



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**LITERATURA, CINEMA, ADAPTAÇÃO:**

***Flor do deserto no espaço das narrativas femininas contemporâneas***

DANIELLE ALEXA BARBOSA MEIRA

JOÃO PESSOA  
NOVEMBRO DE 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DANIELLE ALEXA BARBOSA MEIRA

**LITERATURA, CINEMA, ADAPTAÇÃO:**

*Flor do Deserto no espaço das narrativas femininas contemporâneas*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB como requisito necessário para qualificação e obtenção do grau de Mestre em Letras.

**Área de Concentração:** Literatura, Cultura e Tradução

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Genilda Azerêdo

JOÃO PESSOA  
NOVEMBRO DE 2017

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

M514l Meira, Danielle Alexa Barbosa.

Literatura, cinema, adaptação: Flor do Deserto no  
espaço das narrativas femininas contemporâneas /  
Danielle Alexa Barbosa Meira. - João Pessoa, 2017.  
109 f. : il.

Orientação: Genilda Azerêdo.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Letras. 2. Autobiografia Feminina - Waris Dirie. 3.  
Identidade feminina - negra. 4. Cinema Hollywoodiano.  
5. Adaptação Fílmica - flor do deserto. I. Azerêdo,  
Genilda. II. Título.

UFPB/BC

DANIELLE ALEXA BARBOSA MEIRA

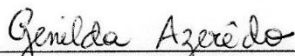
**LITERATURA, CINEMA, ADAPTAÇÃO:**

***Flor do Deserto no espaço das narrativas femininas contemporâneas***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, como requisito necessário para obtenção do grau de Mestra em Letras.

Data da aprovação: 10 / 11 / 2017

**BANCA EXAMINADORA**



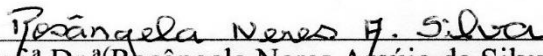
---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Genilda Azerêdo (UFPB)  
Orientadora



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liane Schneider (UFPB)  
Examinadora



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosângela Neres Afáujo da Silva (UEPB)  
Examinadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edvânea Maria da Silva (IFPE)  
Examinadora (Suplente)

Às mulheres,  
da minha vida,  
de todo o mundo,  
que ontem, hoje e sempre  
*resistem.*

## AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha mãe, pelo amor e incentivo desde sempre.

Aos meus grandes amigos, que sempre enxergaram o melhor de mim e, mesmo nos momentos adversos, acreditaram que eu pudesse chegar até aqui.

À José Veranildo, por todo o conhecimento compartilhado.

À Joanne, Gabi, Juliane, Geovana e às Jéssicas (Tarcísia, Juliana e Joana), pelas palavras de estímulo e conforto, pelos desabafos, pelos ouvidos pacientes.

À Deyse, pelo amor, companhia e paciência empregadas na fase final dessa jornada.

Aos colegas do curso, pelos *insights*, em especial Valnikson (Val), pela grande amizade cultivada e presente desde então.

Às mulheres do Núcleo Gertrudes Maria, da Marcha Mundial das Mulheres, pela energia, união, força e resistência.

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Genilda Azerêdo, pela paciência e confiança.

Aos professores das disciplinas, especialmente Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liane Schneider, por terem contribuído significativamente na construção deste trabalho.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela Neres, ex-orientadora, por aceitar prontamente participar da banca; mesmo distante, continua a inspirar em mim a dedicação pelo exercício da docência.

Ao CNPq, pelos dois anos de suporte financeiro que me permitiram cursar este Mestrado.

*E não há mais  
quem arranque a nossa língua  
o nosso verbo solto  
conjugou antes  
o tempo de todas as dores.*

Conceição Evaristo (2006)

## RESUMO

A presente pesquisa tem como foco a análise da autobiografia *Flor do deserto* (2001), de Waris Dirie e Cathleen Miller, e da adaptação fílmica homônima, de Sherry Hormann (2009) dentro do cenário atual das narrativas autobiográficas femininas, observando como o elemento memorialístico atua no processo de redimensionamento do literário e ficcionalização da história, além de incidir na reconfiguração da identidade feminina negra da personagem Waris Dirie, na literatura e no cinema, e em como isso reverbera no conjunto social contemporâneo. De caráter bibliográfico, a investigação voltou-se à discussão dos modos de construção dessas narrativas, literária e fílmica, considerando seus respectivos contextos de produção e consumo. Nesse sentido, o processo de adaptação constituiu-se de um ponto importante de análise no trabalho, por possibilitar às narrativas modos específicos de re(criar) e re(contar) as histórias. A trajetória de vida da nômade somali, que aos 13 anos fugiu do deserto e chegou até Londres, onde se tornou uma modelo de sucesso, transcende o discurso de “história de superação” e aponta para uma narrativa que levanta o questionamento do “ser mulher” dentro e fora de sua cultura. Isto porque a personagem, quando criança, passou pelo ritual de mutilação genital feminina, fato que incide física e psicologicamente na construção do “eu” mulher. O espaço de trânsito entre as culturas permitiu à personagem a tomada de consciência desse corpo e desse sujeito feminino notadamente marcado por questões de gênero, raça e classe. Assim, as narrativas de autoria feminina na contemporaneidade, na medida que abrem um espaço de emergência das vozes das mulheres silenciadas e oprimidas nos diversos contextos culturais, reconfiguram suas identidades; transitam, pois, entre o estético e o político. O caminho de análise percorrido contou com o aporte teórico de autores como Lejeune (2008), Arfuch (2011), Candau (2012) e Halbwachs (1990), na abordagem autobiográfica, memorialística e identitária; Hutcheon (2011), Bazin (2014) e Mascarello (2009), no tocante à adaptação cinematográfica e contexto de produção hollywoodiano; Hall (2003, 2011) e Almeida (2015), na questão da diáspora e Davis (2016), Saffioti (2015) e Del Priori (2009), nas discussões de gênero, raça e classe. Desse modo, as teorias elencadas foram cruciais na compreensão da análise do corpus, apontando as problemáticas significativas e (re)criando os sentidos da literatura e do cinema no contexto social atual.

**Palavras-chave:** Waris Dirie; Autobiografia Feminina Contemporânea; Adaptação Fílmica; Cinema Hollywoodiano; Identidade e Representação.



## ABSTRACT

The present research focuses on the analysis of Waris Dirie and Cathleen Miller's autobiography, *Desert flower* (2001), and the homonymous film adaptation, by Sherry Hormann (2009), within the current scene of female autobiographical narratives, observing how the memorialist element acts in the process of resignifying the literary and the fictionalizing of history, also focusing on the reconfiguration of Waris Dirie's black female identity, in literature and cinema, and how it reverberates in contemporary social scenes. Of bibliographical character, the investigation discussed the construction of these narratives, both literary and filmic, considering their respective contexts of production and consumption. In this sense, the adaptation process constituted an important point of analysis in the work, because it enables the narratives specific ways of re(creating) and re(telling) the stories. The somali nomadic's life trajectory, who ran away at 13 years old from the desert and arrived in London, where she became a top model, transcends the discourse of "surpassing" and points to a narrative that raises the questioning of what it means "to be a woman" inside and out of her culture. As a matter of fact, the character, as a child, went through the female genital mutilation ritual, that affects femaleness both physically and psychologically. The transit space between the cultures allowed the character to become aware of this body and female subject notably marked by issues of gender, race and class. Therefore, narratives by women in contemporary times, while opening an emergence space of silenced and oppressed women voices in diverse cultural contexts, reconfigures their identities; they move, then, between the aesthetic and the political. The analysis is supported by theoretical contributions of authors such as Lejeune (2008), Arfuch (2011), Candau (2012) and Halbwachs (1990), in the autobiographical, memorialistic and identity approach; Hutcheon (2011), Bazin (2014) and Mascarello (2009), regarding the cinematographic adaptation and Hollywoodian production context; Hall (2003, 2011) and Almeida (2015), in the diaspora question and Davis (2016), Saffioti (2015) and Del Priori (2009), in the gender, race and class discussions. Thus, the chosen theories were crucial in understanding the corpus analysis, pointing out the significant problematics and (re)creating the literary and filmic meanings in the current social context.

**Keywords:** Waris Dirie; Contemporary Female Narrative; Film Adaptation; Hollywood; Identity and Representation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
 <b>1 A MULHER NO ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO: ENTRE MEMÓRIA, DIÁSPORA E RECONFIGURAÇÃO DE IDENTIDADES .....</b>	<b>16</b>
1.1 Da escrita de si às narrativas literárias contemporâneas: situando a autobiografia .....	18
1.1.1 Autobiografia: do gênero literário ao “espaço biográfico” contemporâneo .....	19
1.2 O universo das lembranças: memória, narrativa e identidade .....	25
1.3 A escrita autobiográfica feminina: uma narrativa de resistência? .....	33
1.3.1 Que mulheres escrevem? Discutindo especificidades de gênero, raça e classe na escrita e representação das mulheres .....	36
1.3.2 O sujeito feminino diaspórico: narrativas de trânsito .....	44
 <b>2 FLOR DO DESERTO: A HISTÓRIA DE UMA NÔMADE SOMALI .....</b>	<b>48</b>
2.1 Quem é Waris Dirie? .....	49
2.2 A obra <i>Flor do deserto</i> .....	50
2.3 Autobiografia a quatro mãos? As especificidades de <i>Flor do deserto</i> enquanto autobiografia contemporânea.....	51
2.4 A construção da narrativa: entre a memória e a identidade de Waris.....	53
2.4.1 A flor violada do deserto: a marca do “ser mulher” entre as violências de gênero, classe e raça .....	60
2.4.2 A mutilação genital feminina.....	63
2.4.3 <i>Uma nômade em Nova York</i> e o retorno de Waris à África: o “ser mulher” reconfigurado .....	67
 <b>3 FLOR DO DESERTO NO CINEMA: AS ESPECIFICIDADES E REVERBERAÇÕES DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA NO CONTEXTO ATUAL .....</b>	<b>72</b>
3.1 Para entender o cinema e sua heterogeneidade.....	72
3.1.1 Complexidades da produção fílmica atual: Hollywood, adaptação e suas relações com a indústria cinematográfica.....	75
3.1.2 Cinema e gênero .....	79
3.2 Os caminhos da adaptação.....	80
3.3 O filme <i>Flor do deserto</i> : a história (re)contada na tela.....	87

3.3.1 <i>Flor do Deserto</i> entre o estético e o social: uma comparação pertinente com <i>A teta assustada</i> (2009), de Claudia Llosa .....	89
3.3.2 Por trás do sucesso, a mutilação genital se revela: <i>Flor do deserto</i> e a reconfiguração identitária do “ser mulher” .....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	104
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	107

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Apresentação da personagem Waris .....	94
<b>Figura 2</b> - Waris saindo da Embaixada da Somália para viver em Londres .....	95
<b>Figura 3</b> - Fotogramas da cena em que Waris e Marilyn se descobrem “diferentes” .....	96
<b>Figura 4</b> - Waris duplicada .....	97
<b>Figura 5</b> - Planos de Waris em fuga .....	98
<b>Figura 6</b> - Planos de Waris sendo vista na janela .....	99
<b>Figura 7</b> - O que Waris vê da janela .....	99
<b>Figura 8</b> - A construção da passagem do tempo através do espelho .....	100
<b>Figura 9</b> - Retomada da cena da porta. Waris, enfim, em Londres .....	100
<b>Figura 10</b> - A revelação da Flor do deserto nas passarelas .....	101
<b>Figura 11</b> - Planos do segmento da circuncisão .....	102
<b>Figura 12</b> - Fotogramas que simbolizam o ritual da mutilação .....	102
<b>Figura 13</b> - Planos da última cena do filme .....	103

## INTRODUÇÃO

*E em nossa fala, há muito fazer-dizer, há muito de palavra-ação. Falamos para exorcizar o passado, arrumar o presente e predizer a imagem de um futuro que queremos.*

Conceição Evaristo (2006)

Pensar a literatura à luz da contemporaneidade remete à presente heterogeneidade de vozes e de formas que surgem de seu amplo universo. Sendo assim, o deslocamento do cânone — em que a emergência de grupos silenciados é cada vez maior — e a crescente ênfase no sujeito contemporâneo têm possibilitado às narrativas femininas autobiográficas um notável espaço dentro do terreno literário. A configuração e a expansão deste espaço fazem, portanto, emergir vozes femininas que focalizam histórias de vida de diferentes mulheres, em contextos específicos.

Além disso, o estudo das obras literárias tem apresentado perspectivas de análise diante de suas adaptações para o cinema, com o qual a arte literária tem mantido uma relação recíproca de incorporações e transformações de suas especificidades, já que este, por agregar características das várias manifestações artísticas existentes, contribui para o processo de (re)construção das narrativas, sobretudo através da adaptação, e para um alargamento quanto à recepção.

É partindo dessa estreita relação entre as artes que a presente pesquisa pretende analisar a construção do romance autobiográfico *Flor do deserto* (2001), de Waris Dirie e Cathleen Miller, e da adaptação homônima, de Sherry Hormann (2009), dentro do contexto atual das narrativas autobiográficas femininas, observando como o elemento memorialístico atua no processo de redimensionamento do literário e da ficcionalização da narrativa, incidindo também na reconfiguração da identidade feminina negra da personagem Waris Dirie, na literatura e no cinema.

Desse modo, buscamos investigar o processo de construção da personagem no que diz respeito aos seus desdobramentos e elementos de representação, tomando a memória como aspecto essencial no processo de ficcionalização de sua história e de sua (re)construção identitária, incidindo no próprio “ser mulher” dentro e fora de sua cultura. Tais aspectos são fundamentais para a compreensão desse espaço que a narrativa ocupa no contexto atual,

enquanto história de vida de uma mulher, negra e sujeito da diáspora, figura notadamente marcada por questões identitárias e de gênero.

A pesquisa tem como foco, ainda, a análise das relações entre literatura e cinema no tocante à adaptação, investigando o processo de recriação da obra na tela e suas especificidades estéticas dentro de seu contexto de produção, bem como os desdobramentos que a arte cinematográfica suscita, tanto em termos de construção narrativa como no tocante às ressignificações dos sujeitos e espaços na sociedade.

Waris, a nômade somali que sai do deserto fugida de um casamento arranjado pelo seu pai, vivencia inúmeras dificuldades até chegar a Londres, onde se depara com uma cultura oposta à sua. Após o choque cultural e de identidade, ela consegue sobressair e torna-se uma modelo de sucesso. Porém, o romance não se limita à história de vida de uma menina que saiu da África e tornou-se famosa e reconhecida nas passarelas do mundo. Sua história se desdobra em outra, que diz respeito muito mais à sua identidade e sua condição de mulher por entre as culturas.

É buscando situar a obra *Flor do deserto* no atual terreno da escrita autobiográfica feminina contemporânea, portanto, que a pesquisa se desenvolve, investigando a construção da voz feminina nesse cenário. A imbricação entre memória, narrativa e identidade se define, pois, como um ponto importante de análise porque a narrativa parte de suas vivências, ou seja, da evocação de suas lembranças, sobretudo da visão pessoal e eventualmente sensível de sua história.

A pertinência do estudo do romance autobiográfico e de sua adaptação cinematográfica justifica-se, em primeiro momento, por inserir uma literatura de autoria feminina e negra, por muito tempo silenciada, dentro da academia e dos estudos literários. Depois, enxerga-se a categoria de romance autobiográfico como um objeto relevante dentro das discussões sobre a arte de ficção, por trazer para a área pontos de análise e questionamentos sobre as categorias ficcionais e suas relações com a realidade, já que as narrativas de si permeiam um terreno amplo e híbrido, constituindo-se diretamente da experiência vivida do autor — isto é, de sua memória — além de relacionar-se com outro regime de “verdade” no que diz respeito à sua recepção.

Já a abordagem da narrativa fílmica torna-se relevante diante da atual relação entre literatura e cinema, em que a adaptação se torna cada vez mais presente no campo de (re)construção das histórias na contemporaneidade, proporcionando para o campo da análise literária e da teoria da adaptação reflexões sobre a significação e representação da narrativa autobiográfica escrita, bem como os modos de construção — linguagens e artifícios utilizados — e as reverberações no próprio universo cultural, ideológico e identitário.

Dessa maneira, nossa investigação parte da seguinte questão: como a memória atua no redimensionamento do literário, na ficcionalização da narrativa e na reconfiguração da identidade feminina negra da personagem Waris Dirie dentro do emergente espaço autobiográfico feminino no qual está inserida *Flor do deserto*? E como tais elementos são construídos e representados no cinema, sob o viés da adaptação?

A pesquisa se constitui, pois, de seleção e análise bibliográfica sobre as questões de abordagem pretendidas na investigação do *corpus*, e está dividida em três capítulos. No primeiro, abordamos a contextualização do espaço autobiográfico feminino contemporâneo, elencando, de forma teórico-crítica, questões referentes às narrativas autobiográficas dentro do contexto literário. Por conseguinte, investigamos o papel da memória como elemento principal neste tipo de narrativa, o qual possibilita o processo de ficcionalização, além de traçarmos as relações que a memória mantém com a identidade.

Observamos, nesse jogo entre memória e identidade, as relações entre o real e a configuração da narrativa enquanto elemento literário, capaz de (re)configurar sentidos de nossa realidade e de nós mesmos, já que a memória, como afirma Candau (2012, p. 09), “[...] é, acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo”. Partiu-se, então, de questões acerca dos aspectos autobiográficos que constituem o livro enquanto narrativa literária, investigando quais mecanismos presentes atuam na ficcionalização da história, já que a autobiografia redimensiona o caráter “não ficcional” trazido pelo dado de “realidade”, transcendendo-o a partir desses mecanismos.

No segundo capítulo, voltamo-nos à análise literária da narrativa escrita, utilizando-nos do suporte teórico-crítico levantado no capítulo anterior, relacionando-o às categorias temporais, memorialísticas e identitárias a serem ressaltadas na obra. Este capítulo também conta com a fortuna crítica e contextualização de *Flor do deserto* (2001), a partir do levantamento de informações a respeito da autora e personagem que integram o *corpus*, de modo a possibilitar um maior conhecimento de seu local de fala e do conjunto abordado.

O terceiro e último capítulo conta com a investigação da construção da narrativa fílmica, sob o viés da teoria da adaptação, observando o modo como os pontos de análise da narrativa literária são ressignificados em tela, seja pela montagem, pelos planos, pela focalização, *mise-en-scène*, entre outros artifícios específicos de sua linguagem. Para isto, buscamos a compreensão do contexto de produção da narrativa fílmica em estudo, ressaltando a heterogeneidade do cinema e a sua relação com as outras artes, em especial com a literatura, trazendo discussões a respeito da complexidade da produção fílmica atual.

Acerca dessa complexidade, trouxemos à investigação reflexões a respeito da indústria cinematográfica atual, especialmente no tocante ao seu contexto hollywoodiano, o qual possui estreitas ligações com a produção das adaptações fílmicas na atualidade. Em tempo, buscamos traçar um breve comparativo com o filme peruano *A teta assustada* (2009), de Claudia Llosa, de modo a evidenciar as distinções e semelhanças que contemplam as narrativas fílmicas, já que o longa também traz uma protagonista inserida em determinado contexto de opressão, mas investe em uma poética que focaliza o caráter subjetivo das personagens, constituindo-se, pois, de maneira diferente da narrativa fílmica do nosso objeto de estudo. Destacamos, então, diferenças estéticas e sociais evidenciadas ao longo da análise para facilitar a compreensão de toda a conjuntura que abarca *Flor do deserto* (2009).

O aporte utilizado na investigação contou com os princípios teóricos de autores como Lejeune (2008) e Arfuch (2011), na abordagem da autobiografia e das narrativas de si na contemporaneidade; Foster (2011), Candau (2012) e Halbwachs (1990), com embasamentos acerca da memória, identidade e narrativa; Hutcheon (2011), Bazin (2014) e Benjamin (1994), essenciais para a compreensão acerca da adaptação e do *status* da arte na contemporaneidade, além de autores como Mascarello (2009), preponderante para a discussão a respeito do contexto cinematográfico hollywoodiano. Já sobre hibridismo e diáspora, contamos com Hall (2003, 2011) e Almeida (2015), enquanto autoras como Davis (2016), Saffioti (2015) e Del Priori (2009) contribuíram significativamente para o conhecimento trazido a respeito das questões de gênero, raça e classe que perpassam a figura da personagem Waris.

Buscamos, portanto, percorrer um caminho de análise no qual a evidência das obras escrita e fílmica pudesse ser priorizada diante do cenário em que coexistem, de modo que as teorias elencadas e discutidas serviram de embasamento e auxílio para trazer à tona as problemáticas significativas enxergadas no *corpus* selecionado, (re)criando os sentidos da literatura e do cinema no contexto social atual.



## 1 A MULHER NO ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO: ENTRE MEMÓRIA, DIÁSPORA E RECONFIGURAÇÃO DE IDENTIDADES

A literatura é arte transfigurativa: dota a linguagem, a partir de suas relações entre forma e conteúdo, de caráter plurissignificativo. Mais ainda, transmuta a linguagem para outro local, o local do não comum, do inesperado; monta e desmonta a linguagem e seus sentidos em infinitos caminhos de possibilidade. É “linguagem carregada de significado”, como afirma Pound (2006, p. 32).

Tal concepção ergue-se e consolida-se a partir da junção de inúmeras teorias, que ao mesmo tempo enriquecem e ampliam ainda mais a complexidade da literatura. Diante desse contexto, há um aspecto essencial, através do qual os significados da linguagem literária mantêm estreita relação: a vida.

A arte literária, portanto, dota-se não apenas de senso de estética; antes, constitui cadeias de significância *por* e *através* das possíveis relações com o mundo em que vivemos, ou seja, com nossas próprias vidas, com a nossa existência. A ficção, antes de criar, *recria* aspectos a partir de referências e do que o ser humano vive e sente, isto é, “a ficção, [...] o trabalho imaginativo, não cai como uma pedra no chão, como na ciência; ficção é como uma teia de aranha, presa por muito pouco, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos” (WOOLF, 2014, pp. 63-64).

Desde as noções de imitação e verossimilhança trazidas por Aristóteles em sua *Poética*, já é possível perceber o aspecto relacional entre vida e arte literária. Se o *parecer* não é o *ser*, ele toma para si determinados sentidos (do *ser*) de modo a se constituir a partir dele. Uma imitação — de um *ser* ou *objeto* — é uma representação, não é o seu original; é, sobretudo, uma perspectiva, uma faceta, uma possibilidade de tal. Ficção e realidade andam, portanto, entre paralelos que se deslocam e se cruzam em um infinito de possibilidades. É a partir da vida que concebemos outros mundos possíveis, outras histórias; é a partir da vida que nasce a ficção, como também é a partir da ficção que vislumbramos outros mundos, outras vidas, outras experiências.

Entende-se por vida, aqui, tudo o que existe no plano real, fatídico; trata-se da realidade em que vivemos. Desse modo, a ficção, enquanto trabalho imaginativo e princípio da arte literária, não se põe estritamente em uma relação de oposição à vida, à realidade; antes, emerge dela. Por outro lado, a vida pode ser interpretada como presa à ficção, pois a humanidade vive na incessante busca pela compreensão de si mesma, de modo que fabula e se sustenta através da construção de narrativas. É o que Huston (2010) afirma, ao dizer que:

[...] para nós, não basta registrar, construir, deduzir o sentido dos acontecimentos que se produzem em torno de nós. Não: precisamos que esse sentido se *desdobre* – e o que faz com que ele se *desdobre* não é a linguagem, mas a narrativa. [O real não existe, mas] real-ficção apenas, por todos os lados, sempre, uma vez que vivemos no tempo (HUSTON, 2010, pp. 18-19, grifo nosso).

É mister, ainda, pontuar mais a fundo o sentido de vida e sua relação com a arte literária dentro de todo o arcabouço que a cerca; vida como a existência do ser enquanto sujeito, individual e coletivo, e tudo que a compõe, desde as relações que constroem os espaços individuais e sociais até suas estruturas. Compreende-se, assim, que a literatura também está enraizada na dinâmica e nas mudanças dos sujeitos e das estruturas sociais ao longo dos séculos. Quando Eagleton (2003, p. 01), em vez de definir, problematiza o conceito de literatura, ele demonstra o seu caráter instável e relacional, ao indagar logo de início a noção de literatura enquanto “ficção”, por ser questionável a própria distinção entre “fato” e “ficção”.

Para o autor, o conceito de literatura se ergue a partir de questões bem mais profundas, que reúnem não só seu caráter imaginativo e o modo de construção da linguagem, mas também todo o contexto social pelo qual os indivíduos perpassam, e com ele questões culturais, de produção de conhecimento, de poder e de ideologia:

Por “ideologia”, quero dizer, aproximadamente, a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura do poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos. [...] Não entendo por “ideologia” apenas as crenças que têm raízes profundas, e são muitas vezes inconscientes; considero-a, mais particularmente, como sendo os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social (EAGLETON, 2003, pp. 20-21).

Eagleton (2003) observa, pois, que a literatura vai além do seu caráter meramente estético; está enraizada na sociedade e se relaciona diretamente com as estruturas de poder social e as ideologias presentes nesse contexto. Dessa forma, o destaque na problematização do conceito de literatura é pertinente no sentido de tornar perceptível a relação entre gêneros e obras literárias e as transformações sociais, bem como observar o espaço do gênero literário autobiográfico — foco desta pesquisa — dentro de tais relações.

Hoje, a literatura concebida e analisada dentro e fora da academia se constitui a partir do entrecruzamento e do surgimento de novas formas, coexistindo dentro de uma lógica social cada vez mais heterogênea. O deslocamento do “cânone” e a emergência de narrativas cada vez mais híbridas enfatizam tal caráter de “transformação” da literatura, juntamente com a

influência de outras artes, sobretudo a arte cinematográfica, com a qual a literatura tem mantido uma relação recíproca de incorporações e transformações de suas especificidades.

Nesse ambiente, é notável que as autobiografias tenham ganhado um espaço considerável, especialmente as narrativas femininas contemporâneas, que resultam do processo de expansão da própria escrita feminina, de modo geral, e da crítica feminista dentro do contexto social atual, estando o feminismo em corrente expansão.

Se a autobiografia, mesmo ganhando *status* de gênero literário, já foi vista por alguns como narrativa “menor” (por causa de sua referencialidade evidente no pacto autobiográfico), o que dizer do *boom* das narrativas de vida presentes dentro do contexto atual? A reconfiguração do espaço contemporâneo, tendo em vista o hibridismo das formas, a ênfase no sujeito e a crescente tendência de trazer para o foco os grupos silenciados (dentre eles, as mulheres), torna cada vez mais presente o universo das escritas de si. Como se configura, portanto, esse espaço? Como se constitui essa literatura de escrita autobiográfica de mulheres na contemporaneidade? É o que o presente trabalho busca compreender, tendo como foco o *corpus* em análise, romance e filme *Flor do deserto*.

Esse contexto da contemporaneidade, fincado no “pós-moderno”, apresenta-se muitas vezes caótico, sendo necessário, portanto, traçar um caminho de análise de tal modo que seja possível compreender os limites e os espaços, bem como as relações da arte literária com outras artes — especificamente a cinematográfica — dentro desse ambiente.

### **1.1 Da escrita de si às narrativas literárias contemporâneas: situando a autobiografia**

A presença do “eu” na escrita contemporânea torna-se notável a partir da crescente investigação do sujeito e de sua subjetividade na contemporaneidade, desencadeando uma expansão e transformação no universo das “narrativas de si”. Tais narrativas, a exemplo das biografias e autobiografias, dos diários, das cartas, das memórias, das autoficções etc., ocupam hoje um espaço considerável, tanto no mercado editorial como dentro da academia, realizando um exercício de entrecruzamento que leva cada vez mais à hibridização das formas.

Antes de discorrer sobre o atual estado de tais narrativas, em especial da autobiografia, é interessante pontuar que escrever sobre si remonta à existência do próprio surgimento da escrita, advinda da necessidade do sujeito de registrar e escrever suas histórias de vida ao longo dos séculos. É o que Foucault (1992) observa já na cultura filosófica greco-romana, em que a escrita associa-se regularmente à “‘meditação’, a esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reactiva o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflecte

sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real.” (FOUCAULT, 1992, p. 133). Exemplo disso é a *hypomnemata*<sup>1</sup>, a partir da qual:

[...] desenvolvia-se uma ética muito explicitamente orientada pelo cuidado de si para objectivos definidos como: retirar-se para o interior de si próprio, alcançar-se a si próprio, viver consigo próprio, bastar-se a si próprio, tirar proveito e desfrutar de si próprio (FOUCAULT, 1992, p. 138).

Ou seja, trata-se de estabelecer o contato permanente consigo mesmo através dessa “rememoração” do que foi registrado na escrita.

A correspondência constitui outro exemplo, em que “a carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe”, ou seja, traz para ambos a reflexão sobre a escrita e “constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros” (FOUCAULT, 1992, pp. 145; 149), tornando o escritor presente àquele a quem se dirige e dando abertura de si mesmo ao outro.

Tais práticas de escrita de si, nesse âmbito, não remetem à arte literária especificamente. No entanto, a própria transformação do conceito de literatura ao longo do tempo, ao lado dessa centralização do “eu” nos estudos modernos, permitiram que essas narrativas adentrassem o espaço literário com maior ênfase. Podemos retomar ainda, no século IV, as *Confissões* de Santo Agostinho, obra considerada importante dentro do contexto das escritas de si, mas são as *Confissões* de Rousseau (1782), no século XVIII, que marcam a escrita autobiográfica e o surgimento da forma moderna da autobiografia enquanto gênero literário.

De que autobiografia, portanto, fala-se? Como compreendê-la ora enquanto gênero literário, ora habitando um espaço autobiográfico com inúmeras formas de escrita do “eu” que se constroem e se cruzam no conjunto da contemporaneidade?

### **1.1.1 Autobiografia: do gênero literário ao “espaço biográfico” contemporâneo**

A autobiografia perpassa o contexto das escritas de si de modo instável, isto porque o termo tanto pode ser entendido como gênero literário específico, que diz respeito à narrativa de vida pessoal de quem escreve, como quanto um conjunto de práticas de escrita do eu, recebendo

---

<sup>1</sup> Espécie de caderno de notas, que continha os mais variados tipos de informação. Foucault aponta que funcionava como “uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas”, utilizadas posteriormente como “meditação”, além de servirem para “combater” os defeitos possuídos ou superar momentos difíceis (FOUCAULT, 1992, p. 135).

designações que ora se confundem, ora se distinguem da autobiografia, a exemplo do romance autobiográfico, da autoficção e das memórias. Coelho Pace (2012) aponta:

Por um lado, a autobiografia não nutre somente relações de oposição com outros gêneros memorialísticos, ficcionais ou poéticos, mas pode designar um vasto terreno de prática de expressão do eu. De toda forma, mesmo em seu sentido amplo, o uso do termo autobiografia não é consenso: “narrativas de vida”, “espaço (auto)biográfico”, “auto/biografia”, “escritas do eu”, “escritas de si”, são termos empregados em paralelo, em outros estudos, como termos que correspondem mais ou menos a “autobiografia”. Isto porque o termo parece insuficiente frente à multiplicidade de formas da construção da identidade pessoal, que extrapolam o domínio literário e o meio escrito (COELHO PACE, 2012, p. 47).

Antes de adentrar em tais questões, é importante destacar que foi considerando a autobiografia como gênero literário que Philippe Lejeune, um dos principais estudiosos da área, lançou *O pacto autobiográfico* (1975), tendo-lhe rendido, posteriormente, um longo caminho de análise e reformulação de sua teoria sobre a escrita autobiográfica. O autor parte do estudo das autobiografias francesas, buscando traçar um *corpus* que lhe desse possibilidades de definir tal gênero. Em um de seus textos, ele afirma que a noção do pacto já existia, tendo seu trabalho consistido apenas em “coleccioná-lo, batizá-lo, e analisá-lo” (LEJEUNE, 2008, p. 72).

Em busca de delimitações, pois, ele conceituou a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Tal definição ancorou-se no chamado “Pacto autobiográfico”, firmado a partir de quatro aspectos, a saber: a *forma da linguagem*, sendo narrativa/prosa; o *assunto*, tratando-se da vida individual; a *situação do autor*, ou seja, sua identidade (nome) e a do narrador; e a *posição do narrador*, como protagonista utilizando uma perspectiva retrospectiva (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Desse modo, o pacto de Lejeune desenvolve-se a partir de uma relação de *identidade* na tríade “autor, narrador e personagem”, de modo que esteja explícito para o leitor e que se estabeleça, portanto, um contrato de “verdade” entre as partes. É notável a contribuição do estudioso no campo; é óbvio, porém, que a escrita autobiográfica escaparia aos limites propostos por ele e as definições tornar-se-iam insuficientes diante da pluralidade de tais narrativas, fato que o próprio estudioso considerou, posteriormente, ao revisitar os conceitos de sua teoria, seja no tocante à relação de *identidade* que consuma o pacto, à variação das pessoas do discurso (2ª e/ou 3ª pessoas, além da 1ª), bem como à estilística particular de cada narrativa.

É complexo definir os motivos pelos quais a autobiografia desliza por entre os espaços da ficcionalidade e da referencialidade; além disso, tal discussão parece tornar-se infrutífera por ora. No entanto, pode-se afirmar que, por ser uma escrita pautada em individualismo máximo, apesar do *status* de história de vida contada pela pessoa que a viveu, é difícil conseguir inseri-la dentro de um gênero delimitado, bem como considerá-la em sentido amplo e estrito.

Para Smith e Watson, “muitos teóricos pós-modernos e pós-coloniais consideram que o termo autobiografia é inadequado para descrever a extensa variedade histórica e os diversos gêneros e práticas de escrita do eu não somente no Ocidente, mas ao redor do globo” (SMITH & WATSON, 2010 apud COELHO PACE, 2012, p. 47). Dessa forma, aponta-se que a identificação dessa variedade de gêneros seria útil para compreender as características das obras e adentrar melhor nas especificidades dos textos. Para Coelho Pace (2012):

[...] na busca em particularizar a variedade de práticas e abordagens críticas, há uma explosão de termos que esfazem a *autobiografia*, evidenciando as inúmeras maneiras pelas quais um texto se constrói — mas também como ele é recebido, lido, criticado, em movimentos conjuntos de cumplicidade e resistência (COELHO PACE, 2012, p. 48, grifo da autora).

Entra-se, então, em uma infinidade de termos e designações para os tipos de textos que não se enquadram totalmente na definição estrita da autobiografia, possuindo especificidades outras, apesar de serem autobiográficos. Estaria a contemporaneidade, portanto, construindo esse espaço inevitável de relativização dos tipos de escrita de si?

É o que Leonor Arfuch (2010) põe em discussão em sua obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, ao construir a ideia de um “espaço (auto)biográfico” pelo qual transitam as produções de si na contemporaneidade, buscando elucidar como o sujeito contemporâneo se autorreferencia a partir dos discursos autobiográficos:

Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu — canônicas, inovadoras, novas — poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos — e, melhor ainda, secretos — correspondências, caderno de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática [...] (ARFUCH, 2010, p. 60).

Ao apontar as inúmeras formas de expressão do “eu” que coexistem dentro desse espaço, ela retoma o conceito de pacto de Lejeune, pondo em xeque o caráter até certo ponto fixo de sua teoria, pois, embora o autor reconheça a multiplicidade da escrita autobiográfica em

seus textos, ele sempre termina preso a tipologias e na busca de exemplificações, o que provoca lacunas — sempre haverá obras que fogem à regra fixada do pacto — seja no tocante à questão do nome próprio (nem sempre há identificação entre autor/narrador) ou da pessoa do discurso (narrador em 2ª ou 3ª pessoas), por exemplo.

Seguindo a lógica de Arfuch (2010), o nomadismo da condição contemporânea leva à hibridização das formas, permitindo assim que tal espaço seja pensado sob uma relação dialógica. Nesse sentido, é relevante considerar a questão da recepção, ou seja, o modo como o leitor percebe e encara o texto. A autora enfatiza a questão da *identidade* a partir do nome próprio (autor = narrador = personagem) como um ponto a ser considerado, mas acredita que é na relação contratual com o leitor — e aí ela toma a perspectiva de Lejeune como relevante — o ponto importante de observância, isto é:

[...] *o lugar outorgado ao outro*, esse leitor que se presume inclemente e que se tenta exorcizar a partir da interpelação inicial, por meio da explicação de um pacto singular que o inclui, *o pacto autobiográfico* (ARFUCH, 2010, p. 52, grifo da autora).

Embora haja entendimento que é na relação contratual e no reconhecimento imediato, por parte do leitor, do “eu de autor”, que se “propõe a coincidência ‘na vida’ entre os dois sujeitos (o do enunciado e o da enunciação), encurtando assim a distância da verdade do ‘si mesmo’” (ARFUCH, 2010, p. 52), a identidade do narrador ainda desliza por entre os limites dos “eus”:

[...] para além do nome próprio, da coincidência “empírica”, o narrador é *outro*, diferente daquele que protagonizou o que vai narrar: como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade? E, ao mesmo tempo, como sustentar a permanência, o arco vivencial que vai do começo, sempre idealizado, ao presente “testemunhado”, assumindo-se sob o mesmo “eu”? (ARFUCH, 2010, p. 54, grifo da autora).

O “eu” não é senão outro; ou seja, o “eu” narrador, mesmo quando mantém relação de identidade com o autor — isto é, quando o “pacto” é selado — não subsiste como “eu” único, real, inquestionável: “Como saber que ‘eu’ é quem diz ‘eu’?” (ARFUCH, 2010, p. 52). Por outro lado, a autobiografia possibilita “ao enunciadador a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de ‘si mesmo como outro’” (ARFUCH, 2010, pp. 54-55).

É partindo de tal visão dialógica e ancorando-se no filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) que Arfuch (2010, p. 55) considera não haver identidade possível entre autor e

personagem, nem mesmo na autobiografia, já que “não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’”. E complementa:

Essa postura assinala, em primeiro lugar, o *estranhamento* do enunciador a respeito de sua “própria” história; em segundo lugar, coloca o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história, que trabalha inclusive nos procedimentos de autorrepresentação. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do biógrafo – um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial –, que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração (ARFUCH, 2010, p. 55, grifo da autora).

A relação tênue entre os “eus” do pacto aliada à noção da temporalidade, pela qual o *fato* e a sua *narração* não se igualam, constituem um dos aspectos pelos quais o gênero autobiográfico entende-se enquanto literário. Nesse sentido, a noção de “valoração” do biográfico, fundada “no desejo de transcendência ou no amor aos próximos — que impõe uma ordem à própria vida — a do narrador, a do leitor —, à vivência por si só fragmentária e caótica da identidade” (ARFUCH, 2010, p. 56), constitui-se como um aspecto primordial do gênero, bem como deste “espaço biográfico contemporâneo” delineado pela autora.

Não há, pois, pertinência em discutir os limites entre realidade e ficção no gênero autobiográfico, de modo que a relevância se volta à análise muito mais da obra *per si*, tanto em seus modos de construção como em sua significância, além da observância de tais processos diante do contexto contemporâneo, compreendendo os caminhos pelos quais a obra perpassa e as transcendências que suscita. Na noção de “espaço autobiográfico” proposta por Arfuch (2010), “o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional, num sistema compatível de crenças” (ARFUCH, 2010, p. 56).

Ao afirmar que a construção do estilo e da forma de cada narrativa possui caráter individual, Arfuch parece retornar mais uma vez à noção de relativização dos gêneros autobiográficos. Apesar disso, ela propõe ir além de exemplificações; sua proposta consiste em traçar relações entre formas que possuem graus de proximidade, adquirindo seu sentido no que ela chama de “espaço/temporização”, em uma “simultaneidade de ocorrências”, a depender, então, da época em que a obra está inserida. Ela defende que tal caráter não busca uma equivalência entre os gêneros e formas que se diferenciam:



[...] assinala, no entanto, um *crescendo* da narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros — numa trama de interações, hibridizações, empréstimos, contaminações — de lógicas midiáticas, literárias, acadêmicas (em última instância, culturais), que não parecem se contradizer demais. Espaço cuja significância não está dada somente pelos múltiplos relatos, em maior ou menor medida autobiográficos, que intervêm em sua configuração, mas também pela apresentação “biográfica” de todo tipo de relatos (romances, ensaios, investigações etc.) (ARFUCH, 2010, pp. 63-64, grifo da autora).

Assim como é notável não haver equivalência entre as formas, é igualmente interessante observar que, embora se tenha superado a discussão entre realidade e ficção, tendo em vista a multiplicidade e hibridização provenientes do contexto contemporâneo, os gêneros autobiográficos ainda diferem dos considerados de ficção. Para Arfuch, “a persistência aguda da crença, esse *algo a mais*, esse suplemento de sentido que se espera de toda inscrição narrativa de uma ‘vida real’, remete a outro regime de verdade, a outro horizonte de expectativa” (ARFUCH, 2010, p. 73, grifo da autora).

O aspecto mais relevante nas formas autobiográficas, portanto, ratificando o que foi dito acima, são as estratégias (ficcionalis) de autorrepresentação. Utilizando a ótica da autora, não é a “verdade” do acontecimento (embora existam elementos de referencialidade que permeiam toda a obra autobiográfica) que importa. É, pois:

[...] sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante* (ARFUCH, 2010, p. 73, grifos da autora).

Entendendo que forma e conteúdo são indissociáveis, são as lembranças dos acontecimentos passados que irão delinear qual será a perspectiva da narrativa. Quais histórias serão, portanto, contadas pelo sujeito dentro de sua história de vida? Nesse sentido, há um elemento central que atuará no fluxo narrativo, na (re)construção e (re)criação de tal história: a memória. É a partir dela e de seus artifícios que nascerá a narrativa literária autobiográfica.

Para entender o trajeto feito pela memória e sua importância dentro da narrativa autobiográfica, é importante considerar sua relação com alguns elementos: a identidade, o espaço percorrido pelo sujeito — seu local de fala no momento que evoca determinada lembrança, bem como no momento exato da lembrança (o fato no passado) — e o deslocamento dos acontecimentos no tempo.

## 1. 2 O universo das lembranças: memória, narrativa e identidade

O ato secular de contar histórias perpetua a existência dos indivíduos e tudo o que os constitui: suas origens, seus mitos, sua identidade e a propagação de sua cultura, que se sustentam através do chamado “tempo”. Seja na prática oral ou escrita, as narrativas estão imbricadas à vida de tal modo que se tornam indissociáveis. Nesse sentido, quando uma história de vida é contada, ela remonta a um passado a partir do qual aquele que conta (o narrador) desloca tempo e espaço, evocando lembranças através da memória.

A memória é, pois, elemento primordial dentro da construção narrativa autobiográfica, o que torna necessária a investigação acerca do modo como ela se constitui e com quais elementos se relaciona dentro de tal contexto, tendo em vista a amplitude de seu campo de estudos.

Foster (2011) aponta que na concepção clássica, o filósofo Platão (348-347 a.C.) “via [a memória] como uma tabuleta de cera na qual impressões podiam ser feitas, ou *codificadas*, que seriam depois *armazenadas*, para que mais tarde fosse possível voltar a elas (ou seja, as memórias) e *evocá-las*” (FOSTER, 2011, p. 12, grifos do autor), distinções que permanecem até hoje entre os cientistas. No entanto, o autor afirma que os teóricos contemporâneos passaram a entender a memória como um “processo *seletivo e interpretativo*”, para além do simples armazenamento e codificação de informações de modo passivo.

A partir disso, o estudioso ancora-se em Frederick Bartlett (1886-1969), teórico de tradição em pesquisa e memória do século XX, que afirma ser “reconstrutiva” e não “reprodutiva” a característica principal da memória (FOSTER, 2011, p. 18). Nas palavras de Foster (2011, p. 18): “Segundo Bartlett, o que as pessoas lembram é, até certo ponto, mediado por seu comprometimento emocional e pessoal — e seu interesse — com o evento original a ser lembrado”; sendo assim, “*a busca pelo sentido é uma das características mais significativas do modo como nossa memória trabalha no mundo real*” (FOSTER, 2011, p. 19, grifo do autor).

Ou seja, a memória está para além de sua faculdade ou capacidade biológica e de seu aspecto meramente neurológico: ela se relaciona diretamente com as subjetividades do “eu”, que vive na constante “busca pelo sentido”; que sente, que fabula, e que está em um corrente processo de mutação (de interesses, de perspectivas etc.). Isso denota também o caráter transitório do indivíduo por entre presente, passado e futuro, pois “sempre que a experiência de um evento passado influencia alguém em um momento futuro, a influência dessa experiência anterior é uma elaboração da memória sobre o acontecimento passado” (FOSTER, 2011, p. 08).

O autor considera, portanto, que a memória “é uma reconstrução imperfeita do passado localizada no presente” (FOSTER, 2011, p. 20).

Seguindo raciocínio semelhante e, talvez, mais pertinente, Joël Candau (2012) considera a memória uma “reconstrução continuamente atualizada do passado”, e utiliza-se das palavras do historiador francês Pierre Nora (1931-) para afirmar que:

[...] a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um ‘estar aqui’ que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele (CANDAU, 2012, p. 09).

Entende-se a memória, portanto, como algo construído, fabricado pelo indivíduo, o que já adquire certo aspecto ficcional. Para Henry Rousso (2005, p. 94), ela:

[...] é a presença do passado. [...] é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo socialmente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional.

Neste ponto, observa-se que o autor considera não só o passado do indivíduo, mas todo o contexto em que o indivíduo está imerso, tendo cada parte desse contexto uma contribuição significativa dentro da constituição da memória. Rousso (2005, pp. 94-95) ainda afirma que o atributo primordial da memória é:

[...] garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao “tempo que muda”, às rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela [a memória] constitui — eis uma banalidade — um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros.

Sem a memória, portanto, o sujeito se esvazia. E, ao viver unicamente o presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas; sua identidade desaparece, não produzindo mais do que um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si (CANDAU, 2012, pp. 59-60). A identidade é, pois, elemento indissociável da memória.

Antes, porém, de discorrer sobre tal relação, convém pontuar que é também através da memória que o tempo perdura e se sustenta. Ela torna acessível aquilo que já passou no fluxo temporal, ou seja, se é ela quem sustenta o que foi passado, ela sustenta o próprio tempo. É o que se pode inferir a partir de Candau (2012, p. 15):

A memória nos dará essa ilusão: o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança. Pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente.

A memória, nesse sentido, “constitui a nossa vida” (BUÑUEL, 1994 apud CANDAU, 2012, p. 15).

Nas narrativas autobiográficas, o tempo apresenta-se muitas vezes de modo subjetivo, em que a sua marcação geralmente é orientada por “indicadores temporais” centrados no narrador, seja o tempo contado a partir do momento no qual os fatos são produzidos bem como a partir da referência nos acontecimentos advindos da experiência pessoal (CANDAU, 2012, p. 92). As marcas da experiência pessoal, portanto, é que estruturam o tempo dentro da narrativa; dessa forma, além de construído “subjetivamente”, ele será fragmentado, ou seja, dar-se-á antes pelos acontecimentos que marcam determinada trajetória do que pelo conceito clássico da duração (calendários e datas, por exemplo).

Candau (2012, p. 16) defende que nossa memória, ao passo que nos modela, é também por nós modelada, o que resume sua relação mútua com a identidade; apoiando-se uma na outra, elas produzem “uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa”. Pode-se dizer, ainda, que é a memória que alimenta a identidade, pois *quem sou* relaciona-se diretamente com *quem fui* e, portanto, o passado se faz presente através da memória, por onde a identidade se constitui. É essa “conservação de si através do tempo” (RICOEUR, 1996-1997, apud CANDAU, 2012, p. 17) que implica a interdição do esquecimento. O antropólogo também considera que a memória:

[...] é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário, ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade, tal como mostram os trabalhos sobre as lembranças de traumas e tragédias como, por exemplo, a anamnese de abusos sexuais na infância ou a memória do Holocausto (CANDAU, 2012, p. 18).

No entanto, em muitos dos casos de tragédias ou traumas pessoais, ao contrário do que o autor coloca, a memória pode ter efeito inverso: fazer com que o sentimento de identidade seja revisto, questionado e/ou reafirmado, como será visto posteriormente nos capítulos de análise do *corpus* em questão.

Candau (2012, p. 18) argumenta ainda que “a demanda identitária” pode vir a reativar a memória, isto é, a busca pela identidade ou pela sua reconstituição faz com que os indivíduos recorram à memória na busca de si mesmo. Sabendo, pois, da dissociabilidade entre memória e identidade, o estudioso esclarece:

Mesmo que ontológica e filogeneticamente, a memória é necessariamente anterior em relação à identidade — essa última não é mais do que uma representação ou um estado adquirido, enquanto que a memória é uma faculdade presente desde o nascimento e a aparição da espécie humana —, torna-se difícil consentir sobre a preeminência de uma sobre a outra quando se considera o homem em sociedade.[...] Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente (CANDAU, 2012, p. 19).

Como o foco da presente pesquisa volta-se para a memória individual, convém observar o modo como o estudioso a classifica. Partindo de uma perspectiva antropológica, ele considera que a memória se manifesta de pelo menos três formas diferentes: a *protomemória*, a *memória de alto nível* (propriamente dita) e a *metamemória*.

A primeira delas, a *protomemória* (memória de baixo nível), está relacionada aos “saberes e às experiências mais resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros de uma sociedade” (CANDAU, 2012, p. 22). Ou seja, atividades que constituem nosso *habitus*<sup>2</sup>, o conjunto de aprendizagens da infância, as rotinas e os gestos, linguagens, atividades realizadas diariamente, as quais advêm de uma memória presente, atos feitos sem que se pense ou reflita sobre. É, pois, uma memória primária, inconsciente, ou ainda “a presença do passado — ou no passado — ‘e não a memória do passado’” (CANDAU, 2012, p. 23). A segunda é a *memória de alto nível*:

[...] é essencialmente uma memória de recordação ou reconhecimento: evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos etc. (CANDAU, 2012, p. 23).

---

<sup>2</sup> De acordo com Pierre Bourdieu, diz respeito a “[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações — e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...]” (BOURDIEU, 1983 apud SETTON JACINTHO, 2002, p. 62). Sobre a teoria do habitus, ver Setton Jacintho, Maria da Graça. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Revista Brasileira de Educação, nº 20, maio/jun/jul/ago, 2002, pp. 60-70. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27502005>. Acesso em: 14 de setembro de 2016.

É o que ele chama de “memória propriamente dita”, ou seja, são as lembranças de um passado, seja ele próximo ou distante.

A última, denominada *metamemória*, é a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e o que diz dela; relaciona-se com o modo como o indivíduo enxerga o seu passado (CANDAU, 2012, p. 23). É, ainda, nas palavras de Michael Lamek e Paul Antze (1996), “a construção explícita da identidade” (ANTZE & MICHAEL, 1996 apud CANDAU, 2012, p. 23).

É a *metamemória*, portanto, que se faz útil ao presente campo de estudo, já que se relaciona diretamente com a *representação* que se tem da faculdade da memória, enquanto as demais dizem respeito à própria memória enquanto faculdade. Entende-se, desse modo, que na *metamemória* cada indivíduo tem uma ideia de sua própria memória e discorre sobre ela da forma que deseja.

Considerando também que a memória individual possui, inevitavelmente, caráter coletivo, é importante entender a complexidade presente na designação da memória enquanto “coletiva”, já que o caráter mnemônico é essencialmente ligado à individualidade, sendo difícil considerar certas homogeneizações pressupostas pela coletividade. Candau (2012, p. 24) problematiza tal questão, apontando que a memória coletiva pode ser entendida como uma “representação”, uma “forma de metamemória”, um “enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo”. Supostamente, pois, dado o caráter único de cada indivíduo.

Tal lógica serve igualmente para a noção de “identidade coletiva”, que possui também um sentido metafórico e representacional, pois, embora grupos tragam consigo semelhanças e compartilhem do “mesmo modo” de ser e/ou agir, a identidade se fundaria a partir de alguns aspectos em comum, o que denota antes uma essência do que uma homogeneidade.

Nesse sentido, as retóricas holistas<sup>3</sup> constituem um aspecto da memória coletiva a ser ressaltado, tendo em vista que se considera o sujeito não de modo isolado, mas em constante relação com o outro, a partir dos diferentes contextos pelos quais perpassa e os grupos sociais dos quais faz parte, por exemplo. Tal aspecto, ao passo que é útil, é simultaneamente problemático:

---

<sup>3</sup> De acordo com Candau (2012), as retóricas holistas dizem respeito ao “[...] emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos, conjuntos que são conceituados como outra coisa que a simples soma das partes e tidos como agregadores de elementos considerados, por natureza ou convenção, como isomorfos.” (CANDAU, 2012, p. 29). São, portanto, elementos que determinado grupo tem em comum e que irão dar conta de suas representações culturais, por exemplo.

Ora, se as memórias individuais são dados (não se pode, por exemplo, registrar por escrito ou por suporte magnético a maneira pela qual um indivíduo tenta verbalizar sua memória), a noção de memória compartilhada é uma inferência expressa por metáforas (memória coletiva, comum, social, familiar, histórica, pública), que na melhor das hipóteses darão conta de certos aspectos da realidade social e cultural ou, na pior delas, serão simples *flatus vocis* sem nenhum fundamento empírico (CANDAU, 2012, p. 28-29).

Diante de tal ambiguidade, é necessário compreender as retóricas holistas (na memória e identidade coletivas) como representações metafóricas, bem como considerar seu grau de pertinência, ou seja, até que ponto a utilização da retórica holista se constitui como válida dentro de determinado contexto representacional, a depender do modo como são construídas. É o que Candau (2012, p. 30) explica:

[...] as retóricas holistas alimentam as configurações narrativas mais ou menos aptas a dar conta de certa realidade. A adequação de uma configuração narrativa a essa realidade depende precisamente do grau de pertinência da retórica holista.

Ratificando os argumentos supracitados, compreende-se que a intersecção entre individual e coletivo permite que as narrativas de si (individuais) sejam, em certo ponto, coletivas; assim, trarão representações de uma época, de um grupo ou de uma classe social, formando, então, uma identidade coletiva.

É mister também salientar a constante presença da função narrativa dentro do contexto relacional entre memória e identidade. A narrativa ordena a memória ao passo que constrói a identidade, dando à autobiografia não um caráter puramente ficcional, mas precisamente híbrido e multiforme, constituído de representações que vão das lembranças mais remotas e subjetivas a realidades presentes e relevantes; constitui, assim, um mundo ao mesmo tempo real e “inventado”. É precisamente aí que seria possível observar, talvez, a complexidade de deslocar para o tempo presente um fato que já passou.

Tal é o caráter individual da memória que, às vezes, um mesmo acontecimento pode ser construído de inúmeras formas possíveis. A evocação da lembrança, portanto, sempre será um fragmento de determinada lembrança, assim como a lembrança é apenas um fragmento do fato passado:

A parte da lembrança que é verbalizada (a evocação) não é a totalidade da lembrança. A descoberta da multiplicidade de lembranças possíveis de um mesmo acontecimento, estimuladas por contextos que mudam, tem um escopo antropológico considerável: ela mostra que a “presença do passado no presente é bem mais complexa, bem menos explícita, mas talvez bem mais

forte que a existência de narrativas explícitas nos poderia fazer crer” (CANDAU, 2012, p. 33).

Tal complexidade aponta ainda para o fato de que “não pode haver construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas às outras visando objetivos comuns, tendo um mesmo horizonte de ação” (CANDAU, 2012, p. 48). É nesse sentido que as retóricas holistas encontram sustentação para sua pertinência, pois, quanto maior for a relação entre as memórias individuais, maior será a sustentação da memória coletiva. Para Halbwachs (1990, p. 25):

[...] se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias.

Parece óbvio que à medida que o indivíduo sai em trajetória da infância à fase adulta, a sua capacidade de perceber e refletir sobre a vida e o que a cerca, o seu contexto e o grupo social do qual faz parte tornam-se mais evidentes, ao passo que a perspectiva do indivíduo sobre sua vida é modificada. Nesse sentido, Halbwachs (1990, p. 71) questiona: “Como a ideia que [o indivíduo] faz do seu passado, por esse motivo não seria modificada? Como as informações novas que [...] adquire, informações de fatos, reflexões e ideias não reagiriam sobre suas lembranças?”. E complementa:

[...] se através da memória éramos colocados em contato diretamente com alguma de nossas antigas, [sic] impressões [,] a lembrança se distinguiria, por definição, dessas ideias mais ou menos precisas que nossa reflexão, ajudada pelos relatos, os depoimentos e as confidências dos outros, permite-nos fazer uma ideia do que foi o nosso passado (HALBWACHS, 1990, p. 71).

Ou seja, embora individual, a memória do sujeito possui estreita relação/ligação com o outro, de modo que a evocação de suas lembranças e a constituição de sua memória dependem deste.

Retomando as palavras de Foster (2010), nas quais “a busca pelo sentido” é a principal característica de como a memória atua no mundo real, e sabendo que as lembranças não serão totalmente recuperadas, que há subjetividades e graus de relação com a memória do outro, como juntar os fragmentos da memória, os acontecimentos de uma vida? Como dar ordem ao caos do indivíduo em suas inúmeras vivências?



Uma vez que o que faz a identidade de uma pessoa não pode jamais ser realmente ou totalmente lembrado, responde Benedict Anderson, devemos contá-la, fazer “uma narrativa de identidade”, um “discurso de apresentação de si” que terá a forma de uma “totalidade significativa” (CANDAU, 2012, p. 70).

É aí, portanto, que a função da narrativa pode ser destacada. A “busca pelo sentido” posta em narrativa cria o que Candau chama de “totalidade existencial”, isto é, a história de uma vida. Embora “o estatuto de verdade do discurso de apresentação de si esteja [...] para além de toda possibilidade de prova” (CANDAU, 2012, p. 70) e a narrativa erga-se sob um horizonte de perspectiva acerca de certa realidade, ela ainda é, sobretudo, uma narrativa, escrita a partir das especificidades do autor, com modo e linguagem próprios, verbalizados através de todos os aspectos pontuados ao longo do texto. Candau (2012) afirma ainda que:

É o *distanciamento do passado* que o permite reconstruir para fazer uma mistura complexa de *história e ficção*, de *verdade factual e verdade estética*. [...] o ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventariar *não o vivido*, como supunha Maget, mas *o que fica do vivido*. O narrador parece colocar em ordem e tornar coerentes os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento mesmo da narrativa: restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações, “sublimações”, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, “vida sonhada”, ancoragens, interpretações e reinterpretações constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda a narrativa (CANDAU, 2012, p. 71, grifo nosso).

Nessa evocação do passado, a dubiedade da memória sempre estará em evidência, sendo constituída, portanto, de opostos, de lembranças e esquecimentos. Essa “totalização existencial” verbalizada “faz-nos ver que a memória é também uma arte da narração que envolve a identidade do sujeito e cuja motivação primeira é sempre a esperança de evitar nosso inevitável declínio” (CANDAU, 2012, pp. 72-73), ou seja, a *busca de sentido* e a perpetuação de nossa própria existência.

Essa *história de vida* precisa erguer um mundo estável, um sentido que seja capaz de ordenar a vida de maneira lógica, verossímil, que conduza a um norte e a um destino. “Toda a conduta da narrativa produz, portanto, uma ilusão biográfica, uma ficção unificadora”, de modo que o narrador transforma “[...] a narrativa de si próprio em ‘bela história’, quer dizer, uma vida completa, rica em experiências de toda natureza” (CANDAU, 2012, pp. 73; 74).

O que é isso senão construção? Se pensar a organização narrativa de uma história pressupõe um caráter ficcional (apesar de não ser suficiente para torná-la literatura, mas

adentrar o espaço do literário), a memória se coloca como elemento primordial, através do qual seus artifícios farão da autobiografia um gênero literário. É, ainda, a busca de si a partir dessa escrita e a identidade, erguida sob o trabalho com a memória, que atuarão na própria construção do “eu”.

As autobiografias contemporâneas ocupam, desta forma, um espaço híbrido, mas não menos literário, que permanece em constante diversificação e mutação das formas. O autor da obra, ao afirmar em narrativa que a sua história é real, afirma sobretudo a sua verdade, verdade a qual concebe no momento da evocação de uma memória quase sempre “traíçoeira”, dependente de inúmeros aspectos interiores e exteriores ao processo de escrita. Do olhar individual do narrador à sua relação com o outro e do deslocamento do antes para o agora, o passado permanece presente na memória e apenas nela, já que não existe mais, sendo, então, outro.

Diante de tais considerações, *Flor do deserto* (2001) é, antes de tudo, compreendida como autobiografia em seu sentido estrito, enquanto gênero literário, tomando como primordiais as considerações de Lejeune; porém, como é óbvio que a obra extrapola esse terreno, faz-se necessário o seu estudo compreendendo o espaço autobiográfico delineado por Arfuch. O estudo se valerá, pois, da compreensão da autobiografia enquanto gênero coexistindo dentro desse espaço contemporâneo em relação com os inúmeros elementos pelos quais são construídas suas significâncias.

### **1.3 A escrita autobiográfica feminina: uma narrativa de resistência?**

É fato que a escrita de si permeia o universo tanto masculino como feminino. No entanto, as narrativas femininas parecem fazer-se presentes de modo mais enfático dentro do terreno das narrativas de si, tendo em vista o caráter “privado” de tais escritos; dizendo de outro modo, enquanto a presença do masculino permeou durante muito tempo os mais diversos espaços — incluindo a escrita (científica, crítica e/ou ficcional, por exemplo) —, o universo feminino sempre esteve ligado, de modo geral, ao âmbito privado. Longe de constituir uma regra, tal configuração incide diretamente no modo como os processos de escrita desenvolvem-se.

Ao passo que o contexto atual, como já foi dito anteriormente, caracteriza-se pelo estudo das subjetividades do “eu” — o que contribui cada vez mais para a expansão dessas narrativas —, ele faz emergir inúmeras vozes femininas, que focalizam histórias de vida de diferentes mulheres, em espaços e contextos específicos. Arfuch (2011, p. 95) aponta:

O tempo transcorrido e, sobretudo, as transformações políticas das últimas décadas, o novo traçado do mapa mundial e o desdobramento incessante das tecnologias, que foi além de qualquer previsão, transtornaram [sic] definitivamente o sentido clássico do público e do privado na modernidade a ponto de essa distinção se tornar frequentemente indecível. Sob essa luz historicizada, a configuração atual de tais espaços se apresenta sem limites nítidos, sem atribuições específicas e submetida à constante experimentação.

A indefinição dos limites entre a esfera pública e a privada, portanto, é fator preponderante na presença da mulher na literatura, assim como o caráter híbrido das narrativas atuais advém do presente contexto apontado pela autora. Antes de afunilar a abordagem da presente pesquisa, é preciso compreender brevemente as relações entre mulher e literatura.

A linha tênue que separa (ou que une) a literatura da vida também faz com que percebamos a literatura como um pilar, que sustentou por muito tempo o próprio modo de construção patriarcal em que as sociedades se baseiam. A figura da mulher, dentro da literatura, refletia diretamente as relações de poder fincadas no meio social, ao mesmo tempo em que lançava, para a própria sociedade, a representação desse universo feminino de modo a consolidar tais estruturas patriarcais.

A hegemonia masculina, nesse sentido, velava-se pela suposta “universalidade” da literatura, de modo que a mulher permanecia quase sempre restringida a seu papel representacional, usada ao bel prazer da arte literária, sob a perspectiva masculina. É o que Susana Funk (1994) aponta:

Equiparada na literatura com conceitos como os de *texto*, *objeto* ou *musa*, a mulher que questionasse esse *status quo* se via desamparada diante de um estabelecimento crítico, sustentado pela universidade, que ignorava peculiaridades que não se enquadrassem no paradigma masculino, dito universal (FUNCK, 1994, p. 17, grifos da autora).

Portanto, as relações de submissão da mulher diante do masculino, seja nos modos de representação das personagens femininas ou no apagamento e vazio das mulheres enquanto leitoras e/ou escritoras, estavam presentes nos diversos âmbitos da sociedade, inclusive dentro da própria academia.

O contexto de mudança advém da própria reconfiguração das estruturas sociais. O advento da Revolução Industrial, que modifica substancialmente as relações dentro e fora dos lares e consequentemente o papel desempenhado pelas mulheres, assim como o surgimento dos movimentos feministas, em especial a partir do século XX, e a problematização do gênero

enquanto categoria binária, propiciam a entrada da mulher como sujeito ativo dentro de um contexto notadamente masculino até então.

É fato que podemos destacar mulheres que subverteram essa ordem ao longo da história, do âmbito político ao literário. No entanto, é a partir dos anos 60 que a exceção passa à recorrência, ou seja, que a mulher galga espaços importantes e se debruça na análise de si mesma e de sua própria representação. É o que se observa no campo da escrita feminina, tanto acadêmica como literária:

Apesar de existirem obras feministas isoladas ao longo da historiografia literária (como as de Virginia Woolf e Simone de Beauvoir, entre as mais conhecidas), foi com o ativismo político da década de 60 nos Estados Unidos que um grupo de mulheres — editoras, escritoras, professoras e críticas — começou a questionar, com o vigor característico da década, a prática acadêmica patriarcal. A constatação aparentemente simples de que a experiência da mulher enquanto leitora e escritora é diferente da experiência masculina levou a uma verdadeira revolução intelectual (FUNK, 1994, pp. 17-18).

A ideia de “universalidade”, portanto, passa a ser desconstruída dentro desse ambiente. Além disso, os valores estéticos começam a ser revistos e o papel da mulher, tanto em sua representação estereotipada como dentro do próprio universo de escrita literária e canônica, começa a ser reconfigurado. O movimento feminista, nesse sentido, foi de grande relevância no mergulho de uma história até então ofuscada para desvendar uma arte literária diferenciada, própria da expressão feminina.<sup>4</sup>

Se a literatura está intimamente relacionada às questões sociais, culturais e ideológicas e se constrói a partir disso, ao passo que reconstrói tais questões, a emergência e o reconhecimento de uma “literatura feminina” dão espaço para uma reconfiguração dessa representação feminina e, conseqüentemente, para a própria transformação das relações de gênero. É nesse viés, portanto, que as narrativas autobiográficas femininas emergem.

Os homens célebres descritos por si mesmos em suas autobiografias cedem hoje lugar às histórias de vida de mulheres, que em grande parte estão relacionadas à questões identitárias e políticas, de análise do espaço de sua representação dentro da sociedade, bem como de reconstituição de identidades (subjugadas, escondidas, apagadas) marcadas por sua inferiorização. Isto não quer dizer que mulheres não escreviam anteriormente, nem que suas

---

<sup>4</sup> Usar o termo “própria da expressão feminina” não denota uma intenção de categorizar uma “literatura feminina” em oposição ao homem no sentido binário-sexual; antes, ressalta, na produção escrita de mulheres, diferenças, no sentido de vozes específicas que agora emergem, que têm algo a dizer diferente do já dito até então.

obras não eram dignas ou maiores, ou ainda, que não havia produção no âmbito dos demais gêneros literários (poéticos e ficcionais); porém, salvo exceções, muitas das produções literárias de mulheres permaneceram por um tempo considerável escondidas, ofuscadas ou perdidas, restando-lhes, ainda, o lugar do privado, através do qual se pode inferir a convergência da escrita feminina com as formas autobiográficas (cartas, diários, memórias e autobiografias propriamente ditas). Aliás, o lugar do privado, naturalmente destinado a ela, ainda resvala de modo considerável na escrita contemporânea.

Desse modo, visualiza-se que tais narrativas buscam desnudar e redimensionar esse espaço destinado à mulher. Ao criar a possibilidade de uma escrita feminina de representação da mulher criada por ela mesma, ela passa da submissão para o protagonismo. A pesquisa, diante da abrangência dessas narrativas — ficcionais ou híbridas — volta-se, então, para as narrativas que carregam marcas textuais e autorais da escrita feminina na contemporaneidade, de modo que a análise partirá do romance autobiográfico *Flor do deserto* (2001), da escritora e ativista somali Waris Dirie, e sua adaptação fílmica homônima, de 2009, dirigida por Sherry Hormann, sendo o fator do deslocamento da personagem (trânsito entre as culturas) elemento primordial na compreensão desse espaço.

### **1.3.1 Que mulheres escrevem? Discutindo especificidades de gênero, raça e classe na escrita e representação das mulheres**

A categorização de uma literatura “feminina”, designação outrora essencial na inserção das mulheres no rol da arte literária, talvez possa ser mais bem concebida, atualmente, enquanto “escrita de autoria feminina” (ou ainda, escrita de mulheres). Isto porque parece mais adequado refletir acerca de uma produção de mulheres do que pensar no “feminino” enquanto termo representante de um universo estereotipado do “ser feminino”. Ainda assim, deixar claro que determinada obra é de “autoria feminina” — ou seja, escrita por uma mulher — pode encontrar a ressalva: que mulher escreve?

Seguindo a mesma lógica, observa-se que a máxima do “ser mulher” como um fator essencialista sucumbe diante das análises sociológicas atuais: as mulheres estão inseridas em diferentes contextos, ou seja, possuem diferentes vivências, que ora se unem, ora se separam. Pensar, portanto, nessa diversidade, implica dizer que a experiência de escrita do sujeito feminino é multifacetada, principalmente se pensada à luz das questões de gênero, raça e classe coexistindo paralelamente na concepção da crítica feminista atual.

Apesar disso, é importante considerar que, se a sociedade ainda vive sob a égide do patriarcado e se os escritos produzidos por mulheres desnudam e dão voz ao que fora silenciado ao longo da história, sobretudo se considerada a escrita autobiográfica, a presença de questões acerca do corpo e da sexualidade, bem como do papel familiar (casamento, maternidade etc.) e social que as mulheres ocupam serão marcas comuns presentes nas referidas narrativas.

Diante disso, para adentrar na análise da autobiografia de Waris Dirie e compreender seu espaço enquanto mulher negra africana e diaspórica<sup>5</sup>, convém apontar brevemente alguns aspectos do contexto histórico e de vivência das mulheres negras. Considerando o âmbito ocidental, tal discussão pode ser entendida a partir de dois principais pontos: a presença marcante do processo de escravidão e o papel social desempenhado por essas mulheres ao longo da história.

A filósofa Angela Davis, em sua obra *Mulheres, raça e classe* (2016), discute como a “escravidão moderna” e a dinâmica atual da exclusão capitalista têm suas raízes fincadas no processo de escravidão dos Estados Unidos, evidenciando o racismo e sexismo e ressaltando o papel da mulher negra dentro da lógica escravagista, além de descrever a luta pelos direitos civis sob a perspectiva dessas mulheres.

Um dos pontos observados por Davis diz respeito à diferença no contexto do trabalho, sendo enorme o espaço que ele ocupa hoje na vida das mulheres negras. Para ela, este fato relaciona-se diretamente ao padrão estabelecido durante os primeiros anos de escravidão, em que as mulheres negras já trabalhavam mais fora de casa do que as brancas (DAVIS, 2016, p. 17). Levando em consideração que as mulheres negras, em grande maioria, pertencem à classe subalterna, ainda é possível acrescentar o fato de que o campo de trabalho ocupado por essas mulheres está ligado, em grande parte, a atividades domésticas, por exemplo.

No sistema escravagista, as negras eram propriedades e unidades de trabalho lucrativas e garantiam a ampliação da força de trabalho escravo através da reprodução. Nesse sentido, a autora ressalta como a mulher negra, diante do sistema opressor, diferenciava-se do homem:

A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas (DAVIS, 2016, p. 19).

---

<sup>5</sup> O termo será esclarecido mais adiante.

A violência sexual era uma prática muito comum e funcionava como uma “expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras” (DAVIS, 2016, p. 20). A partir de tal contexto, vê-se a importância de se considerar, juntamente com o racismo e o sexismo, a questão da classe, ou seja, perceber as relações de poder econômico nas quais as mulheres estavam relegadas à margem social.

Argumento semelhante é utilizado pela socióloga brasileira Heleieth Saffioti, ao tomar como base o escravismo para justificar o surgimento do sexismo em paralelo ao do racismo:

Quando um povo conquistava outro, submetia-o a seus desejos e a suas necessidades. Os homens eram temidos, em virtude de representarem grande risco de revolta, já que dispõem, em média, de mais força física que as mulheres, sendo, ainda, treinados para enfrentar perigos. Assim, eram sumariamente eliminados, assassinados. As mulheres eram preservadas, pois serviam a três propósitos: constituíam força de trabalho, importante fator de produção em sociedades sem tecnologia ou possuidoras de tecnologias rudimentares; eram reprodutoras desta força de trabalho, assegurando a continuidade da produção e da própria sociedade; prestavam (cediam) serviços sexuais aos homens do povo vitorioso. Aí estão as raízes do sexismo, ou seja, tão velho quanto o racismo. Esta constitui uma prova cabal de que o gênero não é tão somente social, dele participando também o corpo, quer como mão de obra, quer como objeto sexual, quer ainda como reprodutor de seres humanos, cujo destino, se fossem homens, seria participar ativamente da produção, e quando mulheres, entrar com três funções na engrenagem descrita (SAFFIOTI, 2015, pp. 132-133).

O racismo e o sexismo, portanto, podem ser compreendidos paralelamente como mecanismos de opressão das mulheres negras. Dentro desse contexto, observa-se também que Saffioti (2015) coloca em questão a noção de gênero, ressaltando como o corpo adentra na cadeia de opressão, ou seja, a opressão não é reforçada apenas pelos aspectos sociais, discussão que será travada mais adiante.

Antes, é importante pontuar também o destaque que Mary Del Priori dá, em sua obra *Ao sul do corpo* (2009), às diferenças de papel entre a mulher branca e negra no período colonial a partir dos espaços ocupados por elas:

[...] apresentadas com recorrência pela bibliografia tradicional como autossacrificadas, submissas sexual e materialmente e reclusas, as imagens da mulher de elite opõem-se à promiscuidade e à lascívia da mulher de classe subalterna, em geral negra, mulata ou índia, pivô da miscigenação que justificou por tanto tempo a falsa cordialidade entre os colonizadores e colonizados (DEL PRIORI, 2009, p. 41).

A imagem de “promiscuidade” associada às mulheres negras funda-se, na época colonial, justamente pelo espaço que estas ocupavam. De modo geral, as negras escravas e/ou alforriadas estavam mais presentes no espaço público; essa visão de “liberdade”, que fugia ao padrão das mulheres brancas, juntamente com a diferenciação no âmbito do trabalho, em que eram exploradas pela sua força de trabalho e pelos serviços sexuais, expõe também a dificuldade e os artifícios dos quais elas se utilizavam para sobreviver em tal espaço. Pertencentes à classe subalterna, muitas eram mães solteiras e chegavam a entrar inclusive na prostituição para manter seus filhos e/ou parentes.

Diante de tal contextualização, pode-se perceber como as relações de gênero se moldam através da classe e da raça, incidindo diretamente nas experiências e vivências das mulheres. Nesse sentido, a construção desse passado marcado por opressões impregna tais relações, criando um ambiente de naturalização sobre as identidades do “ser mulher” no meio social.

Afastando-se da perspectiva ocidental e partindo para o contexto somali, onde mais da metade da população é nômade e majoritariamente islâmica, a presença do patriarcado dá-se muito fortemente e as relações de gênero são notadamente marcadas pela opressão das mulheres, sendo a prática da mutilação genital, talvez, o maior símbolo de tal opressão.

A violência, nesse sentido, apresenta-se como um dos principais elementos na engrenagem do patriarcado e, portanto, no contexto de vivências das mulheres. Levando em consideração a presença marcante da violência no corpus em análise, faz-se pertinente trazer a discussão acerca da “violência de gênero” que Saffioti trava em *Gênero, violência e patriarcado* (2015), colocando em xeque a compreensão de gênero enquanto mero constructo social e ressaltando o conceito do patriarcado como mantenedor da estrutura de opressão e violência que atinge as mulheres em diversos níveis.

Antes, é necessário entender o terreno instável da conceituação de gênero, tendo em vista que não há homogeneidade no campo das teorias feministas que demarque tal território sem contradizê-lo ou colocá-lo em questão. Convencionalmente entendido como “diferença sexual”, o gênero esteve presente no campo das práticas e teorias feministas durante bom tempo — sendo sustentado por lugares notadamente marcados e reafirmados em que as “questões da mulher” emergiam em diferença ao masculino —, passando posteriormente a ser visto em oposição a “sexo”, ou seja, como aquilo que é socialmente construído, visão que passou a ganhar um enorme espaço dentro das teorias.

Embora a ideia do gênero como socialmente construído seja atualmente mais defendida e embasada, ainda assim, termina ancorando-se na relação binária masculino/feminino, que, por sua vez, tem como base o sexo biológico. Para Linda Nicholson (2000), as relações entre o



sujeito e seu próprio corpo (aspecto também integrante na construção do gênero) criam essa persistência na associação ao sexo biológico, pois, “se o próprio corpo é sempre visto através de uma interpretação social, então o ‘sexo’ não pode ser independente do ‘gênero’; antes, sexo nesse sentido deve ser algo que possa ser subsumido pelo gênero” (NICHOLSON, 2000, pp. 9-10).

É perceptível, portanto, que a diferença sexual permanece nas bases de conceituação de gênero. Para alguns teóricos, no entanto, esse conceito, mesmo tendo servido de parâmetro para o aprofundamento no estudo da mulher em diversas áreas do conhecimento, acaba por restringir os espaços de discussões e proposições acerca de tais questões. Para Teresa de Lauretis (1987), ao sustentar tal visão:

[...] o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma oposição conceitual que está “desde sempre já” inscrita naquilo que Fredric Jameson chamaria de “o inconsciente político” dos discursos culturais dominantes e das “narrativas fundadoras” que lhes são subjacentes — sejam elas biológicas, médicas, legais, filosóficas ou literárias — e assim tenderá a reproduzir-se, retextualizar-se (LAURETIS, 1987, p. 207).

Ou seja, para a autora, a reprodução da conceituação ancorada da diferença sexual sempre retornaria às estruturas sociais engessadas no patriarcado. Inclusive, para falar das mulheres, tal fato incidiria no apagamento de suas próprias diferenças, como se todas fossem “diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva” (LAURETIS, 1987, p. 207).

É pertinente esclarecer também que, embora os estudos de gênero tenham surgido através da necessidade da problematização acerca das “questões da mulher”, e tendo, em determinado momento, se confundido com tal (“estudos de gênero” como equivalente às questões da mulher), a fórmula *gênero = mulher* não se sustenta porque o próprio conceito de gênero é inevitavelmente relacional, e também porque “qualquer informação sobre as mulheres, é necessariamente informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro” (SCOTT, 1995, p. 75). Com isto, pode-se afirmar que, de acordo com Lauretis (1987):

[...] o termo ‘gênero’ é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. [...]. Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe (LAURETIS, 1987, pp. 210-211).

O gênero, então, é uma representação construída através de significados sociais dentro de determinada cultura e/ou sociedade. Assim, “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação” (LAURETIS, 1987, p. 212).

Entender o que Lauretis (1987) propõe não exclui o fator “sexo” das discussões de gênero, mas transcende determinadas barreiras postas pelo binarismo *per si*, ao passo que insere, dentro do sistema de “sexo-gênero”, um conjunto de aspectos que se entrecruzam dentro dessa representação, como podemos perceber no próprio argumento de Joan Scott (1995) ao dizer que “o gênero deve ser redefinido e reestruturado em conjunção com uma visão de igualdade política e social que inclua não somente o sexo, mas também a classe e a raça” (SCOTT, 1995, p. 93).

A ideia do fragmentado, do socialmente construído, do tornar-se processo e produto de sua própria construção, faz-se relevante dentro de uma perspectiva mais ampla das relações de gênero. Mas por que problematizar o conceito de gênero no âmbito da violência? Falar da “violência de gênero” não parece deixar claro ou evidenciar o modo como essa violência atinge as mulheres e como se sustenta e se perpetua através da estrutura patriarcal das sociedades, aspecto que interessa à presente pesquisa.

Para Saffioti (2015), ofuscar o patriarcado evidenciando apenas as questões de gênero realiza um caminho oposto, isto é, mantém tal estrutura. Enquanto o gênero é mais abrangente e acompanha a humanidade desde a sua existência, de modo que suas relações podem ser igualitárias (homem-homem, mulher-mulher, mulher-homem etc.), o patriarcado, consolidado a partir do capitalismo, relaciona-se diretamente à desigualdade e à opressão. Sendo assim, “tratar esta realidade em termos exclusivamente do conceito de gênero distrai a atenção do poder do patriarca, em especial como homem/marido, ‘neutralizando’ a exploração-dominação masculina” (SAFFIOTI, 2015, p. 145).

Evidenciar tal discussão não objetiva ratificar um conceito de gênero apoiado necessariamente no sexo; antes, considera pertinente ressaltar a visão crítica de Saffioti para as relações de poder imbuídas no patriarcado, em que a violência contra a mulher ancora-se também nesse corpo gendrado. A autora aponta:

O gênero é constitutivo das relações sociais, como afirma Scott (1983, 1988) da mesma forma que a violência é constitutiva das relações entre homens e mulheres, na fase histórica da ordem patriarcal de gênero (Saffioti, 2001), ainda em curso. Na ordem falocrática, o gênero, informado pelas desigualdades sociais, pela hierarquização entre as duas categorias de sexo e até pela lógica da complementaridade (Badinter, 1986) traz a violência em seu cerne (SAFFIOTI, 2015, p. 146).

Defendendo uma “ordem patriarcal de gênero”, que “se aplica a uma fase histórica, não tendo a pretensão da generalidade nem da neutralidade, e deixando propositadamente explícito o vetor da dominação-exploração” (SAFFIOTI, 2015, p. 148), a teórica evidencia, portanto, a violência, aspecto preponderante na análise do *corpus* da presente pesquisa e no entendimento da representação de Waris Dirie enquanto mulher negra.

A violência do corpo, especificamente na prática da mutilação genital<sup>6</sup>, ponto central da história de Waris, também é explanada por Saffioti. Incidindo diretamente no controle da sexualidade e dos corpos das mulheres, tal prática serve para assegurar, sobretudo, a fidelidade da esposa a seu marido. A autora informa:

Tais mutilações podem, atualmente, ser realizadas em hospitais com satisfatórias condições de assepsia, mas não é isso que ocorre na maioria delas. Nas zonas rurais, nas vilas, enfim, nas regiões mais longínquas do poder central, em geral, são feitas com uma lâmina de barbear, no Brasil gilete, sem nenhum cuidado higiênico, decorrendo daí muitas mortes por infecção (SAFFIOTI, 2015, pp. 51-52).

Mesmo com muitos avanços a respeito, a exemplo das iniciativas da ONU<sup>7</sup> no trabalho de garantir os direitos universais, o apelo cultural feito pela permanência de tal prática ainda é observado, inclusive nos congressos internacionais, em resistência às denúncias realizadas contra tal prática.

É importante pontuar que, embora as práticas de opressão sejam diversificadas pelo contexto cultural e que o caso de mutilação, por exemplo, seja tratado como uma atrocidade aqui no Brasil<sup>8</sup>, muitas são as formas de violência e opressão que sobrevivem mascaradas diante de tal cenário. A autora exemplifica:

---

<sup>6</sup>Saffioti (2015, p. 51) explica: “Entre as mutilações genitais, há a cliteridectomia, que consiste na ablação, no corte, na extirpação do clitóris, órgão que desempenha importante papel na relação sexual, sendo responsável pela maior parte do prazer. A cliteridectomia vem acompanhada, muitas vezes, da ablação dos lábios internos da vulva, o que reduz, ainda mais, o prazer obtido na relação sexual. Finalmente, há outro tipo de mutilação, conhecida como infibulação, que consiste na sutura dos lábios maiores da vulva, deixando-se um pequeno orifício para a passagem do sangue menstrual e de outros fluidos. Cada vez que uma mulher infibulada tem um filho, ou se corta a costura anteriormente feita, ou os lábios maiores da vulva são dilacerados pela passagem do bebê. Em ambos os casos, esta mulher será novamente infibulada. Não raramente, as três mutilações são realizadas em uma única mulher, ainda na infância, visando, cada uma a seu modo, a diminuir o prazer proporcionado pelo sexo e [...] tornar a relação sexual um verdadeiro suplício.”

<sup>7</sup>Organização das Nações Unidas.

<sup>8</sup>Saffioti (2015, p. 52) cita um exemplo ocorrido aqui no Brasil, em um hospital paulistano, onde um médico muçulmano realizou o procedimento em uma garota muçulmana, o que infringe as leis do país.

Há pouco mais de duas décadas, um nordestino marcou, com o ferro em brasa utilizado para marcar gado, sua companheira com as letras MGS, iniciais da expressão *mulher galheira só morta*, meramente porque suspeitava estar sua esposa cometendo infidelidade conjugal (SAFFIOTI, 2015, p. 53).

O espaço social destinado à mulher é, por assim dizer, notadamente marcado pelas mais diversas práticas de violência salvaguardadas pela estrutura patriarcal, e isto se faz presente não apenas nas relações do âmbito privado, mas em todas as relações de poder na esfera social, ou seja:

Do mesmo modo como as relações patriarcais, suas hierarquias, sua estrutura de poder contaminam toda a sociedade, o direito patriarcal perpassa não apenas a sociedade civil, mas impregna também o Estado. Ainda que não se possa negar o predomínio de atividades privadas ou íntimas na esfera da família e a prevalência de atividades públicas no espaço do trabalho, do Estado, do lazer coletivo, e, portanto, as diferenças entre o público e o privado, estão estes espaços profundamente ligados e parcialmente mesclados (SAFFIOTI, 2015, p. 57).

Por último, convém ressaltar o modo como o patriarcado também fomenta a guerra entre as mulheres, como uma “engrenagem quase automática”, podendo ser acionada por qualquer um, inclusive por mulheres. É o que Saffioti (2015) explica a partir do filme *Lanternas vermelhas*<sup>9</sup>:

Quando a quarta esposa, em estado etílico, denuncia a terceira, que estava com seu amante, à segunda, é esta que faz o flagrante e que toma as providências para que se cumpra a tradição: assassinato da “traidora”. O patriarca nem sequer estava presente no palácio no qual se desenrolaram os fatos. [...] Zhang Yimou captou corretamente esta estrutura hierárquica, que confere aos homens o direito de dominar as mulheres, independentemente da figura humana singular investida de poder. Quer se trate de Pedro, João ou Zé Ninguém, a máquina funciona até mesmo acionada por mulheres. Aliás, imbuídas da ideologia que dá cobertura ao patriarcado, mulheres desempenham, com maior ou menor frequência e com mais ou menos rudeza, as funções do patriarca, disciplinando filhos e outras crianças ou adolescentes, segundo a lei do pai. Ainda que não sejam cúmplices deste regime, colaboram para alimentá-lo (SAFFIOTI, 2015, p. 108).

---

<sup>9</sup> Filme chinês (1991); direção de Zhang Yimou. Ambientado nos anos 20, conta a história de Songlian, uma universitária de 20 anos que é forçada a se casar com um homem mais velho depois que sua mãe morre e sua tia não tem mais dinheiro para custear seus estudos. O marido, já possuindo mais de três esposas (que moram em casas diferentes), escolhe a cada noite com quem vai dormir, dando à escolhida alguns privilégios. Tal costume gera rivalidade entre as esposas e Songlian envolve-se em intrigas e conspirações.

Aqui, é possível fazer uma comparação com a prática da mutilação genital feminina sofrida por Waris na infância. O poder patriarcal imbuído na prática cultural se perpetua na ação das mulheres que realizam o procedimento, assim como nas mães, que buscam garantir o casamento de suas filhas, mantendo a honra e a castidade para o futuro esposo.

Entende-se, por fim, que em maior ou menor grau, física ou psicologicamente, as práticas de violência sofridas pelas mulheres desmembram suas identidades, provocando traumas e silenciamentos, de modo que tal contexto é mantido especialmente pela estrutura patriarcal contida nas relações de gênero e que não pode ser ignorada. Daí a necessidade de se enfatizar o patriarcado, já que se manifesta tão fortemente nas sociedades africanas e na cultura somali, foco da nossa pesquisa.

Compreender o terreno da escrita autobiográfica feminina implica buscar o entendimento do espaço que a mulher ocupa na sociedade patriarcal, bem como as estruturas de gênero, classe social e raça/etnia coexistindo em uma lógica específica. Assim, enxergar o peso do patriarcado enquanto gerador e mantenedor, dentro das relações de gênero, da desigualdade e/ou opressão das mulheres pelos homens permite entender o caráter de resistência da escrita das mulheres, revestido de um sentido político e identitário.

Pode-se dizer ainda, diante de tudo que foi apresentado, que a escrita autobiográfica construída através da memória pessoal traz a experiência ideológica do patriarcado do lugar do oprimido, ideologia essa que abarca todas as mulheres — de maneiras diferentes — e, portanto, abarcam posicionamentos feministas. O processo de pôr ordem à própria narrativa, à própria vida, significa também um retorno, um redimensionamento identitário, ou seja, no processo de narrar a sua história, a partir da escrita forjada no eu, Waris reivindica a identidade e o corpo marcados pela violência. O pessoal é político.

### **1.3.2 O sujeito feminino diaspórico: narrativas de trânsito**

Com o *boom* autobiográfico contemporâneo, tornam-se notáveis as narrativas das mulheres *em trânsito*, deslocadas de sua origem, carregando, entre as sociedades e as culturas, identidades fragmentadas e subjugadas em busca da compreensão do próprio *ser mulher* e do entendimento de si mesmas. Podemos citar obras como *Infidel, a história de uma mulher que desafiou o islã* (2007), da escritora e ativista somali Ayaan Hirsi Ali (1969-); *Lendo Lolita em Teerã: uma memória nos livros* (2004), da escritora iraniana Azar Nafisi (1948-); *O país sob minha pele – memórias de amor e de guerra* (2001), da escritora nicaraguense Gioconda Belli (1948-); *Eu sou Malala: a história da garota que defendeu o direito à educação e foi baleada*

*pelo Talibã* (2013), da paquistanesa Malala Yousafzai (1997-); *Balada de amor ao vento* (1990), *Nikette: uma história de poligamia* (2002) e *Na mão de Deus* (2013), entre outros, da moçambicana Paulina Chiziane; *Hibisco roxo* (2003) e *Americanah* (2013), da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie; *Becos da memória* (2006) e *Ponciá Vivência* (2003), da escritora brasileira Conceição Evaristo (1946); *Minhas duas meninas* (2016), da jornalista Teté Ribeiro (1971-); *Persépolis* (2000), da escritora franco-iraniana Marjane Satrapi (1969-), entre outras. São romances, memórias, relatos, autobiografias, HQs que, em maior ou menor grau, ocupam esse espaço autobiográfico feminino na contemporaneidade.

Vale frisar que muitas dessas obras também estão sendo adaptadas para o cinema, a exemplo do *corpus* em análise, *Flor do deserto* (2009), *Persépolis* (2007), *Eu sou Malala* (2015) e *Minhas duas meninas* — que já teve os direitos comprados para ser adaptado para a tela —, o que denota a presença da adaptação cinematográfica — seja em forma de documentário, animação ou drama — em relação constante com a literatura, enfoque que será dado no terceiro capítulo.

No entanto, vale salientar que o horizonte do presente trabalho volta-se à análise da obra *Flor do deserto*, tendo como *background*, além das questões de gênero, raça e classe, as narrativas de deslocamento, em que se tem um sujeito deslocado, diferente, subalterno, presente na contemporaneidade. Como observa Hall (2011, p. 77, grifo do autor), “[...] ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a *diferença*, e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’”.

Utilizando-se das ideias do professor Timothy Brennan, Almeida (2015) destaca, sobretudo:

[...] o apelo exótico dessas narrativas de trânsito, do deslocamento e da diáspora que têm tido um papel decisivo no mercado editorial internacional, influenciando inclusive a impressão, circulação e tradução imediatas de obras produzidas nos países do chamado Primeiro Mundo, principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra (ALMEIDA, 2015, p. 17).

Pode-se tomar como exemplo o próprio mercado brasileiro, que tem investido nas narrativas diaspóricas, bem como nas de sujeitos femininos e de países periféricos.

É importante elucidar que a *diáspora* (do grego “dispersão”) diz respeito ao deslocamento — forçado ou espontâneo — de pessoas ou comunidades de seu local de origem para outros países. Foi usado inicialmente para designar a dispersão do povo judaico na antiguidade, e, no contexto dos estudos culturais, relaciona-se à migração de pessoas, sobretudo das ex-colônias para suas antigas metrópoles. Para Hall (2003):

O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o de dentro e o de fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural [...] requerem a noção derridiana *de différence*, uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim (HALL, 2003, p. 33).

Nesse sentido, a noção do sujeito diaspórico, para além do “diferente” em relação ao “outro”, remete ao caráter relacional e posicional dos sujeitos por entre os diferentes espaços que estão inseridos.

Retomando a análise do investimento nessas narrativas de trânsito, Richard (2002) aponta, criticando, adequadamente, segundo Almeida (2015, p. 17), “[...] a reprodução de uma ‘alegoria duplamente romântica do gênero e da periferia’”. Por outro lado, a autora afirma que:

[...] não se pode negar que essas narrativas acabam por abrir uma fissura no fino tecido das produções literárias contemporâneas ao introduzir um elemento antes silenciado ou relegado simplesmente à margem. Mesmo que atraiam pelo apelo da experiência do outro exótico e estereotipado — experiência essa negada pelos próprios relatos apresentados —, tais narrativas desestabilizam os relatos hegemônicos e descentram o centro, demarcando as várias possibilidades de construção desse outro heterogêneo e multifacetado (ALMEIDA, 2015, p. 17).

Apoiada pela crítica literária e cultural Rita Felski, Almeida (2015) aponta ainda como a crítica feminista, que partiu sobretudo dos estudos literários, modificou a visão do que é considerado literatura, diluindo a oposição entre estética e política, e tornando possível uma “dupla visão”, em que se pode analisar conjuntamente a arte e o social, o estético e o político (ALMEIDA, 2015, p. 27). Nesse sentido, é importante destacar a afirmação da crítica literária feminista Lúcia Helena Viana, que define a poética feminista como todo discurso produzido pelo sujeito feminino que, de forma assumida ou não, “[...] contribua para o desenvolvimento e a manifestação da consciência feminista, consciência esta que é, sem dúvida, de natureza política”, já que “poética feminista é poética empenhada, é discurso interessado. É política” (VIANA, 2003 apud ALMEIDA, 2015, p. 28). É partindo dessa visão, pois, que o sujeito feminino da diáspora dá voz às suas narrativas.

Convém esclarecer que na concepção contemporânea de diáspora, “as identidades se tornam múltiplas, provisórias e descentradas, transcendendo as fronteiras nacionais e tornando-

se desterritorializadas” (ALMEIDA, 2015, p. 55), de modo que subvertem os modelos culturais tradicionais de uma nação, questionando-os. Almeida (2015) utiliza-se ainda das ideias do antropólogo James Clifford (1945-) para afirmar que, ao contrário da diáspora antiga, a contemporânea resiste e ao mesmo tempo faz uso de forças hegemônicas em um movimento mútuo de questionamento e cumplicidade, “que é a característica fundamental do conflituoso emaranhado momento histórico em que vivemos” (ALMEIDA, 2015, p. 56).

Dessa forma, entende-se a relevância do espaço da diáspora, ao pôr em xeque os conceitos hegemônicos das identidades nacionais diante do contato com a pluralidade dos sujeitos *em trânsito*. As narrativas autobiográficas das escritoras contemporâneas realizam um duplo processo ao trazerem diferentes contextos culturais e sociais e reconstruírem suas identidades, ao tempo em que desestabilizam os conceitos tradicionais. Sendo assim, “[...] o movimento de deslocamento espacial torna-se também um ato de autoconhecimento, vivenciado através de um corpo gendrado, racializado e etnicizado, e que leva ao questionamento de noções de identidades fixas e preestabelecidas” (ALMEIDA, 2015, p. 65). Assim:

[...] são várias as experiências da diáspora retratadas nos discursos e nas narrativas de autoria feminina, assim como são múltiplas as percepções das relações de gênero na diáspora, as experiências do deslocamento e os processos de movência, os espaços do local e dos discursos nacionalistas face ao global, as relações com o lar deixado para trás e aquele construído na diáspora, as muitas raízes e rotas construídas, as identidades processuais nesse novo contexto, as múltiplas afiliações e pertencimentos, os processos de tradução cultural, os novos espaços de adesão afetiva, as geografias do medo e da raiva [...] (ALMEIDA, 2015, pp. 66-67).

Considerando a pluralidade de experiências da diáspora, podemos questionar: como a narrativa de Waris Dirie é construída diante desse espaço? Quais as relações entre a sua autobiografia, encarada como de *resistência*, com o contexto do estético-político e os recortes de gênero, raça e classe? Qual voz emerge dessa mulher negra e deslocada de seu país de origem, e quais sentidos a obra suscita enquanto gênero autobiográfico literário inserido nesse espaço da contemporaneidade, em que coexistem inúmeros elementos que vão constituir o caráter da narrativa? Além disso, como o processo de adaptação cinematográfica da obra está inserido no presente contexto? É partindo de tais questões que o presente trabalho busca, em análise, a compreensão desse universo autobiográfico feminino contemporâneo.



## 2 FLOR DO DESERTO: A HISTÓRIA DE UMA NÔMADE SOMALI

Sabendo da complexidade do espaço autobiográfico que a escrita feminina ocupa na contemporaneidade — dado o hibridismo entre os gêneros e as relações político-ideológicas que nutrem as narrativas —, e considerando a circulação das narrativas a nível mundial — em que se tornam *best-sellers* e adentram ambientes diversos —, torna-se imprescindível a importância da análise e ênfase de tal espaço.

Trazer *Flor do deserto* para o foco do presente trabalho faz-se pertinente, então, por englobar esse contexto que alcança a transgressão da própria concepção de Literatura nos dias atuais e no modo como ela transita e é consumida no meio social. Nesse sentido, a mudança estrutural que começa a ser delineada dentro das academias torna possível tal discussão, permitindo que as vozes das mulheres negras possam lançar perspectivas de análises literárias e sociais.

O recorte de gênero, raça e classe, portanto, traz um sentido estético-político que vem sendo bastante difundido na área dos estudos literários nos últimos anos, permitindo sua reflexão a partir da percepção das problemáticas presentes nas obras e sua importância para a sociedade. Juntamente a isso, o cinema se faz presente através da adaptação, interligando as artes dentro do contexto de cultura de massa e do constante interesse pelas narrativas de vida, lançando também pontes de análise sobre a relação entre literatura e cinema nos dias atuais.

A obra, apesar de ter ganhado *status* de *best-seller* mundial e ter sido adaptada para o cinema, até onde se pôde pesquisar, não se faz presente em estudos desenvolvidos na área da Literatura no Brasil, o que reforça a importância da análise do corpus. Ainda se pôde encontrar trabalhos na área do Direito, como o artigo *Flor do deserto, mutilação genital feminina e direitos humanos*<sup>10</sup>, de Rodrigo Cerveira Cittadino, que traz uma abordagem específica da área, percorrendo sobre a obra dentro do contexto dos direitos humanos violados pela mutilação. Diante disso, o presente trabalho busca, na análise das obras literária e fílmica, construir reflexões que aliem forma e conteúdo, desvendando seu contexto de produção e consumo e suas reverberações no meio social.

---

<sup>10</sup> CITTADINO, Rodrigo Cerveira. Flor do deserto, mutilação genital feminina e direitos humanos. *Revista Jus Navigandi*, ISSN 1518-4862, Teresina, ano 17, n. 3148, 13 fev. 2012. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/21078>>. Acesso em: 1 abr. 2018.

## 2.1 Quem é Waris Dirie?

Nascida em 1965, na região de Galcaio, deserto da Somália, Waris viveu como nômade até fugir para Mogadíscio (capital da Somália) e, posteriormente, chegar a Londres, onde trabalhou como empregada doméstica e faxineira. Aos 18 anos, foi descoberta pelo fotógrafo inglês Terrence Donovan, quando iniciou sua carreira de modelo.

Já em Nova York, com sua carreira consolidada, a modelo foi convidada pela BBC para gravar o documentário *A nomad in New York: the day that changed my life*<sup>11</sup> (1995). Além disso, Waris concedeu algumas entrevistas importantes para a TV e para revistas como a Marie Claire, na qual contou em entrevista à Laura Ziv sobre o ritual cruel da mutilação genital feminina (MGF), o que tornou sua história conhecida mundialmente e resultou em diversos protestos contra a MGF ao redor do mundo.

Com isso, Dirie tornou-se embaixadora da ONU e ativista na luta pelos direitos das mulheres e contra a prática da mutilação, enxergando, na escrita de suas vivências, um caminho para transformar a vida das mulheres que são diariamente atingidas por tal prática, além de (re)escrever, para si mesma, sua história, redimensionando, assim, sua identidade.

Waris Dirie recebeu muitos prêmios por seu trabalho e seus livros, como o Women's World Award, do Presidente Mikhail Gorbachev (2004), o Bischof Oscar Romero Preis, da Igreja Católica (2005), o Woman of the Year Award, pela revista Glamour (2000), o Afrika Preis, pelo Governo Federal alemão e o Corinne Award, pela organização do evento do German Book Trade, por melhor livro factual. Em 2007, o presidente francês Nicolas Sarkozy apresentou-a com o Chévalier de la Légion d'Honneur. A World Demographic Association a nomeou como a primeira mulher para o Prix de la Gèneration e a Martin Buber Foundation nomeou-a como a primeira mulher para o Martin Buber Gold Medal.

Em decorrência da sua atuação como ativista, ela fundou, em 2002, a *Waris Dirie Foundation* (Fundação Waris Dirie), atualmente com o nome *Desert Flower Foundation*<sup>12</sup>, organização financiada por doações privadas que trabalha na campanha pelo fim da mutilação genital feminina. A organização possui sede internacional em Viena e Áustria, além de escritórios regionais na Alemanha, Suíça, Holanda, Mônaco, França, Espanha, Reino Unido, Suécia, Djibouti, Serra Leoa e Polônia.

---

<sup>11</sup> Em português: *Uma nômade em Nova York: o dia que mudou a minha vida*.

<sup>12</sup> Fundação Flor do Deserto (em português). As informações contidas neste subcapítulo a respeito da Fundação, dos prêmios recebidos e das obras lançadas por Waris Dirie podem ser encontradas no site: <http://www.desertflowerfoundation.org/>.

Sua autobiografia, *Flor do deserto* (*Desert flower*), foi publicada pela primeira vez em 1997, em Nova York, tornando-se rapidamente um *best-seller* internacional. Desde então, o livro foi publicado em 65 edições licenciadas, liderando o ranking na lista de *best-sellers* de diversos países e vendendo mais de 11 milhões de cópias mundialmente. Após *Flor do deserto*, a somali continuou a narrar suas vivências em mais cinco livros, sendo os dois mais recentes disponíveis apenas em alemão.

Percebe-se, portanto, que sua escrita é voltada para a temática das suas vivências, suas memórias e da sua luta contra a mutilação. Em *Desert down* (2002), espécie de retomada da sua autobiografia, Waris retorna à Somália e reencontra a sua família após anos; diante do choque cultural, ela se vê no desafio de estar entre a sua cultura mantendo agora um olhar diferente, questionando, portanto, o papel da mulher em sua comunidade. Já em *Desert children* (2005), Waris relata como, juntamente com a jornalista Corinna Milborn, investigou a prática da mutilação genital na Europa, adentrando por um caminho de pesquisa e relatando sobre encontros com vítimas e perpetradores.

Em *Brief an meine mutter*<sup>13</sup> (2008), a somali, de modo mais intimista, narra à sua mãe sobre os seus sentimentos e experiências enquanto modelo, escrevendo também sobre as dificuldades e desvantagens da carreira. Na obra *Schwarze frau, weißes land*<sup>14</sup> (2012) são lançadas questões de Waris enquanto mulher negra inserida dentro da cultura “branca”, ao mesmo tempo que é questionado também o seu espaço enquanto mulher em seu país de origem.

Por último, *Saving Safa: rescuing a little girl from FGM* (2015) traz a história da menina Safa, que protagoniza, no filme *Flor do deserto* (2009), o papel de Waris na infância, inclusive na cena da circuncisão. De uma família pobre de Djibouti, a criança ainda não fora mutilada e Waris tenta fazer o possível para que a menina esteja livre da prática, destino das mulheres de seu país.

## 2.2 A obra *Flor do deserto*

*Flor do deserto* (2001) nos traz a história de Waris Dirie, nômade somali que, aos treze anos, atravessa o deserto para fugir de um casamento arranjado por seu pai. Passando por cidades como Galcaio e Mogadíscio (capital da Somália, onde morou temporariamente com alguns parentes), ela chega até Londres, onde consegue um emprego como faxineira na casa de

---

<sup>13</sup> Em tradução nossa: *Carta à minha mãe*. A obra ainda não foi traduzida.

<sup>14</sup> Em tradução nossa: *Mulheres pretas, país branco*.

uma das tias cujo marido era embaixador da Somália. No entanto, após o término do seu mandato como embaixador e o consequente retorno da família à Somália, Waris decide continuar em Londres, sozinha. Aos poucos, ela vai conseguindo se estabelecer e realizar trabalhos até se tornar uma modelo de sucesso. Porém, mesmo com a carreira já consolidada, ela enfrenta sérios problemas para permanecer no país, tendo inclusive que forjar casamentos e passaportes.

Toda a história de superação de Waris e sua trajetória, no entanto, desdobra-se em outra narrativa, que perpassa diretamente por sua identidade: o fato de que Waris sofreu mutilação genital feminina. Tal prática evidencia a condição do “ser mulher” dentro e fora de sua cultura, tornando-se preponderante na construção da personagem como sujeito feminino, já que as consequências da mutilação resvalam na sua vida em sociedade até o presente. Além da violação do corpo da mulher com a retirada do seu órgão genital, a narrativa desnuda diversos tipos de violência, física e psicológica, que ocorrem durante sua trajetória.

### **2.3 Autobiografia a quatro mãos? As especificidades de *Flor do deserto* enquanto autobiografia contemporânea**

Enquanto as narrativas do “eu”, como apontou Arfuch (2010), ganham corpo para além do espaço literário no contexto atual, a autobiografia, pertencente a tal espaço, requer antes de tudo a noção primeira de pacto proposto por Lejeune (2008), em que o narrador se assume enquanto autor, formando a tríade autor = narrador = personagem.

No entanto, mesmo restritas ao espaço literário e mesmo assumindo a identidade reivindicada pela autobiografia, essas narrativas carregam em sua construção diversos fatores, desde questões culturais e sociais até questões de público-alvo e do próprio mercado editorial.

Em *Flor do deserto* (2001), podemos enxergar o pacto selado já nas primeiras páginas da obra, tanto na edição em inglês como na em português, a partir da seguinte nota:

*Flor do deserto* é a narrativa real da vida de Waris Dirie. Todos os acontecimentos são factuais, baseados nos depoimentos de Waris. Ainda que todas as pessoas retratadas por Waris sejam reais, foram empregados nomes falsos por questões de privacidade (DIRIE & MILLER, 2001, p. 10).

A noção de pacto selado, posta pela nota explicativa, assumindo a narrativa enquanto “real”, reforça a ideia do *status* de autobiografia. Porém, ao analisarmos o constructo da obra, percebemos algumas características enquanto pertencentes ao terreno contemporâneo. A

principal a ser destacada é a presença de um breve texto de agradecimento, após a nota inicial, dedicado a pessoas que a autora considera importantes no processo de construção do livro, entre elas, sua coautora: “Para Cath Miller, que enquanto tentava colocar minhas histórias na cabeça, quase perdeu a sua. Obrigada por seu grande trabalho” (DIRIE & MILLER, 2001, pp. 10-11).

A constatação da coautoria, ofuscada pela própria questão da edição e divulgação da autobiografia — que evidencia o nome da modelo — levanta uma discussão interessante: como conceber autobiografia enquanto tal, tendo em vista que a ela é definida como a narrativa de vida daquele que conta, em que um pacto identitário com o leitor é selado? Como compreender a obra em questão diante da presença dessa coautoria, ou seja, considerando que há uma terceira pessoa também participando da escrita/construção dessa história, desse “eu”?

Pode-se considerar, ainda, a obra como sendo uma espécie de “testemunho”, caso Waris Dirie tenha narrado suas memórias em depoimento para Cathleen Miller, tendo esta construído a narrativa. A incerteza, portanto, da própria autoria da história traz novas questões: quem é, então, Cathleen Miller, a coautora da “autobiografia” de Waris e de que maneira tal constatação pode modificar (modifica?) o caráter da obra?

Cathleen Miller é uma escritora americana de obras “não ficcionais”, conhecida pelo seu trabalho com histórias de vida, tendo escrito a biografia de Nafis Sadik (1929-), *Champion of choice: the life and legacy of women's advocate Nafis Sadik* (2013), uma médica indiana líder da ONU que trabalha na luta pelos direitos das mulheres. Trata-se, portanto, de uma americana que não possui o contexto de vivências da nômade somali e, mesmo dotada de conhecimento dessas vivências, apresenta uma visão “de fora”, ou seja, estrangeira, a respeito da história de Waris. Tal constatação, no entanto, não diminui o caráter da obra; antes, pode ser significativa no processo de construção da narrativa. Além disso, fortalece o caráter ficcional e também lança reflexões acerca da construção do “eu” autobiográfico.

É interessante observar que na nota inicial da versão em inglês<sup>15</sup> da obra há a palavra “recollection”, traduzida para a edição brasileira como “depoimentos”. No entanto, tal palavra, em inglês, pode ser interpretada como lembranças ou memórias, deixando menos evidente seu sentido enquanto “depoimento”, evidenciado no português, que por sua vez corrobora a ideia de que a coautora teve uma participação maior na escrita da narrativa.

Assim, a junção do pacto selado pela nota inicial com narrativa em primeira pessoa e a questão da coautoria levantada configuram elementos que ressaltam esse caráter

---

<sup>15</sup> “*Desert Flower* is the true history of Waris Dirie’s life, and all the events presented are factual, based on Waris’s recollection”. DIRIE, Waris. *Desert Flower*. Virago Press: Reino Unido, 2001.

contemporâneo das produções autobiográficas, enfatizando também a estreita relação com aspectos editoriais e mercadológicos atuais, tendo em vista que o suporte editorial em coautoria, por exemplo, faz com que a obra de Waris seja lançada, ganhando espaço dentro desse mercado. O questionamento, então, dessa autobiografia supostamente escrita a quatro mãos não constitui uma problemática que a pesquisa tenta resolver, apenas uma discussão pertinente para compreender como essas possibilidades e incertezas podem ser significativas em alguns aspectos, já que a construção da “representação de si mesma” conta com uma visão de alguém “de fora”.

Outro ponto que merece destaque é a citação do músico Elton John (1947-), presente na primeira página do livro (na edição brasileira; na inglesa, encontra-se na capa): “*A extraordinária vida de uma nômade do deserto* — A história de Waris é impressionante. Ela é uma verdadeira vencedora... uma belíssima inspiração para todos nós.”<sup>16</sup> O prestígio do artista, figura consolidada no cenário mundial, busca, portanto, dar visibilidade à obra, ressaltando o caráter mercadológico presente nesse contexto de produção literária. Tal seletividade deixa de fora uma escolha — a de colocar uma citação de uma mulher, por exemplo — que estaria mais coerente com o próprio intuito da obra. Não significa dizer, no entanto, que um homem não poderia compor tal espaço, mas que tais escolhas fazem parte da lógica mercadológica presente nesse contexto de narrativas autobiográficas e *best-sellers*.

A frase apela ainda para a figura heroica da “mulher-inspiração”, vencedora das adversidades, que galgou um espaço de destaque e ascendeu de nômade a modelo bem sucedida. Essa espécie de “narrativa-primeira” que é construída parece ofuscar a narrativa que dá voz à mulher negra e sua representação diante de um contexto de opressão, violência e prática da mutilação. Desse modo, têm-se como relevância para a pesquisa justamente o processo dessa representação e a reconstrução identitária dentro de todo o contexto em que a narrativa está inserida, ou seja, desde o contexto mercadológico ao de opressão.

## **2.4 A construção da narrativa: entre a memória e a identidade de Waris**

Escrita em primeira pessoa, a obra possui dezoito capítulos e um posfácio que trata da mutilação genital feminina. Apesar de predominantemente linear, a história inicia com a fuga de Waris pelo deserto, no primeiro capítulo, para depois retomar a sua vida na infância como nômade, adentrando a cultura Somali e o modo de vida de sua comunidade, passando pela

---

<sup>16</sup> Na edição em inglês, consta na capa: “Remarkable courage... the most beautiful inspiration to anyone”.

circuncisão, até a sua chegada a Londres e todo o caminho percorrido antes e após o início de sua carreira de modelo.

O último capítulo, “Saudades de casa”, constitui-se como uma espécie de retomada da sua identidade, do retorno ao lar e à sua cultura, após a experiência de vivências em países estrangeiros, expondo também as relações de embate e empatia ao longo dessa experiência. Desse modo, durante a narrativa, a personagem intercala suas lembranças mais remotas com acontecimentos de seu presente, principalmente tratando das diferenças entre as culturas somali e ocidental.

As representações de ficção e realidade mostram-se imbricadas já no início da obra. No primeiro capítulo, a narrativa apresenta o encontro de Waris com um leão, no deserto, durante a sua fuga:

Um leve ruído me despertou e, quando abri os olhos, eu estava diante de um leão. Minhas pálpebras saltaram e se abriram quase o suficiente para cobrir o animal. Tentei me erguer, mas, como não havia comido por vários dias, minhas pernas fracas vacilaram e eu tropecei. Deixei-me cair ao pé da árvore onde dormira para me proteger do sol do deserto africano, que, ao meio dia, é muito pouco amável. Lentamente, repousei a cabeça e fechei os olhos, sentindo o tronco áspero da árvore pressionando meus ossos. O leão estava tão próximo que eu podia sentir seu hálito forte no mormaço. Falei para Deus: “É o meu fim, meu Deus, por favor, leve-me agora” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 13).

A personagem narra ainda, detalhadamente, como o leão a rejeitou como refeição por sua péssima condição física. A figura do leão pode aí ser entendida metaforicamente, já que o animal é símbolo de força, possibilitando traçar relações com a própria personagem. Ao passo que a rejeição do animal denota a fraqueza de Waris — por estar dias em fuga, sem água e sem comida — destaca também a sua força, por resistir e sobreviver ao contexto adverso. A incerteza com relação à própria existência do leão torna possível, então, inferir a presença desse liame entre realidade e ficção.

Intercaladas às descrições da fuga, a personagem explica o motivo pelo qual está fugindo:

Essa viagem tortuosa começou porque fugi do meu pai. Eu tinha mais ou menos treze anos e vivia com minha família nômade no deserto da Somália, quando meu pai disse que arranjava para mim um casamento com um velho. Eu sabia que deveria agir rápido ou, do contrário, meu novo marido apareceria a qualquer momento e me carregaria (DIRIE & MILLER, 2001, p. 14).

A figura do pai que surge a perseguindo durante a fuga também aponta a ligação entre realidade e ficção, já que a personagem demonstra incerteza de tal acontecimento. Transitando pela dúvida, ora afirma veementemente a presença de seu pai, ora duvida da realidade de suas visões, que podem ser consideradas como projeções inconscientes de anseios e medos. Real e ficcional misturam-se, assim, na narrativa:

Enquanto pensava nisso, tive a impressão de que ouvia uma voz: “WARIS... WARIS...” Meu pai estava me chamando! Correndo em círculos, procurei descobrir onde ele estava, mas não vi ninguém. Talvez estivesse ouvindo coisas, pensei. “WARIS... WARIS...”, a voz ecoava ao meu redor. [...] Eu não estava delirando, era meu pai e ele estava perto de mim. Determinada, comecei a correr o mais rápido que podia. Mesmo sabendo que eu tinha horas de vantagem, papai tinha conseguido me alcançar. Ele me encontrara seguindo as pegadas na areia (DIRIE & MILLER, 2001, p. 15).

O apelo à visão de Waris como figura heroica é intensificado, dadas as imagens construídas da personagem em situação extrema, diante da quase impossibilidade da própria sobrevivência:

Em pé, ao lado da estrada sob o sol da manhã, eu devia ser uma bela visão. O manto que eu vestia se transformara em um trapo sujo. Eu tinha corrido pela areia por vários dias, minha pele e meus cabelos estavam cheios de pó, meus braços e minhas pernas pareciam gravetos estalando no chão e meus pés estavam tão feridos que podiam concorrer com os de um leproso (DIRIE & MILLER, 2001, pp. 21-22).

Ao lado disso, tem-se o aspecto memorialístico das lembranças evocadas de sua infância no deserto da Somália. Tal aspecto é construído através da sua visão do presente, logo, tais lembranças são idealizadas:

À noite, dormíamos debaixo das estrelas, com as crianças todas juntas em um pano grosso. Depois que o sol se põe, o deserto esfria. Não havia um cobertor para cada criança e, como tínhamos pouca roupa, costumávamos dividir uns com os outros o calor do nosso próprio corpo. Meu pai dormia ao lado, como nosso guardião, o protetor da família (DIRIE & MILLER, 2001, p. 26).

A nostalgia das lembranças de sua infância, portanto, é marca constante na narrativa. A exaltação da vida simples, do contato com a natureza, da divisão do trabalho entre os membros da família, do cuidado com os animais etc., deixa clara essa memória idealizada construída por



Waris. A escassez de alimentos e a pobreza da vida nômade ganham, assim, uma nova visão aos olhos de Waris:

[...] um grande acontecimento era ver meu pai chegando com um saco de arroz. Usávamos a manteiga que fazíamos chacoalhando o leite das vacas em uma cesta que minha mãe havia cerzido. Ocasionalmente, trocávamos um carneiro por milho cultivado nas regiões mais quentes da Somália. Moíamos o trigo e fazíamos mingau ou pipoca (DIRIE & MILLER, 2001, p. 27).

A memória idealizada da infância ressalta, ainda, a liberdade que a vida nômade proporcionava. O desfrute da natureza e as brincadeiras ao ar livre são enaltecidas diante de tal liberdade:

[...] eu tinha um irmão e duas irmãs mais velhas e um monte de outros mais novos. Corríamos uns atrás dos outros, trepávamos em árvores como macacos, brincávamos de tic-tac-toe na areia desenhando as linhas com os dedos e colecionávamos pedras para jogar um jogo africano chamado *mancala*. Tínhamos nossa própria versão do rouba-bandeira, mas, em vez de uma bola de borracha e peças de metal, usávamos um galho e pedras (DIRIE & MILLER, 2001, p. 31).

É desse modo que a busca pela identidade e sua reconfiguração vai sendo construída. O processo de reconhecimento de pertencimento à vida nômade redimensiona, assim, aspectos que poderiam ser considerados negativos em outros contextos, idealizando-os. Por outro lado, a seleção mnemônica ao longo da história expõe a crueldade presente na prática da mutilação genital feminina, o que permite também essa reconfiguração identitária que se relaciona com o “eu” feminino e o “ser mulher” na Somália.

O embate entre oriente e ocidente presente no discurso da personagem começa a ser delineado a partir do seu primeiro contato com Londres: a viagem de avião, as pessoas brancas, a utilização do banheiro etc. Tais descrições, ao passo que destacam as diferenças entre as culturas, terminam por evidenciar, em certos aspectos, a visão do oriente como “o outro”, “o diferente” ou até mesmo o “não-civilizado”. A narrativa carrega, portanto, algumas contradições, por tornar a voz de Waris (nativa) uma voz construída a partir de uma visão Ocidental. No entanto, o paradoxo existe para além disso, já que a mutilação traz justamente a discussão dos limites entre as diferenças culturais e a manutenção de suas práticas cunhadas sob a égide do patriarcado.

Diante disso, a questão do autor e a sua intencionalidade também podem ser destacadas. A representação de Waris enquanto mulher negra era a intenção posta no livro? Até que ponto

Waris, enquanto mulher negra, postulou tal intenção? Até que ponto a voz relegada à personagem não carrega tal visão ocidental? Até que ponto a coautoria é relevante nesse contexto?

Outras questões podem ser ainda citadas, a exemplo da passagem em que a protagonista, já trabalhando como modelo em uma agência, decide pintar os cabelos de loiro, causando espanto e represália inclusive por parte da empresa com a qual ela mantinha o contrato. O dever da manutenção da imagem da negritude expõe também a relação do seu trabalho com o corpo e a valorização dessa estética do “diferente” para a cultura inglesa e ocidental. Nesse sentido, a beleza africana e o corpo negro funcionam como produto de lucro no cenário da moda atual. Ou seja, pode-se destacar a forte presença também da relação com o corpo como meio de trabalho para Waris.

A comparação constante e o trânsito pelas culturas da Somália e da Inglaterra representam, portanto, o choque identitário e o modo como ela enxerga esse espaço enquanto sujeito. “Não falávamos sobre o passado — ninguém tinha tempo para isso. Tudo era hoje: o que vamos fazer hoje? Todas as crianças estão bem? Todos os animais estão seguros? O que vamos comer? Onde podemos encontrar água?” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 39).

Retomando o que já foi dito anteriormente, apesar da simplicidade da vida nômade, esta é idealizada e valorizada em diversas passagens da narrativa, embora Waris ainda consiga fazer um contraponto com esse novo espaço, oposto, descoberto por ela e onde ela vive no presente:

Em Nova York, as pessoas frequentemente pegam suas agendas e perguntam: “você vai estar livre no almoço do dia 14 — e do dia 15?”. Eu lhes respondo “Por que você não me pergunta um dia antes de me encontrar?” Não sei quantas vezes marquei compromissos, não posso me acostumar a isso. Quando fui pela primeira vez a Londres, espantei-me ao ver as pessoas olhando para o pulso e gritando: “Perdi a hora”. Todo mundo corre para todos os lugares, tudo tem hora certa. Na África, não há nem pressa nem estresse. O tempo africano é bastante vagaroso, muito calmo (DIRIE & MILLER, 2001, p. 40).

A questão identitária na obra salta do pessoal ao político. Waris Dirie — Flor do Deserto, em somali — reverbera sentidos da identidade do “eu” a partir do aspecto representacional de Waris como a flor que nasce das “rachaduras”, que sobrevive ao deserto:

Minha mãe chamou-me de milagre da natureza: Waris significa ‘flor do deserto’. A flor do deserto cresce em terras inférteis, onde há pouca vida. Às vezes, não chove no meu país por mais de um ano. Mas finalmente a água surge, drenando a terra, e então, como um milagre, as flores aparecem. As flores são de um laranja amarelado muito brilhante. Por essa

razão, o amarelo sempre foi minha cor favorita (DIRIE & MILLER, 2001, p. 50)

A representação do “eu” de Waris, essa flor nascida das “rachaduras”, que é “milagre de vida”, aponta ainda para a própria representação da mulher enquanto “flor”, tornando paradoxal a fragilidade e beleza desse “ser feminino” com a força e superação do “ser mulher” sobrevivente às adversidades, às opressões postas. Adentrando outro nível de representação, tem-se ainda a simbologia da flor ligada ao órgão genital feminino, inclusive imageticamente. Representa, pois, a marca do sexo feminino, extirpado, violado pela mutilação, podendo ter seu significado entendido de duas maneiras: na negação da identidade do sujeito enquanto mulher (em relação ao sexo/gênero) e na demarcação da identidade feminina negra africana através do contexto de opressão (mutilação).

Nesse sentido, os níveis representacionais construídos pelas relações simbólicas ligadas ao feminino exploram uma poeticidade aliada à identidade, de modo que a estética direciona tal poeticidade para o caráter político da narrativa. É, pois, diante da opressão e violação do seu corpo e de sua identidade que Waris — enquanto autora e personagem — enxerga na sua autobiografia um caminho através do qual ela pode trazer ao mundo a situação das mulheres somalis, africanas e/ou vítimas dessa violação ao passo que reconfigura sua identidade.

A questão de classe e raça, como já foi exposto anteriormente, também se faz presente nessa construção identitária do “ser mulher”. Observa-se o lugar reservado a Waris, sempre inferior — da empregada, da babá, da faxineira — até mesmo na casa de seus familiares, em Londres. É interessante pontuar o comentário de uma de suas primas, ao tomar conhecimento da ida de Waris para Londres:

“O quê? Londres?” Ela me segurou e me fez explicar toda a história. “Você vai se tornar branca”, anunciou-me.  
“O que você está dizendo?”  
“Você vai virar branca, você sabe... branca” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 95).

A questão da raça (tornar-se branco), nesse sentido, extrapola a cor da pele. Imbuída também na questão de classe, tal visão acentua o embate entre oriente e ocidente. No entanto, até mesmo depois de ir para Londres, a permanência desse papel subalterno é ressaltada na narrativa pelo modo como a própria família trata Waris, exposta por essa visão de “branco-ocidental”. Nesse sentido, Waris continua sendo tratada como a “diferente” (negra, empregada) na casa da família rica (branca — mesmo eles sendo africanos), demonstrando, portanto, o

embranquecimento e as relações de classe e raça interligadas dentro do contexto cultural-ideológico ocidental. Dentro de tal discussão, ressalta-se o próprio desejo de Waris em ser modelo:

As amigas de minha tia disseram, certa vez, que eu deveria tentar ser modelo. “Hum. Não fazemos esse tipo de coisa, somos da Somália, vocês sabem...”, foi a resposta dela. No entanto, minha tia nunca colocou objeções à carreira de modelo de Iman, filha de uma de suas amigas. Conhecia a mãe de Iman há décadas e insistia para que eles ficassem conosco em Londres. Cada vez que Iman falava sobre seu trabalho, minha vontade de ser modelo aumentava. Eu cortava muitas de suas fotografias das revistas das minhas primas e colava tudo na parede do meu quartinho. Se ela era uma mulher somali e podia fazer, por que eu não poderia também? (DIRIE & MILLER, 2001, p. 114).

As contradições e os embates, portanto, demarcam esse aspecto ideológico-cultural presente ao longo da narrativa, em que o discurso de Waris transita por entre os espaços e em que o seu desejo de ser modelo é ressaltado.

Outro ponto alargado na narrativa é o nomadismo que cerca a figura da personagem: a vivência como nômade, na infância, com sua família; a fuga pelo deserto e sua estadia em vários lugares, sem fixar moradia em nenhum deles; e a carreira de modelo, em que Waris passa a viver de cidade em cidade, participando de campanhas de moda, nunca fixando morada. A ideia de liberdade supostamente advinda de tal nomadismo é, no entanto, forjada em um terreno de contradições e submissão a situações impostas pelos aspectos já apontados que cercam a representação identitária de Waris: gênero, raça e classe.

A busca e conquista da liberdade através da fuga pelo deserto para livrar-se do casamento arranjado pelo seu pai é a mesma que lhe obriga, posteriormente, a se casar duas vezes, para que lhe fosse garantida a permanência em Londres e o trânsito entre os países onde trabalhava. A liberdade sentida quando passa a morar sozinha em Londres (após a volta de seus tios para a Somália) traz novos desafios de como sobreviver diante do país estrangeiro. Até mesmo depois de todos os percalços, sua “liberdade parcial” ainda lhe colocava como estrangeira:

Eu podia viajar, mas tinha que renová-lo [o passaporte] freqüentemente. Do lado de fora, havia uma frase: ‘Permitido viajar para qualquer lugar, exceto para a Somália’. Para mim, isso foi horrível. A Somália estava em guerra e os ingleses não queriam que eu fosse para um país em guerra enquanto estivesse sob sua tutela. [...] Agora, realmente eu era uma pessoa sem pátria (DIRIE & MILLER, 2001, p. 181).

O impedimento do retorno a seu lugar de origem contradiz a noção da liberdade conquistada por Waris, evidenciando também certo apagamento identitário do sujeito. Nesse sentido, o não-pertencimento aos lugares (de origem, da diáspora), diante desse nomadismo e do trânsito pelos espaços e pelas identidades, deixa clara a própria complexidade da definição identitária. A dubiedade desse *sentimento de pertencimento*, então, faz-se presente no discurso da somali, que ora enaltece a terra natal, ora expõe uma visão ocidental de seu próprio povo, além de exaltar as diversas problemáticas relacionadas aos contextos de opressão já descritos. Sua negação e afirmação identitárias também fazem parte do processo constitutivo do mesmo:

Eu tinha tanta vergonha das minhas pernas que, certa vez, fui a um médico e perguntei se ele não podia consertá-las. “Quebre minhas pernas para corrigi-las, assim nunca mais vou me sentir humilhada”. Graças a Deus, ele me disse que eu era muito velha e que meus ossos já estavam formados. ‘Estas são minhas pernas. Elas são resultado do que sou e de onde vim’, pensei, quando fiquei mais madura. [...] Por que corrigir minhas pernas? Só para parecer bonita dentro de algumas roupas? Sinto orgulho das minhas pernas porque tenho um passado; elas fazem parte da história da minha vida. Minhas pernas tortas me carregaram por milhares de quilômetros no deserto. Minha vida é a jornada de uma mulher africana. Elas são parte da minha herança (DIRIE & MILLER, 2001, pp. 188-189).

O processo de reconhecimento identitário acontece, inclusive, na relação da personagem com o seu próprio corpo. As marcas e cicatrizes, outrora rejeitadas, evidenciam sua identidade somali, redimensionando, portanto, o “eu” identitário. Diante dos pontos ressaltados, percebe-se que a reconstrução memorialística possibilitada pela narrativa dá a Waris esse espaço de reconstrução identitária. Reviver suas memórias é, portanto, reconstituir sua própria identidade; é refazer o sentimento de pertencimento por vezes perdido e destituído de valor durante a trajetória.

#### **2.4.1 A flor violada do deserto: a marca do “ser mulher” entre as violências de gênero, classe e raça**

A história de “superação” da modelo revela, ao longo da narrativa, aspectos identitários individuais e coletivos do “ser mulher”, em que a representatividade desse sujeito feminino é exposta e questionada dentro dos diversos contextos de opressão. Nesse sentido, a autobiografia — assim como a produção de autoria de Waris — encontra na literatura um caráter também político, desnudando, a partir das histórias narradas, a situação das mulheres somalis e

africanas. Consequentemente, leva à reflexão dessa condição das mulheres nas mais diversas culturas. É a memória, portanto, que dá voz à identidade.

A relação com o corpo, dentro de tal cenário, torna possível a compreensão de que as questões de gênero não se constituem apenas a partir do constructo social, mas também pela marca do sexo feminino, de modo que a presença da violência, atrelada às questões identitárias, traz uma problemática significativa diante da conjuntura social contemporânea. A escrita da mulher negra surge, assim, como um ato de resistência, desestabilizando os aspectos culturais que mantêm a desigualdade nas relações sociais entre homens e mulheres, adentrando o aspecto político já citado anteriormente.

A mutilação genital e os estupros sofridos por Dirie trazem esse “ser mulher” amputado e estigmatizado não só fisicamente, mas também psicologicamente. A identidade da personagem enquanto mulher negra a coloca diante de um cenário de opressão que parte tanto de sua cultura como da cultura do outro. A presença da violência, então, pode ser percebida em diversos momentos da narrativa, a exemplo da passagem que narra a tentativa de estupro sofrida quando, em fuga pelo deserto, ela pega carona na estrada com dois homens:

Quando ele abaixou suas cuecas, notei que ele era gordo também. Seu pênis ereto balançava na minha frente. Ele me agarrou e tentou abrir minhas pernas [...]. Trancei minhas pernas finas e fechei-as com toda a força. Ele me agarrou e tentou separá-las. Como não consegui, abriu as mãos e esbofeteou meu rosto. O ar encarregou-se de levar meu gemido para dentro da noite (DIRIE & MILLER, 2001, p. 20).

É mister ressaltar que as descrições dos acontecimentos apontam para uma postura de enfrentamento da personagem quanto à situação, expondo também a visão construída por sua memória:

“ABRA A PORRA DAS PERNAS!” Lutamos. Com todo aquele peso sobre mim, as pedras feriam minhas costas. Novamente, ele me esbofeteou. [...] Depois do segundo bofetão, vi que precisava encontrar outra tática, pois ele era muito mais forte do que eu para uma luta. Ele sabia obviamente o que fazer. Ao contrário de mim, tinha experiência. Sem dúvida, tinha estuprado muitas mulheres, eu seria apenas a próxima. Queria muito matá-lo, mas não tinha armas (DIRIE & MILLER, 2001, p. 20).

A marca do discurso deixa clara a inferência memorialística proporcionada pela autobiografia. O olhar da africana para o passado reconstrói a própria visão dos acontecimentos e de si mesma, pois a própria consciência do estupro e o desejo de matar o estuprador tomam outra dimensão.

Quando ele subiu em cima de mim, apertei a pedra nas mãos. Com toda a minha força, eu a estourei na cabeça dele. [...] Como uma guerreira, eu tinha uma força tremenda. Eu não sabia que era tão forte assim, mas quando alguém tenta nos atacar, matar-nos, tornamo-nos muito fortes. Não sabemos da existência dessa força até esse momento. Quando ele caiu, golpeei-lhe novamente e vi o sangue escorrendo de suas orelhas (DIRIE & MILLER, 2001, p. 21).

É perceptível, portanto, essa visão de si transformada no processo de construção da narrativa. A violência é recorrente em outras situações, como, por exemplo, na visita de um dos amigos de seu pai, Guban, ao acampamento. A felicidade de Waris de ser escolhida para ajudar o amigo do pai a recolher os animais logo transforma-se em medo:

De repente, ele tirou sua capa, estendeu-a na areia e sentou-se sobre ela. Fui até ele, confusa, e protestei: “Por que você está se sentando agora? Está escurecendo, precisamos recolher os animais”. “Temos tempo, faremos isso em um minuto”. [...] coloquei os pés na areia fria e observei a via láctea fosforescente [...] eu esperava ansiosamente pela história. De repente, o rosto de Guban surgiu entre mim e a via-láctea; ele abriu minhas pernas e arrancou minha roupa. Depois, senti alguma coisa dura e molhada contra minha vagina. Mesmo sem entender nada, eu percebia que algo muito ruim estava acontecendo. Fiquei com muito medo. A pressão se intensificou até que se tornou uma dor muito cortante (DIRIE & MILLER, 2001, pp. 35-36).

O ciclo de violência perpassa, assim, toda a narrativa, seja na fuga pelo deserto ou em Galcaio, seja em Mogadíscio ou Londres, até mesmo na casa de seus familiares. Pode-se destacar ainda o abuso sexual sofrido por Dirie de um de seus primos, Haji, já na casa de sua tia em Londres.

Naquela noite, fui até a cozinha, apanhei o rolo de macarrão e guardei-o debaixo da cama. [...] Repetindo a noite anterior, Haji chegou às três horas da manhã. Ele parou na porta e eu pude ver a luz do corredor refletida na lente de seus óculos. [...] Ele se arrastou até meu travesseiro e começou a alisar meu braço. Exalava um cheiro horrível de uísque. Continuei imóvel. Ele se ajoelhou ao lado da cama e tateou até encontrar a beirada dos cobertores. Então, começou a alisar minhas pernas, passou a mão nas minhas coxas e tentou alcançar minha calcinha. [...] Segurei com força o rolo de macarrão e acertei a cabeça dele com toda a força. Primeiro, ouvi um ruído surdo de pancada, depois gritei: “SAIA JÁ DA PORRA DO MEU QUARTO, SEU PUTO...” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 121).

Aqui, é relevante destacar que, embora haja distinções de classe e raça nas violências sofridas por Waris, os abusos são praticados tanto por homens africanos como por homens de sua família ou por ingleses.

É perceptível, então, a naturalização da violência de gênero que perpassa as culturas, além do silenciamento promovido também pelas próprias mulheres, a exemplo da tia de Waris, que ignora o fato de que o seu filho tentou estuprá-la:

“Titia”, exclamei logo que a vi, “ele veio aqui no meu quarto e eu bati nele”, gritei, apontando para os óculos quebrados de Haji ao lado da minha cama. “Quieta!”, disse ela. “Não quero mais ouvir falar nisso hoje. Voltem todas para a cama!” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 121).

A sequência de traumas causados tanto pela mutilação como pela violência sexual se propagam até mesmo durante sua carreira de modelo. Desse modo, a associação da figura masculina ao abuso, ao estupro e à violência a levam, por exemplo, a recusar as investidas do fotógrafo quando ainda trabalhava na casa dos tios.

#### **2.4.2 A mutilação genital feminina**

Diante do quadro de violência abordado na autobiografia, a circuncisão se apresenta como cerne dentro da questão identitária, porque incide na retirada do órgão genital do corpo da mulher. Os significados imbuídos no ato dessa prática, portanto, revelam todo o arcabouço da opressão contida nas relações de gênero dessas sociedades que perpetuam tal prática.

Dentro das várias formas de mutilação genital feminina, a infibulação é o processo mais drástico de todos. Como aponta Tractenberg (2007, p. 72):

[...] consiste em clirotidectomia seguida pelo fechamento vaginal mediante sutura. Deixa-se somente uma pequena abertura para a emissão da urina e descarga do sangue menstrual. Depois do matrimônio, a vulva é aberta por laceração, o que amiúde volta a ocorrer na ocasião de um parto. O fechamento vaginal volta a repetir-se cada vez que o esposo decide sair em viagem...

Intitulado de “Tornar-se mulher”, o nome do capítulo que relata a mutilação genital da somali constitui um paradoxo, referindo-se à perda do prazer e da sexualidade, ou seja, o “ser mulher” na cultura somali está claramente construído: destituir-se do prazer sexual e submeter-se à opressão e subserviência a um forte sistema patriarcal, de papéis bem definidos e



engessados. Para as mulheres somalis, a representação do ser mulher é passar pelo ritual da circuncisão.

Evidenciando novamente o aspecto memorialístico como fator preponderante na construção da narrativa de Waris, têm-se a visão dos acontecimentos e o significado de suas vivências redimensionados:

Na Somália, as pessoas pensam que as mulheres nascem com coisas ruins entre as pernas, partes do corpo que são sujas e devem ser removidas. O clitóris, os lábios menores e a maior parte dos lábios maiores são extirpados e o ferimento é costurado, restando apenas uma cicatriz onde antes estavam os órgãos genitais. Mas os detalhes do ritual de corte são misteriosos: eles nunca são explicados às meninas. Sabemos apenas que algo especial acontecerá quando chegar a hora (DIRIE & MILLER, 2001, p. 53).

A espera do “tornar-se mulher” é, assim, almejada pela maioria das crianças na Somália. Entendido como um “ritual de passagem”, é apenas com a circuncisão que a mulher torna-se apta para o casamento. Este, um dos principais objetivos das famílias na África, funciona como um mercado, em que os pais vendem suas filhas em troca de camelos e bens materiais.

Voltando à discussão acerca do olhar da protagonista sob suas lembranças, é pertinente destacar outro aspecto que deixa claro esse processo mnemônico como reconfiguração identitária. Chamadas de “assassinas”, as mulheres responsáveis por realizar a circuncisão recebem tal marca no discurso de Waris: “Então, as ciganas, como elas são chamadas, são importantes na nossa sociedade. Eu, porém, prefiro chamá-las de Assassinas, pois muitas meninas morrem nas mãos dessas mulheres” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 55), afirmando, ainda, que “as Assassinas são muito profissionais” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 57). Percebe-se, aqui, a memória construída no processo de reconfiguração identitária:

O céu ainda estava escuro: aquela bela escuridão que antecede a aurora. Ela [a mãe] me pediu para fazer silêncio e puxou-me pelas mãos. [...] Descobri porque as meninas são circuncidadas tão cedo: assim, ninguém ouve os gritos (DIRIE & MILLER, 2001, p. 57).

Waris foi circuncidada aos cinco anos. Desse modo, a reconstituição do acontecimento é feita através de lembranças sobretudo imagéticas. Nessa descoberta do “quem sou?”, a personagem encontra, na memória da infância, um caminho também para a superação do trauma e a reconfiguração da identidade. Construção é, pois, o que ocorre na descrição detalhada da sua circuncisão:

Espiei entre minhas pernas e vi a cigana se preparando. Ela parecia com qualquer outra mulher somali — tinha um manto colorido ao redor da cabeça e usava um vestido brilhante. Só que ela não sorria. [...] pegou um pequeno embrulho de pano. Com suas unhas gigantescas, tirou dele uma lâmina quebrada de navalha. Rapidamente, ela examinou o material. O sol estava surgindo, mas eu não conseguia enxergar direito. Mesmo assim, vi sangue seco em uma das arestas da navalha. Ela cuspiu na lâmina e a limpou no vestido. [...] Senti, depois, minha carne, meu órgão genital a ser cortado. Eu podia ouvir o ruído da lâmina cega entrando e saindo da minha pele. [...] Era como se uma fatia de bife fosse retirada da nossa perna ou um braço fosse cortado fora. Não, era pior, era a parte mais sensível do nosso corpo (DIRIE & MILLER, 2001, pp. 57-58).

Após o corte e a costura da pele, os trechos descritos pela somali expõem a crueldade a as consequências de tal prática em sua vida. Exemplo disso é quando a personagem descreve a dor sentida na primeira vez que ela vai urinar após a mutilação:

O diâmetro tinha mais ou menos o tamanho da ponta de um palito de fósforo. Essa tática brilhante servia para que meu futuro marido tivesse certeza de que eu não faria sexo antes do casamento. [...] Quando a urina se misturou ao sangue da minha ferida e escorreu pela minha perna até a areia — uma gota por vez —, comecei a chorar. Não gritei nem mesmo quando a Assassina arrancou um pedaço de mim. Mas aquilo me queimou tanto que eu não consegui me conter (DIRIE & MILLER, 2001, p. 60).

Ao ser questionada pelo pai sobre como estava se sentindo após a mutilação, Waris afirma novamente em seu discurso a marca identitária da mulher somali: “apesar de não pensar nisso naquele tempo, eu já sabia muito sobre as mulheres africanas: eu sabia como era sofrer calada” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 61).

A dimensão da condição da mulher africana revelada a partir da narrativa é, então, possível através da compreensão do passado de Waris. Tal visão se contrapõe à ideia de “rebeldia” que a personagem também evoca a partir de suas reminiscências. Essa ideia indica que a mulher somali, mesmo marcada por essa condição de opressão do “sofrer calada”, também pode ser questionadora do ambiente em que vive. Até que ponto, então, essas mulheres conseguem perceber esse cenário de opressão?

A possibilidade de reconstrução identitária de Waris é fundamentada a partir do seu deslocamento para o contexto Ocidental. Porém, o ato da fuga, assim como acontecera com a sua irmã ou com as tantas mulheres que se rebelaram e se rebelam contra a obrigação dos casamentos arranjados demonstra uma espécie de resistência, dentro das possibilidades existentes, dessas mulheres subverterem tal contexto.

No mercado de casamentos da África, uma menina virgem valia ouro. Essa era a principal razão oculta da prática da mutilação genital em mulheres. Meu pai esperava ganhar muito com suas lindas filhas virgens. Ele sabia que ninguém iria querer uma que tivesse se sujado fazendo sexo com outro homem. Quando eu era menina, porém, eu não sabia nada disso. Sexo e casamento não eram assuntos para crianças (DIRIE & MILLER, 2001, pp. 67-68).

Se o casamento, pilar que sustenta tão fortemente o patriarcado, é o principal instrumento de opressão e de controle dos corpos e das vidas dessas mulheres, a mutilação, nesse sentido, funciona como a garantia desse mercado.

A carga do passado de Dirie (com a mutilação genital e os abusos sexuais sofridos desde a sua fuga) afetou diretamente seu espaço enquanto sujeito feminino em Londres. Racializada e estrangeira, carregar a marca da mutilação consistia na não plenitude do “ser mulher”. Fora de sua cultura, ela sequer imaginava como podia ter sido sua vida se não tivesse sido mutilada: “[...] Era como se a costura impedisse qualquer homem de se aproximar física e emocionalmente de mim” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 158).

A descoberta da diferença em seu corpo acentua também a marca dessa identidade feminina, que afeta tanto a saúde física (com infecções por causa da dificuldade de urinar e problemas com a menstruação) como suas relações com os indivíduos em sociedade. Tolhida especialmente do prazer, Waris vive muito tempo sob o silêncio de sua condição:

Para uma menina, aquilo estava relacionado com minha intimidade e se perdia em um mundo de ignorância, confusão e vergonha. Aliás, eu não tinha certeza de que esse meu problema tinha a ver com a mutilação. Eu achava que aquilo acontecia com todas as garotas. Minha mãe não achava que a dor que eu sentia era excessiva. Como ela também tinha sido mutilada, achava que eu devia agüentar a agonia. Fazia parte do sofrimento de ser mulher (DIRIE & MILLER, 2001, p. 161).

O silenciamento promovido pelos familiares pode ser representado através da fala de sua tia. Ao tentar procurar um médico específico para tratar do seu problema causado pela mutilação, Waris tem como resposta:

“Não”, respondeu enfaticamente. “O que você vai dizer para eles?” “Nada. Só vou pedir para que a dor passe”. Eu sabia o que ela estava tentando me dizer: a mutilação é um costume africano — não é assunto para homens brancos (DIRIE & MILLER, 2001, p. 162).

É perceptível, então, que a justificativa através das questões culturais — inatingíveis ou inquestionáveis — reforça essa opressão e essa condição do ser mulher como um fato que está

posto e não pode ser modificado. Podemos perceber isto através do seguinte trecho, em que Waris expõe o pensamento de Halwu, sua primeira amiga (também somali) em Londres:

Ela falava sobre sexo, sobre todos aqueles rapazes que ficaram nos observando e, especialmente, sobre os problemas por que passam as mulheres africanas como nós. Nunca, antes, alguém tinha falado comigo sobre essas coisas. “Divirta-se conversando, rindo e dançando com aqueles rapazes e, depois, Waris, vá para casa. Nem pense em sexo. Eles não sabem que somos diferentes das mulheres inglesas; eles não sabem que fomos mutiladas” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 133).

Desse modo, a personagem expõe a dificuldade do processo de compreensão do que acontecera com seu corpo, de sua condição enquanto mulher somali e da diferença não só cultural, mas física, que a impedia de “ser mulher” como as outras. Para Waris, sua “liberdade” relacionava-se diretamente com a mutilação: “Olhe. Foda-se. Eu vou fazer a cirurgia. Vou falar com o médico amanhã mesmo. Quero ser livre ao menos para ir ao banheiro. Quero ser livre” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 165).

Ao trazer, portanto, a experiência da mutilação, a somali encontra na narrativa um meio de questionar a prática existente em sua cultura, que se perde no tempo e permanece infundada, mantenedora do sistema patriarcal ainda vigente em várias sociedades:

Por quatro mil anos, as culturas africanas têm mutilado suas mulheres. Muitos pensam que o *Alcorão* exige isso, já que a prática ocorre em muitos países muçumanos. Mas não é esse o caso: nem o *Alcorão* nem a *Bíblia* mencionam que as mulheres devam ser cortadas para agradar a Deus. A prática é simplesmente feita por homens ignorantes que querem assegurar a exclusividade dos favores sexuais de suas esposas. As mães mutilam suas filhas porque temem que elas não encontrem marido. Uma mulher que não foi mutilada é considerada suja, tarada e inadequada para o casamento (DIRIE & MILLER, 2001, p. 230).

#### **2.4.3 Uma nômade em Nova York e o retorno de Waris à África: o “ser mulher” reconfigurado**

Na tentativa de reencontrar a mãe e sua família na Somália, Waris aceita o convite da BBC para realizar um filme-documentário sobre a sua vida. Intitulado de *A nomad in New York: the day that changed my life* (1995), o documentário e seu processo de realização, a partir do modo como é retratado na narrativa, revela o grande interesse da indústria midiática pela disseminação dessas histórias de vida, de superação. Fica evidente, assim, a ambiguidade

presente neste tipo de produção, que permite à personagem a quebra do silêncio e a disseminação de sua história de vida, ao passo que é utilizado pela indústria como um produto lucrativo.

Quando entramos no avião, desabei. Eu não sabia se conseguiria ver minha mãe outra vez. Enquanto eu chorava, olhando a aldeia e depois o deserto desaparecerem, a produção filmou a última cena do programa (DIRIE & MILLER, 2001, p. 210).

Embora dentro desse contexto mercadológico, o caráter político da narrativa ressalta a sua importância, tendo em vista que ela possibilita a disseminação das discussões identitárias femininas para além da história de Waris enquanto modelo, isto é, da condição das mulheres somalis e de sua condição enquanto mulher negra e somali dentro de um espaço de destaque.

O retorno à sua terra representa, ao mesmo tempo, reencontro e reconfiguração identitária. O discurso de liberdade é retomado na sua lembrança e o reconhecimento do seu lugar se faz evidente:

Corri bastante e toquei o chão com minhas unhas. Senti a areia escorrendo entre meus dedos. Abracei as árvores. Elas estavam secas e cheias de pó, mas eu sabia que logo a estação das chuvas tornaria todo o ambiente florido. Prendi o ar nos pulmões. Tudo isso fez parte da minha infância, de todos aqueles anos que vivi livre no deserto, pisando aquela areia vermelha. Ah, meu Deus, esse é o meu lugar! Comecei a chorar, feliz por estar em casa. Sentei-me embaixo de uma árvore e senti, ao mesmo tempo, alegria por ter voltado e tristeza por ter partido. Olhando ao redor, pensei em como eu pude ficar tanto tempo longe. Foi como abrir uma porta que, até então, eu não ousara chegar perto e encontrar uma parte de mim que tinha esquecido. Quando voltei para a aldeia, todos me cercaram e me afagaram: “Seja bem-vinda, irmã” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 202).

O retorno de Waris à África demonstra o sentimento da volta ao lar, do resgate de sua própria história por um viés de valorização e idealização da terra natal. Diante disso, a vida construída em Londres é, neste momento, totalmente esquecida: “Ninguém queria saber desse negócio de supermodelo. Eles nem sabiam que isso existia. Eu era uma deles — uma nômade que tinha voltado para casa” (DIRIE & MILLER, 2001, p. 207). Tem-se, portanto, esse reconhecimento do seu espaço enquanto nômade, assim como de sua cultura, enquanto africana.

No entanto, o discurso da personagem tanto exalta sua terra e sua cultura como levanta o debate das questões identitárias femininas, ou seja, o processo de reconfiguração torna possível os questionamentos acerca da identidade do ser mulher.

Quando Aleeke nasceu, tornei-me uma mama, uma senhora. Com cerca de trinta anos, completei o ciclo de maturidade de uma mulher [...]. Percebi que as africanas são realmente fortes, pois conseguem carregar o enorme fardo de ser mulher (DIRIE & MILLER, 2001, p. 223).

A visão do “ser mulher” como fardo se contrapõe à força e importância da mulher na cultura somali. Se a maternidade dá a Waris um espaço de respeito em sua cultura, o *status* de importância vem carregado de opressões. Se antes o conceito de “fardo” era naturalizado na visão de Waris, agora, mesmo reconhecido e afirmado em seu discurso, é concebido por ela como uma prática que deve ser combatida.

A verdade é que tive muita sorte. O que posso falar de uma menina que tem que andar milhares de quilômetros atrás de água para os camelos enquanto quase não consegue suportar os períodos menstruais? Ou de uma esposa que, logo depois de dar à luz, tem sua vagina novamente costurada para ficar bem fechada para o marido? Ou de uma mulher grávida de nove meses que passa fome no deserto apenas para alimentar seus onze filhos famintos? Ou do que acontece a uma esposa que ainda está costurada na hora de ter seu primeiro filho? O que acontece quando ela vai para o deserto, como minha mãe foi, e tenta dar à luz sozinha? Muitas sangram até a morte sem a ajuda de ninguém e, se tiverem sorte, seus maridos as encontram antes que os abutres e as hienas devorem seu corpo (DIRIE & MILLER, 2001, pp. 223-224).

A representação desse “ser mulher” como fardo, então, é exposta diante da exaltação da força dessa mulher. No entanto, mesmo levantando o debate das questões identitárias femininas e tornando possível o processo de reconfiguração identitária da personagem, ou seja, a reconfiguração do “ser mulher”, a noção de “liberdade” não é totalmente atingida por Waris, evidenciando a mudança permanente que o sistema patriarcal e as relações de gêneros baseadas na submissão da mulher podem causar em suas identidades.

[...] percebi que devia falar sobre a mutilação por duas razões. Primeiramente, esse assunto me incomoda muito. Depois, porque ainda sofro com alguns problemas de saúde e nunca vou poder conhecer os prazeres do sexo. Sinto-me incompleta e aleijada. O que mais me incomoda é saber que não existe nada que eu possa fazer. Quando conheci Dana, finalmente me apaixonei e tive vontade de transar. Mas se alguém me perguntar: ‘Você gosta de sexo?’, minha resposta não será a tradicional. Simplesmente gosto de estar fisicamente junto de Dana porque o amo (DIRIE & MILLER, 2001, p. 225).

O redimensionamento do trauma da circuncisão, então, relaciona-se mais fortemente pela tomada de consciência desse “ser mulher” dentro das culturas/dos espaços de vivência e

pelo questionamento e recriação de sua narrativa de vida do que por um apagamento do passado ou um resgate da “plenitude” do ser mulher. Ao passo que as marcas são permanentes, a posição de Waris enquanto mulher negra e somali é modificada:

Detesto a palavra “vítima”. Parece sem esperança. Só que, quando a cigana me cortou, fui exatamente uma vítima. Contudo, agora que cresci, não preciso continuar sendo uma vítima e posso fazer alguma coisa. Quando falei para a Marie Claire<sup>17</sup>, eu queria que as pessoas que fazem essa tortura ouvissem os sentimentos de uma mulher, pois no meu país elas se calam (DIRIE & MILLER, 2001, pp. 225-226).

Ou seja, sua fala evidencia a tentativa de dar voz às milhares de mulheres silenciadas ao longo de gerações. Para Waris, ser somali é um orgulho. A retomada identitária, no último capítulo, “Saudades de casa”, deixa clara a exaltação de sua cultura e sua terra, no sentido de que o problema não está em ser somali e sim na prática cultural da mutilação e na opressão que as mulheres sofrem com as causas e consequências de tal atrocidade. Transitando entre os espaços, seu discurso é permeado por comparações que ora exaltam ora questionam as práticas culturais somali e inglesa:

Uma das melhores coisas da vida do Ocidente é a paz. Tenho certeza de que muita gente não sabe o que isso significa. [...] a Somália vive uma guerra constante desde que os rebeldes depuseram Siad Barre em 1991. Tribos rivais lutam pelo poder desde então, e ninguém sabe quantas pessoas já morreram. A bela cidade de prédios brancos que os colonizadores italianos construíram, Mogadíscio, foi destruída. Nas paredes, por todos os lados estão as marcas de sete anos de guerra ininterrupta. Não há sinal de ordem na cidade, nem governo, nem polícia, nem escola (DIRIE & MILLER, 2001, p. 235).

Além disso, é importante destacar o amadurecimento de Waris em relação à compreensão do que é a prática da mutilação. A não personalização é, nesse sentido, importante na discussão de tal contexto, embora isto não exclua o posicionamento enfático de Dirie acerca da prática:

A guerra e a mutilação acontecem por causa da ganância que os homens têm por territórios — por posses — e as mulheres são consideradas posses. Se cortássemos o saco dos homens fora, minha terra talvez fosse um paraíso. Os homens seriam mais calmos e se tornariam mais sensíveis. Sem tanta testosterona, não teríamos guerras, mortes e violência. E se cortássemos seus órgãos sexuais e os deixássemos perdidos, entre a vida e

---

<sup>17</sup> Revista para qual Waris Dirie concedeu entrevista falando abertamente sobre a prática da mutilação genital feminina.

a morte, talvez eles entendessem pela primeira vez o que estão fazendo com suas mulheres (DIRIE & MILLER, 2001, p. 236).

Diante dos pontos elencados ao longo da análise, percebe-se que *Flor do deserto* enquanto autobiografia contemporânea é construída de modo complexo. Concebida enquanto narrativa literária, acentua os aspectos relacionais entre realidade e ficção. Dessa maneira, é no processo de recontar os acontecimentos que as narrativas se entrelaçam e traem (o autor, o leitor), abrindo novos caminhos de análise dentro desse espaço, ou seja, fazendo surgir discussões acerca da própria concepção da literatura nos dias atuais, que se hibridiza e se mostra também fundamental para a transformação dos contextos sociais.

Além disso, tal construção narrativa busca atender ao mercado literário, demonstrando assim um contexto de interesses e intencionalidades relacionadas à obra literária enquanto produto (o que, atualmente, possui estreita relação com o cinema, como será visto no próximo capítulo).

Em meio a isso, Waris Dirie subverte os modelos culturais tradicionais, questionando-os. Daí a importância também da diáspora, que põe em xeque os conceitos hegemônicos das identidades nacionais a partir do contato com a pluralidade dos sujeitos em trânsito. Ou seja, constitui-se de um caminho duplo, porque desestabiliza a identidade do “eu” e do “Outro”. Assim, a literatura autobiográfica de autoria feminina, na contemporaneidade, na medida em que abre um espaço de emergência das vozes dessas mulheres silenciadas e oprimidas nos diversos contextos culturais, reconfigura suas identidades; transita, pois, entre o estético e o político.



### **3 FLOR DO DESERTO NO CINEMA: AS ESPECIFICIDADES E REVERBERAÇÕES DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA NO CONTEXTO ATUAL**

No cenário atual, as histórias de vida de mulheres têm ganhado bastante ênfase não só na literatura como também no cinema, sobretudo através da adaptação. Isso demonstra a relação intrínseca que essas artes mantêm entre si, bem como um movimento da indústria — literária e cinematográfica — em investir em tais tipos de produção. Há, portanto, uma crescente abordagem do universo feminino no cinema, que, endossado pela crítica feminista, tem como foco as questões de gênero e a representação de mulheres, seja no âmbito da produção, direção e criação de filmes, como no protagonismo, visão e recepção da figura da mulher nas telas do cinema.

É importante pontuar que o universo do cinema é capaz de abarcar as mais diversas expressões artísticas, isto porque, sendo uma arte notadamente heterogênea, soma características básicas das outras manifestações estéticas, formando um autêntico compósito que sintetiza em si mesmo, entre outros componentes, a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da dança, a tridimensionalidade da escultura e arquitetura, a dramaticidade do teatro e a narratividade da literatura (BRITO, 1996, p. 12).

Tal abrangência dota, portanto, o cinema de inúmeras possibilidades no trabalho com a sua linguagem, criando para si uma especificidade que sempre se inova em meios de expressão, ou seja, ao passo que transita entre as artes, ele se torna capaz de criar sua própria estética, transformando-se constantemente e agregando tais manifestações artísticas de acordo com as necessidades do contexto histórico de produção e consumo.

#### **3.1 Para entender o cinema e sua heterogeneidade**

A amplitude do cinema e sua relação com as demais artes pode ser entendida, talvez, a partir do seu próprio surgimento. Seus antecedentes remontam o fim do século XIX — período de eclosão dos aparelhos projetores de filme — quando, sem possuir código próprio, misturava-se a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões postais (COSTA, 2009, p. 17).

De 1907 a 1915, o cinema, chamado de “cinema de transição” ou “primeiro cinema”, começou a se desenvolver e se organizar; as narrativas começaram a tornar-se mais independentes ao passo que ele enveredou para um caminho de consolidação. Tal consolidação aponta para a ligação do cinema com a indústria desde então, pois, notadamente populares, as

manifestações com as quais o cinema se misturava eram voltadas ou consumidas por um público de classe baixa. Seu processo evolutivo e organizativo, buscava, então, o alcance a outros públicos. É o que Costa (2009) aponta:

As estruturas narrativas mais integradas no cinema de transição são fruto de uma tentativa organizada da indústria de atrair o público de classe média e conquistar mais respeitabilidade para o cinema, mas isso não significou a eliminação do público de classe baixa, que continuou a assistir aos filmes nos cinemas mais baratos (COSTA, 2009, p. 28).

Organizando-se, então, de forma industrial, o mercado internacional passou a ser dominado pela Europa nesse período. Empresas francesas como a Companhia Gaumont e a Pathé controlavam o mercado americano; as produtoras norte-americanas, por sua vez, apesar de se dedicarem ao mercado interno, também buscaram se expandir internacionalmente, ficando em posição confortável no período pós-guerra, quando as indústrias italiana e francesa perderam a liderança (COSTA, 2009).

A relação ideológica e política nesse espectro industrial também pode ser citada, já que as empresas produtoras buscaram satisfazer as pressões do Estado e de grupos organizados quanto a temáticas e suas abordagens, estabelecendo, assim, processos de autocensura e moralização na elaboração das produções. (COSTA, 2009).

A consolidação do mercado e a demanda cada vez maior de produção fizeram com que o cinema, então, criasse um sistema de divisão do trabalho. É a partir daí que surgem os diretores, produtores, cenógrafos, maquiadores, figurinistas etc., ou seja, que o cinema adquire seu caráter coletivo, de modo que sua construção passa a depender de cada parte envolvida.

O período de transição — fins do século XIX até 1915 — evidencia a velocidade com que o cinema se desenvolveu e se transformou, estabilizando-se com o cinema hollywoodiano, entre 1915 e 1950, o qual garante sua hegemonia e influencia toda uma cadeia de produção a nível mundial. Assim como as demais artes, o cinema também inseriu-se no contexto de vanguarda dos anos 20, agregando várias perspectivas adotadas por movimentos como o expressionismo alemão, o impressionismo francês, o surrealismo, o formalismo etc.

Com isso, o cinema buscava consolidar a sua estética, através de especificidades e linguagem próprias; dessa maneira, o embate dos teóricos centrava-se sobretudo na representação da realidade *versus* diferença de realidade. Isso, juntamente à descoberta e aplicação de diferentes técnicas e a evolução dos aparelhos, levaram o cinema a “comprovar” sua capacidade em termos de criação e adquirir suas especificidades, ganhando *status* de arte.

Posterior a isso é que outros fatores como contexto de produção e exibição, mercado e recepção, por exemplo, passaram a ser considerados foco de análise nos estudos da arte cinematográfica.

Sabe-se que o elemento primordial do cinema é a imagem (embora após o surgimento do cinema sonoro este tenha integrado outras formas de expressão verbais que hoje são preponderantes para sua realização); logo, convém destacar dois aspectos que, para Bazin (2014), são fundamentais a seu respeito: a *plástica da imagem* e os recursos de *montagem*. Enquanto a plástica é formada pelos elementos que compõem a imagem — sua *mise-en-scène* —, a montagem é o que distingue o filme da “simples fotografia animada” e “faz dele, enfim, uma linguagem” (BAZIN, 2014, p. 96).

A montagem, é, pois, elemento fundamental da narrativa cinematográfica: “organiza as imagens no tempo”, isto é, constrói a sequência lógica da narrativa, dotando-a de sentido. Desse modo, são várias as possibilidades com o trabalho de montagem, que envolve diretamente processos de manipulação, de sequenciação, de justaposição entre várias imagens para criar “o todo” fílmico.

Diante desses aspectos, é possível perceber que o espaço pelo qual transita o cinema, assim como na literatura, constitui-se como instável até mesmo diante de sua própria conceituação. O mais interessante é perceber que, ao se erguer diante da modernidade e de um ambiente tão diverso, ele consegue transformar a lógica estrutural da própria conceituação da arte, fato que será abordado adiante. Inferiorizado por alguns e ressaltado por outros,

[...] o cinema impõe-se, com efeito, como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, só chega a uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro. Talvez os últimos vinte anos do cinematógrafo contem em sua história como cinco séculos em literatura: é pouco para uma arte, muito para nosso senso crítico (BAZIN, 2014, p. 116).

É importante ressaltar, por fim, que o intuito do presente trabalho não busca aprofundamentos acerca da conceituação do cinema nem da problematização de seu *status* enquanto arte. Procurou-se expor, aqui, a amplitude do cinema, a partir da possibilidade de relações com as outras artes e da utilização de seus artifícios, que permitem a existência dos diversos modos de “fazer cinema” na atualidade. Por conseguinte, a pesquisa tem como foco a análise do cinema pelo viés da adaptação, buscando as especificidades da relação literatura-cinema/cinema-literatura no contexto hollywoodiano e no âmbito da indústria cinematográfica atual, na qual a adaptação é a chave do mercado.

### 3.1.1 Complexidades da produção fílmica atual: Hollywood, adaptação e suas relações com a indústria cinematográfica

Linda Hutcheon (2011), ao teorizar sobre a adaptação, constata que tal processo encontra, na indústria cultural — especificamente a cinematográfica — um caminho de sucesso, em que os produtos são explorados e produzidos para os públicos determinados, que anseiam pela história contada e recontada nos diversos suportes narrativos.

Dessa maneira, quando se fala em adaptação e indústria, é impossível deixar de lado o cinema hollywoodiano, que, desenvolvendo-se a partir de 1915, ganha hegemonia na indústria cinematográfica. Do *western*<sup>18</sup> à animação, passando pelo musical e *noir*<sup>19</sup>, os gêneros hollywoodianos consolidaram uma estética capaz de influenciar as produções cinematográficas em termos globais até os dias atuais.

O arcabouço que forma o cinema conta com inúmeros aspectos. O seu produto, isto é, o filme, está diretamente ligado a uma cadeia artística, econômica e cultural. As dicotomias presentes, então, na construção da narrativa e no seu modo de fazê-la encerram em reflexões como: de que maneira o cinema deve ser encarado? Deve ser visto como produto ou puramente arte? Quais os liames entre poeticidade e referencialidade na tela? Até que ponto o cinema deve ser poético? Ou “real”? É dentro do quadro contemporâneo que engloba a teoria do cinema que tais reflexões estão inseridas e é por onde podemos buscar a compreensão do filme *Flor do deserto*.

Antes de tudo, é oportuno destacar que a hegemonia hollywoodiana na indústria cinematográfica possui suas raízes fincadas em relações de poder. Sendo assim, é a partir de aspectos estéticos, econômicos, socioculturais e tecnológicos que a teoria do cinema em relação à Hollywood contemporânea discute suas transformações.

Mascarello (2009) aponta que após a crise de 60 surge a ideia de uma *Nova Hollywood*, que seria uma espécie de “Renascimento hollywoodiano”, protagonizada pelo *American Art Film*. No entanto, tal movimento logo cedeu lugar ao *blockbuster*, iniciado por filmes como

---

<sup>18</sup> Também conhecido como “filme de faroeste” ou “filme de cowboy”, o *western* é considerado gênero hollywoodiano por excelência e está entre os primeiros gêneros de filmes narrativos da história. Sua influência perpassa não só os demais gêneros hollywoodianos (comédia, musical, terror, ficção científica etc.) como também a cinematografia de outros países e a arte, de forma geral. Sobre o gênero, ver VULGMAN, Fernando. *Western*. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 5ª ed. Campinas-SP: Papirus, 2009, pp. 159-175.

<sup>19</sup> O *film noir* é um gênero conhecido popularmente pela sua temática de suspense policial. Influenciado pela estética do expressionismo alemão, nesse tipo de narrativa podem ser percebidas características como a ambiguidade moral dos personagens, corrupção, ciúmes e crimes, trazendo geralmente figuras como a da *femme fatale* e do anti-herói. Ver: MASCARELLO, Fernando. *Film noir*. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 5ª ed. Campinas-SP: Papirus, 2009, pp. 177-188.

*Tubarão*, de 1975, e *Guerra nas estrelas*, de 1977. Tinha-se, então, a “verdadeira” *Nova Hollywood*, na qual o *blockbuster* era o centro de sua produção. Nessa conjuntura, surge a caracterização do *high concept*, que, ligado à ideia de um pós-classicismo, supostamente representaria uma ruptura com a noção clássica<sup>20</sup>. Mascarello (2009) afirma:

[...] se a ideia de uma Nova Hollywood raramente se vê contestada (ainda que bastante se discutam sua definição e amplitude), a noção de “pós-clássico” provoca, desde sua vulgarização ao princípio dos anos 1990, uma ferrenha polêmica sobre sua pertinência historiográfica e teórica. [...] Já o termo *high concept* é adotado principalmente pelos defensores da noção de pós-clássico, para qualificar os filmes pós-1975 que, de seu ponto de vista, mais incisivamente manifestam a ruptura com a Velha Hollywood e o cinema hollywoodiano clássico (MASCARELLO, 2009, pp. 336-337).

Ou seja, a noção do pós-clássico, diferentemente da Nova Hollywood, procura argumentar uma ruptura, uma ultrapassagem/superação do classicismo hollywoodiano, de modo que tal ruptura apresentaria uma motivação econômica sobre estética, ou seja, as transformações atenderiam diretamente as estratégias de *marketing* e venda ao longo da cadeia midiática, em que o *blockbuster* é peça estratégica para sanar a instabilidade financeira.

O cenário dos anos 60 é, pois, para Mascarello (2009), um momento chave para entender a hollywood contemporânea (pós-75), tendo em vista essa “descoberta” estética e mercadológica do *blockbuster high concept* dentro do quadro de formação dos grandes conglomerados multimidiáticos atuais.

A lógica de tais filmes está baseada na “superficialidade, modularidade e espetacularização”, acusadas de causar o enfraquecimento da narrativa, dando lugar a elementos como a música, a performance, o gênero/estilo e a tipologização das personagens. É o que Mascarello (2009) exhibe:

[...] se no *art film* o enfraquecimento da linha de causa e efeito típica do clássico decorre de seus protagonistas indecisos ou não “afirmativos”, sem objetivos claros (Elsaesser 1975), no *high concept* ela é consequência – conforme Wyatt – da espetacularidade da imagem, da modularidade narrativa e da superficialidade dramatúrgica. [...] o estilo excessivo observado em ambos (rompendo com a “contenção” do excesso no clássico, cujo estilo é transparente e subordinado às demandas narrativas) comparece, no *art film*, via de regra como estratégia de aprofundamento temático (pelo diálogo entre forma e conteúdo), ao passo que, no *high concept*, tem resultados basicamente opostos (MASCARELLO, 2009, p. 354).

---

<sup>20</sup> Das características que definem o modelo clássico: “(1) os personagens, bem-definidos e com objetivos claros; (2) as ações linearmente organizadas no que tange a [sic] causa e efeito; (3) a unidade de ação, tempo e espaço no interior de cenas e sequência; (4) a subserviência do estilo às necessidades de exposição da história; e (5) a comunicabilidade e a redundância” (MASCARELLO, 2009, p. 340).

Considera-se, então, que essas narrativas espetacularizadas fortalecem a indústria midiática, ao passo que a tecnologia desenvolve cada vez mais novos meios, formando uma complexa cadeia de produção e de consumo, em que o cinema é apenas umas das partes. Das janelas secundárias do cinema (televisão, videogames, trilhas sonoras etc.), a TV é umas das principais: com o seu auge, na década de 50, juntamente com a obsolescência das salas das grandes cidades e o estabelecimento do circuito do *drive-in* (que irão aprofundar o fenômeno da juvenilização das audiências) (MASCARELLO, p. 345), o cinema passa por modificações substanciais.

À medida que o circuito primário das salas de cinema entra em declínio, a indústria cinematográfica cresce, ou seja, paradoxalmente, o cinema perde seu público ao mesmo tempo em que há um aumento da indústria que controla a exibição dos filmes. As salas de cinema passam então a ser espaços de lançamentos desses filmes e de sua “cadeia” multimidiática; por conseguinte, o seu lançamento funciona como um termômetro indicativo do sucesso e potencial econômico em toda a cadeia de entretenimento que ele abarca (MASCARELLO, 2009, p. 349).

Diante dos aspectos supracitados, muitos teóricos mantêm uma visão segregativa em relação à Hollywood contemporânea, pautando seus argumentos nessa suposta decadência estética e sociocultural, causada por fatores citados como a debilitação narrativa, a juvenilização das audiências e o lançamento dos *blockbusters*, que tomam conta dos espaços de exibição de “outros cinemas”, como o “cinema de arte”. É o que Mascarello (2009) evidencia, ao discorrer sobre o processo de canonização e marginalização de determinados objetos de estudos — enquanto o cinema moderno e suas vertentes são legitimados, por exemplo, há o segregamento de outras vertentes, como:

[...] a produção sessentista de Khouri, o neonrealismo paulista dos anos 1980, gêneros brasileiros como o *trash*, o horror, o cinema juvenil e a ficção científica, o lúdico e o cômico, os estudos de recepção e do espectador, a teoria dos gêneros cinematográficos, o cognitivismo, a distribuição e exibição e, finalmente, as aproximações não precipuamente ideológicas a Hollywood (MASCARELLO, 2009, p. 334).

Mesmo em se tratando do contexto brasileiro, a reflexão se faz pertinente de modo geral. Considerando o hibridismo entre as artes e suas novas possibilidades de expressão na atualidade, prender-se a uma visão canônica e/ou segregativa parece reducionista, já que:

[...] cabe à universidade manter-se em sintonia com os avanços da pesquisa em padrões globais — algo que a crítica ideológica local, no que concerne a Hollywood, mostra-se desinteressada em fazer. E de outra perspectiva, mais

pragmática — a do cinema nacional e do cinema de arte estrangeiro distribuído no país, por exemplo —, buscar compreender a estética e a economia da Hollywood atual parece-me um dos poucos antídotos contra os impressionismos e “coitadismos” que têm caracterizado, habitualmente, nossa queixa por sua esmagadora dominação industrial e cultural na formação histórica do pós-cinema moderno (MASCARELLO, 2009, p. 335).

É preciso, portanto, destituir-se dos radicalismos infrutíferos. Buscar a compreensão desse espaço de criação e produção do estilo cinematográfico da Nova Hollywood, que precisa dar conta dessa interação entre o cinema e as outras mídias, em vez de avaliar o estudo atual, comparando com o passado cinematográfico (MASCARELLO, 2009, p. 339), pode ser um caminho pertinente para o entendimento de toda a conjuntura da teoria cinematográfica atual.

Por último, uma questão permanece: qual deve ser o foco das preocupações quando se avalia a dimensão das mudanças do cinema hollywoodiano? O estético (narrativa, estilo, técnica) ou o econômico (sistema de produção, *marketing*, distribuição e exibição)? (MASCARELLO, 2009, p. 337).

Primeiramente, convém ressaltar que é muito simplista defender a noção de um pós-classicismo pautado em uma ideia de ruptura com os modelos anteriores ou até mesmo sustentar a ideia de uma “morte da narrativa”, porque a narrativa, mesmo transformada diante dos contextos, não deixa de sê-la. Logo, a dubiedade entre o estético e o econômico presente no cinema hollywoodiano atual talvez possa melhor ser entendida ao considerarmos essas esferas coabitando o mesmo espaço. Ou ainda:

[...] as respostas oferecidas pelo estudo do cinema hollywoodiano “pós-clássico” não poderiam estimular a formulação de novas perguntas sobre o nosso cinema? Polemizando: os cineastas (incluindo os de arte) não teriam como incumbir-se, já na etapa da criação artística (construção do texto fílmico), do encaminhamento de opções para a subsequente divulgação do “produto”? [...] há qualquer chance de repercussão sociocultural para o cinema brasileiro, se não for capaz de explorar (sinergicamente) os mercados secundários da TV e do vídeo? (MASCARELLO, 2009, p. 359).

Todas essas questões emergem de uma realidade presente que não pode ser ignorada. A integração entre os mercados secundários e os conglomerados de mídia cada vez mais abertos às múltiplas leituras das narrativas, clássicas e contemporâneas, vão de encontro à teoria da adaptação, sobre a qual falaremos mais adiante.

### 3.1.2 Cinema e gênero

Como já afirmado nos capítulos anteriores, à medida que o âmbito privado adentra no espaço público, as narrativas pessoais ganham força. Nesse viés, a intimidade passa a ser politizada. Tal ponto, somado à expansão e ao fortalecimento das questões feministas, raciais e de sexualidade, adentra também a teoria do cinema.

Logo, é nesse ambiente que o feminismo cinematográfico ganha espaço, vinculando-se, como expõe Stam (2013):

[...] ao ativismo dos grupos de conscientização, às conferências temáticas e às campanhas políticas que traziam à tona variados temas de particular importância para a mulher: estupro, violência doméstica, educação infantil, direito ao aborto etc., sempre em um ambiente no qual “o pessoal é político” (STAM, 2013, p. 193).

De modo geral, é importante destacar que o ambiente possibilitou o questionamento, de modo geral, da cultura e da arte não como criadoras, mas sim como reafirmadoras ou críticas dos clichês das representações de gênero. Desse modo, o principal alvo passou a ser os filmes hollywoodianos e a televisão, em razão do papel hegemônico na indústria cultural cada vez mais transnacional (LOPES, 2009, p. 381).

Feitos sobretudo para um público masculino, os filmes também carregaram, ao longo de sua produção, a representação da mulher enquanto objeto; no tocante aos demais espaços, a exemplo de cargos como o de direção, sua participação era quase nula e ainda enfrenta, hoje, dificuldades a esse respeito.

Desestabilizando e recriando identidades, os estudos culturais e de gênero, levaram, como expõe Lopes (2009),

[...] ao resgate de narrativas de testemunho, autobiográficas, diários, como alternativa não só a uma estética do artifício, mas a uma politização da experiência privada dos sujeitos excluídos da sociedade e das formas tradicionais do conhecimento científico. Talvez nesse último questionamento tenhamos uma grande contribuição, ao colocar o desafio da crítica não só como análise, mas texto, escritura. O sujeito da pesquisa se expõe não como ato narcisista, mas para contextualizar o lugar de fala, torná-lo mais concreto, estabelecer seus limites e seu alcance (LOPES, 2009, p. 387).

Ou seja, a máxima do “pessoal é político” adentra as estruturas hegemônicas dos conceitos de arte e de suas representações. A voz é dada aos subalternos, que transformam as



noções preestabelecidas e arraigadas nas formas tradicionais. Ratificando tal abordagem, é mister destacar que:

[...] enfocar um cinema de mulheres e uma escrita feminina implica dizer que o corpo deixa de ser objeto do voyeurismo masculino e assume uma concretude, uma história. Se as falas no mundo da ciência, do trabalho e da política eram hegemonicamente masculinas, os espaços da intimidade, da casa, do corpo deixam de ser apenas lugares de opressão e de uma fala única. Se o mundo exterior, das viagens, era dos homens, a intimidade deixa de ser prisão para emergir como possibilidade de resistência, de demarcação da diferença. Se já não se trata de falar da história dos grandes fatos e acontecimentos, mas também do cotidiano, uma linhagem feminina se constrói onde aparentemente só havia silêncio e opressão. Por um lado, isso levou a um trabalho de arquivos, de resgate, mas levou também apontar as possibilidades estratégicas de uma estética feminina (LOPES, 2009, p. 388).

Essa “estética feminina” cunhada no “pessoal-político” vai além: à medida que suas estratégias vão sendo postas, possibilitam também desnudar esse cotidiano para desestabilizar a própria ordem patriarcal de gênero.

Sendo assim, a mudança de perspectiva acerca dessa presença da mulher no cinema — que passa de objeto de voyeurismo ao protagonismo —, caminha na mesma lógica do processo desse fenômeno em outras artes, especialmente na literatura, a qual constitui parte de nossa pesquisa.

### 3.2 Os caminhos da adaptação

Nos anos 20, Virginia Woolf, em seu ensaio *The cinema* (1929), foi categórica ao afirmar: “o cinema atirou-se sobre sua presa [a literatura] com imensa voracidade e, desde então, subsiste abundantemente do corpo de sua vítima malograda. Todavia, os resultados são, para ambos, desastrosos” (WOOLF, 2006, pp. 134-135). Embora tenha enxergado a adaptação como parasita perante a literatura<sup>21</sup>, Woolf acreditava que o cinema possuía ferramentas necessárias para construir seus próprios artifícios, faltando-lhe apenas o *modus operandi*. Contrapondo essa visão (comumente defendida por alguns estudiosos ao longo da evolução da teoria do cinema), Linda Hutcheon encerra sua *Teoria da adaptação* (2011) afirmando que “nas

---

<sup>21</sup> É importante esclarecer que as considerações de Woolf são baseadas em sua época, ou seja, quando o cinema, na sua posição de nova expressão artística, ainda caminhava para encontrar suas especificidades. Sua crítica e seus questionamentos perpassam, então, questões como autenticidade e linguagem (forma) próprias do cinema enquanto arte a expressar essa “novidade”. Nesse sentido, a autora já visualizava que este teria inúmeras possibilidades no trabalho com as especificidades de sua linguagem.

operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção” (HUTCHEON, 2011, p. 235).

A adaptação é, pois, fenômeno que se fez sempre presente no cinema. E, embora seja amplamente utilizada entre os meios artísticos nos dias atuais, ainda é foco de inúmeras discussões. Isto porque tal procedimento abala a noção de originalidade da obra — sua aura, como apontou o crítico alemão Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* —, desestabilizando-a, desconstruindo-a. Nesse sentido, deslocar e/ou modificar as estruturas de uma produção, transformá-la em outra coisa, que não deixa de sê-la, mas que se apresenta de modo diverso, provoca inquietações.

Dessa forma, Benjamin (1994) traz uma relevante contribuição para a compreensão do contexto atual em relação à obra de arte. No ensaio citado, o autor aponta que fatores como o surgimento da imprensa e as técnicas de xilogravura e litografia foram precursoras da reprodução técnica e sua produção em massa; daí a estreita relação que o cinema mantém com tal processo, fortalecido a partir da evolução das técnicas de reprodução em larga escala.

Convém pontuar que a autenticidade da obra, isto é, sua “aura”, diz respeito ao “aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (p. 167), ou ainda à “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Percebe-se então que a reprodutibilidade técnica vem justamente desconstruir esse *status* de unicidade e raridade da obra de arte; por conseguinte, a valorização do “culto” cede lugar à valorização da exposição, isto é, a obra passa de uma exclusividade cultuada por poucos para um artefato acessível e exibido em grande escala. Logo, há um abalo da tradição e o cinema, por sua vez, é incorporado na discussão, já que sua própria existência pressupõe sua reprodutibilidade, de modo que sua exibição e difusão em massa são necessárias.

Ao teorizar, pois, sobre o filme, o filósofo afirma que “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas” é tarefa que dá ao cinema seu verdadeiro sentido (p. 174). Por isto, o filme é “a mais perfectível das obras de arte” (BENJAMIN, 1994, p. 175). E complementa:

[...] é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo (BENJAMIN, 1994, p. 179).

Nessa relação de identificação do espectador diante do fenômeno da reprodutibilidade é que se pode inferir que ela modifica a própria relação das massas com a obra de arte.

Pontuando a condição da arte no cenário da reprodutibilidade, voltemos à adaptação e uma questão inicial: por que se adapta tanto atualmente? Como já apontado anteriormente, o processo adaptativo busca cada vez mais formas de recontar as histórias, de recriá-las diante das possibilidades dos diferentes meios, seja no cinema, na televisão, no teatro, nos jogos etc. Em se tratando de literatura e cinema, é notória a demanda cada vez maior por esse tipo de narrativa e, conseqüentemente, o maior empenho da indústria cultural em produzi-la.

Nesse ambiente diverso, Hutcheon (2011) afirma que a adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, conseqüências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante (HUTCHEON, 2011, p. 32). Além disso, é possível entender o processo adaptativo a partir de três níveis: *como produto* (a mudança de uma história autobiográfica para um filme, por exemplo), *como processo* (envolvendo a criação e reinterpretação da obra anterior) e *como intertexto* (relacionado ao processo de recepção e relações com a obra adaptada) (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Permanece a questão: por que adaptar? Inicialmente, pode-se dizer que advém, em grande parte, “da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa” (HUTCHEON, 2011, p. 25). Porém, o cenário da adaptação abarca discussões muito mais complexas, em que o processo intencional de quem adapta perpassa por vários determinantes. Entre eles, tem-se a questão financeira: a segurança de se adaptar um clássico literário de sucesso mundial, por exemplo, funciona como um caminho de evitar o risco do fracasso da adaptação.

Assim, o processo adaptativo funciona dentro da engrenagem industrial que envolve as artes cinematográfica e literária. As janelas secundárias do cinema se valem da adaptação, e a motivação econômica está presente em todo o processo, pois “a indústria do entretenimento é exatamente isso: uma indústria. Os quadrinhos tornam-se filmes de ação, desenhos televisivos, jogos de videogame e até mesmo brinquedos” (HUTCHEON, 2011, p. 128), ou seja, há uma grande motivação econômica que alimenta essa grande cadeia midiática nos dias atuais.

É interessante pontuar que, à medida que o cinema, em estreita ligação com a literatura através da adaptação, integra a indústria cultural diante da cultura do visual e tecnológica, ele realiza um processo de impacto nos sistemas literários, causando a transformação destes ao passo que também transforma a si próprio.

Além da clara motivação econômica, as escolhas que norteiam a adaptação podem incluir ainda convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. Dessa forma, o contexto criativo e interpretativo é “ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético” (HUTCHEON, 2011, p. 153). De modo mais abrangente, o contexto adaptativo envolve ainda elementos de apresentação e recepção, publicidade, divulgação e até mesmo crítica. Logo, é possível concluir que ao adaptar um texto literário para a tela, haverá um ponto de vista determinado, em que a criação, interpretação e manipulação da narrativa contará com todos os aspectos expostos.

Torna-se evidente, então, que assim como a obra adaptada, a adaptação sempre estará inserida em tempo, espaço, sociedade, cultura e contexto específicos, ou seja, “ela não existe num vazio” (p. 192). É por isto que a autora considera que ela tem “sua própria aura, sua própria presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (HUTCHEON, 2011, p. 27), logo, não deve ser “inferiorizada” diante da obra original por seu *status* de adaptação.

Cabe aqui ressaltar o que a autora chama de “adaptação transcultural” ou o processo adaptativo entre culturas, que diz respeito ao local de origem de determinada história e o local de onde se adapta. Como o contexto hollywoodiano se volta cada vez mais para públicos internacionais, este tipo de adaptação pode alterar as nacionalidades das personagens ou até mesmo retirar a importância de qualquer especificidade nacional, regional ou histórica (HUTCHEON, 2011, p. 198). Para Hollywood, tal processo equivaleria a sua americanização. Tal conceituação pode ser pensada no conjunto de *Flor do deserto* (2009): apesar de não haver uma “transculturalidade” em relação ao local da obra (tendo em vista que a história, em ambas as narrativas, se passa nos mesmos locais), a construção da narrativa e o ponto de vista adotado perpassam por essa “americanização”.

Em relação à adaptação, há, ainda, um ponto crucial, tanto para a pesquisa quanto em termos gerais: a questão do público, que pode ser conhecedor ou desconhecedor da obra que está sendo adaptada. A adaptação *como* adaptação, para Hutcheon, “é inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado. (HUTCHEON, 2011, p. 45). No entanto, a autora afirma que a adaptação também precisa se sustentar como produto independente, caso o receptor não tenha conhecimento do texto adaptado. Ela afirma:

[...] durante o processo, inevitavelmente preenchemos quaisquer lacunas na adaptação com informações do texto adaptado. A rigor, os adaptadores contam com essa habilidade de preencher lacunas quando passam da expansão discursiva do modo contar para as limitações de tempo performativo e espaço

do mostrar. Por vezes, contam demais com isso, e a adaptação resultante não faz sentido algum sem referência ao texto adaptado, sem seu conhecimento prévio. Para que uma adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor (HUTCHEON, 2011, p. 166).

Para a análise em questão, enxergar a adaptação *como* adaptação, isto é, considerar que há um texto anterior e que isto é preponderante na diferenciação da obra, faz-se relevante do mesmo modo que observar a sustentação de sua narrativa diante do público desconhecedor. Nesse âmbito, também há o fato de o espectador experienciar o texto adaptado antes do “original”, o que evidencia o caráter das adaptações de perturbar elementos como prioridade e autoridade; além disso, elas podem desestabilizar a identidade cultural e, dessa forma, mudar as relações de poder (HUTCHEON, 2011, p. 231), o que parece ser perceptível no filme *Flor do deserto*.

Observar, a partir de tudo o que foi elencado, a adaptação existindo no entrelaçamento da literatura e do cinema nos faz refletir: de que modo um filme pode ser trabalhado em sua estética e atingir as massas, levando-se em conta a coexistência da cultura, das relações sociais e dos meios de produção na engrenagem do sistema capitalista presente? Se Benjamin (1994) teorizou sobre as relações entre a reprodutibilidade técnica e a arte não como algo necessariamente negativo, mas sim como processo ou fenômeno que abala a tradição e muda a própria lógica e a conceituação de arte na contemporaneidade, como pensar em um caminho para o cinema que seja capaz de se valer de um primor estético e ao mesmo tempo atingir as massas, ser *arte e produto*?

Se o *remake* dos clássicos literários busca atualizar, recontextualizar, e abalar a tradição para além da homenagem ou “receita pronta do sucesso”, as perspectivas de abordagem da figura da mulher no cinema a partir das histórias contemporâneas também se mostram interessadas em trazer essa representação feminina à tela, em que o seu protagonismo realize esse movimento de questionamento, de abalo e de mudança estrutural dentro do contexto patriarcal.

Buscando, a partir daqui, a compreensão dos aspectos mais inerentes à construção das narrativas, podemos iniciar com o primeiro entrave presente nos estudos de adaptação entre literatura e cinema: a ideia de superioridade que a literatura ainda carrega em relação a este. Valendo-se de Stam, Hutcheon (2011) destaca que a literatura, por ser anterior e mais antiga que o cinema, possui uma “superioridade axiomática sobre qualquer adaptação”. No entanto, a hierarquia também envolve o que o autor chama de *iconofobia* (desconfiança em relação ao

visual) e *logofilia* (a sacralização da palavra) (STAM, 2000 apud HUTCHEON, 2011, p. 24). Para a autora, tal visão negativa da adaptação pode advir das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado, ou então se a adaptação serve como suporte para a apresentação do texto literário (no caso dos professores de literatura), precisando ter proximidade com tal (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Sabe-se que a relação entre literatura e cinema é tão antiga quanto a própria sétima arte. Tal aproximação, possível principalmente pelo processo de adaptação, é justificada por ambas serem artes que se constroem por narrativas, ao passo que se diferenciam nos artifícios utilizados nesta construção, em especial nos modos de linguagem, já que uma é primordialmente verbal e a outra, audiovisual. Tânia Pellegrini (2003), ao contrapor os dois tipos de linguagem, argumenta que na literatura a “câmera” é produzida através de imagens mentais construídas no ato da leitura. Os escritores:

[...] quando nos carregam com eles da praça para a rua, da rua para a casa e daí para os cômodos específicos onde vivem as personagens, fazem isso com a quantidade e a qualidade da sugestão verbal que, por meio da leitura, traduzimos em imagens mentais. Os cômodos, os objetos, as personagens e o próprio movimento são parte de uma espécie de “olho da mente” que pertence ao mesmo tempo ao autor e ao leitor. Entretanto, uma câmera móvel, executando a mesma movimentação, o faz com uma rapidez que requer a mesma rapidez do olhar, numa célere e abrupta associação de imagens, que pouco solicita da mente. Tudo está pronto para ser visto, e não imaginado (PELLEGRINI, 2003, p. 28).

Ao buscar “ilustrar” essa diferença presente na construção das narrativas literária e fílmica, a autora exhibe uma visão reducionista da narrativa cinematográfica, ao afirmar enfaticamente que as imagens postas em tela pela câmera são associadas de forma “abrupta”. Mais categórica ainda é a afirmação de que o processo “pouco solicita da mente”, como se a imagem audiovisual fosse mais “fácil” de ser interpretada do que a verbal, o que já não se sustenta diante dos presentes estudos de literatura e cinema.

Dessa forma, “a absolutização da imediatez da imagem [no cinema], que opera de maneira totalmente diferente da imediatez da palavra [na literatura]” (PELLEGRINI, 2003, p. 28) implica não em uma hierarquia entre as artes; antes, evidencia que estas se desenvolvem de modos distintos. Mesmo no contexto fílmico, em que a imagem é sua característica mais evidente, nem tudo está pronto para ser visto. Em se tratando de adaptação, portanto, a construção pode operar de maneira específica, no caso de o suporte literário estar bem evidente e o espectador ter conhecimento de tratar-se de uma obra já existente.

Sendo assim, o cinema, pelo viés da adaptação, ressignifica a obra literária ao mesmo tempo em que cria para si outra, fazendo surgir expressividades na tela por meio de seus elementos específicos. Como arte predominantemente visual, o cinema encontra na imagem o que a literatura encontra na palavra: veículo pelo qual o autor — no caso, o diretor — seleciona e organiza os elementos estéticos e temáticos que construirão a narrativa. A adaptação, nesse sentido, realiza um processo de intertextualidade entre as artes, pois, como afirma Corseuil (2003):

Ao contrário de análises centradas na fidelidade do filme, na relação intertextual não ocorre uma hierarquização de valores, podendo o filme ser analisado em todas as suas modificações ideológicas, técnicas, críticas e interpretativas, partes integrantes de qualquer processo de adaptação (CORSEUIL, 2003, p. 298).

Algumas diferenciações podem ser apontadas no tocante à construção das narrativas, a exemplo das noções de tempo e espaço. Para Gualda (2010), enquanto o espaço predomina no filme, o tempo predomina no romance, já que este, no romance, “diz respeito àquilo que *aconteceu*, já a tela nos mostra que o que está *acontecendo* é de suma importância (GUALDA, 2010, p. 213). Ela utiliza o termo “eterno presente” para dizer que no cinema a nossa impressão é de que tudo se desenrola no *agora*, por isso narrar o passado e o futuro em uma obra cinematográfica requer a elaboração de outros elementos:

[...] os filmes podem seguir uma sequência com saltos ou lapsos de um tempo para outro ou então valerem-se das técnicas literárias do *flashback* ou do *flashforward*, mas precisará de algum efeito na tela (mudança de cor — geralmente as lembranças aparecem para o espectador em preto e branco ou com coloração pálida, envelhecida — velocidade das tomadas, ausência de ação ou mesmo de falas etc.) enquanto que na literatura essas mudanças podem ser facilmente representadas por meio de um marcador temporal — advérbio ou tempo de verbo (GUALDA, 2010, p. 212).

Faz-se pertinente observar tais noções de tempo e espaço diante da análise do corpus em questão, já que a presença do tempo é fundamental para a compreensão da narrativa de Waris, em que a visão e o acesso ao passado é ponto crucial em sua história. Desse modo, a marcação do tempo no cinema se vale de suas especificidades e conta com a estratégica manipulação da montagem, podendo também ser feita através de diálogos explícitos.

A respeito da adaptação, vale salientar ainda o pensamento do teórico André Bazin (2014), pioneiro no contexto da adaptação, ao afirmar que as convergências estéticas (entre a literatura e o cinema) polarizam simultaneamente as várias formas de expressão contemporânea, de modo que há uma troca recíproca, isto é, tanto o cinema quanto a literatura se apropriam de suas estratégias específicas.

Para o autor, parece incoerente a indignação e aversão de alguns para com as “degradações” sofridas pelas obras literárias no cinema, já que, “por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia”; já a respeito dos “ignorantes”, “ou se contentarão com o filme [...] ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura” (BAZIN, 2014, pp. 124-125).

Dessa forma, é relevante pensar em como o cinema transporta para a tela a representação do elemento memorialístico e a constituição do caráter autobiográfico presentes na narrativa literária, além da abordagem do processo de reconstrução e reconfiguração identitárias diante dos aspectos destacados na análise da autobiografia, que perpassam pelo lugar de fala da personagem Waris e de sua representação enquanto mulher, africana e diaspórica. Quais imagens, portanto, são ressaltadas no filme? Como a adaptação recria a história da somali? Qual a visão construída pela narrativa fílmica a respeito desses aspectos? Estes são alguns dos pontos que guiarão nossa análise.

### **3.3 O filme *Flor do deserto*: a história (re)contada na tela**

Escrito e dirigido por Sherry Hormann<sup>22</sup>, *Flor do deserto* (2009) é baseado na autobiografia de Waris Dirie, que participa como produtora associada e roteirista do filme. Iniciadas em 2008, em Djibuti, na África, as filmagens do longa contaram com a participação de atores amadores; a protagonista foi interpretada pelas africanas Safa Idriss Nour (Waris criança), Soraya Omar-Scego (Waris adolescente) e Liya Kebede<sup>23</sup> (Waris adulta). Outros espaços ainda fazem parte da trama, como Nova York, Berlim e Londres.

Intercalando presente e passado, *Flor do deserto* (2009) põe em tela a trajetória de Waris, abordando desde a sua fuga pelo deserto até o seu sucesso como modelo; no entanto, a

---

<sup>22</sup> Sherry Hormann é uma diretora e roteirista norte-americana. Em 2013, adaptou o livro autobiográfico *3096 dias* (2010), da austríaca Natascha Kampusch, que narra seu sequestro e cativeiro ocorrido entre 1998 e 2006, em Viena, Áustria.

<sup>23</sup> Liya Kebede é uma atriz, modelo e ativista etíope. Estreou como protagonista em *Flor do Deserto* (2009). Atuou em filmes como *O bom pastor* (2006), *Senhor das armas* (2005), e *Samba* (2014), entre outros. Em 2005, foi nomeada pela ONU como embaixadora da Organização Mundial da Saúde, pelo seu trabalho de promoção da saúde de mulheres, gestantes e crianças, através da *Fundação Liya Kebede*.



problemática principal do filme talvez seja a questão da mutilação genital feminina e o questionamento acerca do “ser mulher”.

Quando a família de Waris, para quem ela trabalhava como faxineira desde que chegara em Londres, decide retornar à Somália, Waris permanece no país. Sozinha, sem trabalho e sem casa, ela encontra Marylin, vendedora de uma loja de roupas que logo se torna sua amiga. Já trabalhando em um restaurante, ela chama atenção do famoso fotógrafo Terry Donaldson, a quem só procura um tempo depois, e é quando as portas do mundo da moda se abrem para ela.

Quando sua carreira começa a dar certo, surgem, então, alguns entraves. Com o visto vencido e correndo o risco de ser deportada, Waris falsifica documentos e termina criando dívidas com a sua agente Lucinda. Amedrontada com a possibilidade da deportação, a modelo aceita como ajuda o pedido de casamento de Neil, zelador de seu prédio. No entanto, a imagem do homem solícito e bondoso vai sendo desconstruída ao longo da trama, de modo que Neil revela-se obsessivo. Há ainda a inserção de Harold, americano por quem Waris se apaixona em uma discoteca e desde então espera reencontrá-lo, o que só acontece no final da narrativa.

Nas últimas cenas do filme, a protagonista, com a carreira de modelo já consolidada, ao conceder uma entrevista, recusa-se, enfim, a repetir a história de superação “romantizada” e decide contar sobre o dia que realmente mudou a sua vida: o dia que foi circuncidada. A partir da repercussão do relato, ela é convidada pela ONU para ir até Nova York discursar ao mundo contra essa prática.

A escolha da direção aposta em um filme “leve”, cuja ênfase recai sob uma perspectiva da história da modelo *a la* “conto de fadas moderno”. A sua história de superação perpassa a pobreza e as práticas arcaicas de sua cultura e o glamour do mundo da moda, intercalando, através de *flashbacks*, cenas da sua infância na África e sua trajetória em Londres.

O segmento londrino consegue trazer cenas importantes para a construção da trama, porém deixa de lado a investida em aspectos de ordem mais interior à personagem, ou seja, não tem como foco a exploração de seu psicológico. Já o segmento da Somália parece investir na plasticidade da imagem para narrar as passagens de Waris pelo deserto e sua vida na infância como nômade; nesse sentido, a pobreza e o estereótipo da África no ambiente adverso da seca são contrapostos à visão da família simples, porém com suas satisfações diárias.

### 3.3.1 *Flor do Deserto* entre o estético e o social: uma comparação pertinente com *A teta assustada* (2009), de Claudia Llosa

Retomando a ideia de Hutcheon (2011, p. 192), na qual tanto uma obra quanto sua adaptação estão sempre inseridas “em um contexto específico — um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; elas não existem num vazio” —, cabe considerar os inúmeros aspectos que envolvem a narrativa cinematográfica em estudo. Para isso, achou-se pertinente uma breve comparação com o filme de Claudia Llosa<sup>24</sup>, *A teta assustada* (2009), a qual faremos adiante.

Notadamente jovem em relação às outras artes, o cinema encontra inúmeras possibilidades de se realizar, seja enquanto arte, entretenimento, produto cultural e representacional dos indivíduos e das sociedades ao redor do globo, ou ainda coexistindo entre tais espaços. É, pois, dentro dessa lógica, que *Flor do deserto* (2009) está inserido; o estético e o político-social entrecruzam-se em um movimento de escolhas da direção e produção de como representar a vida de Waris no cinema.

Já é sabido que a adaptação fílmica, para existir como tal, também necessita de certa independência, isto é, precisa se sustentar como narrativa independente, embora o que aconteça seja um processo de seleção da história adaptada — processo este que envolve adições, supressões, pontos de vista da narrativa, atuação das personagens, ideologia e visão empregada pela direção etc.

Em se tratando de análise fílmica, é natural considerar a obra-fonte — no caso de *Flor do deserto*, a autobiografia — não para fazer uma comparação destituída de objetivos, mas para compreender as relações presentes entre as narrativas e o próprio processo de *recriação* da história, ou seja, o que a narrativa fílmica pôde proporcionar de novo para a narrativa literária, ou ainda, qual o objetivo do filme ao trazer a história da somali para a tela. Nesse sentido, a análise da adaptação *como* adaptação é feita sempre em contato com a história anterior, porque se relaciona intrinsecamente com ela.

Adentrando mais uma vez na discussão acerca da relação entre as escolhas feitas no processo adaptativo e suas relações dentro da engrenagem da indústria cultural, em que os mercados editorial e cinematográfico trabalham em coesão, temos na narrativa fílmica em questão uma dubiedade presente: a exploração do caráter estético, na história, está intrinsecamente ligada aos fatores citados acima. Há, obviamente, cenas cinematograficamente

---

<sup>24</sup> Claudia Llosa é uma cineasta peruana. Com três longas e inúmeras premiações, estreou com o filme *Madeinusa* (2006). *Aloft*, de 2014, foi sua última produção.

simbólicas, mas o *modo* de contar parece deixar claro que *Flor do deserto* “importa” mais como conteúdo do que como forma. Por quê?

Buscando tornar mais clara a compreensão de tal dubiedade, tomamos como base o filme peruano *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa<sup>25</sup>. Significativamente aclamado pela crítica e considerado um dos melhores filmes do cinema peruano, o longa carrega premiações como o *Urso de Ouro*<sup>26</sup>, do festival de Berlim, e o prêmio de melhor filme no *Festival de Cinema de Havana*<sup>27</sup>, ambos de 2009. Este é um dado a ser observado, pois enquanto a narrativa de Llosa é premiada pela crítica, *Flor do deserto* (2009) venceu o *Festival de San Sebastián*<sup>28</sup> na categoria de melhor filme europeu pela escolha da audiência.

Apesar de distantes em alguns aspectos, enxergamos, nas narrativas fílmicas, possibilidades de reflexões que buscam elucidar melhor a relação entre os contextos e a escolha das adaptações. Enquanto *Flor do deserto* (2009) é adaptado da autobiografia homônima de Waris Dirie, da qual já se conhece a história, *A teta assustada* (2009) é adaptado do testemunho de Salomé Baldeón, moradora do Distrito de Accomarca (Peru) e uma das muitas vítimas de violência sexual das comunidades campesinas ayacuchanas, da segunda metade da década de oitenta do séc. XX. (SILVA, 2015, p. 48).

Ambas as narrativas trazem como protagonista uma mulher, de modo que suas histórias estão ligadas à questões identitárias, culturais, de violência e opressão. O filme peruano traz a história de Fausta, mulher que sofre de uma doença chamada “teta assustada”. Presente no imaginário coletivo do povo peruano, essa doença, causada pelo medo e sofrimento da mãe, é transmitida para o filho através do leite materno. Isto porque sua mãe, assim como muitas mulheres, foi estuprada por terroristas em um período conflituoso no Peru, na década de oitenta. Por medo de ser violada, Fausta introduz uma batata na vagina. Retraída e com medo, a personagem, após a morte de sua mãe, é obrigada a procurar um emprego para conceder-lhe um enterro digno.

---

<sup>25</sup> É relevante enfatizar que a discussão comparativa entre os filmes tomou como base, a respeito dos aspectos da narrativa de Llosa, a tese de Doutorado de Edvânea Maria da Silva, intitulada *Expressividade poética à flor da tela: janelas para pensar três filmes latino-americanos*, também oriunda do PPGL (Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB).

<sup>26</sup> *Urso de Ouro* é o prêmio de maior prestígio do Festival de Berlim e um dos mais importantes prêmios de cinema do mundo. Desde 1951, é entregue à melhor obra do ano, escolhida por júri internacional.

<sup>27</sup> O *Festival de Havana* (Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana), que acontece em Cuba desde 1979, é um festival que premia filmes latino-americanos e filmes com temas latinos.

<sup>28</sup> O Festival de San Sebastián (Festival Internacional de Cine de San Sebastián) é um dos festivais de cinema mais conhecidos e aclamados do mundo. Surgido em 1953, o festival acontece anualmente, na cidade de San Sebastián, na Espanha.

Ao pôr em tela a personagem Fausta, a cineasta trouxe, a seu modo, uma representação cultural e identitária das mulheres e do povo andino. Mesmo aclamada, ela também foi criticada, acusada de “denegrir” a imagem cultural daquele povo, por ter subvertido a realidade da cultura “retratada”. Silva (2015) considera que:

As “mentiras” de *A teta assustada* levam-nos à verdade dos fatos, à compreensão da América Latina, da condição do indígena que, desde o processo de colonização espanhola, “tem sido despojado de suas riquezas, de seus amores, de seus costumes e até de seus deuses, e que permanece no tempo – de maneira silenciosa – entre a humilhação e a violência dos exploradores<sup>29</sup>” (SILVA, 2015, p. 51).

Para Silva (2015), é justamente a subversão da realidade através de elementos alegóricos e simbólicos que nos leva a desnudar a condição de opressão do povo latino diante do contexto colonial. Para isso, a inserção de uma estética poética por parte de Llosa é ponto que se constitui como relevante na análise da narrativa:

[...] a “des-documentalização” do mundo andino pode ser pensada a partir dos recursos narrativos presentes no filme, a exemplo do canto (no sentido geral), que une Fausta (protagonista) à sua mãe, bem como do “Canto de La Sirena”; aqui, temos a história dentro da história — num processo de *mise-en-abyme*, que funcionará como objeto de mudança entre a protagonista, representante do povo andino (violado, explorado) e a musicista, sua patroa, representante do colonizador (violador, explorador) (SILVA, 2015, p. 51).

Logo, é a partir do poético e do simbólico que Fausta dá voz às mulheres peruanas. A batata, como aponta Silva (2015), constitui um dos principais pontos da exploração do poético no filme: “Llosa condensa em Fausta todas as mulheres violadas e recria, no tubérculo introduzido na vagina da protagonista, uma estratégia de resistência que ultrapassa a realidade” (SILVA, 2015, p. 128). A cineasta utiliza-se do realismo maravilhoso como recurso estético para construir a narrativa de Fausta. Sobre isso, Silva (2015) evidencia que:

[...] o realismo maravilhoso funciona como a mola propulsora da partilha do sensível, uma vez que é a partir da relocação do real (a violência sexual) e do irracional (a inserção de uma batata na vagina) que é dada a voz/visibilidade às várias faustas (SILVA, 2015, p. 130).

---

<sup>29</sup> William Venegas (2010).

Há, ainda, no filme de Llosa, simbologias que desencadeiam outras camadas poéticas. No entanto, o foco da pesquisa não diz respeito ao aprofundamento de tais análises e sim à observação da relação das escolhas estéticas e processos de recepção nesse movimento entre artes. Dessa forma, enquanto Llosa (2009) nos traz a exploração do poético/simbólico a partir de uma realidade “desnudada” pelo “realismo maravilhoso” e dá voz às mulheres andinas, Hormann (2009) investe em uma narrativa com maior referencialidade e plasticidade (o que não significa dizer que não há poeticidade em tela), dando voz às mulheres africanas. Assim, pode-se inferir que a estética empregada em *Flor do Deserto* parece ser “atraente” ao espectador comum, o que pode ser corroborado, inclusive, quando Silva (2015) chama atenção para a questão da recepção:

Diríamos que o estranhamento “mor”, no filme de Claudia Llosa, surge com a batata, e o leitor/espectador desavisado pode deixar passar os sentidos que esse tubérculo encerra. A inserção da batata na vagina da protagonista causa estranhamento — tanto no sentido corriqueiro do termo como naquele proposto pelos formalistas russos — na narrativa; problematiza a questão da violência simbólica de que é vítima o indígena (peruano); e, não menos importante, recria um mito na narrativa oral (SILVA, 2015, p. 190).

Quem seria, portanto, esse leitor/espectador desavisado? Sabe-se que a arte tem o poder de causar esse “estranhamento”, no sentido de desestabilizar o indivíduo e propor uma abertura à percepção e reflexão das questões postas em tela. Se *Flor do deserto* aposta em outra escolha — na estética hollywoodiana — é porque talvez, para a direção, pareceu muito mais urgente o caráter de abordar a violência da mutilação genital feminina de maneira “acessível”, buscando atingir um público diverso, inclusive o “desavisado”, o que aponta também para o caráter comercial da narrativa.

A violência, a identidade e a cultura são abordadas em ambas as narrativas, cada uma a seu modo. A violência simbólica ressaltada em Llosa através da protagonista Fausta contrapõe-se à violência física sofrida por Waris com o ritual da mutilação. A visão das direções e seus processos de escolha deixam claras questões acerca da autoria, como a intencionalidade e a visão ideológica de quem adapta e recria as narrativas (literária e oral).

Se o “estético-poético-político” de *A teta assustada* (2009) talvez ainda não seja capaz de atingir o espectador “comum” (e isso não constitui um problema, principalmente se não for a intencionalidade da direção nem o *modo* de fazer cinema com o qual trabalha), o “estético-poético-político” de *Flor do deserto* (2009) assim o faz, de modo estratégico e bem sucedido, tendo em vista os mesmos pontos elencados.

Enfim, é possível concluir que o intuito desta breve comparação não é dicotomizar nem hierarquizar as narrativas com base em seus modos de realização e recepção, mas sim ilustrar o processo de escolhas e intencionalidades que envolve o cenário adaptativo e fílmico, de modo geral.

### **3.3.2 Por trás do sucesso, a mutilação genital se revela: *Flor do deserto* e a reconfiguração identitária do “ser mulher”**

O caminho percorrido até aqui nos leva a enxergar melhor as especificidades da estética de *Flor do deserto*, permitindo a análise dos aspectos fundamentais que reverberam sentidos no conjunto fílmico. Ao abordar os segmentos do mundo da moda, o passado nômade da personagem e sua relação com a amiga Marilyn, a narrativa ganha leveza, mesmo abordando a questão da mutilação genital.

Primeiramente, pode-se destacar certo apagamento do caráter autobiográfico na narrativa fílmica. A constituição de elementos narrativos da autobiografia, que poderiam ser contemplados em tela a partir da presença da câmera subjetiva ou até mesmo a narração da personagem com utilização de voz off/over, por exemplo, não são priorizados. Dessa maneira, aspectos de ordem mais subjetiva à personagem não são colocados em evidência.

A representação do elemento memorialístico pode ser observada pela presença constante de *flashbacks*. O recurso é utilizado para intercalar momentos da infância da personagem com sua vida em Londres, garantindo, portanto, essa representação da memória na narrativa fílmica.

A escolha de Hormann aponta pertinentemente para a questão da circuncisão como ponto crucial da história. Inserida nas cenas finais do filme, tal escolha sugere que o objetivo principal do filme é revelar tal problemática, questionando o aspecto do “ser mulher” e colocando em evidência questões identitárias e culturais. Logo, é no fim da película que essa “segunda história”, a história do dia que mudou a vida de Waris, emerge para além da sua história de sucesso como modelo.

Alguns elementos podem ser citados, sem muito aprofundamento, para evidenciar o caráter hollywoodiano e comercial da narrativa. A trilha sonora instrumental, de Martin Todsharow, dá suporte à emotividade em muitos momentos, mas realiza um trabalho convencional: responsável por dar ritmo ao filme, evidencia cenas específicas e modula as sensações para o espectador. A presença de *close-ups* busca, em alguns momentos, uma

proximidade maior do espectador com a personagem, mas a predominância dos planos americanos, juntamente à plasticidade da imagem, aponta para uma convencionalidade em termos estéticos.

Com duas horas e sete minutos de duração, vemos, na primeira cena do longa, um *close-up* de uma flor, seguida da imagem de Waris retirando o filhote de uma cabra que dá à luz. De trajes semelhantes à cor da flor, é assim que a personagem nos é apresentada: simbolizando, pois, a flor do deserto. Um *travelling* leva a um plano aberto onde temos, também, a apresentação do ambiente de Waris e sua vida e a de sua família como nômades. A narrativa introduz, então, o espectador ao ambiente e cotidiano da personagem na infância.

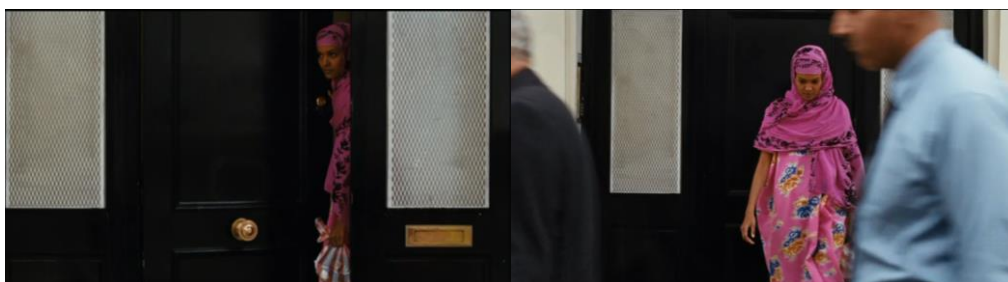
**Figura 1** - Apresentação da personagem Waris.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

Em narrativa não linear, a sequência corta para Londres, com Waris saindo de uma porta e caminhando nas ruas aceleradas da capital inglesa. Pode-se inferir que a passagem pela porta, enquanto elemento simbólico, representa a imersão de Waris em uma cultura oposta à sua. É a partir daí que ela tem o contato real com o diferente; no entanto, essa diferença apresenta também dificuldades. A apresentação da personagem em Londres ilustra isso: sem um lugar para morar, ela caminha sem rumo pelas ruas, dorme pelas calçadas, busca alimentos no lixo e desperta o olhar estranho das pessoas. A exacerbação de sua condição precária se dá, então, de modo mais evidente do que no segmento somali, em que não há evidência dessa condição “miserável”. A cena da porta é retomada posteriormente através de um *flashback*, que ligará o passado até o momento narrado.

**Figura 2** - Waris saindo da Embaixada da Somália para viver em Londres.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

O entrechoque das culturas somali e inglesa será enfatizado durante toda a diegese através da representação da amizade de Waris com Marilyn, inglesa que em um primeiro momento a auxilia com moradia e emprego. A partir de suas atitudes, a inocência e “ignorância” de Waris é contrastada com a agitação e o exagero de Marilyn. As representações estereotipadas dos personagens evidenciam não apenas a história contada a partir de uma perspectiva europeia/colonizadora, mas essa escolha por delimitar tais representações. Nesse sentido, o filme talvez não consiga desestabilizar essas visões, permanecendo em grande parte no senso comum. Por outro lado, ele dá maior ênfase a essa diferença do que na autobiografia, em que Marilyn aparece como personagem inglesa, porém negra, que não estende sua presença ao longo da história.

O momento em que a diferença do “ser mulher” é revelada para Waris e Marilyn consiste em um dos segmentos mais significativos do filme. Após Waris “flagrar” a amiga transando, temos a sequência do diálogo “revelador” para ambas. É válido destacar que ambas estão vestidas de azul, em que se pode inferir as relações de igualdade e diferença que perpassam por esse “ser mulher”.

Waris: uma mulher respeitável não faz isso.

Marilyn: uma mulher respeitável pode se divertir e continuar respeitável.

Waris: uma mulher respeitável não faz isso.

Marilyn: não faz o quê? Pode falar, sabia? Sexo, ok? Não precisa ter vergonha, não tem nada de mau nisso.

Waris: só mulher cortada é mulher boa.

Marilyn: desculpe, cortada? Agora vai ter que me ensinar inglês.

Waris: é assim que ela fica virgem, não é? Até a noite de núpcias. E aí, o marido abre ela. É assim, não é?

Marilyn: não sei do que você está falando.

Waris: você não é cortada?

Marilyn: como assim? Cortaram alguma coisa de você? Pode me mostrar? Talvez eu consiga entender. (HORMANN, Sherry. *Flor do deserto*, 2009, cap. 3).



**Figura 3** - Fotogramas da cena em que Waris e Marilyn se descobrem “diferentes”.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

Waris, então, fica em pé. Neste momento, há uma aproximação maior das personagens através dos *closes*, ressaltando em seus rostos a inquietude da descoberta:

Marilyn: Cortaram tudo e costuraram? Quando isto aconteceu?  
Waris: Quando eu era pequena. Eu tinha três anos. Com minhas irmãs foi igual. Famu foi com oito porque não acharam uma Midgaan antes.  
Marilyn: Midgaan?  
Waris: A mulher que corta...  
Marilyn: Waris, você sente alguma coisa?  
Waris: Como assim?  
Marilyn: Por isso demora tanto no banheiro?  
Waris: *Mas ser mulher é isso.*  
Marilyn: Não... *Eu sou uma mulher, e não é assim comigo.*  
Marilyn: Você lembra como era antes? Era assim?  
Waris: Eles não fizeram com você? Sua mãe?  
Marilyn: Não... Não fazem isso com ninguém aqui (HORMANN, Sherry. *Flor do deserto*, 2009, cap. 3-4, grifo nosso).

Há um alargamento dessa passagem na adaptação, tendo em vista que na autobiografia não há esse “enfrentamento” cultural e identitário de igualdade/diferença representado pela amizade de Waris e Marylin.

Na trama, a carreira de modelo vem, para a protagonista, como uma saída para as suas dificuldades. Ao responder, quando perguntada sobre o seu interesse em ser modelo, “estou interessada em ter uma vida melhor”, Waris expressa o contexto de muitas mulheres negras e diaspóricas na cultura inglesa. A carreira de modelo, nesse sentido, representa um caminho para essas mulheres, ao passo que evidencia a negritude e o próprio corpo feminino negro como produto na indústria da moda.

A questão da violência, tanto física quanto simbólica, é abordada principalmente na prática da mutilação, ou seja, não há uma maior exploração da temática para além da circuncisão. Os abusos e estupros narrados na autobiografia são condensados na passagem que exhibe a fuga da somali pelo deserto. Ao pegar carona com dois homens em um caminhão, a menina sofre uma tentativa de estupro; sua representação, no entanto, é otimista, de modo que demonstra sua coragem e força ao enfrentar a situação, atacando o perpetrador com uma pedra na cabeça.

Neste aspecto, as figuras masculinas do filme não são tão evidenciadas. Destaca-se, aqui, a “romantização” da relação entre Waris e Harold, americano por quem a personagem se apaixona; no entanto, não há um desenvolvimento a respeito da relação entre eles, de modo que a sua figura se limita a promover uma perspectiva de final feliz para a protagonista neste âmbito, apesar da mutilação. Além de Harold, outra figura masculina pode ser destacada: o zelador do prédio que Waris mora, Neil. Ao descobrir que permanece ilegal no país e que o seu passaporte está vencido há seis anos, ela tenta forjar o documento. No entanto, é detida, tendo que aceitar posteriormente a ajuda desse homem, que gentilmente lhe oferece um acordo de casamento com a justificativa de que o “seu povo” já teria feito os somalis sofrerem muito. Essa tentativa de “remissão” dos erros cometidos, sugerindo a representação do “bom-moço” inglês é logo desconstruída, dando lugar à imagem de um homem obsessivo e abusador.

Como já foi dito, a presença dos *flashbacks* são preponderantes não só na representação do elemento memorialístico na trajetória de Waris, mas sobretudo porque trazem momentos significativos para a narrativa fílmica. Em uma das passagens, o acesso ao passado acontece quando Waris olha o seu reflexo na vitrine de uma loja muçulmana, em que há o rosto de uma mulher coberto por uma burca. Tal elemento indica tanto seu reconhecimento identitário enquanto somali como a reconfiguração dessa identidade marcada pela opressão; nesse trânsito entre as culturas, Waris é a mesma e outra.

**Figura 4** - Waris duplicada.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

Quando adentramos o *flashback*, temos a retomada da cena da personagem em fuga pelo deserto. Entre as pedras no caminho, seus pés machucados e a falta de comida e bebida, os planos abertos e *closes* contrapõem a beleza e a miséria do deserto. Ressalta-se também a figura de Waris como a própria “flor do deserto”, além da clara evidência por parte da direção que opta por *mostrar* a trajetória da somali em fuga.

**Figura 5** - Planos de Waris em fuga.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

Em outro *flashback*, há a retomada da saída de Waris de Mogadíscio (capital da Somália) e sua chegada na Embaixada da Somália (casa dos tios) em Londres, onde permanece por alguns anos. A construção do tempo e a sua passagem neste segmento são bastante significativas; a montagem dos planos e a *mise-en-scène* propõem a situação da personagem e seu estado até ali, como veremos a seguir.

Inicialmente em câmera alta, a cena filma, por fora, Waris dentro da janela, que é protegida por grades. Em seguida, o plano torna-se oposto: a câmera baixa nos mostra a visão de Waris, de dentro para fora da janela, ao observar os pés das pessoas que passam na rua. Constata-se que o ambiente (provavelmente o ambiente de Waris na casa) fica em um piso inferior, ressoando na própria posição que a personagem ocupa na casa. Outro plano mostra um *close* de Waris de modo que, na parte inferior, podemos ver as plantas (outrora quase mortas) do jarro horizontal que crescem ao pé da janela.

**Figura 6** - Planos de Waris sendo vista na janela.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

Pode-se ver também sacos de lixo sendo jogados, ou ainda outra câmera alta mostrando a chuva a cair na janela e nas plantas. Após essa sequência, adentramos em seu cotidiano como faxineira na embaixada. É relevante pontuar que o tratamento dado a ela, mesmo estando na presença de sua família africana, é o de uma “faxineira africana”, ou seja, é como se eles não fossem africanos, enfatizando esse aspecto de ocidentalização, tratando a personagem como “a diferente”, a não-pertencente ao lugar.

**Figura 7** - O que Waris vê da janela.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

A presença das grades da janela no enquadramento da cena simboliza a vida de Waris como se estivesse em uma prisão. Logo, sua fuga pelo deserto em busca da liberdade a levou para um cenário propiciador de outro tipo de privação, que lhe retirou, então, a liberdade recém-conquistada.

**Figura 8** - A construção da passagem do tempo através do espelho.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

O final do segmento fecha essa passagem do tempo, quando, ainda menina, ao limpar o espelho, aparece adulta. Isso preconiza a rotina vivida por Waris no ambiente doméstico da Embaixada, apontando para o engessamento do seu cotidiano e nos mostrando que anos se passaram e a personagem tornou-se adulta, vivendo nessa “prisão”.

A cena que retoma a sua apresentação em Londres, no início da trama, fecha o segmento memorialístico de Waris. Ao sair pela porta, ela experimenta essa nova “sensação” de liberdade, que também vem carregada de estranhamento e novas dificuldades.

**Figura 9** - Retomada da cena da porta. Waris, enfim, em Londres.

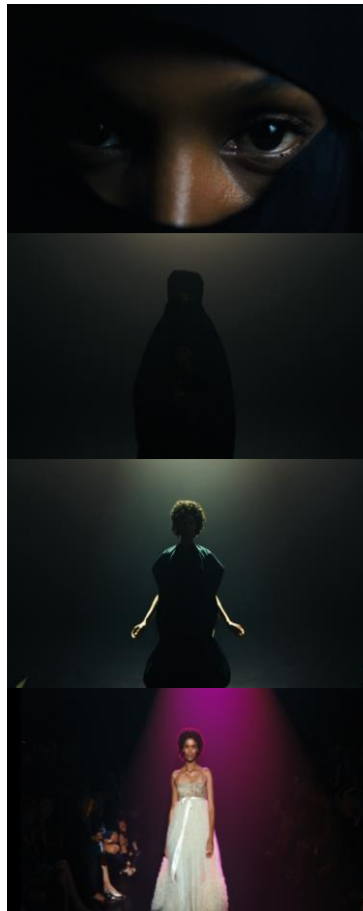


Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

No auge de sua carreira de modelo, há uma sequência a ser evidenciada. A escuridão da tela antecede o que será revelado: o “desabrochar” da “flor” nas passarelas. O *superclose* nos olhos de Waris, que veste uma burca, são seguidos de um ato de liberdade: com a tela escura, a burca vai sendo retirada aos poucos por ela, até sua aparição total na passarela. As luzes evidenciam mais uma vez essa simbologia da flor do deserto, que ressoa ao longo de toda narrativa e é, inclusive, explicitada em diálogo pela própria Waris.



**Figura 10** - A revelação da flor do deserto nas passarelas.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

Nas cenas finais da narrativa, há um condensamento de ações, que vão mostrando a repercussão do sucesso de Waris. O ponto alto da diegese, é, no entanto, o momento que a personagem concede uma entrevista para uma jornalista inglesa, pois é quando temos a revelação da prática da circuncisão ao mundo.

Jornalista: e veja onde chegou: virou uma top model que todos adoram. Então, me conte como foi descoberta. Me conte sobre o dia que mudou sua vida. Você entrou numa lanchonete e tinha um fotógrafo lá, certo?

Waris: não foi esse o dia que mudou minha vida.

Jornalista: como? O que quer dizer?

Waris: não quero mais saber dessa história de menina nômade vira top model. [...]

Jornalista: me conte sobre o dia que mudou a sua vida. (HORMANN, Sherry. *Flor do deserto*, 2009, cap. 10).

Com *close-up* em Waris, a imagem do deserto surge. No *flashback*, vemos Waris e a sua mãe caminhando no deserto, em direção à cigana que realizará o procedimento. Com planos abertos, a imagem da cigana surge intercalada com a imagem de Waris com a sua mãe. Os

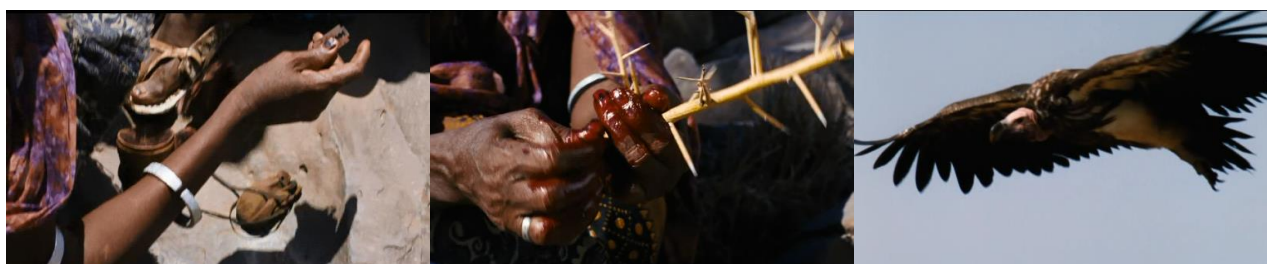
*closes* evidenciam as mãos da cigana, os pés, as pedras, a lâmina. Sem o *background* musical, o choro de Waris, por vezes sem voz, ecoa no deserto. Um abutre sobrevoa o céu. Tudo isto semiotiza a dor da protagonista e revela, enfim, a crueldade da prática.

**Figura 11** - Planos do segmento da circuncisão.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

**Figura 12** - Fotogramas que simbolizam o ritual da mutilação.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

A penúltima cena, encerra, portanto, a problemática crucial do filme. No púlpito, a somali dá voz às mulheres vítimas da prática:

Eu amo a minha mãe. E amo minha família. E amo a África. Por mais de 3 mil anos, as famílias acreditam firmemente que uma filha que não for circuncidada não é pura, porque o que existe entre as nossas pernas é sujo. Por isso precisa ser removido. E costurado. Como prova de virgindade e de virtude. E, na noite de núpcias, o marido pega uma navalha ou uma faca e abre novamente antes de penetrar na noiva. A menina que não for circuncidada não pode casar. Como consequência, ela é expulsa de sua aldeia e passa a ser vista como prostituta. Essa prática continua, embora não seja citada no Alcorão. O fato é que, como resultado dessa mutilação, as mulheres ficam abaladas mental e fisicamente para o resto da vida. As mesmas mulheres que são a espinha dorsal da África. Eu sobrevivi. Minhas duas irmãs não. Sufia sangrou até morrer, depois de ser mutilada. E a Amina morreu de parto, com o filho na barriga. Imaginem como nosso continente seria mais forte se esse ritual absurdo fosse abolido. Existe um provérbio no meu país: “o último camelo da

fila anda tão rápido quanto o primeiro”. O que acontece com uma pequena parte de nós acaba afetando todos nós. Quando eu era pequena, eu dizia que não queria ser mulher. Por que, se é tão doloroso e tão triste? Mas agora que sou adulta, tenho orgulho de ser quem eu sou. Mas pelo bem de todos nós, vamos tentar mudar o que significa ser uma mulher. (HORMANN, Sherry. *Flor do deserto*, 2009, cap. 10).

A última cena do filme, em câmera alta, traz o chão do deserto, com Waris surgindo do lado esquerdo da tela a simbolizar a própria “flor do deserto”: mutilada, porém resistente — ao chão, às adversidades e à identidade estigmatizada pela prática da mutilação genital. A flor já não é mais a mesma; no entanto, não perde suas cores.

**Figura 13** - Planos da última cena do filme.



Fonte: DVD *Flor do deserto* (2009).

Diante dos pontos ressaltados ao longo da análise, podemos compreender, por fim, que a ressignificação do texto literário pela adaptação fílmica evidencia a questão da prática da mutilação genital e a representação da mulher somali diante desse fato. O fechamento da narrativa com o discurso de Waris, na penúltima cena, possibilita a ampliação da voz dessas mulheres, enfatizando como a problemática afeta suas identidades. Já a ênfase na simbologia da flor, presente no longa desde a sua primeira tomada, também expõe um ponto importante de ressignificação da narrativa literária, tendo em vista os diversos níveis de significação que tal simbologia representa para a figura da protagonista.

Desse modo, a complexidade presente nas escolhas que perpassam o processo adaptativo nos mostra que o caminho percorrido e o trabalho realizado com a linguagem cinematográfica, ao apostar na “romantização” da história de Waris e na plasticidade da imagem fílmica, foram escolhas acertadas diante do contexto de produção e de consumo das narrativas, de modo que o espectador (do “atento” ao “desavisado”), ao assistir ao filme, certamente se pôs a refletir diante das diversas questões que envolvem a história de vida da africana Waris Dirie.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Vamos tentar mudar o que significa ser uma mulher.*

Waris Dirie (2009)

O caminho percorrido até aqui nos permite afirmar que o terreno autobiográfico contemporâneo, notadamente híbrido, possibilita às narrativas femininas a construção de novas vozes — no caso do foco de nossa pesquisa, vozes de mulheres deslocadas de sua origem, advindas de uma cultura oriental — e novas formas literárias (dado o aspecto cada vez mais multiforme das autobiografias), tornando suas trajetórias de vida — através do trabalho com a memória — um espaço de reconstrução e reconfiguração de suas identidades, marcadas significativamente por questões de gênero.

No tocante à autobiografia, tem-se o dado do real apontado pela narrativa, a partir da possível identidade entre autor, narrador e personagem. Tal caminho tomado comporta, então, como afirma Arfuch (2010), uma persistência aguda da crença, um outro regime de verdade, daquilo que se espera de uma narrativa de “vida real”. O processo de recepção, então, conta com tais expectativas. Dito isto, quando a memória atua na constituição dessa narrativa, e é ordenada por ela, faz com que esta transporte esse “real” para um processo de ficcionalização, mantendo em si um caráter precisamente híbrido, mas não menos literário, em que é possível tanto abalar essa “realidade” como (re)criá-la.

Negra, africana, somali, diaspórica, mulher. Waris constrói uma reflexão sobre sua condição, ao passo que se desloca e distancia-se de sua cultura. Do mesmo modo, ela utiliza-se da literatura como artifício de questionamento e reconfiguração de sua própria identidade. Sua escrita permeia um universo notadamente marcado pelas questões de gênero e de submissão da mulher, constituindo-se a partir de uma espécie de espelhamento e de nova imagem de representação, que é a mesma e outra, simultaneamente, em ambas as narrativas — literária e fílmica.

O cinema, no diálogo constante com a literatura, mantém um compromisso que não se relaciona às noções de fidelidade; antes, busca expressar ou até mesmo subverter, à sua maneira, o que a obra comunica. A esse respeito, é fundamental considerar o contexto de sua produção, que abarca todo um conjunto de intencionalidades e escolhas, responsáveis por nortear o processo de recriação dos significados do texto adaptado, como acontece em *Flor do deserto* (2009).

Os mercados literário e cinematográfico, surgem, então, em confluência ao longo da pesquisa, mostrando sua relevância no contexto de análise, fazendo com que percebamos os espaços que livro e filme ocupam no conjunto da cultura de massa, na “era da reprodutibilidade técnica”, como nos aponta Benjamin (1994). Nesse sentido, a investigação sobre o filme nos mostra como é relevante, para a obra e história da somali, apropriar-se do contexto mercadológico para expor essa história, ampliando o alcance da narrativa. Isto, inclusive, não destitui o filme de seu trabalho com a linguagem e suas especificidades.

Como vimos, dentro da estética/poética/política/mercadológica, a construção das cenas e da trama apontam simbologias significativas que reverberam na sua história e na narrativa, em seus processos de ampliação e de recepção por parte dos leitores e espectadores. Essa “poética”, então, aliada aos elementos citados, foi vista como um ponto importante de descoberta para a pesquisa, que aponta para as várias formas da construção da narrativa em tela e para os diversos modos de “fazer cinema”, sem estabelecer “hierarquia” entre eles. Dito isso, nosso intuito não foi estabelecer julgamentos acerca do caminho escolhido por Hormann, mas sim analisar esses aspectos em conjunto com o texto literário.

Por fim, a complexidade presente nas escolhas que levaram ao processo adaptativo nos permite enxergar que, mesmo deixando de lado inúmeras possibilidades (a exploração das violências, do psicológico da personagem, de alegorias, por exemplo) nesse trabalho com a linguagem fílmica, a película cumpre seu papel enquanto adaptação. “Romantizar” ou tornar “mais leve”, a partir da plasticidade da imagem, agradável aos olhos do espectador, por exemplo, se contrapõe à “dureza” que é o assunto da prática da mutilação genital feminina, temática principal do filme.

Waris Dirie subverte os modelos culturais tradicionais, questionando-os. Daí a importância também da diáspora, que põe em xeque os conceitos hegemônicos das identidades nacionais a partir do contato com a pluralidade dos sujeitos em trânsito. Ou seja, constitui-se de um caminho duplo, porque desestabiliza a identidade do “eu” e do “outro”. Assim, a literatura autobiográfica de autoria feminina, na contemporaneidade, na medida que abre um espaço de emergência das vozes dessas mulheres silenciadas e oprimidas nos diversos contextos culturais, reconfigura suas identidades; transita, pois, entre o estético e o político.

*Ser mulher.* Em essência? Na diferença? Em construção? *Reconhecer-se mulher.* No “eu”, em outra, na vida, na História. Reconhecer-se mulher é desvendar e reconhecer uma trajetória muitas vezes de dor, de privação, de submissão, mas sobretudo de *resistência*.

*Ser mulher.* Talvez esta seja a principal questão que ressoa ao longo do nosso trabalho. Até aqui, a evidência no processo memorialístico e identitário feminino expõe a importância

das artes literária e cinematográfica nesse movimento de “desnudar” o mundo, abalar a lógica vigente e alterar as estruturas que não nos servem mais. O passado, é, então, a principal ponte da tomada de consciência das mulheres, que em seus escritos buscam afirmar sua existência diante de todo o tempo da própria existência humana. É preciso, pois, que elas existam hoje de um modo que as satisfaçam. Para isso, elas querem *ser mulheres*, desde que seus próprios conceitos sejam (re)construídos por elas mesmas.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: corpo, espaço, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRITO, J. B. *Literatura, cinema, adaptação*. Revista GRAPHOS. João Pessoa: Jun. 1996. v. I, n. 2.
- CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.
- COELHO PACE, Ana Amelia Barros. *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*. 2012. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, EDUEM, 2003.
- COSTA, Flávia. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 5ª ed. Campinas-SP: Papirus, 2009, pp. 17-52.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEL PRIORI, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- DIRIE, Waris. & MILLER, Cathleen. *Flor do Deserto*. Tradução: Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2001.
- EAGLETON, Terry. Introdução: O que é literatura?. In: EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 5 ed. Trad. Waltencir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 1-22.
- EVARISTO, Conceição. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. In: *Mulheres no Brasil: resistência, lutas e conquistas*. Orgs: Liane Schneider & Charliton Machado. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2006.
- FLOR DO DESERTO*. Direção: Sherry Hormann. Fotografia: Ken Kelsch. Produção: Imovision, 2009. 1 DVD (120 min.). Título original: *Desert Flower*.
- FOSTER, Jonathan K. *Memória*. Tradução: Camila Werner. Porto Alegre/RS: L&PM, 2011.

- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.
- FUNK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. In: FUNK, Susana Bornéo. (Org.) *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: EDEME Ind. Gráfica, 1994.
- GUALDA, Linda. Literatura e cinema: elo e confronto. *MATRIZES*, ano 3 - nº 2, pp. 201-220, jan./jul. 2010.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. In: SOVIK, Liv (Org.). Tradução: Adelaine La Guardia Resende... et al. Belo Horizonte: Editora UFMG. Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Tradução: Ilana Heineberg. Porto Alegre – RS: L&PM, 2010.
- LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. Indiana University Press, 1987. Disponível: <http://pt.scribd.com/doc/81873993/A-Tecnologia-do-Genero-Teresa-de-Lauretis>.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 5ª ed. Campinas-SP: Papirus, 2009, pp. 379-394.
- MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 5ª ed. Campinas-SP: Papirus, 2009.
- NICHOLSON, Linda. *Interpretando o gênero*. Revista Estudos Feministas. v. 8, n. 2, 2000.
- PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Itaú cultural, 2003.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes. (Org.). *Usos & abusos da história oral*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. pp. 93-101.
- SAFFIOTI, Heleith. *Gênero, patriarcado, violência*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular - Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Tradução de Guacira Lopes Louro. Educação & Realidade, Porto Alegre, UFRGS, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- SILVA, Edvânea. *Expressividade poética à flor da tela: janelas para pensar três filmes latino-americanos*. 2015. 227 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) - Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2015.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas-SP: Papirus, 2013.

TRACTENBERG, Moisés. *Psicanálise da circuncisão: judaísmo, cristianismo, islamismo e as mutilações genitais de crianças e adolescentes*. 4ª ed. rev. Ribeirão Preto, SP: FUNPEC - Editora, 2007.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. *O cinema*. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. Rapsódia - Almanaque de Filosofia e Arte, Departamento de Filosofia da USP, nº 3, 2006. pp.133-141.