mulher que viaja sozinha", que não é um relato de viagem, tampouco é um texto instrutivo com dados e conselhos para *viajeras*, como vi ao longo da narrativa. Como o próprio título anuncia, ela traz diversas confissões imbuídas de reflexões baseadas em conteúdos concernentes às viagens solo como estilo de vida. Nesse contexto, destaco, novamente, o fato de Lina explicitar as mudanças internas e externas ao voltar para casa. Ao final, o retorno para casa é tratado como uma nova etapa de crescimento, pois a experiência de viajar sozinha altera permanentemente a perspectiva maestriana sobre o cotidiano e os valores pessoais. Acredito, portanto, que essa estrutura do livro contribui para que as leitoras entendam a experiência de viajar sozinha em suas múltiplas dimensões.

Desde o início do texto, a narradora posiciona as leitoras como interlocutoras diretas, compartilhando conselhos, reflexões e histórias de forma didática e empática. A organização do livro em três partes – preparação, jornada e retorno – reflete uma preocupação em atender às necessidades emocionais e práticas de mulheres que enfrentam desafios específicos ao optar pela viagem solo. Aliás, percebo que a escritora constrói sua narrativa com uma leitora implícita¹⁴⁰ claramente definida: mulheres que viajam ou desejam viajar sozinhas. Considero que essa escolha não é apenas um reflexo do público-alvo da obra, mas também uma estratégia narrativa que orienta tanto o conteúdo quanto a forma do relato.

Além disso, ao direcionar seu relato para mulheres, a autora reconhece os desafios sociais e culturais enfrentados ao decidirem viajar sozinhas. O livro assume, assim, um caráter de empoderamento, funcionando como uma espécie de guia e inspiração. Esse diálogo reforça a ideia de que a experiência da autora pode servir como um espelho e uma motivação para suas leitoras. Ao compartilhar suas vulnerabilidades, superações e conquistas, Maestre (2019) constrói uma conexão de proximidade e identificação, por isso, interpreto que esse processo de escrever para a outra reforça sua própria identidade como *viajera*, ao mesmo tempo em que oferece um espaço de acolhimento para as mulheres que se veem representadas em seu relato.

Inclusive, o primeiro elemento narrativo de *El arte de viajar sola* (2019) é o prefácio, o qual entendo que a autora decide incluir para já começar a conversar diretamente com as leitoras e expor questões concernentes ao processo de escrita, como anunciei ao realizar a leitura desse paratexto na seção anterior. Tal característica ratifica o apontado por Cardinalli (2023) ao caracterizar as narrativas escritas por mulheres. Conforme pude constatar em minha revisão bibliográfica, a inclusão do prefácio é um elemento próprio – mas não exclusivo – dos textos femininos, porque permite que as autoras dialoguem com as leitoras e exponham as questões da vida de *viajera*.

A escritora também traz à tona a dualidade da experiência: se por um lado, viajar sozinha oferece uma sensação de liberdade e plenitude, por outro, implica enfrentamento constante de situações de risco e resistência a julgamentos alheios, especialmente em contextos culturais nos quais a independência feminina ainda é mais restrita. Mesmo optando por embarcar em uma jornada solitária graças à sua independência, Lina enfatiza que essa escolha não está isenta de medos e, talvez por isso, afirma que “os guias que nos contam como viajar sozinhas, que nos

¹⁴⁰ Wolfgang Iser (1996) discorre sobre concepções de leitor e do leitor implícito, princípios relevantes para uma reflexão sobre temas concernentes à estética da recepção. Entendo que a construção discursiva da obra maestriana, como argumenta o autor, prevê uma leitora e, desse modo, organiza e dirige a leitura visando a produzir efeitos sobre essa leitora em particular.

dão conselhos de segurança, de higiene e como nos movermos em uma viagem são totalmente necessários”¹⁴¹ (Maestre, 2019, p. 14).

É importante ressaltar que o setor turístico vive em constante evolução, contudo carece de materiais direcionados a mulheres, o que é óbvio, já que até bem pouco tempo atrás a mobilidade feminina era restrita e os efeitos dessa restrição são sentidos até os dias atuais. Ao efetuar uma busca por guias de viagem, majoritariamente, são encontrados manuais que se ocupam de dicas sobre o clima, a gastronomia, os principais pontos turísticos e as hospedagens, por exemplo. Assim, “somos inundados por recomendações sobre os lugares para *onde* viajar, mas pouco ouvimos sobre *como* e *por que* deveríamos ir” (Botton, 2012, p. 14). O diferencial da obra maestriana reside no direcionamento da lupa também para as informações concernentes ao universo viático feminino, baseadas em suas leituras, pesquisas, experiências e, principalmente, nos aprendizados construídos ao longo do tempo viajando. Em suas palavras:

[...] fiz questão de ler as recomendações de viajantes mais ‘experientes’. Embora já conhecesse métodos e recursos para facilitar a minha viagem e economizar dinheiro, precisava estar muito mais preparada para a próxima. Muitas das recomendações abaixo foram aprendidas ao longo do caminho. Algumas coloquei em prática e as outras adotei de viajantes que conheci pelo caminho¹⁴² (Maestre, 2019, p. 64).

O fato de a autora valorizar as recomendações de viajantes mais experientes, evidencia humildade em reconhecer a importância do aprendizado coletivo. Isso sugere que o ato de viajar não é isolado, mas uma troca contínua de saberes. Ao mencionar que já conhecia métodos e recursos, mas ainda assim precisava de mais preparo, Lina explora a ideia de que a prática da viagem vai além do planejamento teórico. Esse contraste reforça a subjetividade do ato de viajar, onde a vivência prática é transformadora. Por isso, considero que a frase “muitas das recomendações abaixo foram aprendidas ao longo do caminho” indica que o aprendizado é dinâmico, sendo moldado pelas circunstâncias e desafios encontrados durante a viagem.

Essa preparação pode ser lida, também, como uma metáfora para enfrentar os medos associados à independência e à quebra de normas sociais, especialmente no contexto de uma mulher que viaja sozinha. Assim, o enfoque dado pela autora é relevante para a sua construção identitária como *viajera* e a de outras mulheres que também desejarem passar por esse processo.

¹⁴¹ “Las guías que nos cuentan cómo viajar solas, que nos dan consejos de seguridad, de higiene y cómo movernos en un viaje, son totalmente necesarias”.

¹⁴² “[...] me aseguré de leer las recomendaciones de viajeros más ‘experimentados’. Aunque ya conocía métodos y recursos para facilitar mi viaje y ahorrar dinero, debía prepararme mucho mejor para el próximo. Muchos de las recomendaciones que doy a continuación las aprendí en el camino. Algunas las puse en práctica y otras las adopté de viajeros que conocí en el camino”.

A próxima citação reforça esse pensamento ao destacar como o ato de viajar está intrinsecamente ligado a uma batalha interna com o medo e a insegurança. A autora relata que:

Precisaria de um sistema de pensamentos e atitudes para controlar os nervos. Eu estava disposta a tentar. Não vou te enganar. Mais de seis anos se passaram desde aquela primeira despedida e eu ainda sinto medo. Ao mesmo tempo, tenho a disposição, o desejo e o compromisso comigo mesma de realizar meus sonhos. Essas variáveis são o meu motorzinho¹⁴³ (Maestre, 2019, p. 16).

Assim, percebo uma *viajera* solo sendo sincera sobre seus sentimentos e dificuldades. Ela revela que, mesmo após um longo período, o medo – de sofrer agressão física, da solidão, de ficar sem dinheiro – é uma emoção que persiste. Preciso apontar que Maestre (2019) não deixa de reconhecer os riscos e as complexidades de viajar sozinha, abordando a vulnerabilidade e a preparação emocional que acompanham essa experiência. Contudo, sua atitude com relação a esse tema é otimista, já que foi percebendo que, à medida que sentia medo, ia aprendendo a lidar com ele e a agir com resiliência em determinadas situações. A metáfora do "motorzinho" aponta para a força propulsora que a impulsiona a seguir em frente, mesmo diante das adversidades, sugerindo que a vontade de viajar transcende o medo.

É interessante notar como Lina insere nas dicas uma abordagem positiva e motivadora, sem mencionar, também, o caráter naturalmente político e feminista da narrativa. Apresento, a seguir, a citação:

‘Vai te acontecer de tudo, é perigoso viajar sozinha’, ‘Não tem medo de ser violentada ou morta?’, ‘Não viu nas notícias o que aconteceu com aquela garota? Vai acontecer a mesma coisa com você’, ‘Em vez de gastar dinheiro nisso, compre uma casa ou um carro’, ‘Se você ficar fora por muito tempo, quando voltar não vai encontrar emprego’, ‘ninguém ganha dinheiro com viagens, você está louca’... Não deixe que te desencorajem, você precisa se armar de argumentos para responder a eles ou para responder a si mesma. Muitas mulheres já fizeram isso, estão fazendo e é a melhor experiência de suas vidas. Não fique com a vontade de saber se valeria ou não a pena¹⁴⁴ (Maestre, 2019, p. 18)!

¹⁴³ “Necesitaría un sistema de pensamientos y actitudes para manejar los nervios. Yo estaba dispuesta a intentar. No te voy a mentir. Han pasado más de seis años desde aquella primera despedida y aún sigo sintiendo miedo. Al mismo tiempo, tengo la disposición, el deseo y el compromiso conmigo misma para cumplir mis sueños. Esas variables son mi motorcito”.

¹⁴⁴ ““Te va a pasar de todo, es peligroso viajar sola’, ‘¿No te da miedo que te violen o te maten?’, ‘¿No viste en las noticias lo que le pasó a esa chica? Te va a pasar lo mismo’, ‘En vez de gastar dinero en eso, compra una casa o un auto’, ‘Si te vas mucho tiempo, cuando regreses no vas a encontrar trabajo’, ‘de los viajes nadie gana dinero, estás loca’... No dejes que te desmotiven, debes llenarte de argumentos para responderles a ellos o para responderte a ti misma. Hay muchas mujeres afuera que lo hicieron, lo están haciendo y es la mejor experiencia de sus vidas. ¡No te quedes con las ganas de saber si valía o no la pena”!

Para a autora, conforme o excerto acima, estar sozinha em um mundo que muitas vezes enxerga a *viajera* com preconceito, exige dessa mulher uma grande força interior para não se desmotivar e, por isso, o livro assume o papel de inspirar outras mulheres que desejam explorar o mundo sozinhas e incentiva esse empoderamento feminino. Inclusive, cabe comentar que o uso da segunda pessoa confere ao trecho um tom mais informal, como se refletisse uma conversa cotidiana entre amigas.

Maestre (2019, p. 20) também encara a viagem como uma ferramenta de autodescoberta: “Quanto mais tempo você passar sozinha, mais aprenderá a se conhecer”¹⁴⁵. Essa frase me faz perceber que quando uma mulher viaja sozinha, maior é a oportunidade de se autoconhecer e entender seus pensamentos, sentimentos e necessidades, algo que dificilmente seria experienciado caso estivesse viajando acompanhada. Aliás, algo que, provavelmente, nem seria relatado se o texto tivesse sido escrito por um homem, “afinal, não era padrão um homem registrar os aspectos de sua vida privada em um relato de viagem. Ao contrário, devia-se destinar a esta produção os ‘assuntos sérios’” (Franco, 2017, p. 26).

Lina ainda complementa: “Você conhecerá um lado seu que nem sabia que existia. Explorar o desconhecido pode te transformar na pessoa que você sempre quis ser”¹⁴⁶ (Maestre, 2019, p. 20). Assim, interpreto que as viagens solo promovem uma profunda conexão da *viajera* consigo mesma, o que me permite, novamente, encarar a mobilidade como um meio para a metamorfose e para a autodescoberta, já que “a ânsia de conhecimento, a necessidade de experienciar novos contextos, de se transcender, impulsiona o ser humano para a viagem” (Cunha, 2012, p. 165).

Sobre o tópico referente aos pontos negativos das viagens solo, Maestre (2019) alega que se sentiu obrigada a inserir na obra as desvantagens para, assim, preparar as potenciais *viajeras* para elas não criarem um imaginário irreal de que tudo dará certo e a viagem será perfeita. Ironicamente, uma vez que é um livro de uma mulher que viaja sozinha, a primeira questão levantada é, justamente, relacionada à solidão. Nas palavras da autora:

Eu queria compartilhar o momento com um amigo ou ente querido, queria conversar sobre algo íntimo com uma amiga ou simplesmente ver um rosto familiar por perto. Muitas vezes fiquei doente e, embora sempre tivesse uma

¹⁴⁵ “Entre más tiempo pases sola, más aprenderás a conocerte”.

¹⁴⁶ “Conocerás a un lado de ti que no sabías que existía. Explorar lo desconocido te podrá convertir en la persona que siempre quisiste ser”.

amiga ou uma mãe substituta para me ajudar, eu precisava dos remédios caseiros e do carinho da minha avó ou da minha mãe¹⁴⁷ (Maestre, 2019, p. 21).

O excerto conduz a uma reflexão sobre a experiência de solidão no contexto das viagens solo, particularmente no contraste entre a busca por autonomia e a necessidade de vínculos afetivos. Ao expressar o desejo de compartilhar momentos com amigos ou familiares e a busca por apoio em situações de vulnerabilidade, a autora apresenta um retrato das tensões inerentes à experiência humana, especialmente no que diz respeito às relações entre liberdade e pertencimento. À luz do pensamento de Bauman (2001), compreendo esse relato como um exemplo de complexidade dos tempos modernos. O autor considera que vivemos em um mundo em que a liberdade individual – “individualização” – é altamente valorizada, mas frequentemente nos deixa diante de um paradoxo: ao conquistar maior autonomia, sentimos a ausência de laços que proporcionem segurança emocional. A autora, ao narrar sua busca por liberdade nas viagens, não ignora as carências emocionais que emergem nesse processo, mas as integra como parte essencial de sua jornada.

Após discorrer sobre a solidão inerente às viagens solo, Lina amplia o horizonte de sua narrativa para abordar os desafios culturais e as percepções sociais que surgem ao viajar sozinha. Nesse contexto, a autora compartilha experiências que revelam como as normas locais e os estereótipos podem influenciar as interações durante as jornadas e afirma que:

[...] há lugares onde é raro ver uma mulher sozinha. Isso pode gerar mal-entendidos entre os habitantes locais e alguns homens pensarão que você é uma ‘garota fácil’. Na primeira vez em que visitei um país muçulmano, não sabia que a grande maioria das pessoas ou dos habitantes locais acha que as mulheres ocidentais são e tentarão fazer propostas, assobiar para você e te convidar. Não quero dizer que você deva evitar esses países. Respeitando os códigos de vestimenta, não tive nenhum problema. Em outras ocasiões, eles acharão que você é um alvo mais fácil porque está sozinha e vão querer te roubar ou vender algo muito mais caro. Com atitude e um pouco de intuição, você aprenderá a lidar com essas situações¹⁴⁸ (Maestre, 2019, p. 21).

¹⁴⁷ “Deseaba compartir el momento con un amigo o ser querido, quería hablar del algún tema íntimo con una amiga, o simplemente ver una cara conocida alrededor. Muchas veces me enfermé y aunque siempre tuve una amiga o madre sustituta que me ayudara, me hacían falta los remedios caseros y el cariño de mi abuela o de mi madre”.

¹⁴⁸ “[...] hay lugares donde es raro ver a una mujer sola. Esto puede generar malos entendidos entre los locales y algunos hombres pensarán que eres ‘una chica fácil’. La primera vez que visité un país musulmán no sabía que la gran mayoría de personas o de locales piensan que las occidentales lo somos e intentarán hacerte propuestas, te van a silbar y a invitar. No quiero decir que debas evitar estos países. Respetando los códigos de vestimenta no tuve ningún problema. En otras ocasiones creerán que eres blanco más fácil porque estás sola y querrán robarte o venderte algo mucho más costoso. Con actitud y un poco de intuición aprenderás a manejar estas situaciones”.

Nesse excerto, a escritora explora os desafios específicos enfrentados por mulheres que viajam sozinhas, com destaque para as questões culturais e os estereótipos de gênero. Ao narrar sua experiência em um país muçulmano, a *viajera* revela como a percepção sobre mulheres ocidentais, frequentemente associada a uma maior liberdade ou à ideia de disponibilidade, influencia a forma como elas são tratadas pelos habitantes locais. Essa perspectiva não apenas destaca o impacto dos códigos culturais sobre a interação social, mas também evidencia as barreiras que as mulheres enfrentam ao se deslocarem por contextos culturais diferentes.

Contudo, Lina também propõe estratégias para lidar com essas situações, como o respeito aos códigos de vestimenta e o uso da intuição. Essa abordagem prática demonstra sua capacidade de adaptação e resiliência, características que aponto como essenciais para quem viaja sozinha. Além disso, ao enfatizar a importância da atitude e da intuição, a personagem reforça a autonomia da *viajera*, que precisa assumir uma postura ativa para enfrentar adversidades e minimizar riscos.

Por outro lado, a percepção de vulnerabilidade, seja como alvo de roubo ou de exploração comercial, revela como as relações de poder são frequentemente estruturadas em torno do gênero e destaca como as mulheres ainda precisam lidar com múltiplas camadas de opressão em diferentes contextos. Como mencionei na seção 4.2, a *viajera* espanhola, Patricia Almarcegui, também se viu exposta a situações nas quais, como ela era uma mulher viajando sozinha, o preço cobrado por algo era muito alto e ela precisou negociar para pagar o justo.

Dando continuidade à reflexão sobre os desafios enfrentados por *viajeras* solo, Lina pondera sobre os riscos físicos aos quais estamos expostas, ressaltando a importância de adotar estratégias práticas e desenvolver a intuição como aliadas indispensáveis. Na visão da autora:

Como mulheres, estamos mais expostas a riscos físicos e, infelizmente, isso ainda é uma realidade hoje em dia. Pessoalmente, nunca tive nenhum problema de agressão física em meus anos de viagem e, com o tempo, fui aprendendo ‘técnicas de segurança’ e a confiar em meus instintos¹⁴⁹ (Maestre, 2019, p. 21).

Nessa citação, Maestre (2019) aborda, novamente, a questão da vulnerabilidade feminina em viagens, evidenciando a existência de riscos físicos como um dado ainda presente na sociedade contemporânea. Apesar de reconhecer essa realidade, a autora equilibra o discurso ao mencionar que, ao longo de suas experiências, nunca sofreu agressão física. Tal afirmação

¹⁴⁹ “Al ser mujer estamos más expuestas a riesgos físicos y desafortunadamente es una realidad aún en nuestros días. Personalmente nunca tuve ningún problema de agresión física en mis años viajando y con el tiempo fui aprendiendo ‘técnicas de seguridad’ y confianza en mis instintos”.

não apenas tranquiliza, mas também inspira confiança, sublinhando a consciência de que o cuidado e a preparação podem minimizar perigos.

A menção às "técnicas de segurança" e à confiança nos próprios instintos destaca a capacidade da *viajera* de se adaptar a diferentes situações. Essas práticas sugerem um processo de aprendizado contínuo, no qual a autora transforma sua vivência em uma forma de resistência. O uso do instinto, em particular, revela uma dimensão subjetiva e intuitiva que dialoga com o empoderamento feminino, mostrando como a percepção sensível pode ser uma ferramenta valiosa para preservar a integridade e garantir a autonomia e a independência.

Sob uma perspectiva teórica, interpreto essa passagem à luz de Foucault (2006), especialmente em relação ao conceito de “cuidado de si”, noção proposta na obra *A hermenêutica do sujeito*. Nas palavras do autor: “é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidados contigo mesmo” (Foucault, 2006, p. 7). A *viajera* exemplifica como o sujeito feminino, ao adquirir técnicas e desenvolver um senso de atenção constante, cria estratégias que transcendem o medo e permitem a exploração do mundo de maneira independente. Ao mesmo tempo, essa atitude configura um processo de autocuidado que, paradoxalmente, amplifica a liberdade individual.

Essa reflexão ainda ecoa as ideias de Beauvoir (2009) – que já acionei anteriormente na problematização da obra almarceguiana – particularmente no que diz respeito à condição da mulher como Outro. Ao reconhecer os riscos inerentes às viagens solo e propor métodos para enfrentá-los, a *viajera* desafia a imagem de fragilidade feminina perpetuada por normas patriarcais. Sua postura ativa transforma em uma oportunidade de crescimento e fortalecimento pessoal o que poderia ser visto como uma limitação. Assim, entendo que, para Lina, o ideal é saber enfrentar as adversidades e não se deixar paralisar diante dos problemas, porque “pouco a pouco fui entendendo que existem muitas maneiras de viajar, com ou sem dinheiro, sozinho ou acompanhado, mas sem a atitude adequada para abrir a sua mente, a viagem não te dará experiências de vida que valha a pena recordar e contar”¹⁵⁰ (Maestre, 2019, p. 62).

Em sua narrativa, portanto, demonstra que começou:

[...] a ver todos esses obstáculos como provas do caminho. Se eu quisesse viver viajando, tinha que saber o que esperar, tinha que saber que nem tudo seria praia, com um coco na mão e risadas. Eu teria preferido passar por esses

¹⁵⁰ “Poco a poco fui entendiendo que hay muchas maneras de viajar, con o sin dinero, solo o acompañado, pero sin la actitud adecuada para abrir tu mente, el viaje no te dará experiencias de vida que valga la pena recordar y contar”.

obstáculos de outra maneira e não na minha primeira viagem solo, mas foi assim que aprendi¹⁵¹ (Maestre, 2019, p. 62).

Conforme o trecho, a *viajera* expõe uma postura de aceitação e ressignificação frente às adversidades enfrentadas em sua primeira viagem solo. Longe de romantizar a experiência de viajar sozinha, a autora reconhece que os desafios são inevitáveis e que fazem parte do processo de amadurecimento necessário para sustentar um estilo de vida itinerante. A expressão "provas do caminho" reforça a noção de que cada obstáculo, mesmo que desconfortável ou inesperado, contribuiu para a formação de sua identidade enquanto *viajera*, já que foi assim que aprendeu.

A partir de agora, Lina relata sua experiência na Turquia, retratando o fascínio que os costumes e tradições desse país muçulmano despertavam nela. Contudo, a autora não deixa de abordar as reações carregadas de preconceito e preocupação que enfrentou desde que anunciou sua decisão de ir sozinha para lá: “‘Você vai sozinha para um país tão machista?’ ‘É muito perigoso!’ ‘Você vai ser estuprada!’ ‘Cuidado com os homens!’ ‘Eu nunca visitaria esse país, você tem muito mau gosto!’ foram as reações de alguns estranhos”¹⁵² (Maestre, 2019, p. 81).

A escolha emancipada de viajar sozinha para a Turquia, vista por muitos como um destino perigoso, exemplifica o constante embate entre o desejo de autonomia da mulher que viaje sozinha e as expectativas sociais que procuram restringir sua liberdade. As reações mencionadas revelam a persistência de preconceitos que associam países muçulmanos a riscos generalizados, particularmente para mulheres. Ademais, os comentários citados ecoam visões reducionistas e alarmistas, que frequentemente desconsideram as nuances culturais e políticas dessas sociedades. Esse tipo de discurso reforça o controle sobre a autonomia feminina, pois busca inibir decisões que transcendam os limites impostos por normas patriarcais.

Aqui, aproprio-me, uma vez mais, da obra de Said (1996). As reações carregadas de julgamentos sobre o machismo ou a periculosidade do país são manifestações de uma visão estereotipada do Oriente, frequentemente construídas por narrativas ocidentais que enfatizam a alteridade de culturas não ocidentais como algo exótico e ameaçador. A personagem, ao decidir explorar a Turquia, desafia essa perspectiva, posicionando-se como uma *viajera* que busca compreender diretamente o desconhecido, em vez de se deixar limitar por preconceitos alheios.

¹⁵¹ “[...] a ver todos estos obstáculos como pruebas del camino. Si quería vivir viajando debía saber a qué atenerme, tenía que saber que no todo serían playas con un coco en la mano y risas. Hubiera preferido pasar esos obstáculos de otra manera y no en mi primer viaje en solitario, pero fue así como aprendí”.

¹⁵² “‘¿Vas sola a un país tan machista?’ ‘¡Es muy peligroso!’ ‘¡Te van a violar!’ ‘¡Ten cuidado con los hombres!’ ‘¡Nunca visitaría ese país, qué mal gusto tienes!’”, fueron las reacciones de algunos desconocidos”.

Além disso, essa passagem reflete um processo de construção identitária que envolve a reafirmação de sua autonomia. Ao confrontar as reações negativas e seguir com sua decisão, Lina demonstra resistência às tentativas de impor limites ao seu desejo de explorar o mundo. Como sugere Butler (2018), a construção da subjetividade está intimamente ligada à capacidade de resistir e de subverter normas sociais. A *viajera*, nesse caso, exerce uma subversão ao rechaçar os discursos que buscam confiná-la a papéis de passividade e medo. Aliás, a narradora sintetiza o impacto transformador de quebrar preconceitos e os efeitos desse processo na construção de sua autoconfiança, já que “[...] quanto mais preconceitos você quebra, mais livre você é para conhecer a si mesma e, quanto mais se conhecer, mais confiante se sentirá para viajar ou fazer o que te der vontade”¹⁵³ (Maestre, 2019, p. 81). Entendo, portanto, que viajar não é apenas um ato de mobilidade, mas uma prática de ruptura, crescimento e empoderamento.

Contudo, apesar de ter consciência de que em qualquer lugar do Globo as mulheres correm riscos, são vítimas de machismo, violência sexual, entre outras situações negativas, simplesmente pelo fato de serem mulheres – o que é lamentável –, Maestre (2019, p. 82) considera que o importante é buscar informações e se precaver. Por isso, começou:

[...] a ver blogs e vídeos de mulheres que viajavam sozinhas e em países muçulmanos. Tinha que ouvir (ou ler) aquelas que já tinham feito isso, especialmente porque elas mencionavam como estavam apavoradas antes de começar. Mais de 95% dos comentários foram positivos. Todas falavam sobre a hospitalidade, as belas paisagens e a comida deliciosa. Também li comentários negativos, não necessariamente para me paralisar, mas sim para saber o que observar e como reagir¹⁵⁴.

Considero que a experiência de Lina ao buscar relatos de outras *viajeras* – assim como fizeram Aniko e Patricia – destaca a importância do ato de compartilhamento de vivências e da preparação emocional antes de enfrentar desafios que envolvem tanto o desconhecido quanto os próprios medos. Assim, Maestre (2019) reflete sobre a relevância dos testemunhos de outras mulheres que já haviam viajado sozinhas, especialmente para países muçulmanos, como um recurso de aprendizado e encorajamento. Ao recorrer a blogs e vídeos, a autora reconhece a

¹⁵³ “[...] cuantos más prejuicios derribas, más libre eres para conocerte a ti misma y cuanto más te conozcas, más segura te sentirás para viajar o hacer lo que se te dé la gana”.

¹⁵⁴ “[...] a ver blogs y videos de mujeres que viajaban solas y por países musulmanes. Debía escuchar (o leer) a quienes ya lo hubieran hecho, especialmente porque mencionaban lo aterrizadas que estaban antes de empezar. / Más del 95% de comentarios eran positivos. Todas hablaban de la hospitalidad, la belleza de paisajes y los platos exquisitos. También leí comentarios negativos, aunque no precisamente para detenerme, sino para saber a qué atenerme y cómo reaccionar”.

potência das narrativas compartilhadas, que, além de fornecerem informações práticas, validam as emoções e ansiedades de quem se propõe a romper com padrões estabelecidos.

O foco nos relatos positivos, aliado a uma análise dos aspectos negativos, revela uma postura de equilíbrio e estratégia. A *viajera* demonstra que a preparação emocional e o acesso a informações são ferramentas indispensáveis para superar medos e fortalecer a confiança na jornada. As mulheres que compartilham seus relatos formam, assim, uma comunidade de apoio, na qual as experiências individuais se entrelaçam e potencializam umas às outras.

Do ponto de vista da construção identitária, os relatos de outras *viajeras* funcionam como espelhos, permitindo que Lina se veja refletida em trajetórias similares e, ao mesmo tempo, inspire-se para projetar seu próprio caminho. Esse processo dialoga com as reflexões de Hall (2006), em que a identidade é entendida como algo fragmentado, moldado por experiências e interações. Ao interagir com as histórias de outras mulheres, a autora consolida sua própria subjetividade como *viajera*, reafirmando sua determinação em enfrentar o novo.

Em seguida, a personagem relata que, mesmo com a extensa pesquisa prévia, há aspectos de uma nova cultura que só podem ser compreendidos pela vivência direta:

Era impressionante o quanto eu não sabia, apesar de ter pesquisado muito antes de ir. Tive que seguir as regras. O mais importante é observar como são as coisas, quanto custam, como é a cidade, o ambiente, como as pessoas se relacionam. Foi isso que fiz, e o medo se transformou em segurança¹⁵⁵ (Maestre, 2019, p. 84).

A abordagem da autora encontra eco na perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (1999), para quem a experiência do mundo não se dá apenas pelo conhecimento teórico, mas pela interação direta com o ambiente. A *viajera* exemplifica essa caracterização ao descrever como a observação cuidadosa – das relações sociais, dos preços e do funcionamento da cidade – tornou-se a base para sua adaptação e segurança.

Ao transformar o medo em confiança, Lina também revela a importância do engajamento com o contexto local, destacando que a superação das inseguranças não ocorre de forma imediata, mas é um processo que envolve aprendizado prático e emocional. Esse movimento pode ser interpretado como um rito de passagem, no qual a *viajera* deixa para trás a incerteza inicial e conquista uma nova compreensão de si mesma e do ambiente ao seu redor.

¹⁵⁵ “Era impresionante todo lo que ignoraba a pesar de haber realizado tantas búsquedas antes de ir. Debía atenerme a las normas. Lo más importante es observar cómo son las cosas, cuánto cuestan, cómo es la ciudad, el ambiente, cómo se relaciona la gente. Eso hice y el miedo se transformó en seguridad”.

Além disso, o relato da autora demonstra como a observância das "regras" locais não é percebida como uma imposição ou limitação, mas como uma estratégia que potencializa a experiência de viagem. O respeito às normas e aos costumes culturais é apresentado como uma prática que não só evita conflitos, mas também promove a integração e facilita a construção de relações mais harmônicas com o Outro, configurando uma forma de imersão na outra cultura. Também considero que a visão da personagem sugere que a jornada de autodescoberta e a construção da autonomia estão profundamente ligadas à habilidade de aprender com o novo e de se adaptar às diferenças. Esse aspecto não só enriquece a experiência da *viajera*, mas também reforça sua identidade como alguém que navega entre culturas com respeito e curiosidade.

Após reconhecer que a jornada de autodescoberta está intrinsecamente ligada à capacidade de adaptação e aprendizado com o novo, Lina expande essa reflexão ao destacar o poder do encontro com o Outro. Para a autora, viajar não se limita a absorver culturas como imagens estáticas, mas sim compreendê-las como realidades vivas, onde o fascínio mútuo enriquece tanto a *viajera* quanto aqueles que encontra em seu caminho. Em suas palavras:

Viajar não é julgar, mas compreender outras culturas. Para me relacionar com as pessoas enquanto viajava, tive que ver outras culturas não como se fossem fotografias de revistas, mas como pessoas próximas a mim. Eles estavam fascinados com minha vida e eu achava interessantes os mínimos detalhes da vida deles. Esse fascínio mútuo enriqueceria meus próximos encontros. Também me ensinaria coisas sobre meu próprio país¹⁵⁶ (Maestre, 2019, p. 85).

Nesse relato, a autora revela a construção de vínculos empáticos com as culturas que encontra. O trecho explicita que viajar não é um ato passivo de contemplação, mas uma interação ativa e transformadora, na qual o fascínio recíproco entre a *viajera* e os habitantes locais se torna um catalisador de aprendizado mútuo. Nesse contexto, a viagem pode ser vista como uma oportunidade para dismantelar preconceitos e desafiar a visão exotizante das culturas, frequentemente reduzidas a estereótipos ou imagens idealizadas. Ao observar outras realidades não como "fotografias de revistas", mas como vidas pulsantes e próximas, a narradora desvela a dimensão humana e interativa do ato de viajar. Essa perspectiva dialoga com o pensamento de Said (1996) ao propor uma desconstrução da alteridade, que transforma o Outro em um sujeito com histórias e perspectivas.

¹⁵⁶ “Viajar no consiste en juzgar, sino en comprender otras culturas. Para relacionarme con la gente mientras viajaba, debí ver otras culturas no como si fueran fotografías de revista, sino como personas cercanas a mí. Se fascinaban por mi vida y a mi me parecían interesantes los más nimios detalles de la suya. Esa fascinación mutua enriquecería mis próximos encuentros. También me enseñaría cosas sobre mi propio país”.

A afirmação de que o fascínio mútuo “também me ensinaria coisas sobre meu próprio país” demonstra a possibilidade de compreender melhor a própria identidade cultural (Hall, 2006) ao contrastá-la com outras realidades. Geertz (2008) ressalta que o encontro com o diferente permite o exercício de interpretar os padrões culturais recebidos como construções sociais, e não como verdades absolutas. Isso se relaciona diretamente com o relato da *viajera* que, ao absorver novas realidades, volta sua atenção para os elementos colombianos com maior sensibilidade e passa a refletir sobre aspectos antes invisíveis ou pouco valorizados de sua própria origem. Assim, a *viajera* não apenas descobre a si mesma no processo de compreender o outro, mas também redescobre seu lugar de partida. Inclusive, a autora também discorre sobre o impacto transformador de sua primeira experiência como *viajera* solo. Reproduzo, a seguir, o trecho:

Esse ato de loucura ou de valentia foi o mais importante como *viajera*. Abriu um mundo desconhecido para mim. Depois daquela primeira viagem de carona, muitas outras se seguiram na América do Sul. Depois disso, nada era grande demais para mim.

No momento em que uma lágrima se misturou a um sorriso, percebi que tudo, absolutamente tudo, tinha valido a pena¹⁵⁷ (Maestre, 2019, p. 107).

Nesse fragmento, Lina recorda o momento inaugural de sua jornada como *viajera*, caracterizado simultaneamente como um ato de loucura e de valentia. Essa ambivalência reforça a complexidade emocional e psicológica associada à sua decisão de atravessar fronteiras – físicas e sociais – de maneira independente. Ao narrar sua primeira viagem de carona como um divisor de águas, a autora revela o impacto transformador dessa experiência, que não apenas ampliou seus horizontes geográficos, mas também redefiniu sua percepção sobre seus próprios limites. A afirmação da personagem remete a uma reconfiguração identitária, um processo de autotransformação impulsionado pela coragem de enfrentar o desconhecido. Considero que a travessia maestriana representa, portanto, o momento de ruptura com a zona de conforto e a inserção em um universo de possibilidades inéditas, consolidando sua identidade como *viajera*.

Em um momento de introspecção sobre o retorno para sua terra natal, a narradora reflete a respeito da liberdade vivida durante a viagem e o impacto emocional da volta para casa:

Meses depois de percorrer o velho continente, tive que retornar à Colômbia porque meu visto estava chegando ao fim. O golpe foi duro. Fiquei deprimida.

¹⁵⁷ “Ese acto de locura o de valentía fue el más importante como viajera. Me abrió un mundo desconocido. Después de ese primer viaje en autostop, vendrían muchos más por Sudamérica. Después de eso, nada me quedaba grande. / En el momento en que una lágrima se fusionó con una sonrisa, me di cuenta que todo, absolutamente todo, había valido la pena”.

Queria continuar viajando, não queria voltar, talvez porque viajar me deu uma liberdade que eu nunca havia sentido antes. Para mim, Colômbia significava cortar minhas asas¹⁵⁸ (Maestre, 2019, p. 118).

Percebo que a *viajera* compartilha a dificuldade emocional de retornar à Colômbia após meses de viagem pelo continente europeu. A metáfora das "asas cortadas" se relaciona com a teoria de liberdade de Jean-Paul Sartre (1943) em *O Ser e o Nada*. O filósofo e escritor francês argumenta que a verdadeira liberdade só pode ser experimentada quando o indivíduo se desvia das imposições sociais e culturais que moldam o comportamento e os pensamentos. Para Lina, a viagem solo representou uma ruptura com esses condicionamentos, oferecendo-lhe a sensação de liberdade autêntica. A volta à Colômbia, por outro lado, simboliza a reintrodução em um contexto onde as responsabilidades e expectativas sociais também retornam, limitando sua autonomia recém-descoberta.

Esse dilema entre a liberdade da viagem e as limitações do retorno também pode ser abordado à luz de Bauman (2001), que sugere que a sociedade moderna é caracterizada pela fluidez e instabilidade, o que faz com que as pessoas busquem cada vez mais experiências que ofereçam uma sensação de liberdade. A viagem, nesse contexto, surge como uma válvula de escape temporária das pressões e limitações da vida cotidiana.

O estado de depressão mencionado por Lina também revela o caráter subjetivo do relato, pois destaca o impacto psicológico da transição de uma experiência que lhe proporcionou liberdade para um contexto que se mostra mais restritivo. Isso me remete à ideia de que a liberdade e a identidade da *viajera* estão intimamente relacionadas à sua experiência no exterior, onde o confronto com o novo e com o desconhecido a desafiaram a romper com barreiras internas e externas, promovendo uma transformação pessoal. Ao retornar à Colômbia, a autora parece sentir que esse processo de transformação foi interrompido, refletindo o lamento por uma liberdade perdida e a luta para equilibrar a imobilidade com o desejo de seguir explorando.

Assim, ao narrar essa fase da volta ao lar, a personagem expõe o conflito interior entre a viagem, como uma experiência libertadora, e o retorno, como um obstáculo à autonomia. Esse dilema está no cerne do processo de construção da identidade da *viajera*, que é constantemente desafiada e moldada pelas experiências vividas. Ela ainda complementa:

¹⁵⁸ “Meses después de recorrer el viejo continente, tuve que regresar a Colombia porque la visa llegaba a su fin. El golpe fue duro. Me deprimí. Quería seguir viajando, no deseaba volver, tal vez porque viajando conocí una libertad que nunca antes había sentido. Para mí, Colombia significaba cortarme las alas”.

De todas as aventuras e desafios que encontrei viajando, o ato de voltar para casa foi muito difícil de superar. O retorno significou o fim de toda a diversão, liberdade e felizes coincidências. Ao mesmo tempo, foi desconcertante. Todos os aspectos do meu país eram semelhantes aos de quando parti, mas eu me sentia diferente. Vi que eu era uma pessoa diferente¹⁵⁹ (Maestre, 2019, p. 118).

Desse modo, a autora segue refletindo sobre a complexidade emocional e psicológica que envolve o retorno ao lar após uma jornada de autodescoberta. Ao contrário da expectativa de reencontrar um ambiente familiar e confortável, Lina se depara com uma sensação de descompasso entre a sua própria transformação e a imutabilidade do mundo ao seu redor. Ao afirmar que todos os aspectos colombianos eram iguais, mas ela se sentia diferente, a personagem expõe a concepção de que, embora o exterior permaneça estático, o interior da *viajera* foi profundamente modificado pelas experiências vividas, o que interpreto como o surgimento de um novo “eu” maestriano.

O retorno à Colômbia, portanto, se apresenta como um momento de estranhamento não apenas do país, mas também de si mesma, já que a nova identidade da *viajera* parece não se encaixar mais nas molduras que antes pareciam naturais e familiares. Nesse sentido, a autora convida sua leitora a refletir sobre o impacto da viagem como uma forma de transcendência e transformação, e sobre como, muitas vezes, o retorno à normalidade pode ser mais desafiador do que a própria jornada em si.

Contudo, percebo que Lina, assim como Aniko, encara o dilema de seguir ou não com a vida de *viajera* solo. Ela afirma que: “desesperada, tive vontade de desistir. Não da viagem, mas da minha forma de viajar: me jogando com o que eu tinha no bolso e sem um plano B ou um ‘colchão’ em caso de emergência. As dúvidas me atormentavam. Será que valia a pena?”¹⁶⁰ (Maestre, 2019, p. 120). Assim, ao expor suas dúvidas e medos, a autora oferece uma visão de como a resiliência é construída não na ausência de obstáculos, mas na habilidade de confrontá-los, avaliá-los e decidir seguir adiante, mesmo quando o caminho parece incerto. Para Lina, questionar a validade de seu estilo de viagem não indica falha, mas sim a profundidade de seu comprometimento com um modo de vida que exige adaptação contínua. Ademais, interpreto o

¹⁵⁹ “De todas las aventuras y retos que había encontrado viajando, el acto de regresar a casa fue muy difícil a superar. El regreso significó el final de toda diversión, libertad y felices coincidencias. Al mismo tiempo fue desconcertante. Todos los aspectos de mi país eran similares a cuando me fui, pero yo me sentía distinta. [...] vi que yo era una persona distinta”.

¹⁶⁰ “Desesperada, tenía ganas de renunciar. No al viaje sino a mi forma de viajar: lanzándome con lo que tenía en el bolsillo y sin un plan B o ‘colchón’ en caso de emergencia. Las dudas me carcomían. ¿Valía la pena?”.

trecho como uma metáfora para a jornada da própria vida, na qual o enfrentamento a desafios leva a questionamentos sobre as escolhas feitas e os caminhos percorridos.

Na sequência, a reflexão maestriana evolui para um confronto mais profundo sobre o custo emocional e prático de adotar a vida de *viajera* solo. Ao ponderar sobre a continuidade desse estilo de vida, ela questiona não apenas as dificuldades enfrentadas, mas também a força necessária para sustentar escolhas que desafiam expectativas sociais e exigem adaptação constante. De acordo com o relato:

Eu estava sozinha e era com meu eu interior que eu tinha que conversar e tomar todas as decisões, me enviar o apoio e a boa energia e me dar aquele ‘empurrãozinho’ que tantas vezes eu precisava. O problema era que meu eu interior estava mais exausto que eu. Me sentei em um banco e pensei: eu queria continuar? Sequei minhas lágrimas e disse a mim mesma que isso ia dar certo. Eu só tinha que ser forte e seguir insistindo, porque um dia eu iria me agradecer por não ter desistido¹⁶¹ (Maestre, 2019, p. 121).

Percebo, nesse trecho, que ao confrontar as limitações de sua força emocional e física, a autora apresenta mais um momento de vulnerabilidade e resiliência em sua trajetória. A solidão, aqui, não é apenas uma circunstância externa, mas também um catalisador para o autoconhecimento e a autossuperação. Lina, ao assumir o papel de sua própria fonte de apoio, revela como o fato de estar sozinha pode não apenas intensificar os desafios, mas também fortalecer a autonomia e a capacidade de ressignificar as experiências.

É interessante pontuar que, posteriormente, a autora descreve um encontro, o que apresenta um contraste com os momentos de solidão previamente narrados, revelando como as conexões humanas, por mais efêmeras que sejam, podem adquirir profundidade e significado ao longo do caminho. Lina relata ter se reencontrado com seu amigo francês, Kevin, e me deparo, novamente, com a narrativa de uma *viajera* que começa uma história de amor durante uma viagem – na subseção 4.1, comentei que Aniko teve essa vivência viajando. Nas palavras da autora colombiana: “Vejo diante de mim o homem mais nobre, com os olhos mais verdes que já vi em minha vida e que jamais esquecerei. Somos duas vidas viajantes que se cruzaram em um determinado trecho do caminho e que eu não quero deixar ir”¹⁶² (Maestre, 2019, p. 123).

¹⁶¹ “Yo estaba sola y era con mi yointerno con quien debía hablar y tomar todas las decisiones, enviarme el apoyo y la buena energía y darme ese “empujoncito” que tantas veces necesitaba. El problema era que mi yointerno estaba más agotado que yo. Me senté en una banca a pensar. ¿Quería seguir? Me sequé las lágrimas, y me dije a mí misma que esto iba a funcionar. Solo debía ser fuerte y seguir insistiendo, porque algún día iba a agradecerme por no haberme rendido”.

¹⁶² “Veo frente a mí al hombre más noble con los ojos más verdes que he visto en mi vida y al que no podré olvidar nunca. Somos dos vidas viajeras que se cruzaron juntas en un determinado trecho del camino y a quien no quiero dejar ir”.

Nesse cenário, a narradora ressalta o impacto transformador dos encontros interpessoais no percurso de uma *viajera*. A descrição do homem como “o mais nobre” e “com os olhos mais verdes” não apenas sublinha a intensidade do momento, mas também sugere como a memória de tais experiências se cristaliza, criando narrativas que enriquecem a vivência da viagem.

Vale comentar, também, que ao mencionar o cruzamento de “duas vidas viajantes”, a personagem reflete sobre a imprevisibilidade e a beleza dos encontros fortuitos, um tema que ressoa as discussões de Bauman (2001), que destaca a fluidez das relações na contemporaneidade. Contudo, apesar de transitórias, essas interações podem ser significativas.

Inclusive, a hesitação em “não querer deixar ir” demonstra a tensão entre o caráter transitório da viagem e o desejo humano por permanência e conexão. Nesse sentido, o trecho também dialoga com as reflexões de Almarcegui (2016), que explora como o encontro com o Outro pode ser uma experiência de troca que transcende as barreiras culturais e geográficas.

Aliás, esse episódio evidencia que: “ao viajar, você vive em uma troca constante. Pessoas ficam com um pedaço de você e você vai com um pedaço delas”¹⁶³ (Maestre, 2019, p. 123). Desse modo, Lina ilustra como o ato de viajar transcende o espaço físico para se tornar um intercâmbio emocional e cultural. Para ela, ainda que efêmeros, esses encontros deixam marcas duradouras e contribuem para sua autodescoberta. Além disso, a metáfora da troca de pedaços sugere que a identidade da *viajera* se fragmenta e se reconstrói a cada nova interação, reforçando a jornada como um processo de constante renovação, o que me remete à seguinte afirmação de Adriana Herrera (2017, p. 26): “um pedacinho de nós vai ficando em cada lugar que conhecemos. Os viajantes somos quebra-cabeças incompletos”¹⁶⁴.

Mais adiante, a autora convida as leitoras a refletirem sobre uma das mais desafiadoras tensões enfrentadas pelas mulheres que escolhem ser *viajeras* solo, já que “vivemos em uma sociedade de mandatos patriarcais, em que uma mulher que sai para viajar sozinha é considerada uma mulher corajosa de calças, mas se algo acontecer com ela, se for intimidada, estuprada, sequestrada, morta, então a culpa é dela por ‘estar sozinha’”¹⁶⁵ (Maestre, 2019, p. 139). Aqui, a *viajera* insere em seu discurso crítico um tom político e feminista de reconhecimento da luta contra os estigmas patriarcais que moldam o imaginário social sobre as

¹⁶³ “Viajando vives en un constante intercambio. Personas que se quedan con una porción de ti y tú te vas con un pedazo de ellos”.

¹⁶⁴ “Un pedacito de nosotros se va quedando en cada lugar que conocemos. Los viajeros somos rompecabezas incompletos”.

¹⁶⁵ “Vivimos en una sociedad de mandatos patriarcales, donde la mujer que salga a viajar sola es considerada una valiente con pantalones, pero si le pasa algo, si la intimidan, la violan, la secuestran, la matan, entonces es culpa de ella por ‘estar sola’”.

mulheres que desafiam as normas de comportamento – especialmente as que viajam sozinhas –, perpetuam a culpabilização da vítima e questionam a autonomia feminina.

Essa perspectiva está alinhada com a análise de Butler (2018) sobre a performatividade de gênero, na qual a autora explora como os papéis de gênero são construídos e naturalizados, resultando em expectativas limitantes para as mulheres. Além disso, vale ressaltar que, ao trazer essa questão para sua narrativa, a autora reforça a necessidade de repensar a violência estrutural que perpetua a desigualdade de gênero. Assim, Lina transforma sua experiência como *viajera* em uma plataforma de reflexão e resistência, iluminando o caminho para outras mulheres que buscam romper com as barreiras impostas pela sociedade.

Como fechamento de todas as reflexões maestrianas, ela confessa que “[...] se não tivesse que fazer tudo sozinha, nunca teria me tornado a mulher que sou hoje. Independente, confiante, com boa autoestima e disposta a lutar por seus sonhos [...] E que nunca deixaria de sonhar”¹⁶⁶ (Maestre, 2019, p. 141-142).

O discurso de encerramento de Lina explicita a jornada transformadora vivenciada pela autora durante suas viagens. Ao reconhecer que as dificuldades que enfrentou sozinha foram cruciais para moldar sua identidade, ela celebra a autonomia conquistada e a força interior cultivada no decorrer de suas experiências. A afirmação de que nunca deixará de sonhar não é apenas um reflexo de sua resiliência, mas também um testemunho de sua evolução como *viajera*, rompendo barreiras internas e externas para alcançar realização pessoal.

A análise de *El arte de viajar sola* (2019) me leva a concluir que ele é um livro que transcende o caráter de guia de viagem ao explorar, nos relatos autobiográficos das experiências pessoais de Lina, nuances psicológicas, sociais e culturais associadas ao fato de ser *viajera* solo, tratando de temas mais profundos, como os sentimentos de solidão, medo e satisfação pessoal, apontando para a leitora como as vivências em movimento moldaram a sua percepção de mundo e de si mesma, manifestando uma jornada interior de autoconhecimento e autoafirmação. A experiência da autora revela que viajar não é apenas se deslocar fisicamente, mas também atravessar fronteiras emocionais e culturais. Ao romper barreiras externas e internas, ela exemplifica como o ato de viajar pode transformar não apenas a visão de mundo, mas também a relação consigo mesma.

¹⁶⁶ “[...] si no tuviera que hacer todo sola, jamás me hubiera convertido en la mujer que soy hoy en día. Independiente, segura, con buen autoestima y dispuesta a luchar por sus sueños [...] Y que nunca dejaría de soñar”.

Considero que a maneira introspectiva como a autora entrelaça as experiências com conselhos práticos é o ponto alto da obra, porque ao mesmo tempo que cria um manual que informa, também tem a capacidade de inspirar. Maestre (2019) estabelece uma conexão emocional com outras *viajeras*, mostrando que o medo não é um obstáculo intransponível, mas um componente natural do processo de descoberta e redefinição identitária. A sua narrativa, certamente, inspira outras mulheres a desafiar limitações internas e externas, tornando a viagem solo não apenas um ato de liberdade, mas também de empoderamento, transformação pessoal e enfrentamento às normas sociais, que ainda restringem a mobilidade feminina.

Desde o início, a escritora enfatiza que viajar sozinha é um ato de empoderamento, mas também de vulnerabilidade. Assim, sob seu ponto de vista, é importante saber lidar com os receios e enfrentar os preconceitos como uma forma de resistência. Por isso, defendo que o núcleo da narrativa maestriana reside na busca por liberdade, crescimento pessoal e o direito inalienável de viver conforme suas próprias escolhas, de modo que sua obra também extrapola o relato de viagem autobiográfico e se torna um manifesto sobre a força feminina, a resiliência e a celebração da vida como uma aventura contínua.

Como encerramento de todo esse debate, recordo que, nesta seção, inicialmente trilhei um caminho que demonstrou algumas marcas relevantes da trajetória feminina. Em uma perspectiva, predominantemente, histórica, direcionei o olhar para questões sociais, literárias e viáticas, visando constituir a base sólida para a criticidade que a aproximação com as obras analisadas demanda. Por essa razão, também dediquei algumas linhas para dissertar sobre os relatos de viagem e os textos autobiográficos, de modo a elucidar características que poderiam ser detectadas no corpus. Posteriormente, em cada subseção, tracei um mapeamento do conteúdo narrativo dos livros que compõem meu escopo de pesquisa, promovendo uma leitura crítica/analítica de excertos que representavam as marcas de subjetividade presentes nos discursos das *viajeras* solo. Ao final das análises, surgiram as singularidades das narrativas villalbiana, almarceguiana e maestriana.

Nas próximas páginas, o campo paratextual e o campo narrativo do corpus de investigação serão, novamente, foco de análise, cujas marcas procurarei recuperar por meio do entrelaçamento dos achados nas obras analisadas, esboçando, inclusive, paralelos entre elas, o que me levará a verificar semelhanças e disparidades que constituem as performances autorais das escritoras. Assim, acredito que serei capaz de caracterizar, com mais completude, mas sem esgotar as possibilidades, os relatos de viagem autobiográficos escritos por *viajeras* solo.

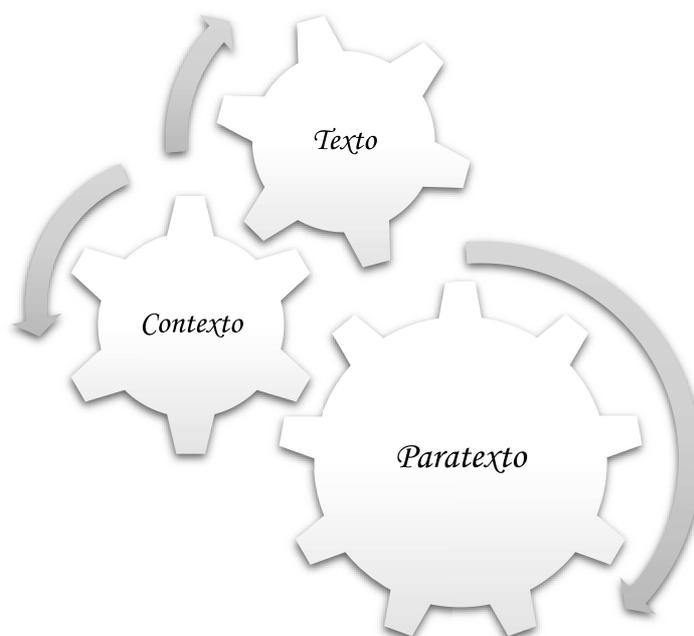
5 ENTRELAÇAMENTO DOS ACHADOS NAS OBRAS

Com base no percurso desenvolvido até aqui, esta última seção me permite estabelecer um diálogo entre as obras nas diferentes temáticas em que a investigação embarcou. Meu objetivo é evidenciar os aspectos que as aproximam e as distanciam, destacando tanto suas convergências quanto suas particularidades. As análises realizadas ajudarão a iluminar os elementos constitutivos de cada livro e suas inter-relações com os sentidos das mensagens transmitidas, possibilitando uma compreensão mais ampla das narrativas em estudo.

Para ilustrar e sintetizar as reflexões desenvolvidas, proponho o esquema das engrenagens, composto por três elementos interdependentes: “texto”, “contexto” e “paratexto”. Entendo que essas são as palavras-chaves que constituem os fundamentos epistemológicos da temática que perpassa esta seção e, inevitavelmente, elas estão interconectadas entre si. Portanto, são as engrenagens que movem o percurso que percorri em meu estudo.

A representação visual busca evidenciar como essas dimensões interagem de forma dinâmica na construção das narrativas analisadas. Assim como em uma engrenagem, cada elemento contribui para o funcionamento do todo, reforçando a ideia de que as narrativas de viagem femininas devem ser compreendidas como um sistema integrado, onde texto, contexto e paratexto se entrelaçam para produzir sentidos. Exponho, no Esquema 2, abaixo:

Esquema 2 – Palavras-chaves da seção



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

É inegável que a engrenagem é um mecanismo que gera movimento e força, entretanto, para alcançar tal objetivo, suas peças devem ser acionadas mutuamente, trabalhando alinhadas para mobilizar todo um sistema. Trazendo essa analogia para a realidade deste estudo, mediante a observação do Esquema 2, entendo que os termos “texto”, “contexto” e “paratexto” são as peças fundamentais para uma boa compreensão dos princípios fundamentais no entrelaçamento dos meus achados. Acredito que são vocábulos que não possuem uma relação hierárquica em uma obra literária, mas, sim, representam uma série de ideias interconectadas, que interagem de maneira dinâmica, influenciando a experiência de leitura e as interpretações possíveis.

O texto, como núcleo da experiência narrativa, reflete as subjetividades das autoras e suas trajetórias de autodescoberta; o contexto, por sua vez, evidencia as relações com questões históricas, culturais, sociais e políticas, que moldam tanto as viagens quanto as narrativas de mulheres que viajam sozinhas; e o paratexto amplia a experiência de leitura, funcionando como um portal que orienta o leitor e reforça a identidade de cada obra.

Esse esquema das engrenagens sugere que as análises que desenvolvo nesta tese não devem ser vistas de forma fragmentada, mas como partes de um todo interconectado. O texto não existe isoladamente, assim como o paratexto e o contexto não podem ser compreendidos plenamente sem o diálogo com o texto principal. Essa interação contínua entre os três elementos é o que confere profundidade às narrativas analisadas, revelando-as como construções que transcendem o relato pessoal e dialogam com questões mais amplas tanto da subjetividade autoral quanto da sociedade contemporânea.

Nesta seção, em meu percurso de reflexão sobre os dados obtidos anteriormente irei produzir, em um primeiro momento, um entrelaçamento entre as análises da seção 3, lançando um olhar contrastivo/comparativo para o campo paratextual das obras, visando verificar em que pontos se aproximam e/ou se distanciam. Genette (2010, p. 22) argumenta que “[...] o domínio arquitextual de uma obra é frequentemente declarado por meio de índices paratextuais [...]”, o que me possibilitará, desse modo, elencar parâmetros recorrentes nos relatos de viagem escritos por mulheres na contemporaneidade e elaborar um esboço de classificação arquitextual desse gênero literário. Entendo, em consonância com o autor, que “[...] a arquitextualidade genérica se constitui quase sempre, historicamente, pela via da imitação” (Genette, 2010, p. 22) e, por esse motivo, observarei, nas marcas presentes nos livros, se as *viajeras* utilizaram os relatos masculinos como fonte ou optaram por subverter esses modelos.

Em um segundo momento, minha mirada será direcionada para os aspectos apresentados na seção 4, em que problematizei o campo narrativo dos livros. Também realizarei uma análise contrastiva/comparativa, com o objetivo explorar as semelhanças e diferenças nos

elementos narrativos presentes nas obras analisadas, enfocando nas trajetórias e subjetividades das *viajeras* que as protagonizam. Através dessa abordagem, buscarei aprofundar a compreensão sobre como os relatos de viagem escritos por mulheres que viajam sozinhas são construídos e como suas experiências se entrelaçam com as questões de identidade, autoconhecimento, solidão e o encontro com o Outro, por exemplo. Ao comparar os aspectos narrativos de cada obra, será possível evidenciar as particularidades e convergências nas representações dessas *viajeras*, ampliando as discussões sobre os desafios e os significados das viagens solo de mulheres nos dias atuais.

5.1 UM OLHAR CONTRASTIVO/COMPARATIVO PARA O CAMPO PARATEXTUAL DAS OBRAS

Nesta subseção, proponho uma análise contrastiva e comparativa dos elementos paratextuais detectados nos livros problematizados na seção 3. Meu objetivo é relacionar como cada autora utiliza recursos como títulos, imagens, entre outros, para complementar e ampliar as temáticas exploradas em seus relatos. Essa abordagem me permitirá compreender de que maneira os paratextos reforçam a perspectiva subjetiva, introduzem reflexões sobre o deslocamento cultural e comunicam a singularidade de cada experiência de viagem.

Entendo que os elementos paratextuais desempenham um papel crucial na configuração das obras literárias. Convém recordar que, segundo Genette (2009), o paratexto compreende todas as informações que rodeiam o texto principal, como capa, dedicatória, prólogos, epígrafes, notas, ilustrações, entre outros, funcionando como uma zona de transição que influencia a recepção da obra pelo leitor. No caso das narrativas analisadas, entendo que os paratextos não apenas contextualizam o conteúdo, mas também orientam a minha interpretação, fornecendo pistas sobre a subjetividade da narradora/*viajera*, o contexto cultural das viagens e os temas centrais abordados. Dessa maneira, esses elementos assumem uma função estratégica, conferindo ao livro maior densidade semiótica e consolidando a relação entre forma e conteúdo na composição literária.

A seguir, apresento um quadro que sintetiza os principais elementos paratextuais identificados nas obras *El síndrome de París* (2016), *Una viajera por Asia Central* (2016) e *El arte de viajar sola* (2019). O objetivo dessa exposição é destacar os recursos utilizados por cada autora para enriquecer seu relato de viagem, comunicar intenções narrativas e estabelecer um diálogo prévio com a leitora. Aqui, como não estou obedecendo a nenhuma categoria de análise crítica, optei por representar os paratextos listados em ordem alfabética. Segue o quadro:

Quadro 5 – Síntese dos paratextos detectados

Paratextos Livros	<i>El síndrome de París</i>	<i>Una viajera por Asia Central</i>	<i>El arte de viajar sola</i>
Agradecimentos			✓
Anexo	✓		
Capa	✓	✓	✓
Contracapa	✓	✓	✓
Dedicatória		✓	✓
Epígrafe	✓		
Fotografias	✓		✓
Ilustrações	✓	✓	
Informações editoriais/legais	✓	✓	✓
Notas explicativas	✓		
Página de rosto	✓	✓	
Prefácio		✓	✓
Referências		✓	
Sumário		✓	✓
Textos em tipografia			✓
Total	9	9	9

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Observo, com base no quadro, que cada obra apresenta os paratextos de maneira distinta, refletindo, em grande medida, o estilo e as intenções das autoras. É interessante notar que, apesar de ter identificado um total de 15 paratextos nos livros analisados, constatei que nem todos estão presentes em todas as obras. Cada um dos três livros conta com nove paratextos, evidenciando a diversidade de escolhas autorais e as distintas estratégias de apresentação adotadas pelas escritoras. Embora o número de paratextos seja consistente em cada obra, a presença e a ausência de certos elementos refletem características únicas de cada relato e do tipo de experiência de leitura que se busca proporcionar ao público. Interpreto essas diferenças nos paratextos como escolhas que contribuem para a configuração da narrativa e da recepção da obra, moldando a forma como a história será abordada e absorvida pela leitora.

De acordo com o quadro acima, verifico que, dos 15 paratextos detectados, somente a capa, a contracapa e as informações editoriais/legais são elementos presentes, por razões óbvias, nas três obras. Esses elementos, indispensáveis na apresentação de qualquer livro, garantem o mínimo necessário para a identificação, proteção legal e comunicação inicial com a leitora.

Como já mencionei, os demais paratextos variam de acordo com as escolhas estilísticas e as intenções das autoras – sem contar as questões editoriais que, inegavelmente, perpassam a obra almarceguiana –, refletindo as particularidades na construção narrativa e na relação com o público-alvo. Esse dado ressalta a relevância do estudo comparativo de todos os paratextos, pois é nesses elementos que se manifesta, de forma evidente, o caráter singular de cada obra.

Constatei que a dedicatória, as fotografias, as ilustrações, a página de rosto, o prefácio e o sumário constam, alternadamente, em duas das obras analisadas. Esses paratextos, embora complementares ao texto principal, desempenham um papel significativo na configuração dos relatos das *viajeras*, uma vez que oferecem revelações sobre as subjetividades das autoras e ampliam a relação entre elas e os leitores.

Já os agradecimentos, o anexo, a epígrafe, as notas explicativas, as referências e os textos em tipografia, são elementos paratextuais encontrados em apenas um dos livros. A obra villalbiana oferece o anexo, a epígrafe e as notas explicativas. Já a obra almarceguiana apresenta, de maneira exclusiva dentro do meu corpus, as referências. Por fim, a obra maestriana traz os agradecimentos e os textos em tipografia.

Feita essa explanação inicial, a partir de agora, realizarei a síntese comparativa, para demonstrar as semelhanças, e/ou a síntese contrastiva, para expor as informações detectadas nos paratextos dos livros. Como elaborei o quadro com os achados paratextuais em ordem alfabética, abordarei cada um desses elementos na ordem em que aparecem no quadro, sem estabelecer categorias de análise, já que entendo que esse processo de agrupar os dados da pesquisa não trará impactos relevantes para a visualização dos resultados.

O primeiro paratexto apontado são os agradecimentos. No livro de Lina, eles constituem um paratexto que revela o entrelaçamento da autora com o contexto de produção da obra. Ao incluir esse elemento, ela reconhece publicamente as pessoas que desempenharam um papel essencial na construção de sua narrativa, estabelecendo uma conexão afetiva entre autora e os destinatários escolhidos. Essa seção, que é a parte final da obra maestriana, vai além da simples formalidade, funcionando como uma espécie de epílogo social, no qual a escritora se posiciona dentro de uma ampla rede de apoio intelectual e emocional.

A presença dos agradecimentos pode também ser vista como uma marca de gratidão pela colaboração de outros, destacando as relações de confiança e apoio que sustentam a criação

literária. Por isso, interpreto que Lina se posiciona de forma transparente dentro da produção de seu livro, oferecendo ao leitor uma visão mais holística da obra e reconhecendo as pessoas e circunstâncias que permitiram a realização do projeto. Esse gesto pode gerar uma identificação maior com o leitor, criando uma sensação de proximidade entre autora e público.

A inexistência de agradecimentos nas outras obras, de Villalba (2016) e de Almarcegui (2016), pode ser interpretada como uma escolha estilística que confere um caráter mais independente ao texto. Ao não se valerem desse paratexto, as autoras podem ter preferido deixar a obra falar por si mesma, sem externalizar o processo de apoio e as influências externas que contribuíram para sua escrita. Isso pode sugerir uma estratégia narrativa que privilegia a autonomia da voz autoral ou um afastamento das relações colaborativas, refletindo uma concepção mais individualizada do trabalho literário. Além disso, a ausência dessa seção pode reforçar a proposta estética das obras, conferindo-lhes um tom mais íntimo e autorreflexivo, em sintonia com a ideia de que a viagem constitui, acima de tudo, um processo de autoconhecimento. Defendo que tal escolha paratextual não diminui a relevância das interações sociais ao longo do percurso, mas enfatiza a centralidade da experiência pessoal como eixo estruturador dos relatos.

O livro *El síndrome de París* (2016) é o único, entre as obras analisadas, que inclui um anexo como parte de seu paratexto. Nesse elemento, são apresentados outros dois títulos da autora, ampliando o horizonte da leitora sobre a produção literária villalbiana e oferecendo uma possibilidade de continuação da experiência de leitura. Essa escolha insere a obra em um contexto maior, evidenciando a existência de um corpus literário associado à escritora e sugerindo que suas narrativas compõem um projeto literário coeso e em expansão.

Ao incluir o anexo, Aniko utiliza uma estratégia que transcende a obra em si, configurando uma prática das publicações contemporâneas, na qual o livro não é tratado como um produto isolado, mas como parte de uma rede que potencializa o engajamento da leitora. Esse procedimento cria uma conexão entre o livro e outros trabalhos da autora, promovendo sua trajetória literária e reforçando a ideia de uma continuidade temática e estilística.

Do ponto de vista comercial, defendo que o anexo também desempenha um papel relevante ao funcionar como um mecanismo de autopromoção. Ao destacar títulos anteriores ou relacionados, a autora explora a oportunidade de expandir o público leitor e consolidar sua presença no mercado literário articulando diferentes perspectivas.

Conforme mencionei anteriormente, a capa de um livro desempenha um papel crucial na formação da primeira impressão do leitor e na transmissão da essência da obra. Ela atua como um elemento paratextual que, além de proteger fisicamente o conteúdo, também pode

influenciar a decisão de compra e a recepção inicial do público, já que ela alimenta as expectativas dos leitores em relação ao conteúdo que está por vir.

No caso dos livros de Villalba (2016) e de Maestre (2019), as capas coloridas e ilustradas não apenas atraem visualmente, mas também refletem o conteúdo e o tom da narrativa, estabelecendo uma conexão imediata com a leitora. Essa escolha de design pode ser vista como uma estratégia para destacar a singularidade de cada obra e atrair uma leitora específica: a mulher que viaja e/ou que gostaria de viajar.

Em contraste, o livro de Almarcegui (2016) segue o padrão da coleção da qual faz parte, apresentando uma capa mais sóbria e uniforme. Essa uniformidade pode ser interpretada como uma estratégia editorial que visa manter a coesão visual entre os títulos da coleção, enfatizando sua identidade e facilitando o reconhecimento da série pelo público. No entanto, considero que essa abordagem pode resultar em uma menor distinção individual para cada obra, potencialmente reduzindo o impacto visual e a atratividade para novos leitores. A escolha do design da capa, portanto, reflete decisões editoriais que equilibram a necessidade de destacar a obra individualmente e a de manter uma identidade visual consistente dentro de uma coleção. Essa dinâmica influencia não apenas a percepção estética do livro, mas também a forma como ele é recebido e interpretado pelo público.

A contracapa, de maneira similar à capa, é um elemento paratextual essencial no contexto editorial, desempenhando um papel relevante na mediação entre o livro e seu público-alvo. Nas obras analisadas, esse elemento apresenta características distintas que refletem as escolhas estilísticas e comerciais de cada autora e editora. Em cada caso, a contracapa desempenha o papel de uma porta de entrada para a obra, sintetizando suas características principais e oferecendo pistas sobre o estilo, a temática e o público a que se destina. O que une essas variações é o fato de que, em todas elas, o texto da contracapa serve como uma interface crucial para a recepção do livro, mediando o contato inicial da leitora com a obra.

Já a dedicatória, presente em *Una viajera por Asia Central* (2016) e *El arte de viajar sola* (2019), revela a intenção das autoras de estabelecerem uma conexão inicial com um destinatário específico ou simbólico. Ao direcionar o relato a uma pessoa ou grupo, as escritoras destacam um aspecto emocional que antecipa o tom subjetivo da narrativa. Contrastivamente, a ausência desse elemento em *El síndrome de París* (2016) não desvaloriza a narrativa, mas sugere um enfoque mais amplo ou impessoal. Essa variação evidencia como as autoras utilizam estratégias diferentes para introduzir seus textos e engajar as leitoras, refletindo as particularidades de suas trajetórias e objetivos ao registrar suas experiências de viagem.

A presença da epígrafe no livro villalbiano, revela-se como um recurso significativo para a compreensão e contextualização de sua narrativa. Esse paratexto tem a função de introduzir reflexões que permeiam o texto, oferecendo à leitora um indício do estilo e da temática que será explorada ao longo da obra. Em geral, a epígrafe pertence a autores ou obras que exercem influência direta sobre o universo literário ou filosófico da autora, funcionando como um diálogo intertextual. No caso de Aniko, a escolha da epígrafe de Georges Perec não apenas conecta a narrativa a um campo literário mais amplo, mas também reforça sua subjetividade e sua visão de mundo enquanto *viajera* e escritora. Essa estratégia evidencia a intenção de alinhar sua experiência de viagem a um conjunto maior de ideias e discursos, ampliando o significado de sua obra e convidando a leitora a refletir sobre os mesmos valores e perspectivas apresentados no excerto inicial.

Por outro lado, a ausência de epígrafe nas outras obras analisadas pode ser interpretada como uma escolha que reforça a autonomia discursiva das narrativas, desvinculando-se de referências literárias ou filosóficas externas. Ao abrir mão desse paratexto, as autoras parecem privilegiar uma introdução direta à experiência relatada, evitando qualquer mediação intertextual que pudesse antecipar ou direcionar a interpretação do leitor.

As fotografias, presentes na obra argentina e na colombiana, funcionam como um complemento visual à narrativa escrita, oferecendo ao leitor um registro documental e autêntico das experiências vividas pela *viajera*. Esses registros ampliam a dimensão sensorial do relato, permitindo que o público visualize os lugares visitados e as situações descritas no texto. Além disso, a escolha das autoras está alinhada com a ideia apresentada por Urry (1996), de que:

Quando estamos viajando, registramos imagens daquilo que contemplamos. [...] A obtenção de imagens fotográficas organiza em parte nossas experiências enquanto turistas. Nossas recordações dos lugares onde estivemos são estruturadas em grande medida através das imagens fotográficas e o texto, sobretudo verbal, que tecemos em torno dessas imagens quando as mostramos para os outros (Urry, 1996, p. 187).

Entendo que a presença de fotografias nas obras também desempenha um papel relevante na organização das recordações das *viajeras*, servindo como dispositivos que articulam o vivido, o registrado e o narrado. Essa perspectiva é reforçada por Susan Sontag (2004, p. 18), que considera as fotografias como uma forma de se alcançar o passado e evocar lembranças, podendo ser usadas, portanto, como instrumento da memória. Nas palavras da autora: “[...] as fotos preenchem lacunas em nossas imagens mentais do presente e do passado”.

Em contraste, a ausência de fotografias na obra almarceguiana ressalta a força da narrativa textual, que se apoia exclusivamente na construção imagética proporcionada pelas palavras. Essa diferença ilustra como as autoras optam por explorar diferentes formas de expressar suas vivências, refletindo escolhas estilísticas que dialogam diretamente com o propósito de cada obra – o que pode incluir o objetivo editorial da coleção *Periodismo Activo* – e com a subjetividade das autoras.

Convém esclarecer, ainda de acordo com Sontag (2004), que, hoje, todos podem ter um registro completo de algo por meio de fotos, um conhecimento que não era acessível antes da invenção da câmera – na década de 1850, aproximadamente –, nem mesmo na época em que era costume encomendar pinturas, já que elas são menos informativas. Ante o exposto, deduzo que essa é uma das razões pelas quais a presença de fotografias nos livros de relatos de viagem escritos por mulheres na contemporaneidade é mais recorrente que nos relatos de viagem tradicionais, majoritariamente escritos por homens.

Encontro, ainda, ilustrações no livro de Villalba (2016) e Almarcegui (2016). Elas contribuem para a construção de um imaginário visual único, que vai além do caráter documental das fotografias. Com traços subjetivos e interpretativos, elas oferecem uma perspectiva artística dos cenários ou momentos vividos pelas *viajeras*, enriquecendo os relatos com camadas de significado que dialogam com o texto de forma mais simbólica.

Convém acrescentar que algumas ilustrações da obra villalbiana são desenhos que correspondem a registros que podem ter sido feitos pela própria autora ao longo do deslocamento e dialogam com o conteúdo das narrativas, contudo, não consegui confirmar com minha investigação se foram produzidos, de fato, pela *viajera* no decorrer das viagens, ou acrescentam uma primeira camada interpretativa na obra, caso tenham sido elaborados pela ilustradora após uma leitura prévia dos relatos.

Inclusive, a única ilustração constante na obra almarceguiana é, justamente, um mapa dos caminhos percorridos pela *viajera*. Esse elemento paratextual, além de fornecer uma orientação espacial ao leitor, assume um papel simbólico na narrativa, pois condensa visualmente o percurso da *viajera* e a dimensão geográfica de sua experiência. Porém, considero que o mapa não apenas localiza os deslocamentos realizados, mas também sugere uma interpretação subjetiva do território ao destacar os pontos que marcaram o itinerário da autora. Assim, ao articular a representação cartográfica com a vivência pessoal, essa escolha paratextual dialoga com a proposta estética da obra, conferindo à narrativa uma dimensão híbrida que combina informação objetiva e ressignificação subjetiva do espaço.

Por outro lado, a ausência de ilustrações no livro de Maestre (2019) sugere um afastamento da subjetividade artística visual, priorizando uma comunicação mais objetiva e documental. Essa abordagem contribui para destacar o olhar direto da autora sobre o mundo ao seu redor, privilegiando uma conexão mais concreta entre texto, fotografias e leitoras.

Interpreto, portanto, que a recorrência da presença de fotografias e outros tipos de imagens nas obras revela uma tendência das narrativas de viagem escritas por mulheres na contemporaneidade: a multimodalidade textual. A esse respeito, Ana Paula Bezerra Matos de Azevedo e Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro (2018, p. 16) afirmam que:

Hoje, é difícil pensar em meios de expressão exclusivamente verbais, pois além das palavras significamos imagens, gestos, sons, diagramações e cores, por exemplo. Assim, o conceito atual de texto já não se limita à linguagem verbal, mas se estende a uma gama de possibilidades semióticas que se articulam e complementam.

Transpondo essa afirmação para o campo das obras analisadas, entendo que, ao utilizar diversas formas de expressão, as *viajeras* admitem que, nem sempre, as palavras são capazes de capturar o que é visto em sua totalidade e pretendem, desse modo, enriquecer a experiência imersiva da leitora. Tal característica, por diversas razões – como as evoluções tecnológicas, por exemplo – faz com que, em grande medida, os relatos contemporâneos ampliem os limites das narrativas tradicionais e subvertam os modelos que lhes serviram de fonte, já que quando os relatos escritos vinham acompanhados por alguma outra forma de representação visual das experiências dos viajantes, eram pinturas, como mencionei anteriormente.

Os elementos editoriais e legais, como informações sobre direitos autorais, local de publicação, ano de lançamento e o ISBN, estão presentes em todos os livros analisados, refletindo seu papel essencial na conformidade com as normas editoriais e na inserção das obras no mercado literário global. Embora, à primeira vista, esses elementos possam parecer puramente técnicos, eles desempenham funções importantes tanto para a organização editorial quanto para a contextualização histórica e geográfica das obras. A clareza e a completude desses dados são indispensáveis, garantindo que leitores e pesquisadores tenham acesso às informações fundamentais para identificar e catalogar os livros. Depreendo, ainda, que a presença desses elementos em todas as obras analisadas sublinha a padronização exigida pelo mercado editorial e pelas normas internacionais de publicação.

As notas explicativas assumem um papel relevante na mediação entre a narrativa e a leitora, especialmente em uma obra que trata de experiências de viagem e, conseqüentemente, de contextos culturais diversos. Esse paratexto oferece esclarecimentos sobre termos,

expressões locais, costumes ou referências específicas mencionadas ao longo do texto, permitindo ao público uma compreensão mais profunda e enriquecida do conteúdo. Assim, no caso de *El síndrome de París* (2016), as notas cumprem uma função didática ao situar a leitora em cenários muitas vezes desconhecidos, ampliando sua capacidade de interpretar e se conectar com as descrições e reflexões apresentadas. Além disso, elas reforçam a credibilidade da autora como uma observadora cuidadosa e informada, atenta aos detalhes culturais das regiões visitadas. Essa escolha também evidencia a preocupação da *viajera* em criar uma experiência acessível e imersiva, diminuindo possíveis barreiras linguísticas ou culturais que poderiam surgir no contato com o texto. Por fim, a presença das notas distingue essa obra ao oferecer uma camada adicional de interação entre o relato de viagem e o público, transformando a leitura em um exercício de descoberta e aprendizado.

Por outro lado, a ausência de notas explicativas nos livros de Patricia e de Lina reflete escolhas narrativas e estilísticas que impactam diretamente a experiência do leitor. Diferentemente de Aniko, que opta por fornecer esclarecimentos adicionais para facilitar o entendimento de aspectos culturais e linguísticos, Patricia e Lina deixam para o próprio texto a tarefa de contextualizar e transmitir os significados, confiando na capacidade interpretativa do público leitor. Aliás, ao realizar a leitura crítica dessas obras, em determinadas ocasiões, detectei no próprio corpo do texto explicações adicionais que as autoras optaram por inserir para criar a mediação com a leitora.

A escolha de não inserir esse paratexto nas obras pode ser interpretada como uma estratégia para preservar a fluidez da leitura, evitando interrupções que poderiam quebrar a imersão narrativa. Contudo, essa ausência pode apresentar desafios à leitora menos familiarizada com os contextos descritos, exigindo maior esforço para compreender nuances culturais, expressões regionais ou referências específicas.

Observo que, no caso de Almarcegui (2016), cuja obra tem um caráter mais acadêmico e reflexivo, a ausência de notas explicativas sugere que a autora conta com a formação do público-alvo, presumindo leitoras com um repertório cultural que lhes permita compreender o texto sem necessidade de mediações adicionais. Já em Maestre (2019), a ausência pode estar relacionada ao tom mais pessoal e íntimo de sua narrativa, em que as explicações contextuais são integradas organicamente ao fluxo do relato, dispensando o uso de notas separadas. Cabe pontuar, ainda, que em ambas as obras, a inexistência de notas explicativas não é uma falha, mas uma escolha que molda a relação entre texto e leitora, oferecendo diferentes formas de interação com as narrativas e demonstrando a variedade de abordagens possíveis na escrita de relatos de viagem.

A página de rosto, presente nos livros de Aniko e de Patricia, mas ausente no de Lina, é um paratexto que desempenha um papel importante na apresentação formal da obra. Esse elemento, que geralmente inclui o título completo, o nome da autora, o selo editorial, e em alguns casos informações adicionais como o ano de publicação e o número de edição, funciona como um marco inicial do livro, criando uma transição entre a capa e o conteúdo principal.

Por outro lado, a ausência desse paratexto no livro maestriano pode ser atribuída à natureza intimista e despojada de sua obra. Essa decisão não compromete o conteúdo narrativo, mas altera a experiência leitora ao suprimir um elemento tradicional que é comumente encontrado em publicações formais. Tal ausência também reflete a variabilidade de práticas editoriais contemporâneas – como é o caso da autopublicação –, especialmente em publicações que buscam se distanciar de padrões convencionais ou atender a públicos específicos.

Agora, sobre o prefácio, comentei que ele desempenha um papel significativo nas obras literárias, oferecendo à leitora um contexto inicial que prepara a experiência de leitura. Na obra almarceguiana, o prefácio não é assinado pela autora, foi escrito por Roberto Herrscher, assumindo a forma de um prólogo. Esse elemento, como sinônimo de prefácio, também cumpre a função de introduzir o texto ao leitor, oferecendo um olhar externo sobre o conteúdo da obra.

Considero que a escolha de Roberto Herrscher para escrever o prólogo sugere um movimento de mediação, no qual a visão de uma figura distinta da autora prepara a leitora para a experiência que se seguirá, fornecendo uma perspectiva adicional sobre o contexto e as intenções da obra. Essa decisão pode ser vista como uma estratégia que amplia a compreensão do texto ao incorporar uma visão externa que complementa a subjetividade da autora, adicionando uma camada de interpretação à narrativa. Esse tipo de prefácio (ou prólogo) não apenas apresenta a obra, mas também estabelece um distanciamento entre a leitora e a autora, criando um espaço paralelo entre o contexto da criação do livro e sua leitura. Porém, conforme informação constante na página de elementos editoriais, Herrscher é o diretor da coleção, o que abriria mais uma possibilidade de interpretação para o fato de ser o redator do prólogo.

No texto maestriano, por outro lado, o prefácio autoral apresenta reflexões da autora sobre a motivação por trás da viagem e da escrita dos relatos, funcionando como uma introdução à subjetividade que permeia a narrativa. Ele serve como uma porta de entrada para o livro, apresentando às leitoras o contexto da obra, o que esperar dela, suas principais questões e temas. Essa escolha ressalta a conexão entre a experiência pessoal da *viajera* e os relatos que se desenvolvem nas páginas seguintes. O prefácio, assim, cumpre uma função não apenas informativa, mas também afetiva.

Já na obra villalbiana, a ausência de prefácio direciona a leitora diretamente para a narrativa, dispensando uma mediação explícita sobre as intenções da autora. Interpreto essa diferença como uma distinção estilística: enquanto duas *viajeras* optam por oferecer um espaço de reflexão inicial que orienta as leitoras, a outra valoriza uma imersão imediata no relato.

A inserção de uma seção de referências como elemento paratextual em *Una viajera por Asia Central* (2016) é um aspecto que a diferencia significativamente das outras obras analisadas. Esse paratexto, ausente nos livros de Aniko e de Lina, reforça o caráter acadêmico e reflexivo da narrativa almarceguiana, alinhando-a mais diretamente a um público que busca um embasamento teórico ou que valoriza a contextualização de ideias no campo dos estudos culturais e literários. Também entendo que a presença dessa seção demonstra o compromisso da autora em dialogar com um repertório de autores, textos e conceitos que sustentam ou enriquecem sua escrita, oferecendo à leitora a oportunidade de se aprofundar nas questões abordadas ao longo dos relatos. Além disso, a inclusão das referências consolida a legitimidade da obra como um produto não apenas narrativo, mas também informativo, ampliando sua relevância dentro de um contexto acadêmico ou de pesquisa – uma característica dos livros publicados pela editora da Universidade de Barcelona.

Depreendo, portanto, que a inclusão das referências no livro da *viajera* espanhola, distancia sua obra das outras em termos de objetivo e público-alvo, marcando-a como uma narrativa que transita entre o relato de viagem tradicional e a produção acadêmica, enfatizando a intertextualidade e a profundidade cultural como elementos centrais. Essa escolha enriquece a obra, ao mesmo tempo que reafirma sua singularidade dentro do conjunto analisado.

Nos livros de Villalba (2016) e de Maestre (2019), a ausência de referências reflete a natureza mais pessoal e introspectiva de suas narrativas, que se concentram nas experiências subjetivas das autoras enquanto *viajeras*. Esses relatos priorizam a vivência direta e a conexão emocional com a leitora, sem a necessidade de ancorar suas reflexões em fontes externas de maneira explícita.

O sumário, presente nas obras de Patricia e de Lina, desempenha a função de orientar a leitora sobre a estrutura da narrativa, oferecendo uma visão panorâmica dos tópicos e capítulos que compõem o livro. Em ambas as obras, esse paratexto está detalhadamente organizado, dividindo claramente as diferentes fases das viagens e os temas abordados em cada seção. Entendo que é uma organização que não somente facilita a navegação, mas também reflete uma tentativa de sistematizar a experiência da viagem, sugerindo um olhar analítico e cuidadoso das *viajeras* sobre os momentos vividos. Ambos os sumários, portanto, servem ao propósito de guiar a leitora, cada um à sua maneira, conforme as escolhas estilísticas das autoras.

Por outro lado, a ausência de um sumário no livro villalbiano pode ser interpretada como uma escolha consciente, que reflete o estilo narrativo e os objetivos da autora em sua obra. Uma hipótese plausível é que Aniko optou por não incluir esse elemento paratextual para privilegiar uma experiência de leitura mais fluida e imersiva, sem a interferência de uma estrutura que antecipe os temas ou capítulos. Essa decisão pode estar alinhada ao caráter introspectivo e vivencial do relato, que busca capturar a espontaneidade e o dinamismo das viagens da autora.

Apesar de o livro possuir a separação em capítulos e cada capítulo contar com outras subdivisões, ao evitar expor a divisão formal da narrativa em um sumário, a *viajera* argentina pode estar enfatizando a linearidade emocional de sua jornada ou a natureza contínua das descobertas que relata, sem segmentar a história em partes pré-definidas. Essa escolha também reforça a proximidade com a leitora, permitindo que ela descubra o conteúdo aos poucos, sem ser guiada previamente por uma visão geral do livro. Dessa forma, a ausência do sumário em *El síndrome de París* (2016) pode ser compreendida como parte de uma abordagem narrativa que valoriza a conexão emocional e a surpresa da jornada.

Por fim, o último paratexto detectado nas minhas análises é a inserção de textos em tipografia diferenciada no livro de Lina Maestre (2019). Esse é um elemento paratextual que pode ser interpretado como uma estratégia visual e narrativa que busca enfatizar determinados trechos ou criar uma dinâmica mais envolvente para o leitor. A escolha de variações tipográficas, como fontes diferentes, tamanhos maiores ou destaques em negrito ou itálico, muitas vezes visa direcionar a atenção da leitora para mensagens específicas, reforçar a importância de passagens-chave ou transmitir nuances emocionais e estilísticas que complementam o conteúdo textual. Interpreto que essa utilização de recursos tipográficos pode destacar momentos de reflexão, criando uma narrativa visualmente dinâmica que reforça a experiência pessoal da *viajera*.

A variação tipográfica reflete a multiplicidade de experiências presentes no relato, criando um contraste visual que não apenas organiza o texto, mas também oferece uma dimensão estética que aproxima a obra de um diário ou de um relato íntimo, onde cada fragmento possui um significado único. Assim, a tipografia diferenciada em *El arte de viajar sola* (2019) funciona como uma extensão do conteúdo narrativo, contribuindo para a construção de uma experiência de leitura que não é apenas textual, mas também visual, alinhando-se às tendências contemporâneas de explorar o livro como um objeto multimodal que transcende a palavra escrita, como mencionei anteriormente.

A análise paratextual dos três livros estudados – *El síndrome de París* (2016), de Aniko Villalba, *Una viajera por Asia Central* (2016), de Patricia Almarcegui e *El arte de viajar sola* (2019), de Lina Maestre – revelou diferentes estratégias editoriais e estilísticas. Em outros termos, a análise paratextual demonstrou como cada autora – e editora – utiliza esses elementos para moldar a experiência de leitura e orientar a leitora, seja por meio de uma formalização editorial, uma apresentação visual diferenciada, ou uma decisão sobre o grau de contextualização fornecido ao público. Cada escolha paratextual carrega consigo um propósito específico, que reflete as intenções da autora e a recepção desejada para sua obra.

Aliás, inegavelmente, cada escritora demonstrou possuir estilo próprio consolidado, constatação que distanciou as obras analisadas, já que cada uma assumiu particularidades específicas. A comparação entre os livros destaca como a inclusão ou a omissão de determinados paratextos pode sinalizar diferenças nos objetivos editoriais e estilísticos, além de reforçar a identidade de cada livro dentro do gênero dos relatos de viagem autobiográficos.

Como síntese de toda essa investigação, meus achados refletem que, a nível paratextual, o que mais se destaca nos relatos de viagem contemporâneos – apesar de ter plena consciência de que qualquer generalização é passível de ser relativizada – é a questão das imagens coloridas na capa das obras latino-americanas e a forma como são inseridas as fotografias e as ilustrações nos livros, potencialidades gráficas que, em grande medida, subvertem os padrões dos relatos androcêntricos, que possuíam recursos iconográficos e cartográficos restritos, inclusive pelas circunstâncias artísticas de séculos passados, as quais, geralmente, eram limitadas às pinturas e/ou desenhos que retratavam o encontrado durante as expedições.

Por fim, após as análises paratextuais, é importante recordar que estou consciente de que as associações feitas livremente demonstram que os paratextos acessam as leitoras de formas distintas e podem variar de pesquisadora para pesquisadora com base em seu arcabouço experiencial. Contudo, considero a importância do estudo desses elementos na literatura, já que, por meio deles, a leitora pode realizar hipóteses interpretativas sobre o texto literário. Também defendo que, quanto mais informações tiver a respeito de uma obra, maior será a compreensão do texto e, inegavelmente, os paratextos possuem uma forte carga informativa.

Na próxima subseção, a análise que proponho busca investigar as diferenças e semelhanças nos elementos narrativos das obras villalbiana, almarceguiana e maestriana, com foco nas trajetórias e subjetividades das *viajeras* que protagonizaram esses relatos.

5.2 UM OLHAR CONTRASTIVO/COMPARATIVO PARA O CAMPO NARRATIVO DAS OBRAS

A partir de agora, serão examinadas as características narrativas das obras analisadas, com foco na forma como cada autora constrói sua escrita e organiza sua experiência de viagem. Para isso, observarei as escolhas discursivas que moldam o campo textual dos livros. Buscarei evidenciar de que maneira esses elementos contribuem para a singularidade de cada obra e para a forma como o deslocamento é representado pelas *viajeras*. Ao longo desse trajeto, destacarei aspectos que aproximam e diferenciam os textos, possibilitando uma compreensão mais ampla sobre a maneira como as autoras articulam sua identidade narrativa e expressam suas vivências por meio dos relatos de viagem autobiográficos.

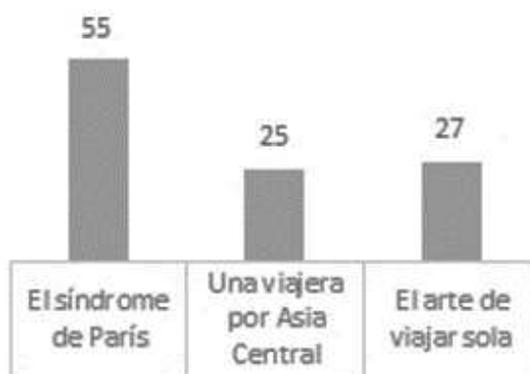
As narrativas de viagem analisadas nesta pesquisa, nas quais as autoras não apenas relatam os deslocamentos físicos realizados, mas também expõem um processo de autodescoberta e reconstrução identitária, apresentam um forte caráter autobiográfico. Conforme o conceito de autobiografia proposto Lejeune (2008), esse gênero literário é caracterizado pelo acordo implícito entre autor, narrador e protagonista, que são identificados como a mesma pessoa. Nesse sentido, as autoras de *El síndrome de París* (2016), *Una viajera por Asia Central* (2016) e *El arte de viajar sola* (2019) utilizam suas experiências pessoais como base para as narrativas que são, simultaneamente, registros de suas jornadas externas e explorações de suas subjetividades.

A maneira singular de cada autora experienciar e relatar o mundo emerge como o fio condutor dessas obras. Entendo que a narrativa autobiográfica não é apenas um relato do que foi vivido, mas uma reconfiguração da memória, em que o sujeito organiza suas experiências em uma narrativa coerente. Nesse processo, as autoras das obras analisadas não apenas revivem as viagens, mas também reinterpretem seus significados, evidenciando como os deslocamentos externos são espelhados em jornadas internas de autodescoberta e transformação. Essas narrativas revelam que as viagens não são apenas deslocamentos no espaço, mas também eventos transformadores que reconfiguram as autoras enquanto sujeitos.

A relação entre memória, identidade e narrativa presente nas obras problematizadas evidencia como a escrita autobiográfica é, em si, um processo de autodescoberta, no qual o "eu" se (re)conhece por meio do ato de contar sua própria história. Defendo que cada autora configura sua narrativa a partir de um diálogo com suas experiências internas e externas, utilizando estilos distintos para relatar a si mesmas.

Com o objetivo de evidenciar a representatividade das análises realizadas, optei por sinalizar, em um gráfico, a quantidade de excertos problematizados em cada obra na exploração qualitativa das mensagens e informações transmitidas pelas *viajeras*. Essa informação permite que o leitor compreenda a amplitude e a profundidade do estudo, além de facilitar a visualização da relevância temática e estrutural dos trechos escolhidos em relação às narrativas completas. Na sequência, apresento o gráfico:

Gráfico 3 – Quantidade de excertos analisados



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

A observação do gráfico informa que a obra que retornou mais elementos de análise foi *El síndrome de París* (2016), com 55 trechos. Em seguida, aparece *El arte de viajar sola* (2019), com 27 achados e, por fim, *Una viajera por Asia Central* (2016), com 25 excertos.

Com 55 excertos analisados, a obra de Aniko Villalba, *El síndrome de París* (2016), concentra a maior quantidade de trechos explorados, o que pode ser atribuído à natureza mais fragmentada e episódica de sua narrativa. O estilo da escritora, marcado pela fluidez e pela introspecção, proporciona uma vasta gama de reflexões e relatos curtos que se conectam às temáticas centrais da obra, como a resignificação das expectativas, o impacto emocional da viagem e a busca por equilíbrio entre movimento e pertencimento. A inclusão de um número elevado de excertos reflete a riqueza da obra em termos de subjetividade e diversidade de experiências narradas, permitindo uma análise detalhada e abrangente de sua mensagem.

El arte de viajar sola (2019), de Lina Maestre, com 27 excertos analisados, apresenta uma narrativa direta e prática, que equilibra reflexões emocionais e conselhos voltados para mulheres interessadas em viajar sozinhas. A quantidade de trechos reflete a organização didática da obra, estruturada em etapas claras de preparação, jornada e retorno. A abordagem da autora, focada na superação de desafios e no empoderamento feminino, gera um número de

excertos suficiente para explorar as dinâmicas subjetivas e políticas presentes em sua narrativa, sem que isso comprometa a clareza e a acessibilidade do texto.

Por fim, *Una viajera por Asia Central* (2016), de Patricia Almarcegui, apresenta uma quantidade um pouco mais limitada de excertos (25), o que reflete o caráter estruturado e reflexivo de sua narrativa. Diferentemente de Aniko e de Lina, Patricia organiza sua obra de forma ensaística, com foco em reflexões culturais e históricas que se desdobram em análises mais densas e deliberadas. A menor quantidade de trechos analisados sugere que a profundidade temática de cada excerto é maior, permitindo uma abordagem qualitativa mais concentrada, especialmente em relação às críticas ao orientalismo e à reconstrução histórica do Oriente.

A diversidade na quantidade de excertos analisados entre as obras não é uma limitação, mas uma consequência natural das diferentes propostas narrativas e estilos de escrita das autoras. Enquanto *El síndrome de París* (2016) oferece uma multiplicidade de episódios curtos e reflexões acessíveis para análise, *Una viajera por Asia Central* (2016) e *El arte de viajar sola* (2019) se concentram em abordagens mais específicas e estruturadas, que priorizam a densidade temática em detrimento da fragmentação.

Esses resultados também refletem como cada autora utiliza a narrativa para explorar suas subjetividades e interagir com questões culturais e sociais, convertendo-se em mensagens que podem ser interpretadas de um modo que vai além de uma leitura comum. A análise dos excertos destaca a pluralidade de vozes e perspectivas presentes nos relatos femininos, reforçando a relevância e a complexidade desse gênero literário no contexto contemporâneo.

A partir da observação da quantidade de excertos selecionados, torna-se evidente que cada narrativa possui particularidades que refletem as intenções da autora, suas escolhas estilísticas e os temas privilegiados em seus relatos. Enquanto a obra da *viajera* argentina se caracteriza pela fluidez e fragmentação, a espanhola adota uma abordagem mais reflexiva e estruturada, e o livro maestriano organiza-se de forma didática e prática. Essa diversidade de estilos e estratégias discursivas não apenas enriquece o gênero dos relatos de viagem escritos por mulheres, mas também evidencia como cada autora constrói sua subjetividade e se posiciona em relação às dinâmicas sociais, políticas e culturais que atravessam suas narrativas.

Considero a importância de aprofundar o conhecimento sobre todo o processo que envolve as viagens solo de mulheres, desde o planejamento, passando pela experiência até o retorno, em outros termos, o antes, durante e depois da viagem. Em vista disso, para ilustrar o percurso narrativo que estrutura as obras analisadas, proponho um ciclo de relações possíveis, composto pelos termos Autodescoberta, Transformação, Reconfiguração Identitária, Subjetividade e Introspecção, relacionando-se com uma ideia central: Viagem. Considero que

essas são as palavras que espelham o caráter reflexivo das narrativas e ajudam a delimitar os aspectos que conectam os relatos. Assim, a seguir, apresento a representação gráfica desse ciclo:

Esquema 3 – Percurso narrativo das obras analisadas



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Mediante a observação do Esquema 3, percebo que o ciclo sintetiza o percurso narrativo das obras analisadas, evidenciando a dinâmica contínua do deslocamento vivido pelas *viajeras*. Entendo que a mobilidade vai além de percorrer um espaço físico, ela se desdobra em um movimento constante de construção e reconstrução do eu. Assim, a viagem solo se configura como um processo cíclico, no qual cada etapa interage com a seguinte, demonstrando que a identidade da *viajera* não é fixa, mas se reelabora a partir das vivências, das aprendizagens e das reflexões que emergem ao longo do trajeto.

A autodescoberta marca o início desse percurso, representando o contato inicial da *viajera* com novas realidades e desafios que a levam a questionar suas percepções e limites. Esse processo conduz à transformação, momento em que a experiência de viagem gera mudanças internas, promovendo aprendizagens e ressignificações. A partir dessas mudanças, ocorre a reconfiguração identitária, que não implica uma ruptura total com o passado, mas sim uma reconstrução gradual da identidade, moldada pelas vivências e reflexões adquiridas no trajeto. Esse processo está ancorado na subjetividade, pois cada experiência é narrada a partir de um olhar pessoal, que filtra, ressignifica e atribui sentidos às vivências. Por fim, a introspecção fecha esse ciclo, funcionando como o espaço de reflexão no qual a *viajera* revisita

suas experiências, consolida suas aprendizagens e manifesta a vontade de encontrar um porto seguro ou, ainda, prepara-se para novos deslocamentos possíveis, que reiniciariam o processo.

A estrutura circular desse esquema abarca a noção de continuidade, sugerindo que a viagem não se encerra completamente. Mesmo após o retorno, as experiências vividas seguem ressoando na *viajera*, o que influencia sua visão de mundo e sua identidade. Dessa forma, as narrativas analisadas não apenas relatam deslocamentos físicos, mas também revelam jornadas interiores que se manifestam no ato de narrar e se perpetuam no tempo, confirmando que as vivências de uma mulher que viaja sozinha podem romper as fronteiras experienciais e impactar sua vida cotidiana, como a tomada de decisões referentes à vida profissional ou pessoal, como mudar de país, por exemplo.

As narrativas de viagem escritas por mulheres também trazem à tona questões centrais sobre gênero e deslocamento, explorando a interação entre a experiência de viajar e as condições históricas, sociais e culturais que moldam a mobilidade feminina. Historicamente, o espaço público e a viagem foram associados ao masculino, enquanto o espaço privado e doméstico foram atribuídos às mulheres, restringindo suas experiências de deslocamento. A transgressão desses papéis sociais, promovida pelas *viajeras* solo, torna a mobilidade um ato político, desafiando normas patriarcais que delimitam onde e como as mulheres podem estar.

Observei que Pratt (1999) discute como as narrativas de viagem tradicionais, majoritariamente escritas por homens, frequentemente reforçavam discursos coloniais e de poder. As mulheres, ao escreverem sobre suas viagens, subvertem essa tradição ao trazerem para o centro da narrativa uma perspectiva que valoriza o cotidiano, as relações interpessoais e as experiências subjetivas. Esse deslocamento de foco, do Outro exotizado para o “eu” em transformação, desestabiliza estruturas tradicionais de poder narrativo e cria novas formas de engajamento com o mundo.

Dialogando com o exposto, Sara Mills (1991), em *Discourses of Difference* [Discursos da diferença], argumenta que as *viajeras* enfrentam um duplo deslocamento: o físico, relacionado ao espaço que percorrem, e o social, decorrente de sua posição como figuras que desafiam expectativas culturais. Esse duplo deslocamento, muitas vezes, confere às narrativas femininas uma profundidade introspectiva e uma complexidade que as diferem das abordagens masculinas, centradas na conquista e no controle. Além disso, o deslocamento nas narrativas de mulheres frequentemente incorpora uma dimensão relacional, na qual o Outro não é meramente observado, mas engaja a *viajera* em reflexões sobre alteridade e interdependência.

Em *El síndrome de París* (2016), Aniko Villalba relata o impacto emocional das viagens e as decepções associadas à idealização do estilo de vida itinerante. Sua narrativa revela um

"eu" que se reconstrói constantemente, adaptando-se às mudanças impostas pelas experiências vividas. O tom confessional e íntimo da obra reforça a subjetividade, permitindo que a leitora acompanhe a jornada emocional da autora com proximidade, entrelaçando deslocamentos geográficos e reflexões introspectivas. A obra destaca a viagem como um espaço de autoconhecimento, no qual a protagonista enfrenta desafios pessoais, como o luto pela perda de uma amiga e as dificuldades de manter relacionamentos devido ao estilo de vida de *viajera*.

Villalba (2016) utiliza sua experiência para explorar questões como a relação entre expectativa e realidade, exemplificada pela reflexão sobre a Síndrome das viagens – uma desilusão decorrente da idealização de um estilo de vida itinerante e pelo conceito de *viajoterapia*. A autora narra com um tom confessional e intimista, equilibrando descrições de lugares com um foco marcante nas emoções e vivências pessoais. Sua escrita subjetiva, marcada pela fluidez temporal e espacial, caracteriza-se por um olhar contemplativo e reflexivo, no qual as viagens transcendem a geografia para se tornarem experiências transformadoras.

Destaco a busca por pertencimento, o impacto das viagens na reconstrução identitária e a complexidade das relações interpessoais no contexto da mobilidade como temas recorrentes. A autora também explora a tensão entre a liberdade associada ao deslocamento e à necessidade de estabilidade, além de refletir sobre o papel da memória, das raízes culturais e das conexões humanas em sua jornada.

Já em *Una viajera por Asia Central* (2016), Patricia Almarcegui incorpora reflexões históricas e culturais que dialogam com sua identidade de *viajera* e pesquisadora. Sua autobiografia não se limita a registrar os eventos da viagem, mas integra uma análise crítica das narrativas orientalistas e do papel da mulher na literatura viática. Essa camada adicional de subjetividade confere à sua obra uma profundidade que vai além da experiência individual, conectando-a a questões políticas e culturais mais amplas. A viagem é relatada como um ciclo que começa ainda nos preparativos em casa e se estende para além do retorno, reforçando a ideia de que o ato de viajar implica uma constante renegociação da identidade da *viajera*.

O estilo narrativo de Patricia é marcadamente introspectivo e analítico, entrelaçando sua vivência com menções acadêmicas e literárias. A autora revela uma postura investigativa ao confrontar ideias preconcebidas e referências orientalistas, desafiando estereótipos instituídos culturalmente e ressignificando o conceito de Oriente. A abordagem reflexiva é reforçada por sua conexão com *viajeras* precursoras, como Annemarie Schwarzenbach e Vita Sackville-West, que inspiram sua trajetória e consolidam sua posição na tradição literária feminina.

Entre as principais temáticas abordadas estão a autonomia feminina no ato de viajar, as barreiras impostas pela geografia e pela burocracia, e as relações interpessoais efêmeras, porém

marcantes, que emergem durante a jornada. A obra destaca, ainda, o papel transformador do deslocamento, tanto físico quanto emocional, e a construção de um "Oriente imaginário" baseado na interação entre experiência pessoal, conhecimento prévio e memória.

A narrativa almarceguiana também explicita as dificuldades enfrentadas por mulheres em espaços públicos, explorando a relação entre vulnerabilidade e resiliência feminina. O relato da *viajera* transcende a experiência individual para se tornar uma reflexão crítica sobre questões de gênero, alteridade e a universalidade do medo e da insegurança em contextos de viagem. Aliás, como observa Butler (2018), a experiência do corpo feminino em movimento é sempre marcada por relações de poder que atravessam as fronteiras do gênero, tornando a mobilidade de mulheres um espaço de negociação constante.

A obra se encerra com uma nota introspectiva, na qual a autora reflete sobre o impacto emocional da viagem e a necessidade de reintegração após o retorno. A personagem sugere que o deslocamento, ao mesmo tempo que fragmenta, promove o enriquecimento interno e a reinvenção de si mesma. A autora destaca, assim, como o ato de ser *viajera* solo pode ser um exercício de empoderamento, resistência e transformação pessoal.

Por sua vez, *El arte de viajar sola* (2019), de Lina Maestre, explora a subjetividade a partir de uma perspectiva prática e emocional. Ao narrar suas experiências de viagem solo, a autora constrói uma relação direta com as leitoras, utilizando uma linguagem acessível e inclusiva, que reflete sua própria jornada de empoderamento e superação de medos. Sua narrativa revela como o ato de viajar sozinha é tanto uma escolha pessoal quanto um posicionamento político, desafiando normas sociais e culturais que frequentemente limitam a mobilidade de mulheres.

A vulnerabilidade feminina, o enfrentamento do medo, a resiliência e a busca por liberdade são temas recorrentes na narrativa. A autora revela tensões inerentes entre autonomia e pertencimento, enfatizando como as viagens solo podem ser transformadoras, tanto do ponto de vista emocional quanto identitário. O relato maestriano reflete uma jornada de autoconhecimento, na qual ela explora como os desafios – como a solidão e os preconceitos sociais – convertem-se em oportunidades para fortalecer sua independência e autoestima.

O estilo narrativo de Lina é didático e intimista, caracterizado pelo uso da segunda pessoa para dialogar diretamente com as leitoras, oferecendo orientações práticas e inspiração. A obra destaca, ainda, o impacto transformador das interações interpessoais, dos encontros culturais e das adversidades superadas, mostrando que a viagem é, simultaneamente, uma experiência de ruptura e de reconstrução pessoal.

Ao longo da narrativa, a autora posiciona a viagem solo como um ato político e feminista, desafiando normas patriarcais que frequentemente restringem a mobilidade feminina. O relato é finalizado com o que interpreto como um manifesto sobre a importância de sonhar e resistir, reafirmando o direito das mulheres de viverem conforme suas próprias escolhas. Assim, a obra não apenas narra uma trajetória individual, mas também inspira outras mulheres a enxergarem a viagem solo como uma ferramenta de empoderamento e transformação.

Em síntese, percebo que, nas três obras, a viagem é apresentada como um instrumento de transformação pessoal. Aniko explora o impacto emocional e psicológico da experiência de viagem, especialmente no contexto do que interpreto como a Síndrome das viagens, que simboliza a tensão entre as expectativas idealizadas e a realidade da *viajera*. Com estilo intimista, traça um relato autobiográfico fortemente subjetivo, uma vez que é possível perceber que o enfoque está em si mesma, em seu processo de autodescoberta e de reconstrução identitária.

Por outro lado, Patricia utiliza uma abordagem mais reflexiva, destacando a dimensão filosófica da viagem e seu papel na formação da identidade da *viajera*. Com uma narrativa erudita e analítica, elabora um relato de viagem permeado pela subjetividade autoral, porque o enfoque se direciona para o Outro e para os lugares visitados, mas as menções ao impacto das viagens em si própria entrecruza todo o texto. Convém comentar que o tom erudito não distancia a leitora, mas a engaja em uma reflexão crítica, posicionando a viagem como um meio de questionar e reconstruir narrativas históricas.

Lina, por fim, apresenta um relato autobiográfico com traços de subjetividade explícitos, sua escrita é direta e emocional, frequentemente dialogando com a leitora. Percebo que o enfoque da narrativa está em si mesma, com poucas descrições dos lugares visitados ou da alteridade anfitriã. Inclusive, afirmo que, até nas dicas, o tom é introspectivo. Oferece um relato focado nos desafios específicos enfrentados por mulheres e na resiliência necessária para superá-los. Cabe ressaltar que a autora coloca a solidão no centro de sua obra, destacando-a não como um obstáculo, mas como uma condição necessária para alcançar a verdadeira liberdade. Considero, inclusive, que o estilo narrativo e as características dos relatos da *viajera* colombiana se assemelham, em grande parte, aos de Aniko.

Apesar das particularidades, considero que as três autoras compartilham a ideia de que a subjetividade feminina é essencial para compreender a experiência de viajar sozinha. A autonomia, o empoderamento e a capacidade de lidar com adversidades surgem como elementos proeminentes na construção de suas narrativas, refletindo o impacto profundo da

viagem na identidade das *viajeras*, colocando o “eu” em primeiro plano. O que, inclusive, relaciona-se com o exposto abaixo:

A compulsão de textos mais recentes deixa perceber que um dos traços caracterizadores da literatura de viagens contemporânea se relaciona com o cunho autobiográfico que o narrador-viajante empresta ao relato, na medida em que a exibição da sua experiência vivencial e subjetiva imprime um caráter particular ao *récit*. Por conseguinte, o eu que conduz a narrativa assume um papel de primeiro plano, já que a sua função não se reduz a de informar, mas é a própria experiência que motiva o ato da escrita. Não é, com efeito, tanto a paisagem que o narrador-viajante quer dar a ver, antes a sua relação com o espaço e cultura, estrangeira ou de pertença, num determinado período de tempo (Cunha, 2012, p. 155).

A perspectiva apontada por Cunha (2012) se revela claramente nas obras de Villalba (2016), Almarcegui (2016) e Maestre (2019), cujos relatos transcendem a mera descrição de paisagens ou eventos. Aniko exemplifica essa abordagem ao compartilhar suas emoções e reflexões diante do contraste entre as expectativas idealizadas e a realidade dos destinos. Sua narrativa não é apenas sobre os países visitados, mas sobre como ela, enquanto *viajera*, vivenciou o espaço urbano e internalizou essas experiências. Patricia, por sua vez, utiliza uma lente filosófica, revelando como o encontro com o Outro e a imersão em culturas distantes desencadeiam um processo de autoconhecimento e questionamento identitário. Já Lina, adota uma postura introspectiva ao narrar os desafios e aprendizados de viajar sozinha, evidenciando como suas vivências moldaram sua visão de mundo e a fortaleceram enquanto mulher, para desempenhar a arte de viajar sozinha com autonomia e incentivar outras mulheres.

Esses elementos ilustram como os relatos analisados não se limitam a registrar fatos ou paisagens, mas dão ênfase à interação entre *viajera*, espaço e cultura. Ao colocarem o "eu" narrativo no centro, as autoras transformam suas experiências em fontes de reflexão e autodescoberta, reforçando a ideia de que a viagem não é apenas geográfica, mas também interior. Portanto, a abordagem autobiográfica permite que as autoras comuniquem não apenas o que viram, mas como viveram e sentiram, revelando a profundidade emocional e intelectual que pode caracterizar a literatura de viagens contemporânea.

Aniko, Patricia e Lina convergem na questão de que a viagem é uma experiência transformadora, embora o enfoque de cada uma seja distinto. Para a *viajera* argentina, a transformação está ligada à capacidade de superar decepções e reconfigurar suas expectativas. A *viajera* espanhola identifica na viagem um processo de questionamento e reconstrução de paradigmas culturais. A colombiana, por outro lado, vincula a transformação à superação de medos e à conquista de uma liberdade pessoal sem precedentes.

Como já comentei, as três narrativas sugerem, portanto, que a viagem não é apenas uma experiência externa, mas também um movimento interno que redefine a identidade e os valores da *viajera*. Essa dimensão transformadora é um denominador comum que enriquece as obras e contribui para uma compreensão mais ampla do papel da viagem na construção da subjetividade feminina. Juntos, os livros analisados ampliam o horizonte de possibilidades para as *viajeras* e oferecem uma reflexão mais completa sobre os caminhos percorridos e as transformações que deles emergem.

Um ponto de convergência significativo é a discussão sobre os desafios enfrentados por mulheres que viajam sozinhas. Villalba (2016) aborda a fragilidade emocional e os momentos de vulnerabilidade, enquanto Almarcegui (2016) reflete sobre a posição das mulheres em culturas orientais, frequentemente invisibilizadas ou objetificadas. Maestre (2019) traz uma perspectiva mais direta, expondo os estigmas e preconceitos que cercam a mulher independente em sociedades patriarcais.

Observo, ainda, que a narrativa maestriana ecoa as obras das outras *viajeras*, Almarcegui (2016) e Villalba (2016), que também relatam momentos de medo durante suas viagens. Esse paralelismo evidencia como o temor transcende as individualidades e se torna um tema coletivo na literatura de viagem feminina. As vivências descritas por diferentes autoras não só documentam a vulnerabilidade feminina em ambientes desconhecidos, mas também subvertem a noção tradicional de viagem como um ato exclusivamente libertador, problematizando-a a partir de uma perspectiva de gênero.

A interação com outras culturas também é uma temática transversal nas três obras, mas, por razões óbvias, cada autora a aborda de forma singular. A narrativa villalbiana destaca a efemeridade dos encontros e a dificuldade de criar conexões mais profundas em um contexto globalizado, enquanto a almarceguiana analisa os estereótipos orientais sob a ótica do Orientalismo, questionando as imagens preconcebidas do Outro. A maestriana, por sua vez, enfatiza o aprendizado recíproco entre *viajera* e anfitriões, destacando como esses encontros revelam não apenas as diferenças culturais, mas também aspectos desconhecidos de sua própria cultura.

Além disso as três obras sugerem que o encontro com o Outro é também um processo de autodescoberta. Ao romper preconceitos e enfrentar desafios, as *viajeras* não apenas ampliam sua compreensão do mundo, mas também desenvolvem uma perspectiva mais profunda sobre si mesmas e suas origens. Interpreto que a apropriação das normas/costumes – por Patricia e Lina –, bem como do idioma local – por Aniko –, configuram exemplos de formas adotadas pelas *viajeras* de estarem imersas nas culturas estrangeiras. Além disso, ao utilizarem

essas estratégias, as autoras demonstram capacidade de adaptação e, principalmente, o processo de aprendizado gerado pelo encontro com o Outro. Depreendo, dos relatos analisados, que essa jornada é uma ferramenta que molda a identidade das *viajeras* e, conseqüentemente, promove um profundo autoconhecimento.

Nesse sentido, a construção identitária das *viajeras* analisadas está intrinsecamente ligada aos aprendizados que cada uma vivencia ao longo de suas trajetórias. As viagens, para todas as três, constituem não apenas deslocamentos geográficos, mas também jornadas nas quais a descoberta do mundo externo se torna uma metáfora para a compreensão de si mesmas.

Verifico, ainda, que Aniko e Patricia inserem, no livro, os registros da garimpagem da experiência em forma de citação. Lina, por outro lado, não realiza esse tipo de inserção em sua narrativa, pelo menos não de maneira declarada. Já as menções a livros que leram e/ou estavam lendo no momento das viagens constam nas três obras. Outra constatação relevante é que, diferentemente de Aniko, que insere em sua narrativa alusões implícitas a outros textos, Patricia optou por usar citações diretas, de predecessoras que gostaria de homenagear. Já Lina, não menciona outros escritores, mas em seu discurso demonstra possuir uma bagagem literária, apesar de optar por não utilizar citações diretas para complementar sua narrativa.

Percebo que a tensão entre os laços interpessoais e a liberdade da *viajera*, é característica nas narrativas de viagem escritas por mulheres que, naquele momento, escolhem as viagens como estilo de vida – Aniko e Lina¹⁶⁷. Era esperado que o relato almarceguiano não assumisse essa tônica devido ao fato de as viagens terem sido realizadas no período de férias, com a perspectiva do retorno previamente estabelecida. Contudo, a *viajera* também reflete sobre a sensação negativa gerada pela falta de estabilidade nas relações ao longo dos deslocamentos.

Essa perspectiva distancia os relatos analisados dos relatos de viagem tradicionais masculinos, geralmente marcados pelo tom de conquista ou de controle sobre o espaço, e os insere em uma tradição literária que valoriza o aprendizado, a autorreflexão e a complexidade das vivências humanas na contemporaneidade. Dessa forma, o contraponto entre os relatos masculinos e femininos pode não apenas ressignificar o papel da mulher nesse gênero literário, mas também ampliar as possibilidades narrativas, promovendo uma ruptura com os paradigmas tradicionais e uma revalorização das experiências subjetivas e plurais.

Historicamente, os relatos de viagem foram predominantemente escritos por homens, frequentemente associados à exploração, ao colonialismo e à descrição de terras e culturas

¹⁶⁷ Inclusive, uma coincidência nos dados biográficos das duas autoras é que, ambas percorreram mais de 50 países, conheceram o companheiro, que é francês, em uma viagem, estão, atualmente, casadas e vivendo na Europa.

consideradas exóticas. Obras como *Orientalismo*, de Said (1996), discutem como esses relatos contribuíram para consolidar imaginários eurocêntricos, exaltando o Ocidente enquanto reduziavam o Outro à alteridade, exótica e subjugada.

A partir do século XIX, com o aumento da presença de mulheres no espaço público, foi possível observar o advento de relatos de viagem femininos, que assumem uma perspectiva distinta. Ao contrário do tom imperial ou objetivista dos relatos masculinos, as narrativas femininas se destacam por sua abordagem introspectiva e subjetiva, priorizando as transformações pessoais vivenciadas ao longo da jornada. Pratt (1999) aponta como os relatos de mulheres frequentemente se posicionam em contraposição aos discursos coloniais masculinos, oferecendo olhares mais empáticos e menos hierárquicos sobre o Outro. Esses textos revelam, além da observação do ambiente externo, um intenso processo de autodescoberta, tornando-se um espaço privilegiado para a negociação da identidade feminina. Por essa razão, o enfoque é mais narrativo que descritivo, fazendo com que as vivências e sentimentos das *viajeras* ganhem mais destaque que as cidades e os monumentos visitados.

No contexto contemporâneo, relatos de viagem escritos por mulheres, como os analisados nesta pesquisa, reforçam a ideia de que a viagem não é apenas um deslocamento físico, mas também uma jornada emocional e identitária. As obras de Aniko Villalba, Patricia Almarcegui e Lina Maestre exploram questões como a solidão, o encontro com o Outro e a busca por sentido em suas experiências, características que as diferenciam dos relatos tradicionais. A construção narrativa dessas mulheres é marcada pela subjetividade e pelo entrelaçamento entre o relato da viagem externa e os processos internos de transformação, desafiando as estruturas patriarcais e coloniais que historicamente moldaram esse tipo de relato. As autoras mostram que as *viajeras*, ao narrarem suas experiências, desconstruem a ideia de um olhar hegemônico e único sobre o mundo, propondo uma pluralidade de vozes que reconhecem a importância das diferenças culturais e da subjetividade feminina.

A análise comparativa das obras de Villalba (2016), Almarcegui (2016) e Maestre (2019) me permite identificar um entrelaçamento de temáticas e experiências que, embora diversas, compartilham a essência de narrativas de mulheres que viajam sozinhas. Ao articular desafios, encontros e transformações, as três autoras contribuem para a compreensão da viagem como uma prática que transcende o deslocamento geográfico, configurando-se como um ato de resistência, empoderamento e autodescoberta. Assim, considero que a subjetividade dos relatos, marcada pela inclusão do ponto de vista pessoal, molda a experiência narrada e, inegavelmente, distingue os relatos femininos de outras tradições.

Para concluir, retomo a metáfora da engrenagem composta pelos elementos “texto”, “contexto” e “paratexto”, que se revelou basilar para compreender as narrativas analisadas.

Entendo que o texto principal é o núcleo narrativo, no qual se desenvolvem as trajetórias das *viajeras* e suas subjetividades. É nele que as autoras elaboram suas reflexões e constroem suas vozes narrativas, explorando questões como autodescoberta, solidão e deslocamento. As análises focaram em como o discurso textual revela as transformações pessoais das autoras, as escolhas estilísticas que moldam suas mensagens e as conexões com temáticas mais amplas, como gênero e liberdade.

Já os elementos paratextuais, como prefácios, sumários e capas, complementam o texto principal e atuam como portas de entrada para a leitora. Eles não apenas introduzem o conteúdo narrativo, mas também dialogam com as intenções das autoras e da editora, oferecendo pistas sobre o posicionamento das obras no mercado literário e sobre sua recepção. Na análise paratextual realizada, ficou evidente que cada obra utiliza esses elementos de maneira distinta, refletindo a identidade de cada autora e ampliando o alcance das mensagens contidas nos textos.

Por fim, o contexto abrange as condições históricas, culturais e sociais que moldam a escrita e a recepção das narrativas. As viagens não ocorrem em um universo paralelo, mas dialogam com questões contemporâneas, como as relações de poder, o papel da mulher no espaço público e os desafios do deslocamento feminino em um mundo globalizado. O contexto também influencia a perspectiva de cada autora, moldando tanto a forma como elas relatam suas experiências e refletem sobre as implicações de suas jornadas – o texto –, como os recursos gráficos e editoriais das obras – os paratextos. Ademais, de certo modo, a minha interpretação pessoal, enquanto pesquisadora, é colocada em relação com os dados analisados, fazendo com que os objetivos propostos para a investigação delimitem o contexto da análise.

A inter-relação entre esses elementos demonstrou que as narrativas de viagem femininas não apenas registram deslocamentos geográficos, mas também ressignificam o ato de narrar, colocando em evidência as marcas subjetivas e as questões contemporâneas que atravessam os relatos. A engrenagem, portanto, sintetiza a riqueza e a complexidade do estudo, reafirmando a importância de olhar para essas obras de maneira integrada e interconectada. Considero, desse modo, que se amplia o leque de formas de interação que podem acontecer entre o corpus de investigação, suas autoras e a pesquisadora.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cânone tradicional foi constituído sem reconhecer a mulher como sujeito de um processo de produção discursiva, o que contribuiu para a invisibilidade de parte significativa da produção literária feminina. Por esse motivo, é fundamental a realização de investigações acadêmicas que proponham estudos sobre textos escritos por mulheres para ampliar os debates nessa área, bem como firmar uma vertente literária pouco explorada, que ainda carece de aprofundamento. Ao optar por pesquisar a temática em questão, reconheço o caráter representativo dessa escolha e o impacto social que este trabalho pode assumir.

Nesta tese, focalizei as escritoras Aniko Villalba, Patricia Almarcegui e Lina Maestre, mais especificamente, apresentando uma discussão em torno de suas obras *El síndrome de París* (2016), *Una viajera por Asia Central* (2016) e *El arte de viajar sola* (2019), respectivamente, compostas de relatos de viagem autobiográficos, cujas personagens vivenciam situações ligadas à vida de *viajera* solo. Entendo que o caráter autobiográfico das obras funciona como um elemento de aproximação com a leitora devido à relação com o efeito de veracidade promovido por esse tipo de literatura.

Desse modo, minha proposta foi explorar relatos de viagem de mulheres que decidiram viajar sozinhas, um fenômeno que afirmo que, mesmo na atualidade, desafia normas sociais e culturais sobre gênero e mobilidade. Em um mundo no qual as mulheres ainda enfrentam barreiras para explorar o desconhecido, esses relatos vão além de testemunhos individuais, já que podem ser interpretados como um chamado à liberdade e à reivindicação de espaço no âmbito da viagem. Entendo que, por meio de seus textos, essas mulheres documentam não apenas sua jornada física, mas também compartilham reflexões sobre identidade, autonomia, empoderamento...

Partindo de uma metodologia de pesquisa qualitativa, uma das primeiras ações desenvolvidas foi realizar uma revisão bibliográfica, buscando trabalhos – artigos, dissertações e teses – que já haviam abordado a questão das *viajeras*, com foco em descobrir mais sobre a área, identificar lacunas, entender conceitos e o estado da arte. Minha revisão apresentou um panorama geral sobre o assunto e me mostrou que, até o momento da escrita desta tese, praticamente não existiam pesquisas sobre o tema. Ratifico, portanto, que a presença da mulher na literatura, ainda mais da mulher que viaja sozinha e publica seus relatos, não escapa ao tratamento marginalizador que, há muitos séculos, marca a sociedade.

É preciso levar em conta que a mobilidade feminina não é algo recente, por essa razão, não haver um número relevante de estudos que relacionem mulher e viagem na esfera

academicista chama a atenção para a urgência de dar visibilidade à pauta. Dessa maneira, quando esta investigação traz para análise a literatura escrita por mulheres, acredito estar quebrando um ciclo de invisibilidade e criando uma força social ao abrir caminhos para a voz feminina e para o entendimento de suas palavras e estratégias de escrita, destacando as questões relativas à estruturação do texto literário e à recepção das leitoras.

A leitura paratextual destacou a importância dos paratextos na construção da experiência de leitura e na recepção das narrativas autobiográficas de viagem escritas por mulheres que viajam sozinhas, evidenciando como esses elementos contribuem para a afirmação identitária das autoras e para a ruptura com paradigmas tradicionais. A análise revelou que os paratextos não cumprem apenas uma função acessória, mas operam como recursos que orientam a leitora, revelam as intenções das autoras e reforçam a identidade das obras dentro do gênero dos relatos de viagem.

Um ponto central da investigação é a constatação de que as autoras analisadas apresentam estilos próprios, refletidos nas escolhas paratextuais. As obras latino-americanas (de Aniko Villalba e de Lina Maestre) destacam-se pelo uso de imagens coloridas nas capas e pela integração de fotografias e ilustrações ao longo do texto, o que representa uma ruptura em relação aos relatos androcêntricos tradicionais, nos quais o uso de recursos iconográficos era mais restrito e funcional, sobretudo por questões artísticas e tecnológicas dos séculos passados.

Além disso, a ênfase na visualidade não apenas contribui para a dimensão estética das obras, mas também reforça o caráter subjetivo e afetivo das experiências narradas, atribuindo às imagens um papel ativo na construção identitária das *viajeras*. Dessa maneira, os paratextos tornam-se mecanismos de afirmação da subjetividade feminina, inscrevendo as obras analisadas em um território simbólico que combina relato pessoal, reflexão sobre o deslocamento e expressão estética.

Em seguida, direcionei a lupa para o campo narrativo e verifiquei em que as obras se aproximam e em que se distanciam, explicitando as semelhanças e as diferenças que há entre elas por meio da literatura comparada. As obras se entrelaçam na exploração da experiência feminina de viajar sozinha, mas cada uma apresenta uma maneira única de representar a jornada, seja através da subjetividade narrativa, da reconstrução identitária, da interação com o mundo ou das reflexões sobre o medo e a solidão. Ao comparar essas abordagens, a compreensão sobre os desafios e os significados das viagens solo no contexto feminino foi enriquecida, ampliando as discussões sobre as representações dessas mulheres na literatura contemporânea.

A ideia central é que as viagens narradas nos relatos transcendem o deslocamento físico para se constituírem como jornadas emocionais e identitárias e, por essa razão, a ênfase na subjetividade – elemento que atravessa todas as obras – evidencia que as experiências internas de transformação emocional são tão relevantes quanto a descrição dos lugares visitados e, em alguns casos, pareceram-me até mais relevantes. Entendo que as autoras introduzem novas perspectivas no gênero literário, afastando-se dos paradigmas tradicionais, predominantemente masculinos, que costumavam privilegiar a exploração, a conquista ou o domínio dos territórios visitados, muitas vezes com uma perspectiva eurocêntrica ou colonialista.

As análises também destacaram como essas escritoras oferecem uma visão plural do mundo, desafiando o olhar hegemônico masculino que historicamente marcou o gênero. Ao ressaltar a importância da diferença cultural e da subjetividade feminina, as *viajeras* propõem uma narrativa que valoriza a experiência sensível e reflexiva, ampliando o escopo do gênero dos relatos de viagem. Essa abordagem não apenas desloca o eixo do poder simbólico que rege a tradição literária, mas também sugere uma forma mais ética de se relacionar com o Outro e com o espaço, na qual o encontro é pautado pela abertura ao diverso e pela autorreflexão.

Além disso, ao estabelecer um contraponto entre relatos masculinos e femininos, minha investigação apontou que a escrita de *viajeras* não só desafia as estruturas patriarcais e coloniais que tradicionalmente moldaram esse tipo de narrativa, mas também amplia as possibilidades narrativas do gênero, introduzindo a valorização do aprendizado e da transformação subjetiva como elementos centrais da experiência de viagem. Essa reconfiguração narrativa promove uma ruptura com os paradigmas tradicionais, conferindo maior visibilidade à diversidade de vivências que atravessam a contemporaneidade.

Por esse motivo, acredito que, por meio do discurso presente nas narrativas, as autoras revelam, além de sua percepção do mundo que as cerca, os processos de mudanças que culminam na (re)construção de um novo perfil da *viajera* na e pela viagem, proporcionada, principalmente, pelo autoconhecimento oriundo das situações vivenciadas no deslocamento. Aliás, aponto que os aprendizados construídos antes, durante e depois das viagens, inegavelmente, moldaram a identidade das *viajeras* e sim, corroborando minha hipótese inicial, elas expressam em seu discurso o processo de autodescoberta e do encontro com uma nova versão de si mesma após os deslocamentos, revelando que aquelas que retornaram jamais serão as mesmas que partiram.

Concluo que as viagens representam o eixo central das narrativas analisadas, configurando-se como o elemento que estrutura os acontecimentos. No entanto, em determinados momentos, elas assumem o papel de pano de fundo para reflexões que colocam

a protagonista no centro das discussões. Assim, a viagem emerge como geradora de um processo de autoconhecimento e transformação pessoal. Em todas as obras, as autoras retratam a viagem como uma jornada que transcende o espaço geográfico, convertendo-se também em uma experiência interna. Villalba (2016) descobre a importância de viver o momento presente e de ressignificar expectativas; Almarcegui (2016) utiliza a viagem como uma forma de reconstruir narrativas históricas que, simultaneamente, moldam sua percepção pessoal; e Maestre (2019) transforma a solidão em um espaço de fortalecimento emocional e independência.

A relação entre gênero e deslocamento nas obras analisadas também evidencia como as viagens podem ser um meio de reconstrução identitária. O movimento físico permite às autoras confrontar as limitações impostas por suas origens culturais, ao mesmo tempo que proporciona a oportunidade de explorar novas formas de ser e de se relacionar com o mundo. As narrativas femininas, assim, ampliam as possibilidades interpretativas sobre a viagem, deslocando o foco da conquista do espaço para a transformação de si mesmas e de suas perspectivas, o me leva a considerar que a questão da estética dos relatos de viagem escritos por mulheres esteja mais no texto do que no paratexto. São os argumentos e a forma de ver, interpretar e narrar o mundo que me parecem diferenciar a escrita de viagem entre os dois gêneros.

Um argumento das autoras – que pode ser lido nas entrelinhas das obras – é que o ato de viajar sozinha é, em si, uma forma de resistência, especialmente em um mundo onde a violência e o machismo ainda limitam o acesso das mulheres à liberdade de movimento. Assim, atesto que as narrativas transcendem o relato pessoal e se tornam um manifesto feminista, desafiando normas androcêntricas e subvertendo expectativas sociais com o gesto de colocar o corpo feminino como agente ativo em espaços tradicionalmente masculinos. Apreendo, portanto, que as circunstâncias oriundas das viagens relatadas têm um impacto positivo para as *viajeras*, pois fortalecem a identidade e a subjetividade dessas mulheres que viajam sozinhas. Isso, sem mencionar o empoderamento, a autonomia, a emancipação, entre outras conquistas para a voz feminina nesse contexto.

Por fim, considero que os relatos das autoras também convidam a uma reflexão coletiva sobre os desafios de ser mulher em um mundo ainda marcado por desigualdades de gênero. Ao compartilharem suas vivências e estratégias, as *viajeras* inspiram outras mulheres a conquistarem seus próprios espaços e a enfrentarem os riscos com coragem e assertividade.

Depreendo, com base na leitura analítica das obras, que as viagens solo, ainda na contemporaneidade, configuram um processo de enfrentamento constante às normas instauradas na sociedade, independentemente do espaço geográfico que essas mulheres que

viajam sozinhas estejam ocupando. Apesar do discurso de empoderamento e da visão positiva demonstrada nos livros, um longo caminho precisa ser percorrido para efetivas mudanças nas relações sociais de gênero – machistas, patriarcais e misóginas – que ainda seguem se perpetuando, mesmo diante de pequenos avanços.

Convém informar que, haja vista o objetivo ao qual se propuseram, as seções 2 e 5, a saber: “O universo dos relatos de *viajeras*: uma proposta de revisão bibliográfica” e “Entrelaçamento dos achados nas obras”, respectivamente, converteram-se em uma espécie de relatório analítico, já que apresentaram ao leitor, de maneira expositiva, os comentários acerca dos meus achados a partir da revisão bibliográfica e da interpretação crítica dos paratextos e dos relatos de viagem. Justifico, desse modo, sua concisão como parte de uma estratégia de apresentação objetiva dos resultados da investigação, que visou oferecer uma visão panorâmica e direta das conclusões extraídas.

É importante reconhecer que uma limitação deste estudo está no fato de ele ter sido desenvolvido com apenas três obras literárias, o que exige cautela na generalização dos resultados. Diante disso, sugiro a realização de pesquisas futuras que contemplem outras obras, a fim de explorar tanto as especificidades do gênero literário quanto a produção de outras autoras contemporâneas. Inclusive, considero relevante ampliar as perspectivas de análise, investigando diferentes abordagens sobre os relatos de mulheres que viajam sozinhas.

A narrativa villalbiana, por exemplo, revelou diversas possibilidades de leituras intertextuais ao evocar outros textos de maneira implícita. Em estudos posteriores, gostaria de investigar se esse diálogo entre textos foi construído intencionalmente, com base nas leituras prévias da *viajera*, ou se reflete a influência do repertório acadêmico e do conhecimento de mundo acumulado ao longo da minha trajetória. Parto da hipótese de que a autora não adotou tal procedimento literário de forma intencional, mas que ele ocorreu de maneira inconsciente, como um reflexo de suas experiências leitoras. No entanto, reconheço que essa discussão extrapola o escopo deste estudo e, portanto, será deixada para pesquisas futuras.

Nesse viés, as reflexões das autoras analisadas nesta tese também abrem caminho para estudos posteriores que explorem a relação entre as narrativas de viagem femininas e o fenômeno das redes sociais e blogs de viagem, plataformas que têm ampliado o alcance dessas vozes e promovido novas formas de escrita autobiográfica concomitantemente às publicações impressas. As redes de interação social, como o *Instagram*[®] e os blogs, permitem que *viajeras* compartilhem suas experiências em tempo real, estabelecendo um diálogo direto com um público global e democratizando o acesso a histórias que antes dependiam de publicações tradicionais. Essa dinâmica não apenas reforça a visibilidade das mulheres nesse gênero

literário, mas também contribui para a criação de comunidades de apoio e troca de conhecimentos entre *viajeras*.

Acredito que esse é um ponto que merece estudos mais sistemáticos e, por esse motivo, pesquisas posteriores poderiam investigar como essas plataformas moldam a construção identitária e a subjetividade das autoras, além de analisar as transformações nas formas de narrar a si mesmas e às viagens no ambiente digital. Essa abordagem também poderia explorar as implicações políticas e sociais desse fenômeno, especialmente no que diz respeito à desconstrução de estereótipos de gênero e à expansão de possibilidades para a inserção da voz das mulheres que viajam sozinhas no contexto contemporâneo.

Ademais, a partir da busca por relatos de viagem escritos por mulheres, constatei que a maioria desses textos são publicados de forma independente, revelando uma lacuna significativa na atenção das grandes editoras a esse gênero literário. Essa realidade sugere que o mercado editorial tradicional talvez não reconheça plenamente o valor cultural e literário desses relatos, o que pode ser reflexo de questões estruturais, como a subvalorização de narrativas femininas e de temas considerados de nicho, ou seja, voltados para um público específico e, supostamente, com menor apelo comercial.

Essa constatação levanta a necessidade do desenvolvimento estudos que investiguem mais profundamente os motivos desse desinteresse editorial, considerando tanto fatores mercadológicos quanto culturais e históricos. Pesquisas que explorem, por exemplo, os critérios editoriais aplicados às obras de viagem, as diferenças de publicação entre autores homens e mulheres e os impactos dessa dinâmica sobre a visibilidade e recepção das narrativas femininas podem contribuir para uma compreensão mais ampla e crítica do cenário literário contemporâneo e para a valorização de vozes e perspectivas diversas no campo literário.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que se revela importante aprofundar a investigação sobre os critérios e interesses que moldam o mercado editorial, também se torna pertinente refletir sobre as tradições narrativas e seus desdobramentos contemporâneos.

Os relatos masculinos, tradicionalmente, dedicavam-se à catalogação do espaço desconhecido, muitas vezes com propósitos científicos ou de controle imperial (Pratt, 1999). Atualmente, uma vez que o mundo está todo traçado, como os relatos de viagem masculinos se diferenciariam dos femininos? Ainda falam de conquistas? Se sim, como essa conquista espacial e de povos foi ressignificada para a atualidade? Tais questionamentos implicariam pensar como os homens atuais estão escrevendo os relatos de viagem, mas como esta pesquisa não era parte do meu objetivo nesta tese, pode também ser realizada em estudos posteriores.

Enfim, para ampliar o conhecimento nessa área, o leque de abordagens investigativas que podem ser aplicadas à temática é grande e fascinante, uma vez que considero que a viagem possui uma estrutura híbrida que possibilita sua análise em relação com diversos tópicos, além de estar consciente de que é fundamental propor estudos críticos sobre a literatura escrita por mulheres.

Para concluir, apesar de considerar que cumpri satisfatoriamente o papel de começar a dar visibilidade para as vivências femininas do século XXI, não tenho a ousada pretensão de esgotar o tema aqui tratado e não acredito que esta tese seja completa. Admito que nem todas as conclusões levam a soluções imediatas para as inquietações apontadas, mas, certamente, podem se converter em elementos geradores de futuros diálogos válidos e, até mesmo, decisivos para o enriquecimento desse campo do saber. Espero que cada um dos aspectos analisados ofereça a outras pesquisadoras uma possibilidade de colocarem as autoras contemporâneas na pauta de discussão e de direcionarem o olhar com maior acuidade para as narrativas de *viajeras*, bem como que a voz de mulheres que viajam sozinhas ressoe a cada vez mais ouvidos.

Por fim, gostaria de aproveitar meu lócus enunciativo para deixar uma mensagem de empoderamento a todas as mulheres leitoras desta tese:

Quer saber? Lugar de mulher é em casa, na rua, na praia, na montanha, no deserto, na trilha, no bar, na festa, no parque, no museu, na estrada e onde ela quiser.

Pode acreditar! Mulher foi feita para descobrir o mundo, para vencer os medos, para resistir, para ser forte, para ser livre...

Vá viver!

Vá a pé, de carro, de moto, de caminhão, de trem, de ônibus, de táxi, de bicicleta, de balão, de carona, de avião, de barco...

Vá acampar, vá comer, vá dançar, vá fotografar, vá nadar, vá cantar, vá descobrir, vá conhecer, vá passear, vá aprender...

Vá viver!

Vai dar medo? Vai!

Mas a bagagem vai aumentando em cada fase do processo e o medo vai diminuindo. Por isso, assim como as *viajeras* estudadas nesta tese foram, vá com medo mesmo.

Simplesmente dê o primeiro passo e vá!

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 1991, p. 66-81.
- ALMARCEGUI, Patricia. *Una viajera por Asia Central: Lo que queda de mundo*. Barcelona: Editorial de la Universidad de Barcelona, 2016.
- ANDRADE, Mirian Maria. *Ensaio sobre o ensino em geral e o de matemática em particular, de Lacroix: Análise de uma forma simbólica à luz do referencial metodológico da Hermenêutica de Profundidade*. 281 f. Tese (Doutorado) – Curso de Educação Matemática, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, 2012.
- ANDRADE, Mirian Maria; FERREIRA, Magna Paulina de Souza. Uma análise paratextual da obra “Arithmetica teorico-pratica”. *Conex. Ci. e Tecnol.* Fortaleza, v. 9, n. 4, p. 153-165, dez. 2015.
- ARAÚJO, Nara. Verdad, poder y saber: escritura de viajes femenina. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 1009-1029, set./dez. 2008.
- AZEVEDO, Ana Paula Bezerra Matos de; RIBEIRO, Maria Clara Maciel de Araújo. Por uma introdução à teoria da multimodalidade: uma abordagem panorâmica para professores de língua(gem). *Horizontes de Linguística Aplicada*, ano 17, n.1, p. 15-38, 2018.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BASSNETT, Susan. *Travel Writing and Gender*. In: HULME, Peter; YOUNGS, Tim. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 225-241.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BESSANA, Maria Aparecida Monteiro. Fotografia e ilustração: hibridismo de linguagens na transcodificação criativa para a capa da tradução brasileira de A guerra civil espanhola. *Cultura e Tradução*. v. 4 n. 1 (2017): Resumos do IV Encontro Nacional Cultura e Tradução (ENCULT) - Comunicações Breves Eixo Tradução Intersemiótica.
- BEZERRA, Maria Leticia Macêdo. *Viajar é impreciso: a errância de Maryse Condé*. 2022. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

- BONFIM, Cláudia. *A condição histórica da mulher: contribuição da perspectiva histórico-crítica na promoção da educação sexual emancipatória*. Uberlândia: Navegando Publicações, 2018.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.
- BOTTON, Alain de. *A arte de viajar*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BRITTO, Milena. Escritas e escritoras: modos de narrar a si mesmo no séc. XXI. *Estudos Linguísticos e Literários*. n. 59, jan./jun. 2018, Salvador, p. 100-108.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAMPOS, Luna. Algumas notas de pesquisa sobre Flora Tristan: feminismo, socialismo e viagens. *Clássicas – Dossiê Cadernos de Estudos Sociais e Políticos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 2017, p. 30-39
- CAMPOS, Mari. *Sozinha mundo afora: Dicas para sair pelo mundo em sua própria companhia*. São Paulo: Verus, 2011.
- CARDINALLI, Thainã Teixeira. *Temporalidades, escrita e feminino: as narrativas viáticas de Adèle Toussaint-Samson e Simone de Beauvoir*. 2023. 249 f. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.
- CARGNELUTTI, Camila Marchesan; ALÓS, Anselmo Peres. A mulher como o *outro*: uma história de deslegitimação e silenciamento. *Linguagens & Cidadania*, v. 21, n. esp., jan./dez. 2019 - art. 3. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LeC/article/view/38791/pdf>. Acesso em: 09 mar. 2024.
- CEIA, Carlos. *Paratexto*. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/paratexto>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- COLOMBI NICOLIA, Beatriz. El viaje y su relato. *Latinoamérica: revista de estudios latino-americanos*, n. 43, p. 11-35, jul./dez. 2006.
- CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. Apontamentos teóricos sobre Literatura de Viagens. *Caracol: Dossiê Literatura de Viagens*. São Paulo, n.3 p. 152-174. jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57686>. Acesso em: 07 abr. 2018.
- DEBORD, Guy-Ernest (1955). *Introdução a uma crítica da geografia urbana*. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 39-42.

DEBORD, Guy-Ernest (1958). *Teoria da deriva*. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Tradução Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto. São Paulo: Perspectiva S. A., 1976.

FACHINELLI, Pâmela Pinto Chiareli. *Uma colônia no Brasil de Marie Van Langendonck: um relato de viagem sob o olhar de uma estrangeira*. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

FARIA, André Luiz de. O gênero relato de viagem e a construção dos sujeitos: impressões e distorções a partir do olhar. *Qorpus*. v. 11 n. 2 jun. 2021. p. 147-162.

FILHO, Amílcar Torrão. As peregrinações de uma pária de Flora Tristan e a construção de uma feminista. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, p. 1-19, v. 26, n. 1, 2018.

FOIS-BRAGA, Humberto. *Romances de viagem: Políticas e poéticas da mobilidade contemporânea na coleção literária Amores Expressos*. 473 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 2. ed. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRAGA, Aline Mendonça; OLIVEIRA, Sidinei Rocha de. Mobilidades no labirinto: tensionando as fronteiras nas carreiras de mulheres. *Cad. EBAPE.BR*, v. 18, Edição Especial, Rio de Janeiro, p. 757-769, nov. 2020

FRANCO, Stella Maris Scatena. Uma dama argentina em terras yankees: os *Recuerdos de viaje*, de Eduarda Mansilla. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3: 424, p. 1073-1092, set./dez. 2008.

FRANCO, Stella Maris Scatena. Viagem e gênero: tendências e contrapontos nos relatos de viagem de autoria feminina. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 50. p.1-39, out. 2017.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Textos Maria Rita Kehl, Modesto Carone, Urania Tourinho Peres. Tradução, introdução e notas Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GARCIA, Flora Schroeder. *A bordo do Euphrosyne: uma viagem por palavras de mulheres*. 2020. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida. O Brasil de Marianne North: lembranças de uma viajante inglesa. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3: 424, set./dez. 2008, p. 1031-1045.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOLDSMITH, Margie. “Primeiro escritor” da história foi uma mulher: Exposição de museu nova-iorquino mostra as vidas das mulheres na Mesopotâmia. 2 nov. 2022. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-mulher/2022/11/primeiro-escritor-da-historia-foi-uma-mulher/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

GONZÁLEZ COLINA, Damelis. Importancia de los Paratextos en la Lectura e Interpretación de Textos Literarios. *Multiciencias*, v. 13, n. 2, abr./jun., 2013, p. 180-189.

GUISSONI, Rodrigo *et al.* A semiótica do turismo para análises visuais. *Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo*, São Paulo, 17, e-2632, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbtur/a/JHvDG8V7QbwFp8mFKqPGH5j/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 jan. 2024.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laurent Léon Schaffter. 2. ed. Vértice: São Paulo, 1990.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte I. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HERRERA, Adriana. *Mapa reverso: retazos de viagem*. Caracas: Edição da autora, 2017.

HERRSCHER, Roberto. Prólogo. In: ALMARCEGUI, Patricia. *Una viajera por Asia Central: Lo que queda de mundo*. Barcelona: Editorial de la Universidad de Barcelona, 2016.

IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

INSTITUTO NACIONAL DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL (INPI). *Introdução a operadores lógicos e seu uso em buscas de patentes: Anexo II*. Brasil: 2017. Disponível em: <https://www.ufpb.br/inova/contents/documentos/tutorial-operadores-boleanos-inpi.pdf/@@download/file/Tutorial%20Operadores%20Boleanos%20-%20INPI.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2024.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. v. 1. Tradução Johannes Kreschmer São Paulo: Ed. 34, 1996.

JUNQUEIRA, Mary Anne (Org.); FRANCO, Stella Maris Scatena (Org.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa* (vol. II). São Paulo: USP-FFLCH-Editora Humanitas, 2011. v. 2.

KACZAN, Gisela Paola. Viajes de mujeres. Representaciones sobre el vacacionar en la costa marítima. Mar del Plata, Argentina hacia 1920-1940. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*. ano. 16. n. 42. set./dez. 2020, p. 111-142.

LAXNESS, Halldór. *Independent People*. New York: Alfred A. Knopf, 1946.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LESSA, Renata Firmo. *As viajantes imperiais: discursos de gênero, percepções de alteridade e civilização em relatos de viagem do século XIX*. 2020. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

LIMA, Rebeca de Andrade. *O turismo musical no Recife: uma análise das relações entre música e turismo cultural*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Turismo) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/53119/1/TCC%20Rebeca%20de%20Andrade%20Lima.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2023.

LLUCH, Gemma. *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004.

LOBO, Luíza. *Literatura e história: uma intertextualidade importante*. In: Gênero e representação: teoria, história e crítica. DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (org.). Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002. p. 108-117.

MAESTRE, Lina Maestre. *El arte de viajar sola*. Bogotá: Edição da autora, 2019.

MANEZE, Camila Aparecida Leves. *A transformação humana nas viagens: encontro de si e busca de ser*. 2018. 251 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado Profissional em Turismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

MARIO, Larissa Resende *et al.* Turismo e Tendências Contemporâneas: Mulher como viajante solo. *Cenário – Revista Interdisciplinar em Turismo e Território*, Brasília, v. 9, n. 3, p. 272-288, set./dez. 2021.

MATHIAS, Dionei. Pertencimento: discussão teórica. *ALEA: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 166-187, jan./abr. 2023.

MATTOS, Margareth Silva de; RIBEIRO, Patricia Ferreira Neves; VIANNA, Sabrina. Capas e contracapas de livros ilustrados: espaços privilegiados de estratégias discursivas. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: A crise da leitura e a formação do leitor*, n. 52, p. 349-372, 2016.

MAX, Milhas. *Mulheres viajantes: por que e como se inspirar para desbravar o mundo sozinha*. 8 mar. 2020. Disponível em: <https://blog.maxmilhas.com.br/dicas-de-viagem/mulheres-viajantes>. Acesso em: 24 jan. 2024.

MCCAIN, Gary; RAY, Nina M. Legacy tourism: The search for personal meaning in heritage travel. *Tourism Management*, n. 24, v. 6, p. 713-717, 2003.

MELO, Camila Santos. *Empoderamento e self: um estudo sobre mulheres que viajam sozinhas*. 2021. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Administração, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2021.

MELO, Giulia Praça Firmino Sales de. SOEIRO, Ítalo César de Moura. A mulher e o deslocamento turístico no mundo contemporâneo: uma contribuição teórico-metodológica aos estudos do turismo. *Caderno Virtual de Turismo*, 2020, v. 20 n. 2, p. 1-12.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLS, Sara. *Discourses of Difference: An analysis of women's travel writing and colonialism*. London: Routledge, 1991.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORATÓ, Cristina. *Viajeras intrépidas y aventureras*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2002.

MOTTA, Ivania Pocinho. *Viajantes britânicas na América do Sul: gênero e cultura imperial (1868-1892)*. 2015. 270 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A paixão das florestas ou as viagens de Mme. Van Langendonck. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 1061-1071, set./dez. 2008.

NASCIMENTO, Patricia Freire do. *JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: Conheça a história da primeira mulher da ABL*. Biblioteca Setorial do CECULT. 27 maio 2021. Disponível em: <https://www1.ufrb.edu.br/bibliotecacecult/noticias/334-julia-lobes-de-almeida-conheca-a-historia-da-primeira-mulher-da-abl>. Acesso em: 12 ago. 2023.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. Viajar e narrar: toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras. *Varia história*. Belo Horizonte, n. 25, p. 81-120. jul. 2001.

PLENTZ, Renata Soares. O papel da hospitalidade na busca de um outro turismo. *Anais do III SEMINTUR*, 2005. Disponível em: <https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/gt8-o-papel.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2024.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Tradução Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

RAGO, Luzia Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SANTOS, Akiko. O que é transdisciplinaridade? *Rural Semanal*. Rio de Janeiro, ago./set. 2005. Disponível em: http://ufrjr.br/leptrans/arquivos/O_QUE_e_TRANSDISCIPLINARIDADE.pdf. Acesso em: 19 ago. 2021.

SAID, Edward. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SAID, Edward. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. A escritura feminina: uma contribuição para a História da Literatura. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (org.). *A Mulher na História da Literatura*. Caxias do Sul: EDUCS, 2016, p. 42-51.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Tradução Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1943.

SCHEMES, Elisa Freitas. A literatura de viagem como gênero literário e como fonte de pesquisa. XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, 2015, p. 1-13.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? *LETRAS - Revista do Mestrado em Letras da UFSM (RS)*. p. 183-196, jan./jun. 1998.

SILVA, Any Marry. *Maria Graham: a performatividade nos diários de viagens da América do Sul no século XIX*. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

SILVA, Carla Priori da. *Mulheres que viajam sozinhas: vozes femininas latino-americanas nos relatos de viagem Mas você vai sozinha? e Dias de viagem*. 2020. 151 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2020.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia: ensaios*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução Olívia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

URBAIN, Jean-Didier. *El idiota que viaja: relatos de turistas*. Tradução Soledad Guilarte Gutiérrez. Madrid: Ediciones Endymion, 1993.

URRY, John. *O Olhar do Turista: Lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

VENUTI, Laurence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. 2 ed. London, New York: Routledge, 2008.

VERGARA, Moema de Rezende. A figura da viajante: as peregrinações de Flora Tristan. *LOCUS: revista de história*. Juiz de Fora, v. 4, n. 1, p. 39-52, 1998.

VILAS-BOAS, Gonçalo. Vita Sackville-West e Annemarie Schwarzenbach Dois olhares femininos sobre o Médio Oriente nos anos 20 e 30. *Faces de Eva – Estudos sobre a mulher*. n. 42, p. 27-46, dez. 2019.

VILLALBA, Aniko. *Días de viaje: Relatos en primera persona*. Buenos Aires: Edição da autora, 2013.

VILLALBA, Aniko. *El síndrome de Paris*. Buenos Aires: Edição da autora, 2016.

VITTI, Sylvia Cristina de Azevedo. *A língua como elemento constitutivo da identidade e cultura*. *Revista Foco*, v. 17, n. 6, e5201, p. 01-22, 2024.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

ZILBERLEIB, Branca. *A mulher como problema de pesquisa em História: emergência de estudos sobre mulheres e gênero na historiografia brasileira recente (1973-2001)*. 151 f. Dissertação (Mestrado). Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.