

A contestação e a apropriação da viagem no *road novel Trilhas*, de Robyn Davidson

Mirian Cardoso da Silva*

Resumo

O *road novel Trilhas: a incrível jornada de uma mulher pelo deserto australiano*, publicado em 1980 pela escritora australiana Robyn Davidson, é uma narrativa que questiona a liberdade das estradas. Nesse contexto, o objetivo deste artigo é analisar como ocorre a representação da viagem pela perspectiva feminina, de modo a compreender o processo de contestação e de apropriação do espaço pela personagem. Para tanto, esta pesquisa se respaldou nos estudos de Assmann (2011), Certeau (2014), Lefebvre (2006), entre outros, por meio dos quais observa-se como a protagonista enfrenta o conceito de espaço e o medo, contestando-os, e, apesar da dificuldade, desenvolvendo a apropriação da mobilidade.

Palavras-chave: literatura de autoria feminina; Road novel; romance de estrada; deslocamento; Robyn Davidson.

* Docente EBT no Instituto Federal Catarinense, campus de Camboriú. Doutora em Letras, área de concentração Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Maringá. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8976-1820>.

The contestation and appropriation of travel in the road novel *Tracks*, by Robyn Davidson

Abstract

The road novel *Tracks: one woman's journey across 1.700 miles of Australian Outback*, published in 1980 by the Australian writer Robyn Davidson, is a narrative that questions the freedom of the roads. In this context, this work article aims to analyze how travel is represented from a female perspective, in order to understand the process of contestation and appropriation of space by the character. For this purpose, this research was supported by studies by Assmann (2011), Certeau (2014), Lefbvre (2006), among others, through which it is observed how the protagonist faces the concept of space and fear, contesting them, and, despite the difficulty, developing the appropriation of mobility.

Keywords: literature by women authorship; road novel; displacement; Robyn Davidson.

Recebido em: 24/10/2023 / Aceito em: 14/09/2024

O chamado para a viagem

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

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

Davidson, que nasceu em uma fazenda de gado em Queensland – Stanley Park, rejeitou uma bolsa de estudos para música e compartilhou uma casa com intelectuais e artistas boêmios, onde estudou zoologia. Por causa do desejo de repensar sua existência e recalculando sua rota pessoal, Davidson foi para Alice Springs a fim de realizar um empreendimento único: aprender a treinar camelos para poder atravessar o deserto sozinho. Depois dessa aventura, a viajante realizou outras jornadas, mantendo seu estilo nômade. *Tracks* (1980), na tradução brasileira *Trilhas*, é um romance de estrada escrito dois anos após a viagem da escritora Davidson pelo deserto australiano. A obra recebeu o prêmio Thomas Cook Travel Book, foi traduzida para diversos idiomas e inspirou o filme homônimo, lançado em 2013, sob direção de John Curran, mas que não teve muita repercussão no Brasil.

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

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

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

Mas qual seria o limite entre a verdadeira viagem vivenciada pela escritora e as lembranças narradas por ela? Nas últimas palavras do romance, a própria narradora reflete sobre o significado da palavra verdade frente à sua constituição de viajante, e no lugar de se “lembrar de como essas coisas eram verdadeiras”, ela “iria depois cair numa nostalgia inútil. As viagens com camelos [...] não começam nem terminam; elas meramente mudam de forma” (Davidson, 1980, p. 232). A noção de verdade, portanto, está sempre à disposição de diversas

questões, como o contexto, o interlocutor e o posicionamento pessoal de quem enuncia, e é uma questão que pode facilmente cair no estatuto de ficção. É por isso que a verdadeira “verdade” é subjetiva: aquela que a narradora pode criar sobre ela mesma. Desse modo, se a viagem de Trilhas aconteceu ou não conforme a autora escreve, ou melhor, da maneira como a narradora nos mostra, não importa aqui, já que o romance trata da ficcionalização das memórias da autora. O que de fato interessa é entender o processo da jornada da protagonista pelos caminhos da memória e através dos espaços físicos.

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

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

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

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

Desse modo, o objetivo deste artigo é analisar como ocorre a apropriação e a contestação da viagem pela perspectiva feminina. Para tanto, considera-se Trilhas um romance que traz uma narradora crítica que olha sua condição de mulher em meio a uma sociedade machista e sexista que lhe tolhe a liberdade, e escolhe enfrentar o lado de fora mesmo assim, colocando-se na estrada.

Na estrada: a ressignificação da viagem em *Trilhas*

O enredo de *Trilhas* é contextualizado nos finais da década de 1970, século em que os aborígenes foram empurrados cada vez mais para dentro do deserto, privados de serem livres e nômades, inseridos em reservas cujo tamanho diminuía aos poucos, além de serem discriminados e maltratados. Nas palavras da protagonista, era comum que todos aprendessem “na escola que eles [...] não eram mais do que meros macacos amestrados, sem cultura, sem governo e sem direito à existência num mundo branco infinitamente superior; viviam vagando por aí, sem destino, primitivos, tapados e retrógados” (Davidson, 1980, p. 16). Embora sejam os povos mais antigos da Austrália, devido à colonização inglesa, eles foram escravizados e até hoje lutam contra a discriminação.

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

— Cadê seu ômi?

— Não tenho homem.

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

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

(Davidson, 1980. p. 14).

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

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

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

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

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

Esse processo de reconfiguração identitária da personagem pode ser lida pela ótica dos estudos de Hall (2011), uma vez que a formação identitária e a subjetividade da narradora ocorrem a partir da interação entre o seu eu e o contexto social no qual ela está inserida. Segundo afirma Hall (2011), a construção da identidade se processa de forma constante, de acordo com o contexto no qual o indivíduo está inserido. É por meio da diferença vivenciada por ela nesses contextos que emergem os eus diferentes aos quais recorre e se identifica conforme necessário.

Desse modo, imersa em um universo fortemente marcado pelas ideologias masculinas, sua condição feminina certamente emergiria como uma questão a ser enfrentada. E isso não seria diferente na sua relação com a viagem, dado que os limites rigorosos impostos ao corpo feminino aparecem representados pela negação do acesso dela ao deserto, como vemos nas suas tentativas de encontrar um treinador de camelos que a aceitasse como aprendiz: “todos já sabiam o que eu pretendia fazer, de modo que os fregueses viviam gozando da minha cara e me dando um monte de informações incorretas e inúteis, a ponto de se poder compor com elas uma biblioteca inteira de absurdos” (Davidson, 1980, p. 26).

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

É dessa outra forma também que a narrativa, de um lado, denuncia a opressão vivenciada pelo corpo feminino e o poder exercido sobre ele pela cultura imperialista; e do outro, coloca a viagem como uma forma de enfrentar essa realidade, porquanto explora o mundo e desafia os modelos dominantes ao trazer um corpo feminino em um espaço masculinizado pelo imaginário do explorador ocidental. Isso nos remete ao que Certeau elucida sobre os lugares: são “como histórias mantidas em reserva, permanecendo em um estado enigmático, simbolizações

encistadas na dor ou no prazer do corpo” (Certeau, 1984, p. 108).¹ É, pois, a partir das possibilidades de interação com os espaços que a viagem da protagonista pode ser compreendida como uma contestação dos preceitos dominantes.

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

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

Esse primeiro contato dela com o deserto é interrompido pela presença do fotógrafo Rick Smolan, retirando-a de seu momento de gozo e trazendo-a para a realidade. O desejo primordial da personagem era vivenciar o exterior e realizar a viagem completamente sozinha, com os recursos conquistados por ela mesma e sem a intervenção de terceiros. A interferência do outro, esse outro marcado como um elemento estranho, elucida a dura realidade à qual a protagonista está submetida, pois ela não consegue fugir do sistema. Isso aparece na narrativa

¹ “like stories held in reserve, remaining in an enigmatic state, symbolizations encysted in the pain or pleasure of the body”.

por meio da necessidade de ela aceitar a proposta da revista *National Geographic*, que financiou a viagem em troca da presença do fotógrafo em alguns momentos ao longo da jornada e de um artigo sobre sua viagem: “Eu tinha vendido uma parcela enorme da minha liberdade e a maior parte da integridade [...]. As coisas são mesmo assim” (Davidson, 1980, p. 89).

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

Aliada a essa realidade, a visão romântica sobre a viagem começa a ruir conforme ela se desloca e suas expectativas em relação à jornada se dissipam. Essa metamorfose é essencial para que a jornada realmente a permitisse viver a alteridade, redescobrando sua identidade frente ao outro e ao espaço circundante:

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

Durante os meses em que viaja, a personagem experiencia o nomadismo de forma substancial, sem, no entanto, sentir-se

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

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

Depois de enfrentar os camelos selvagens, que eram uma ameaça para a própria sobrevivência, a personagem continua

a viagem entorpecida pelo que fizera. Nesse momento, o sentimento inicial de estupefação é confrontado por um novo, isto é, um sentimento de estar fora do lugar: “sempre aquela estrada, sempre aquela estrada, sempre aquela estrada, sempre aquela estrada. Cansadíssima, dormi no riacho sem pensar em nada a não ser o fracasso [...] Queria me esconder nas trevas” (Davidson, 1980, p. 142). O espaço é visto por ela como algo diferente e exterior, porquanto ainda não havia se apropriado dele para conseguir se sentir pertencida.

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

O sentimento que emerge desse contexto é de um deserto enorme, ameaçador e externo a ela, uma vez que estava sozinha, “o grande espírito tinha sumido” e agora dependia dos próprios recursos. Ao espalhar os mapas no chão, para ler a direção que deveria tomar com base nas trilhas feitas pelos exploradores antes dela, ela demonstra inteira dependência dos mapas para dar significado aos caminhos que iria percorrer. Porém, a estrada que esperava encontrar, marcada no mapa e prometida pelos exploradores, não estava lá e suas referências de apoio são

desestabilizadas. Tal visão faz surgir um sentimento de caos, como se o deserto “estivesse esperando que [eu] baixasse a guarda para me atacar” (Davidson, 1980, p. 111). Primeiro ela vivencia uma paralisação diante da ideia incomensurável de que a falta de água, ameaça sempre presente no deserto, estava a minar os limites da sua confiança. Segundo, ela experiencia uma crise física, pois, sem o mapa, não tinha ideia de como encontraria água.

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

Esse contexto refere-se a uma noção de paisagem visitada por ela, isto é, o deserto australiano, que durante décadas foi formado em consonância com o discurso ocidental, e, também, foi fortemente marcado como um ambiente vazio, morto, passivo e inútil. Esse espaço percorrido pela protagonista representa o lugar do aborígene. Conforme aponta Chrissy Collis (1997), em seu artigo “Exploring Tracks: Writing and Living Desert Space”, os exploradores do século XIX se empenharam em construir a ideia de que em alguns lugares do deserto australiano não existia nada. Isso era chamado de *ficção da tábula rasa*, que se tratava de uma negação da existência de algo em um espaço que o

explorador não entendesse ou não conseguisse conquistar, afinal, “admitir essa incapacidade [...] teria sido admitir a inadequação da epistemologia imperial britânica” (Collis, 1997, p. 180, tradução nossa).² Essa percepção, no entanto, é contestável, porque no romance de Davidson, o espaço pelo qual transita a protagonista – falo aqui das mais diferentes estradas – é repleto de encontros com diferentes sujeitos étnicos, onde há batalhas invisíveis e age o poder ideológico e cultural. Ao interagir com o deserto australiano, a narradora se depara com um espaço muito diferente das crenças coloniais, um espaço significativamente construído dentro das noções culturais e sociais dos aborígenes.

Embora inicialmente tenha explorado o mito do vazio, ela o abstraiu como inadequado em relação à grandiosidade das estradas e dos lugares percorridos. O *road novel* de Davidson se forma, assim, como uma narrativa que desconstrói a visão dominante, porquanto a viajante realiza um processo de interação com o legado europeu sobre o deserto para depois reconstruí-lo a partir de suas próprias perspectivas. Ela produz um espaço com uma história, que é quando um viajante, ao chegar a um lugar, o transforma em um espaço simbolicamente marcado.

Por exemplo, ao longo do trajeto, a personagem descobre que o deserto não era vazio como esperava, havia até uma “rodovia enorme que não tinha o menor direito de existir”, além de estradas largas, poeirentas, onde, “de vez em quando via uma lata de cerveja e uma Coca-Cola”. Além das vegetações e animais, havia também fazendas, regiões pecuárias e os aborígenes, que não são reduzidos ao pano de fundo da narrativa, a narradora, aliás, compartilha das experiências deles com o espaço e absorve um pouco daquela cultura. E, além deles, havia também uma

2 “admit to this inability [...] would have been to admit to the inadequacy of British imperial epistemology.”

grande quantidade de turistas, que “vinha aos magotes, ver as belezas naturais da Austrália” (Davidson, 1980, p. 112-121), mas sem intenção de construir vínculos com o espaço e compreenderem a situação dos aborígenes.

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

Apesar disso tudo, e da personagem se esforçar para aprender a língua pitjantjatjara, os costumes e a história daquele povo, ela se defronta com diversas questões que dificultam a real aceitação dela pelo povo aborígene. Por exemplo, quando Rick Snolan fotografa uma sagrada cerimônia, os aborígenes perdem

o vínculo de confiança com a narradora e negam a ela companhia para passar pelas terras sagradas. Porém, os camelos funcionam como um intermediário amigável para o deslocamento dela pelo espaço dos aborígenes, já que “eles tinham um relacionamento especial com esses animais” (Davidson, 1980).

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

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

Embora na cultura ocidental o silêncio possa significar constrangimento ou falta de assunto, a narrativa de *Trilhas* mostra como o silêncio é confortável entre o povo aborígene, já que eles não se sentem incomodados com ele e a narradora se sente em paz por não precisar falar sem necessidade. Isso pode ser visto no encontro dela com um grupo de ativistas aborígenes: eles estavam “cansados, voltando para Winggelinna e Pipalyatjara depois de uma reunião sobre direitos à terra em Warburton. Não era preciso ter medo, eles não temiam o silêncio. Não era

preciso fingir nada”. E é nesse conforto da presença deles que a personagem vai firmando suas identidades: “Eu me sentei ao lado deles, em silêncio, deixando a força deles penetrar em mim” (Davidson, 1980, p. 145-146).

A jornada ao lado de Eddie permite que ela aprenda a profunda relação com o espaço, principalmente o respeito por ele. Essa relação é chamada por Lefebvre (2006) como espaço habitado, conceito que faz referência à constante negociação física, pessoal e/ou ideológica vivida pelo sujeito dentro de determinado local. Assim faz a viajante, que compreende a forma como deveria transitar por aquele espaço e negocia sua própria posição diante dele: “Aquele era um vale muito delicado, muito silencioso, e não dissemos nenhuma palavra enquanto procurávamos o que queríamos, reverentes” (Davidson, 1980, p. 160). Desse modo, na narrativa, a protagonista, ao lado de Eddie, produz o espaço ao mesmo tempo que é constituída por ele. Essa relação dialógica se concretiza quando a viajante consegue se permitir fluir na energia do todo – dela para o espaço, do espaço para ela:

Aquela agitação minha durou o dia inteiro, mas gradativamente foi sumindo à medida que eu relaxava e ia me acostumando com o ritmo do Eddie. Ele estava me ensinando um pouco sobre como fluir, como escolher o momento certo para tudo, como aproveitar o momento presente. Deixei que ele me guiasse (Davidson, 1980, p. 161).

Esse aprendizado vai de encontro a diversos estudos sobre a ideologia individualista cultivada na sociedade contemporânea, que “construiu uma representação da pessoa humana como um ser mecânico, desenraizado e desligado de seu contexto” (Sá,

2005, p.247), o que dificulta a capacidade de pertencimento.

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

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

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

individualismo e é incapaz de se sentir verdadeiramente pertencido, mesmo almejando isso constantemente.

Conforme elucidada Laís Sá (2005), a capacidade de pertencimento somente se concretiza quando o sujeito se permite interagir com e no meio em que vive, como lemos na jornada da protagonista: “enquanto eu passava por aquele lugar, estava me envolvendo com ele de uma forma intensíssima, de maneira ainda não completamente consciente”. A partir desse momento, a noção de pertencimento se expande de dentro para fora, levando-a a compreender o exterior, o espaço e o outro enquanto elementos significantes: “O que seria antes uma coisa que meramente existia, agora se transformava em algo sobre o qual as outras coisas atuavam, e com o qual mantinham um relacionamento, e vice-versa” (Davidson, 1980, p. 177).

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

Considerações finais

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

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

Por fim, ao se posicionar como uma participante ativa do espaço e das estradas por onde passa, a protagonista não é mais uma mulher em um deserto vazio. O espaço “havia se tornado para mim um organismo vivo do qual eu fazia parte”. E mesmo assumindo que considerava “essa forma de pensar como um princípio caótico, e portanto a combatia com garras e dentes” (Davidson, 1980, p. 178), o romance se revela como uma narrativa

de exploração dos seus próprios limites identitários. O objetivo é produzir seu lugar a partir do espaço, em uma interação quase palpável, a ponto de ela se transformar em um *eu* no deserto quase parecido com o próprio deserto. A viagem, portanto, é um local vivido no qual o sujeito e o espaço se integram.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

COLLIS, Chrtisty. Exploring Tracks: Writing and Living Desert Space. *Open journals*, 1997. Disponível em <<https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/JASAL/article/view/9528>>, acesso em 29 set. 2021.

DAVIDSON, Robyn Davidson. *Trilhas: a incrível jornada de uma mulher pelo deserto australiano*. São Paulo: Seoman, 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres no espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Guaracira Lopes Louro Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Traduzido por Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins[s.i], 2006.

PORTER, Eleanor. *Mother Earth and the wandering hero: mapping gender in Bruce Chatwin's The Songlines and Robyn Davidson's Tracks*. New York University, 2015.

PROBYN, Elspeth. *Sexing the Self*. London: Routledge, 1994.

SÁ, Laís. *Pertencimento. Encontros e Caminhos: formação de educadoras(es) ambientais e coletivos educadores*. Brasília: Ministério do Meio Ambiente, 2005.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Tordesilhas, 2014.