

IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO: A MULHER EM A FITA BRANCA

Sabrina Martins (Feevale)¹

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar as representações femininas existentes no filme alemão *A Fita Branca* (*Das Weisse Band*, 2009), escrito e dirigido por Michael Haneke, e a forma como estas representações constituem a identidade das mulheres na obra. Através da descrição de cenas e sequências do filme e dos conceitos de representação, identidade e discurso de Roger Chartier, Homi Bhabha, Stuart Hall, Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva, é mostrada a maneira como as mulheres são subjugadas a toda a rigidez, o patriarcalismo e o puritanismo da sociedade na aldeia de *A Fita Branca*, bem como as formas como a entidade cinematográfica se apresenta na manifestação desta história.

Palavras-chave: Mulher. Representação. Identidade. Discurso. *A Fita Branca*.

1 INTRODUÇÃO

Sob o tema *Identidade e Representação: a mulher em A Fita Branca*, o presente artigo tem como objetivo analisar a forma como a mulher é representada no filme alemão *A Fita Branca* (2009), através da análise de cenas que mostram personagens femininas em destaque: a esposa do pastor; Sra. Wagner, a parteira; Anni, a filha do médico; Klara, a filha do pastor e a baronesa - mulheres que têm as suas vidas entrecruzadas na trama que se desenvolve em uma aldeia no interior da Alemanha na década de 10 do século XX. Para a análise das personagens serão utilizados os conceitos de representação e identidade de Roger Chartier, Stuart Hall, Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva, bem como serão analisados os diálogos a partir de teorias do discurso e silêncio, abordados por Homi Bhabha e Enni Puchinelli Orlandi.

¹Especialista em História, Comunicação e Memória e em Gestão Estratégica de Marketing; jornalista e aluna do Mestrado Acadêmico em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



A obra fílmica *A Fita Branca*, foi lançado em 2009, sendo vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes (2009) e recebeu o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro (2010). A narrativa é situada em um vilarejo no norte da Alemanha em 1913, pouco tempo antes da Primeira Guerra Mundial. Nesta aldeia, o povoado começa a sofrer com alguns incidentes aparentemente sem solução: a queda do médico, causada por um arame preso entre duas árvores; a morte suspeita de uma camponesa na serraria da fazenda; o sequestro e tortura do filho do Barão e a tortura do filho deficiente da parteira. Esses incidentes, considerados criminosos, abalam a estrutura quase imutável da sociedade da aldeia.

As crianças da história têm grande peso dramático, sendo inclusive as principais suspeitas aos olhos do público para os crimes acima listados. São crianças castigadas constantemente, educadas de forma rígida e violenta dentro do puritanismo que rege a rotina da aldeia. O objeto que intitula o filme – fita branca –, por exemplo, é usado pelo pastor da cidade para lembrar seus dois filhos mais velhos, Klara e Martin, do compromisso com a pureza.

Uma possibilidade para justificar os crimes, se realmente cometidos pelas crianças, é a atuação delas como espécies de justiceiros em nome de Deus. Assim como elas são castigadas e humilhadas por seus pecados, os adultos também o devem ser. Seus pecados, abordados ao longo do filme, incluem: a pedofilia, o incesto e o adultério. No ataque a Karli, filho da parteira, é encontrado junto ao menino torturado um bilhete que diz “Por que eu, o Senhor, o Deus de vocês, sou um Deus cuidadoso, punindo os filhos dos pecados de seus pais até a terceira e quarta gerações”.

No desenrolar da trama, o médico vai embora do povoado com seus filhos. É mostrada uma cena em que ele abusa da filha, Anni, de 14 anos e a parteira – sua amante, desde antes de sua esposa falecer – vai à cidade denunciar os criminosos, pois seu filho revelara quem o torturou. Karli também some misteriosamente. O médico e a parteira são então acusados pelas pessoas da aldeia de terem cometido os crimes e fugido antes de serem descobertos. Haneke trabalha essa “resolução” de forma que ela pareça falsa e soe como uma desculpa dessa sociedade para esquecer tudo que aconteceu.

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Desde o período colonial, a mulher possui um deslocamento no seu lugar de fala que vai até os tempos pós-coloniais, marcando uma conjuntura histórica de poder e submissão, apresentando em cada período histórico os mesmos problemas sob uma nova configuração. Os meios de comunicação e as obras cinematográficas procuram narrar estas histórias a partir da noção de discurso e de uma sequência de enunciados que “desrealizam” a coisa contada, como menciona Gaudreault e Jost (2009), de qualquer forma, tendo semelhanças ou não com o contexto histórico do período, a obra traz diversos temas para reflexão e discussão, entre eles, a construção da identidade feminina. Será que, de certa forma, encontramos traços da identidade da mulher de A Fita Branca em nossa sociedade hoje?

2 IDENTIDADE, DIFERENÇA E LINGUAGEM

Os conceitos de identidade e diferença possuem uma relação de estreita dependência, sendo inseparáveis. A identidade é aquilo que se é, uma característica independente, um fato autônomo, por exemplo, “ser mulher”, constituindo-se a partir da negação do outro, da percepção do diferente, de “não ser o outro”. Nessa perspectiva, a identidade só tem como referência a si própria, ela é autocontida, autossuficiente. Conforme Silva (2012), a forma afirmativa como expressamos a nossa identidade tende a parecer que a referência se esgota em si mesma, entretanto, esta afirmação só é possível porque existe a diferença, o outro que, por exemplo, “não é mulher”, em suma, o que o outro não é, é o que sou. Assim seguem as afirmações a partir de uma cadeia interminável de negações.

A identidade e a diferença são criadas por meio de atos da linguagem, é por meio da fala que instituímos a identidade e a diferença como tais. “Elas têm que ser ativamente produzidas, não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que a fabricamos no contexto das relações culturais e sociais”. (SILVA, 2012, p. 76). A língua também não passa de um sistema de diferenças em que o signo só constitui um valor absoluto a partir de uma cadeia de significados que se remete a ele. E conforme Orlandi, a

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



diferença, na identidade, também se torna possível pelo silêncio. “A identidade não se reduz à identificação; ela mobiliza processos mais complexos. Um desses processos nos permite apreciar a produção da diferença, justamente pela forma como o silêncio faz parte da relação do sujeito com o sentido”. (ORLANDI, 2007, p. 90).

A palavra é um signo e, conforme Bhabha (2007), “todo o signo é ideológico, portanto, a palavra é o signo ideológico por excelência, ela registra as menores variações de relações sociais”. Não é possível prender a palavra em um dicionário, mantê-la como unicidade, por que o signo é, por natureza, vivo e móvel, plurivalente, moldando-se às diversas formas de comunicação, o que implica conflitos, relações de dominação e de resistência, adaptação ou resistência à hierarquia, utilização da língua pela classe dominante para reforçar seu poder. “O discurso é um lugar de significação, de confronto de sentidos, de estabelecimento de identidades, de argumentação, a partir do qual se podem materializar ideologias”. (ORLANDI, 1990, p. 19). A classe dominante é quem normalmente tem o interesse de torná-lo monovalente.

A partir do discurso e da palavra, define-se a identidade e marca-se a diferença, sem as separarmos das amplas relações de poder. A identidade e a diferença não são nunca inocentes. “As relações de identidade e diferença ordenam-se, todas, em torno de oposições binárias: masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual. Questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam”. (SILVA, 2012, p. 83). Ao dizer o que somos, também dizemos o que não somos, há uma operação de inclusão e exclusão, portanto a afirmação da identidade implica a marcação da diferença. Através das relações de poder constitui-se uma força homogeneizadora da identidade, sendo diretamente proporcional à sua invisibilidade.

Conforme Silva (2012), o processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-la e desestabilizá-la. É um processo semelhante ao que acontece com os mecanismos discursivos e linguísticos nos quais se sustenta a produção da identidade. “A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade” (SILVA,

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



2012, p. 84). No caso da identidade de gênero, o argumento biológico é utilizado como justificativa para a dominação masculina. Embora aparentemente baseadas em argumentos biológicos, as tentativas de fixação da identidade que apelam para a natureza não são menos culturais.

Basear a inferiorização das mulheres ou de certos grupos 'raciais' ou étnicos nalguma suposta característica natural ou biológica não é simplesmente um erro 'científico', mas a demonstração da imposição de uma eloquente grade cultural sobre uma natureza que, em si mesma, é – culturalmente falando – silenciosa. (SILVA, 2012, p. 86).

Portanto, as chamadas interpretações biológicas são, antes de serem biológicas, interpretações, ou seja, são a imposição de uma matriz de significação sobre uma matéria que, sem elas, não tem qualquer significado. Assim, todos os essencialismos são culturais, nascem do movimento de fixação que caracteriza o processo de produção da identidade e da diferença.

3 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

Para a teoria cultural americana, a identidade e a diferença estão estreitamente associadas a sistemas de representação, relação entre cultura e significado. Só é possível compreender os significados envolvidos em um sistema de representação se tivermos a ideia sobre quais posições de sujeito eles produzem e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior. A partir da teoria pós-estruturalista, a representação é sempre marca ou traço visível, exterior, compreendida como um processo cultural que estabelece identidades individuais e coletivas.

A representação inclui práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. É por meio dos significados produzidos pela representação e atribuições de sentidos, que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. “Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



quais podem falar” (WOODWARD, 2012, p. 17). Conforme Silva (2012), a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. Para Chartier, apesar de se proporem a uma aproximação com a realidade, é necessário esclarecer que as representações sempre são influenciadas pelos interesses de grupos que a produzem.

As representações do mundo social, assim construídas, embora aspirem à universalidade, de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza [...]. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (CHARTIER, 1990, p. 17).

É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e diferença adquirem sentido, passam a existir. Representar é como afirmar “essa é a identidade”, a “identidade é isso”. É também por meio da representação que a identidade e a diferença se relacionam a sistemas de poder, pois todas as práticas de significação que produzem significados incluem o poder de definir quem é incluído e quem é excluído. Os sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais grupos são estigmatizados. Conforme Silva (2012, p. 91), “Quem tem o poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade”.

[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação. (RUTHERFORD apud WOODWARD, 2012, p. 19).

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Para Chartier (1990), há uma forma de compreender a apropriação dos discursos, a maneira como estes afetam o sujeito e o conduzem a uma nova forma de compreensão de si próprio e do mundo. O autor esclarece que os agenciamentos discursivos e as categorias que os fundam – como os modos de representações – não se reduzem absolutamente às ideias que enunciam ou aos temas que contêm, mas possuem sua lógica própria, e uma lógica que pode muito bem ser contraditória em seus efeitos. Dessa maneira, Chartier elabora a ideia de representação como instrumento capaz de apreender a internalização simbólica das lutas pelo poder e dominação entre os grupos, ou entre os indivíduos, estruturadas a partir de relações externas objetivas entre os mesmos e que existem independentemente das consciências e vontades individuais que as produziram dentro de determinado campo social. Há sujeito, há objeto, há representação.

4 ANÁLISE FÍLMICA DAS CENAS

A partir do discurso e dos significados produzidos pelas representações, é dado sentido ao que somos e ao que não somos, constroem-se lugares de onde os indivíduos podem se posicionar, podem falar. Esta operação de inclusão e exclusão em uma determinada posição marca a diferença, definindo a identidade do sujeito, e inserindo-o em uma relação de poder. Estas noções foram discutidas para que se possa compreender a constituição da identidade feminina no filme *A Fita Branca*.

Em uma análise inicial geral da obra, os acontecimentos da narrativa estão ligados a uma série de acidentes misteriosos e crimes em forma de castigo que atingem diversas pessoas do vilarejo. O filme tem uma narração em *off* conduzida pelo professor da cidade, que não tem certeza de tudo o que está relatando – e assume isso – há também fatos de que o professor não poderia ter tido conhecimento e, ainda assim, eles são apresentados pelo enunciador fílmico. Conforme Xavier (2003), este é um modo épico da representação, quando a figura do narrador se coloca entre nós e os acontecimentos.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



A presença do narrador também é uma estratégia narrativa, já que dá ao espectador informações sobre os estados sucessivos dos personagens, em uma ordem dada, em um vocabulário escolhido, através do seu ponto de vista, (Gaudreault; Jost, 2009), explicitando a independência que a trama assume quando os conhecimentos do narrador definem o que deve ser mostrado ao espectador. Pode-se basear tal independência em trechos que mostram, por exemplo, a discussão entre a parteira e o médico em que o homem deixa claro todo o desprezo e asco que sente pela amante; o momento em que a baronesa diz para o marido que pretende deixá-lo e os motivos para tal; a conversa entre os filhos do médico, Anna e Rudi, em que o menino descobre a morte e fica indignado com ela; a filha do pastor, Klara, prestes a matar o pássaro de estimação de seu pai; entre outros.

Na obra, o narrador compartilha a visão de um observador imaterial e privilegiado, capaz de assumir posições e deslocamentos impossíveis a um ser humano comum. Temos, portanto, a visão de duas “entidades”: o narrador diegético eleito para contar uma história que não deixa de ser parte de sua vida – o professor -; e o enunciador fílmico que escolhe exatamente o que vai mostrar, em que ordem vai mostrar e por quanto tempo vai deixar essas imagens expostas para o espectador.

O narrador tem importância no que cabe à interpretação do público, já que o mesmo apresenta um determinado ponto de vista. Para Xavier (2003), o ponto de vista no cinema parte do olhar, do espaço, da cena em direção a uma visão de mundo, onde se passa a tomar posição em favor ou contra alguém ou alguma coisa, um posicionamento interpretativo que nos permite expandir o olhar sobre uma determinada obra. Por exemplo, o professor desconfia das crianças e esse sentimento é mostrado gradualmente também nas imagens, ainda que tal opinião não seja dita claramente pelo narrador por um longo tempo. A influência desse personagem vem, inclusive, por conta de seu papel de contador daqueles acontecimentos.

Os numerosos planos-sequência também caracterizam fortemente o filme e tornam o ambiente absolutamente possível, como se o fato de aquele local e pessoas estarem sendo filmadas fosse quase acidental. Pela escuridão de muitas cenas pouco se percebe

visualmente, mas muito se intui. A câmera passeia pelos cenários seguindo os personagens, revelando lentamente o que eles enxergam, ou melhor, o que eles pensam enxergar.

Os personagens são a metonímia da obra, pela sucessão de fatos que acontecem na cidade sem que as situações sejam explicadas, sendo sempre deixado um espaço em branco para a interpretação, o que induz ao espectador aproveitar estes silêncios para pensar em seus próprios medos. A ausência de trilha sonora contribui para o clima denso e dramático do filme, os sons são sempre diegéticos, com exceção do *in off* do narrador.

O uso do preto e branco na obra é essencial, pois o universo fílmico não existe em cores, é monocromático, causando maior impacto. A ausência de cor retrata o espírito humano encontrado no filme. A perversão moral contamina a sua construção estética, fazendo com que o preto e o branco construam significados ambivalentes que permeiam todo o filme. O branco associa à pureza dos rostos, da neve que cobre a cidade no inverno e aos santificados campos de trigo que compõem um dos mais belos planos do filme, em contraste com as roupas negras que aprisionam o sujeito corrompível.

O enunciator fílmico também procura retratar em sua fotografia preto e branco a crueldade e a rigidez característica dos representantes da comunidade, que são: o médico, o pastor e o Barão – todos os homens. Ele retrata, sobretudo, como se dão as relações estabelecidas entre esses três e todo resto dos habitantes. Vemos então como os outros personagens agem diante das condições que lhe são dadas. Algumas vezes tentam enfrentar as imposições, mas geralmente acabam vitimadas pelas crueldades e brutalidades da população local. Dentre as vítimas estão as mulheres - de diferentes faixas etárias -, que vivem em uma sociedade patriarcal, protestante e rigorosa, sofrendo diversos problemas com as posições estabelecidas entre o feminino e o masculino.

Em uma das primeiras cenas do filme, o pastor está sentado à mesa aguardando a chegada dos filhos para o jantar; Martin e Klara, os filhos mais velhos, pedem desculpas ao pai pelo atraso e se param em frente à porta.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



***Pastor:** - Ninguém comeu nesta casa hoje. Como anoiteceu e vocês não chegavam, sua mãe saiu chorando para procurar vocês pela aldeia. Como poderíamos comer em paz temendo uma desgraça? Como comer em paz agora, depois de ouvir essas desculpas mentirosas? Não sei o que foi pior: o sumiço de vocês ou o retorno. Vamos todos para a cama com fome. Sei que concordam que eu não posso deixar essa transgressão impune se quisermos continuar vivendo com respeito mútuo. Por isso, amanhã neste horário, na frente dos seus irmãos vou açoitar 10 vezes cada um de vocês. Até lá, tratem de refletir sobre a gravidade do que fizeram.*

Na cena, todos concordam e em silêncio levantam da mesa, filhos e mãe. Os filhos menores pedem a bênção a ambos. O pai é apresentado na cena sempre em primeiro plano e em close enquanto fala, já a mãe permanece em segundo plano sem falas durante a cena. Em relação aos filhos mais velhos, ele fala:

***Pastor:** - Não encostem em mim! A mãe de vocês e eu vamos dormir muito mal. Tenho que bater nos dois e isso vai doer mais em nós do que em vocês. Agora, podem ir para a cama. Quando eram pequenos, a mãe de vocês amarrava uma fita no cabelo ou no braço de vocês. Ela era branca para lembrar vocês da pureza e da inocência. Pensei que já tivessem virtude e retidão de sobra no coração para não precisarem mais desse tipo de lembrete. Eu estava enganado. Amanhã, após o castigo, vocês estarão purificados. A mãe de vocês irá amarrar a fita novamente e ficarão com ela até que possamos voltar a confiar nos dois.*

Nesta cena, a mulher está representada na condição de boa esposa, o que significa não falar, não questionar os argumentos do marido. É uma figura feminina que não consegue fugir das suas “obrigações” e quase não pode tomar decisões independentes. No filme, a esposa do pastor não tem nome, ou seja, o seu nome não é mencionado em nenhum momento da obra. Em sua atitude o que prepondera é o silêncio. A extensa fala, o sermão do pai, é dito em nome dele e em nome da mãe, sem importar se o dito remete à sua opinião, a fala do pai é dita também em nome dela e esta se mantém em sinal de respeito e obediência, da mesma forma que deve ser a conduta dos filhos. Não há qualquer interferência nas decisões tomadas pelo marido, diante dos problemas familiares. Por exemplo, o filho caçula vai até o pai pedir para cuidar de um passarinho machucado, conforme pedido da mãe, já que esta decisão não pode ser tomada por ela.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Na cena seguinte, a mãe pega em sua caixa de costura a fita branca e corta uma a uma no mais intenso silêncio, apaga a vela e chama os filhos mais velhos, Klara e Martin, encaminhando-os até a sala de jantar, fecha a porta e a cena permanece imóvel no corredor, sem permitir que o espectador adentre a sala. A entrada das crianças pela porta e a saída de um deles para buscar o chicote reforçam o conteúdo dramático. Cada vez que a porta é aberta, é a figura da mãe que está na sala à espera. Essa sequência *offscreen* causa uma falta de ar absoluta no espectador, que fica angustiado no silêncio do filme prevendo o castigo às crianças.

Encontra-se nesta cena, assim como em toda a história, uma incompletude, deixando diversas incertezas para serem interpretadas pelo espectador. Conforme Umberto Eco, uma narrativa está entremeada de espaços em branco, de interstícios a serem preenchidos. Para Eco, há duas razões para que o emitente deixe esses espaços em branco: primeiro por que o texto é um mecanismo preguiçoso que vive da valorização dos sentidos que o destinatário introduziu, e segundo, porque o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. “Todo o texto quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 1986, p. 37).

O silêncio da mãe em ambas as cenas pode possuir significados múltiplos. O pastor/marido em sua posição de autoridade perante a sociedade e a família, se utiliza do discurso religioso de bons costumes e punição para estabelecer o seu lugar e o lugar do Outro, no caso, a esposa. Ele toma a palavra da esposa em uma dimensão política, sendo o silêncio dela considerado parte da retórica do oprimido, enquanto ele se utiliza da retórica da dominação (opressão), o silêncio da disciplina, da domesticação. “O silêncio é fundante, quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência. O real da significação é o silêncio”. (ORLANDI, 2007, p. 29). O silêncio não fala, ele significa, no entanto é possível no silêncio encontrar a fala da mãe através da gestualidade, das expressões de respeito e afirmação. “Quando alguém se pega em silêncio, rearranja-se, muda a “expressão”, procura ter uma expressão de fala” (ORLANDI, 2007, p. 34). O fato de produzir signos visíveis (audíveis) o tempo todo traz uma ilusão de controle pelo que aparece – ideologia do

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



apagamento do silêncio. Se analisarmos neste âmbito, é a partir de monólogos como o apresentado que o marido mantém uma relação de poder perante a esposa.

O médico da aldeia, um dos pilares do humanismo, após sofrer grave acidente, retorna do hospital para casa e a filha Anni o recebe sorrindo, feliz pelo seu retorno. Ela é quem o socorre quando acontece o acidente. Fora da casa, o médico fuma o seu cigarro enquanto a filha para ao lado séria no aguardo de atenção.

Anni: - *Seu consultório está pronto. A Sra. Wagner arrumou tudo.*

Pai: - *Por que está me dizendo isto?*

Anni: - *Não sei. Pensei que fosse gostar de saber.*

Pai: - *Ela cuidou bem de vocês?*

Pai: - *Com quantos anos você está?*

Anni: - *Catorze.*

Pai: - *É impressionante... você está a cara da sua mãe!*

Em cena seguinte, o irmão caçula de Anni acorda à noite e não encontra a irmã no quarto, ele desce as escadas em sua procura, percorre a casa e vê luz no consultório do pai. O irmão abre a porta e vê Anni sentada sobre a maca abaixando a saia e o pai à sua frente cobrindo Anni:

Anni: - *Rudi! O que está fazendo aqui? Por que não está na cama?*

Rudi: - *Não consigo dormir.*

Anni: - *Por isso está andando pela casa?*

Rudi: - *Eu acordei e você não estava.*

Anni: - *O papai furou as minhas orelhas.*

Rudi: - *Doeu?*

Anni: - *Só um pouquinho.*

Rudi: - *Por isso está chorando?*

Anni: - *Não estou chorando mais.*

A segunda cena é montada para que o espectador deduz a ocorrência de um estupro, deixando claro o fato de que Anni é molestada pelo pai, mostrando a sua angústia através de um diálogo que vela a brutalidade do pai. Anni sofre com o acidente do pai e no seu retorno sofre com sua atitude de indiferença e desprezo. E esse mesmo pai que a rejeita como filha, a deseja como mulher.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Neste discurso narrativo em que o pai molesta a filha, os fatos não são mostrados explicitamente, são apenas sugeridos. A ação não é nomeada, ela é subentendida através dos gestos de encobrir, esconder para não quebrar o decoro da representação. A questão de “representar ou não representar assume feição diferente conforme consideramos a narração sumária ou a cena - sempre será mais aceitável a referência mais geral, sem detalhes, daquilo que está sujeito aos tabus de caráter moral e que afeta o corpo”. (XAVIER, 2003, p. 74). Os corpos das mulheres são corpos castos na imagem do filme, tratados com a distância necessária para garantir a sua existência puramente como signos, nunca como presenças reais.

Cenas com outra personagem trazem a mesma brutalidade relacionada ao médico, no entanto, além de mostrar corpos abusados, há agressões verbais. A Sra. Wagner, 40 anos, é parteira e assistente do médico, sendo também sua governanta desde a morte de sua esposa. Assim como Anni, ela veste roupas negras e usa um coque, símbolo de recato. A primeira cena da Sra. Wagner com o médico não a mostra inicialmente, traz em visibilidade apenas o médico de costas e vestido em frente a um armário onde está a foto da falecida esposa e fotos de família, insinuando-se o ato de uma relação sexual. Em seguida, vira-se a Sra. Wagner que tenta abraçá-lo, ele reclama e não a deixa encostar nele. Também vestida, ela o auxilia a recompor-se. Ambos sentam à mesa e bebem um cálice de vinho.

Wagner: - *Que bom que você voltou. Senti a sua falta.*

Médico: - *Deu para perceber.*

Wagner: - *Foi difícil ficar com as crianças sem você.*

Médico: - *Eu sei.*

Wagner: - *Ele não gosta de mim.*

Médico: - *Quem?*

Wagner: - *O Rudi.*

Médico: - *Ele está numa idade difícil.*

Wagner: - *Não é verdade. Eles sempre estão numa idade difícil.*

Médico: - *É.*

Wagner: - *Não sentiu a minha falta.*

Médico: - *O que quer dizer?*

Wagner: - *Nada. Só disse por que é verdade. [Chora].*

Médico: - *Nada como ter ódio de si mesmo, não é?*

Wagner: - *O quê?*

Médico: - *Nada. Esqueça.*

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Após o diálogo, ela deita a cabeça na mesa em movimento de extrema submissão e carência a espera de um afago. A imagem mostra a mão sobre sua cabeça, sem movimento, o que permite a interpretação do sentimento de pena, misericórdia, ao invés de afeto. Na cena seguinte em que os dois aparecem, Sra. Wagner está masturbando o médico.

Médico: - Porque não para com isso? Para que tanto esforço? E não faça essa cara de espanto. Você até que é boa nisso, mas eu não suporto mais. Para ser sincero tenho nojo de você. Dá para terminar o seu trabalho? Não quero passar a noite aqui.

Wagner: - O que foi que eu fiz?

Médico: - Ai, meu Deus! Você não fez nada. Você é feia, desajeitada, flácida e tem mau hálito. Acha pouco? Essa tampa precisa ser esterilizada. Não fique aí sentada com essa cara de sofredora. O mundo não vai desabar sobre a sua cabeça. Nem sobre a minha. Eu não quero mais, só isso. Eu bem que tentei pensar em outra mulher quando fazia sexo com você. Uma mulher cheirosa, jovem, menos acabada que você, mas não tenho tanta imaginação assim. Mas no final, via você ali e tinha vontade de vomitar. Eu sentia vergonha de mim mesmo. Então, fazer o quê?

Wagner: - Acabou?

Médico: - Sim, faz muito tempo.

Wagner: - Deve estar muito infeliz para ter tanto rancor.

Médico: - Não comece com isso!

Wagner: - Eu sei que não sou bonita. Tenho mau hálito por causa da minha úlcera, você sabe disso. Mas antes isso não incomodava você. Eu já era assim quando sua mulher era viva. Me poupe desses detalhes sórdidos.

Médico: - Fique sabendo que sempre tive nojo. Eu queria aliviar meu sofrimento depois da morte da Julie com quem quer que fosse. Podia ser até com uma vaca. As putas ficam longe daqui e uma vez a cada dois meses é pouco para mim, apesar da minha idade. Agora pare de dar uma de mártir e dê o fora.

Wagner: - E porque percebeu isso só agora?

Médico: - Quando eu deveria ter percebido? Lá no hospital, esqueci o peso que você era. Fiquei mais sentimental por causa das dores. Suma daqui! Será que não tem amor próprio?

Wagner: - Com você ninguém pode se dar a esse luxo.

Médico: - É verdade.

Wagner: - E se eu fizer alguma besteira.

Médico: - Fique à vontade. Seria uma surpresa. Mas cuidado, pode ser dolorido.

Wagner: - Eu sei, eu sou ridícula. Para você não faria diferença.

Médico: - É

Wagner: - Por que você me despreza? Porque ajudei a criar o menino? Porque vejo você bolinar a sua filha e não falo nada? Porque ajudo você a continuar se enganando, ouvindo você dizer o quanto amava a Julie quando todos sabiam que a maltratava como faz comigo? Porque amo você sabendo que você não suporta ser amado?

Médico: - Exatamente. Agora levante que eu preciso trabalhar.

Wagner: - Você não vai conseguir se livrar de mim. Quem vai fazer o seu trabalho sujo, cuidar das crianças e do consultório? Você está falando sem pensar. Você quer

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



ver até onde posso chegar? Será que ela aguenta? Posso pisar mais forte? Também estou cansada. Cuido de duas crianças retardadas: o Karli e você. Você é o pior.
Médico: - Meu Deus! Por que você não cai morta?

Nesta cena, a primeira parte do diálogo é gravada com a Sra. Wagner em primeiro plano, mostrando-a sentada no mesmo local com uma expressão de mágoa pelo que ouvia. Na sequência, a cena contrapõe a imagem dela com a do médico, que permanece de costas pra ela olhando a rua pela janela. A cena traz um diálogo duro, pesado, pessimista, que ressalta as características de uma mulher instruída a viver para o homem e não para si, subordinada à crueldade e à estrutura patriarcal. Em ambas as relações do médico, tanto com a filha Anni, quanto com a Sra. Wagner, é possível reconhecer uma articulação ambivalente e contraditória de fetiche, sendo elas um objeto de desejo e escárnio do médico, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem da identidade.

De acordo com Bhabha (2007), o fetiche² dá acesso a uma “identidade” baseada em uma relação de dualidade, tanto na dominação e no prazer, quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. É um conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença. O médico as despreza, mas também deseja e vice-versa. É uma relação dialética entre os sujeitos (eu/outro – homem/mulher - autoridade/subserviência), colocados sempre em oposição ou dominação através do descentramento simbólico de múltiplas relações de poder. A cultura está em um espaço entre este binarismo.

No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito. Nesse passo podemos fazer uma relação entre a rarefação do sentido produzida pela relação com o Poder (a censura) e a produzida pela relação com o desejo (narcísea). (ORLANDI, 2007, p. 79).

²Fantasia das origens da sexualidade, idealização. O prazer seria o estranhamento em relação ao outro.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Ao final do diálogo, em meio ao seu breve desabafo seguido da não aceitação da recusa, a Sra. Wagner relata todos os não ditos de sua vida ao lado do médico e todos os discursos do médico que silenciaram aspectos cruciais de suas vidas – forma de domesticação, o discurso de amor à esposa falecida com a intenção de estabilizar a memória de toda a família. No entanto, em relação à Karli, filho da parteira, permanece o silêncio do que não se conta.

Outra personagem feminina que possui evidência no filme é Klara, a filha do pastor. No decorrer da trama, as histórias das famílias são permeadas por incidentes trágicos e pela presença constante das crianças em lugares-chave onde ocorreram os incidentes e, após, em contato com as famílias oferecendo-lhes ajuda. Neste grupo, há a presença constante de Klara, que permanece sempre no centro do grupo, com as demais crianças no seu entorno sem dispersar. Klara é uma das filhas mais velhas da família do pastor, que cultiva o hábito de amarrar fitas brancas nos cabelos ou nos braços dos filhos como forma de lembrá-los da importância da pureza e inocência, bem como da sua condição de pecadores, uma marca simbólica que representa a visão limitada de mundo do pai/pastor, que condena a sexualidade e sufoca todo e qualquer instinto vital, tendo a violência em casa como um remédio civilizador, cujos efeitos trazem ainda mais violência.

Após o pai ter retirado a sua fita branca e devolvido após ter sido açoitada, há a cena na escola em que todas as crianças estão na sala de aula fazendo bagunça, enquanto Klara fica na porta em silêncio fazendo um lanche. Quando Klara vê o pai/pastor atravessar a rua ela corre para dentro da sala e grita para que todos fiquem quietos. O pastor e o professor adentram a sala e todos paralisam. O pai/pastor pega Klara pelas orelhas e a coloca de costas no fundo da sala. O professor pergunta o que ainda estão fazendo na sala e diz que está na hora da aula de catecismo e pede que saiam. O pastor reza o Pai Nosso junto às crianças e todos se mantêm no silêncio, “um apoio à adoração”.

Pastor: - Hoje é um dia muito triste pra mim. Em poucos dias, todos nós iremos celebrar a Crisma de vocês. Durante meses venho tentando aproximá-los do mundo de Deus e transformar vocês em seres humanos responsáveis. E o que encontro aqui

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



hoje? Um bando de macacos berrando! Indisciplinados como seus colegas de classe de 7 anos! Mas para mim o que é mais triste é ver minha filha protagonizando esse espetáculo deplorável. No ano passado eu amarrei uma fita branca no cabelo dela. O branco como bem sabem é a cor da inocência. A fita deveria ajudar Klara a evitar o pecado, o egoísmo, a inveja, a indecência, a mentira e a preguiça. No começo deste ano acreditei, ingenuamente, que ela estivesse madura o suficiente para não usar mais a fita. Que ela já fosse responsável como deve ser a filha de um...

Após o discurso do pai, Klara desmaia ao fundo da sala, fica febril e enfraquecida. Em nova cena, Klara entra no escritório do pai e vasculha as gavetas à procura de uma tesoura, ao encontrar, abre a gaiola onde está o passarinho de estimação do pai e o pega. Ao chegar em casa, o pai encontra o pássaro morto sobre a sua mesa com a tesoura ao meio. A disciplina do pai em relação aos filhos é tão autoritária que além do medo causa o sentimento de vingança, podendo manifestar-se das mais diferentes formas. Klara, assim como os demais filhos, não tem a possibilidade de individualidade. O uso incessante da religião pelo pai castrador é uma forma de dar à filha uma visão já estabelecida das coisas. Esse controle lhe faz acreditar que a está resguardando de tudo o que pode parecer uma ameaça, o que se torna contraditório a partir do ato da filha. Longe dos olhos da religião, há uma moral hipócrita entre o público e o privado; uma distinção entre a rua e a casa, entre o visível e o espaço íntimo da família.

Assim como a fita branca usada pela menina tem a cor como forma de diferenciação, branco como sinônimo de pureza, a educação rigorosa e a religião também se apresentam à filha como forma de princípios austeros fundamentais, a religião protestante é um ideal de retidão, ao contrário, torna-se um reflexo do mal. Porém, os interditos protestantes alimentam uma prática de repressão dos desejos que leva ao exercício da insurgência vingativa. O mal e a pureza de Klara se apresentam como reflexo e refração um do outro.

Conforme Cassirer (2006), as formações verbais, a palavra, são vistas como formas que possuem uma função determinada, para as quais são conferidos determinados poderes míticos, convertendo-se numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. “A palavra é elevada à esfera do religioso, à esfera do sagrado. [...]. Deus usou a palavra como meio de expressão e como instrumento de criação”, e acrescenta “Tudo o que

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



é, chega ao ser através do pensamento de seu coração e o mandamento de sua língua”. (CASSIRER, 2006, p. 65). Desta forma, através do uso da palavra, é reportada pelo pai a representação de um “Salvador”, como se se convertesse no próprio, o que lhe dá autoridade para afetar diretamente a felicidade ou a desgraça da filha.

A especificidade do discurso de autoridade (aula, sermão, etc.) reside no fato de que sua compreensão não é suficiente, e de que a efetivação de seu efeito específico depende de ele ser reconhecido como tal. Esse reconhecimento só acontece, uma vez que é evidente, sob certas condições, as que definem o uso legítimo. (BOURDIEU apud AMOSSY, 2011, p. 121).

Dessa forma, sendo compreendido ou não, o pai/pastor, através do uso da palavra se mantém no poder, e este poder investido a ele aos olhos da filha chega ao extremo do medo, fazendo com que a menina ficasse doente pelo destrato.

Na última cena da seleção apresentada acima, há uma surpresa. Durante todo o filme vemos os entraves que dificultam a luta da mulher pelo que deseja. Geralmente quando tentam mudar o enquadramento a que são submetidas, acabam sendo agredidas de alguma forma. Em uma das cenas finais do filme, a baronesa revela a seu marido não apenas um desejo, mas uma decisão tomada independente da sua opinião, revelando a sua insatisfação em relação ao casamento e à vida na aldeia.

Baronesa: - *Eu não vou ficar aqui.*

Barão: - *Como é?*

Baronesa: - *Não vou ficar aqui.*

Barão: - *O que quer dizer?*

Baronesa: - *Eu vou embora com as crianças.*

Barão: - *Como assim, vai embora?*

Baronesa: - *Por favor, não é tão difícil de entender.*

Barão: - *E como planeja fazer isso?*

Baronesa: - *Ainda não sei. Mas de qualquer modo, nós vamos embora daqui.*

Barão: - *Nós?*

Baronesa: - *Sim. Eu só voltei para ser justa com você. Para nos dar uma chance.*

Barão: - *Você me deu uma chance? Mas que maravilha! Eu perdi essa chance?*

Baronesa: - *Isso vai ajudar a resolver os nossos problemas?*

Barão: - *O quê?*

Baronesa: - *O seu sarcasmo.*

Barão: - *E quais são os problemas que temos que resolver?*

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



[Ela se levanta e ele grita].

Barão: - Fique aqui! Vai sair só quando eu mandar.

Baronesa: - Está bem. Eu queria poupar você, mas está me forçando a falar. Enquanto fiquei com o tio Edoardo, eu me apaixonei por outro. Ele é da Lombardia, trabalha no banco e cuida das finanças do tio Edoardo. Ele vivia me cortejando e se dava muito bem com as crianças. Se o Sigi melhorou tanto assim, foi graças a ele. Apesar disso, nós voltamos. Porque eu tenho um compromisso com você. Mas não aguento mais ficar aqui. Nem é tanto por mim. Mesmo que a vida com você não satisfaça uma mulher da minha idade. Vou embora para que as crianças não cresçam num ambiente dominado por maldade, inveja, ignorância e brutalidade. Essa história da flauta acabou precipitando tudo. Estou farta de violência, de ameaças e de atos perversos de vingança.

Barão: - Você dormiu com ele?

Baronesa: - Você não entende nada mesmo.

Barão: - Você dormiu com ele?

Baronesa: - Não, eu não dormi com ele.

Barão: - Está mentindo, não é?

A revelação é surpreendente para o barão e para os espectadores, que não esperavam em tal situação uma quebra das leis conjugais estabelecidas pela igreja. A narrativa demonstra a permanência dos desejos e dos sonhos das mulheres mesmo com as condições impostas. A surpresa é maior quando não há qualquer violência física dirigida a ela, que apesar da coragem, ainda demonstra receio e preocupação diante do marido. Todas estas mulheres tem o que dizer, o que é demonstrado no último diálogo da Sra. Wagner e no diálogo da baronesa. Elas mostram a fragmentação de suas identidades, identidades abafadas pelo discurso patriarcal do homem e do local em que vivem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da obra A Fita Branca, são apresentadas diferentes representações femininas relacionadas às principais personagens. A esposa do pastor é mostrada como a boa mãe e esposa exemplar, sem possibilidade de fala, sem autonomia e poder de decisão perante a família, sempre expressando através dos gestos a obediência mantida em relação ao marido. A parteira, Sra. Wagner, é um exemplo de criada, sendo a ela atribuídas as mais

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



diferentes funções, cuidar dos filhos do médico, cuidar da casa, do escritório, sendo governanta, parteira e assistente do médico. Além da sua função no trabalho, há a “função” de amante, já que tal relação é vista pelo médico como uma prestação de serviço. Sra. Wagner é a representação da boa empregada e subserviente amante.

Anni, a filha do médico é representada como a boa irmã, aquela que de certa forma assume o papel da mãe na criação do irmão, dando afeto e explicando questões sobre a vida. De outro lado, também assume o papel da mãe ao se preocupar com o pai, mesmo sofrendo abusos do mesmo. A jovem é reprimida e dominada pela autoridade do pai. Klara, a filha do pastor também é contida pelo pai, no entanto, além do domínio patriarcal, isso ocorre sob o aspecto religioso. Ela é mostrada como o símbolo da pureza e da inocência a partir do desejo do pai por estas representações, a representação do exemplo de boa filha. No entanto, em contradição, a obra também a mostra como a representação da vingança e da maldade, mostrando-a de forma implícita como a líder do grupo de crianças que percorre a aldeia fazendo atrocidades.

No final, a obra apresenta a posição da baronesa, a sua insatisfação em relação à vida. Uma mulher instruída que decide lutar por sua felicidade, e que mesmo quando vetada pelo marido respeitando as suas ordens, parece não desistir da decisão, o que surpreende o espectador. A surpresa vem pelo fato de que todas estas representações construídas através de discursos, de silêncios e de sistemas simbólicos constituem a identidade do sujeito, posicionando estas mulheres em lugares marcados, fixados, de onde, aparentemente, não podem mover-se. Na obra, a sociedade e o homem dizem quem é a mulher, quem ela deve ser, qual a posição-de-sujeito particular que deve ser ocupada pela boa mãe, boa empregada, boa amante, boa irmã e boa filha, etc. Tanto a linguagem quanto o silêncio estabelecem estes lugares.

A identidade ainda hoje é construída por espaços marcados e partir da linguagem, cultura e resquícios de representações históricas que afetam a forma como podemos representar a nós próprios. Hall (2012) afirma que as nossas identidades parecem invocar uma origem que reside em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



uma certa correspondência. A identidade das mulheres de A Fita Branca constituiu-se no interior de práticas discursivas e no interior do jogo de modalidades específicas de poder. Uma identidade unificada, sem costuras, sem diferenciação interna. Este não é um modelo natural, mas é o modelo em que a mulher de A Fita Branca assume como fundacional, já que todas possuem representações semelhantes.

A obra apresenta uma época em que as mulheres eram extremamente subordinadas e inferiorizadas pelos homens, sem reação em detrimento destes fatos. O desconforto por parte do espectador em relação aos fatos apresentados talvez se manifeste não só por discordância ao que se vê, mas talvez por percebermos como são completamente prescindíveis as dicotomias estabelecidas nas relações entre homens e mulheres, pois a obra consegue explicitar situações que, mesmo minimizadas nos dias de hoje, permanecem e chegam a ser invisíveis aos nossos olhos. Somos atingidos pelas tragédias e crueldades da história que não escapam de algumas ideologias sociais ainda existentes. Com uma nova configuração, as fitas brancas permanecem amarradas à identidade de muitas mulheres ainda hoje, aceitando o silêncio em nome da manutenção social.

REFERÊNCIAS

- AMOSSI, Ruth (Org.). O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: **Imagens de Si no Discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2011.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand Brasil/Difel, 1990.
- ECO, Humberto. O leitor-modelo. In: **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GARDIES, R. **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: UNB, 2009.

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. **Quem precisa da Identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio**. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Terra à Vista**. Campinas: Cortez Editorial, 1990.

PRODANOV, Cleber; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do Trabalho Científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

XAVIER, Ismael. Do Texto ao Filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.