DO SENTIDO FORMATIVO AO ENIGMA DA FRIEZA: UMA ANÁLISE DO FILME “A FITA BRANCA”, DE MICHAEL HANEKE

*FROM THE FORMATIVE SENSE TO THE COLDNESS
PUZZLE: AN ANALYSIS OF MICHAEL HANEKE’S MOVIE
“THE WHITE RIBBON”*

*DEL SENTIDO FORMATIVO AL ENIGMA DE LA
FRIALDAD: EL ANÁLISIS DE LA PELÍCULA
“LA CINTA BLANCA”, DE MICHAEL HANEKE*

HELGA CAROLINE PERES¹

LUIZ ROBERTO GOMES¹

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos/SP – Brasil¹

RESUMO Neste artigo retomaremos alguns elementos que tangem o conceito de *frieza*. Esta, vinculada ao processo de reprodução material na sociedade burguesa, mostra-se como mal-estar cultural que se traduz na expressão da indiferença nas relações estabelecidas entre os sujeitos. Subsidiada pelo aporte da Teoria Crítica da Sociedade, a interlocução com o argumento em questão se dará por meio da análise do filme *A Fita Branca* [*Das Weiße Band*, 2009], do diretor austríaco Michael Haneke. Ao contrário de um cinema que se apresenta como narrativa casual, o filme traz ao espectador a experiência com os enigmas nele implicados, expressando, assim, o sentido formativo e educativo que lhe é intrínseco, e não atribuído *a posteriori*. Nesse ínterim, para além das alegorias que remontam ao embrião dos regimes totalitários em geral e do regime nazista na Alemanha em particular, a hipótese é a de que há também, no filme de Haneke, elementos enigmáticos que apontam para o conceito de *frieza* burguesa e que podem vir a facultar no espectador a reflexão crítica sobre as condições que levaram a tal momento de barbárie.

PALAVRAS-CHAVE: FRIEZA BURGUESA; TEORIA CRÍTICA DA SOCIEDADE; MICHAEL HANEKE; A FITA BRANCA; CINEMA E FORMAÇÃO.

ABSTRACT We will return in this article some elements that touch the concept of coldness. Linked to the process of material reproduction in bourgeois society, it shows itself as cultural malaise that translates into the expression of indifference in the relations established between the subjects. Supported by the contribution of the Critical Theory of Society, the dialogue with the argument in question will take place through the analysis of the movie *The White Ribbon* [*Das Weiße Band*, 2009], by the Austrian director Michael Haneke. Unlike a movie that presents itself as a casual narrative, this movie brings to the viewer the experience which the puzzles implies in him, thus expressing the formative and educational sense that is intrinsic to him, and attributed a posteriori. Accordingly, the hypothesis is that in addition to the allegories that go back to the embryo of totalitarian regimes in general and the Nazi regime in Germany in particular, there are also enigmatic elements in Haneke's movie that point the concept of bourgeois coldness, which may provide the spectator with critical reflection on the conditions that led to such a moment of barbarism.

KEYWORDS: BOURGEOIS COLDNESS; CRITICAL THEORY OF SOCIETY; MICHAEL HANEKE; THE WHITE RIBBON; MOVIE AND FORMATION.

RESUMEN En este artículo se reanudan algunos elementos que tañen el concepto de frialdad. Esta, vinculada al proceso de reproducción material en la sociedad burguesa, se muestra como malestar cultural que se traduce en la expresión de la indiferencia en las relaciones establecidas entre los sujetos. Subsidiada por el aporte de la Teoría Crítica de la Sociedad, la interlocución con el argumento en cuestión se dará a través del análisis de la película *La Cinta Blanca* [*Das Weiße Band*, 2009], del director austriaco Michael Haneke. A diferencia de un cine que se presenta como narrativa casual, esta película trae al espectador la experiencia con los enigmas en él implicados, expresando así el sentido formativo y educativo que le es intrínseco, y no atribuido a posteriori. En el ínterin, la hipótesis es que, además de las alegorías que se remontan a o embrión de los regímenes totalitarios, en general, y del régimen nazi en Alemania, en particular, hay también en la película de Haneke elementos enigmáticos que apuntan al concepto de frialdad burguesa y que pueden venir a proporcionar en el espectador la reflexión crítica sobre las condiciones que llevaron a tal momento de barbarie.

PALABRAS CLAVE: FRIALDAD BURGUESA; TEORÍA CRÍTICA DE LA SOCIEDAD; MICHAEL HANEKE; LA CINTA BLANCA; CINE Y FORMACIÓN.

INTRODUÇÃO

Se as pessoas não fossem profundamente indiferentes em relação ao que acontece com todas as outras, excetuando o punhado com que mantêm vínculos estreitos e possivelmente por intermédio de alguns interesses, então Auschwitz não teria sido possível, as pessoas não o teriam aceito. Em sua configuração atual – e provavelmente há milênios – a sociedade não repousa em atração, simpatia, como se supôs ideologicamente desde Aristóteles, mas na persecução dos próprios interesses frente ao interesse dos demais. Isto se sedimentou do modo mais profundo no caráter das pessoas (ADORNO, 1995, p. 6).

Nesse excerto do ensaio *Educação após Auschwitz*, no qual Adorno (1995) se refere à incapacidade de identificação e complacência entre os indivíduos, podemos notar os ecos daquilo que é ao mesmo tempo sintomático e procedente de uma ordem social que se presta à produção e reprodução de condições precárias em diversos sentidos. Em face dessas contraditórias determinações socioculturais, há um elemento nevralgico imbricado à adaptação ao sistema que expressa o mal-estar moral provocado na sociedade burguesa: a frieza.

Fomentar a crítica à frieza significa compreender o que subjaz em sua constituição e em suas manifestações, denunciadas incansavelmente por Adorno e Horkheimer (1985) quando construíram a crítica ao estado de barbárie que identificaram assolar o cenário social. A ocorrência de fenômenos ímpares, como os campos de concentração, demonstra a necessidade de uma compreensão mediada e profunda acerca do que condiciona os sujeitos a serem indiferentes contra si e entre si.

Longe de pretender abarcar uma discussão cabal sobre esse tema, nosso objetivo consiste em esboçar algumas reflexões que possam contribuir com o debate acerca das manifestações da frieza burguesa; de modo específico, pretendemos fazê-lo por intermédio das mediações e dos enigmas encontrados no filme *A Fita Branca*, dirigido pelo austríaco Michael Haneke. Entendemos que o filme aponta mais do que a rememoração factual de ocorrências inócuas narradas de maneira casual; lançamos mão da hipótese de que o cinema nos apresenta uma obra que tem como cenário conceitual a frieza burguesa, embora isso não fique explícito no desenvolvimento da trama.

Compreendemos que, estruturalmente, o cinema se presta à veiculação de mensagens por intermédio de suas múltiplas camadas de significado (ADORNO, 2010). Estas, por sua vez, podem ser elucidadas por meio dos *enigmas* que nos são apresentados ao longo do filme. Diferente da produção fílmica massivamente veiculada na indústria cultural, que encaminha seu espectador para sua própria ideologia, a cinematografia de Haneke possui um movimento que abre espaço para leitura imagética e conceitual, que avança na medida em que os enigmas ali postulados são apreendidos; esses, no entanto, apontam para o conteúdo presente na obra, passível de interpretação pelo espectador. Reside aí o sentido educativo presente no filme, despontando como algo que lhe é imanente. Ao deduzir os enigmas e se deparar com o conteúdo ali presente, espera-se que o espectador estabeleça um tipo de prolongamento reflexivo que se dá pela via da experiência estética com a obra fílmica.

Porquanto, antes de nos debruçarmos sobre os enigmas presentes no filme, revisitaremos aquilo que foi postulado acerca do conceito de frieza burguesa, tomando como direcionamento as ideias vinculadas à Teoria Crítica da Sociedade; tal distensão reflexiva é substancial à dimensão do objeto. Posteriormente, tomaremos o filme como fio condutor da discussão, articulando sua análise aos conteúdos postulados como base do debate.

APONTAMENTOS INICIAIS SOBRE A FRIEZA BURGUESA

“A vida no capitalismo tardio é um contínuo rito de iniciação”, afirmaram Adorno e Horkheimer (1985, p. 127) em referência ao processo de identificação integral com os prin-

cípios aos quais os indivíduos estão submetidos. Tal dinâmica, cujo preço é a aniquilação do próprio Eu – ou, nas palavras dos filósofos, “[...] se transformar naquilo que o sistema, triturando-as, força-as a ser” (1985, p. 127), é indissociável da autopreservação que permite o ajustamento ao panorama em questão.

Impossível dissociar a discussão sobre a frieza burguesa dos processos supracitados, visto que, segundo Gruschka (2014), essa é uma emoção social que brota do desenvolvimento das forças produtivas. Nesse sentido, podemos compreender que os sujeitos não são essencialmente frios. O que subjaz a constituição da frieza burguesa são as próprias relações de reprodução material, às quais são levados a aceitar em função de uma vida que poderá ser minimamente sobrevivida, posto que “o mundo burguês é frio em si mesmo e o homem somente consegue viver nele se ele permitir tornar-se frio pelo mesmo” (2014, p. 96).

A frieza não é um fenômeno particular da era burguesa. Sua apropriação enquanto metáfora e conceito vêm acontecendo desde os idos do século XVII. Todavia, o desenvolvimento do capitalismo veio atribuir um sentido específico ao termo: na perspectiva de Adorno (2009), a frieza se torna o princípio básico da subjetividade burguesa, decorrente da apropriação do ser enquanto mercadoria. Em diversos aforismos da *Minima Moralia*, o filósofo ressalta tal incursão da esfera econômica:

O indivíduo deve a sua cristalização às formas da economia política, sobretudo ao mercado urbano. Até enquanto adverso à pressão da socialização é ele o seu mais autêntico produto e a ela se assemelha [...]. Se hoje parece persistir um vestígio do humano unicamente no indivíduo enquanto perece, tal vestígio exorta a pôr termo à fatalidade que individua os homens só para os poder separar tanto mais perfeitamente no seu isolamento. O princípio de preservação revela-se, pois, ab-rogado no seu contrário. [...] A frieza apossa-se de tudo o que eles fazem, na palavra amistosa, na inexpressa, na deferência que fica sem efeito. Por fim, tal frieza reverte sobre aqueles de que provém (ADORNO, 1951, p. 126).

Tais condições objetivas, denunciadas por Adorno (1951; 2009) e por Adorno e Horkheimer (1985), aludem que a análise da frieza não consiste em uma decisão consciente dos indivíduos e, por isso, os autores defendem que as análises não sejam direcionadas exclusivamente para suas ações. É preciso lançar olhos atentos para o cenário da ordem material que determina a relação de indiferença estabelecida entre esses diferentes elementos.

Quem se debruça sobre essa discussão é Gruschka (2014). Segundo o autor, a formação do hábito burguês – vinculado à necessidade de se propagar a produção de mentalidades que se reconheçam como apêndice do capital – implica que a lógica do indivíduo passe a coincidir com a lógica do mercado. A partir de então, a articulação entre o desenvolvimento das forças produtivas e a vida dos indivíduos deveria ocorrer no sentido de uma compreensão de sua força de trabalho como moeda de troca. Para tal, a venda do trabalho deveria ser compreendida como algo vantajoso e justificável; o trabalhador, portanto, deveria aceitar o trabalho assalariado que lhe era estranho como algo natural e a vida, desse modo, estaria interligada à garantia da reprodução do capital.

Esse processo, evidentemente, não ocorreu de modo espontâneo, mas sim através da imposição mediada por um tipo de coerção bastante sagaz, posto que não havia outra saída a não ser ceder à exploração e ao domínio daqueles que já dispunham dos meios de produção. O paradoxo reside na ideologia que propaga tal condição enquanto estado de liberdade – no qual a limitação da vida e das necessidades materiais poderia ser substituída pela ilusão de que a venda da força de trabalho traria condições de acumulação de capital próprio: “a relação de trabalho-salário é imposta de tal maneira que, para as massas, a ideia de uma emancipação passando do trabalho assalariado para um trabalho autônomo é uma ideologia e, por outro lado, a sociedade de classes apresenta-se a eles como uma realidade” (GRUSCHKA, 2014, p. 74).

Isso implica que as leis que regem o mercado determinem a necessidade de perseguição dos interesses particulares em virtude da concorrência imposta pelo capital. Tem-se aí um dos elementos que dirigem a frieza burguesa:

Ao mesmo tempo, o assalariado carrega dentro de si o princípio moral negativo da frieza burguesa, justificado ao resistir e depreciar qualquer tendência da esfera econômica em direção à moral positiva que ultrapasse o princípio moral negativo da frieza burguesa. A outra pessoa apenas interessa enquanto se torna um meio para a perseguição do interesse próprio. [...] Com a vitória do novo princípio econômico, a concorrência no mercado não determina apenas a esfera do trabalho, mas também se espalha para todos os setores da vida (GRUSCHKA, 2014, p. 75).

A universalização do princípio de troca denota que a tudo seja atribuído um valor, inclusive às pessoas, e tais valores não necessariamente equivalem; resta, então, padecer ou aproveitar tal condição. Manifesta-se aí a frieza da racionalidade do mercado, que se estende às relações sociais e expressa o mal-estar gerado pelas condições da sociedade burguesa – o que torna uma falácia a compreensão única e exclusiva da frieza como resultante das ações particulares dos indivíduos, quando, em realidade, sua força individual se presta apenas à adaptação. Notadamente a frieza é assumida. No entanto, não se trata de uma escolha ou uma decisão moral, mas sim de um elemento que permite a autopreservação em tal contexto.

Sob a ilusão de que seriam membros igualitários no âmbito da formação social – ilusão legitimada pelo pretexto da igualdade de direitos que, na verdade, tem um efeito instrumental que se presta à manutenção dos princípios econômicos –, os indivíduos submetem-se às condições de concorrência, o que podemos compreender enquanto uma perseguição de interesses particulares. Diante de tal conjuntura, a indiferença diante de outrem é o que passa a imperar: “da experiência dessas condições de autoafirmação desenvolve-se a necessidade de comportar-se indiferente diante do destino dos outros e, também, de integrar isso como um posicionamento moral na concepção de identidade” (GRUSCHKA, 2014, p. 77).

Junto da perseguição de seus interesses vem o progresso pessoal como centro das ambições individuais. Alastra-se o princípio burguês que se impõe a todos, sem qualquer exceção, exigindo que os indivíduos se comportem eficientemente em seu favor e em favor

de sua classe. Há, assim, a potencialização das contradições que sustentam a sociedade burguesa e permitem o avanço da lógica do mercado na esfera subjetiva.

A coação à identidade é basilar. Como explicado por Gruschka (2014, p. 63), a autopreservação é vinculada a uma identidade na qual o eu aceita sua modelagem na sociedade. Embora reconheça o princípio de realidade, age-se conforme suas experiências sociais com a frieza, assimilando-a de modo a torná-la, gradualmente, suportável para si. O princípio de realidade se torna significativo na apropriação da frieza ao passo que este determina a submissão aos comportamentos necessários, independente de que a realidade lhes pareça sensata ou não. Desse modo, a consciência do que seria justo ou injusto ocorre em um contexto de injustiça permanente, com o qual os indivíduos devem se habituar.

Assim, estruturam-se modelos de significado que, para além de um julgamento moral inicial acerca das situações vividas, traçam o caminho da sensibilidade em direção à indiferença, à dureza e ao descaso, confirmados nas ações particulares e corporificados nas situações sociais vividas. Isto não reflete nada menos do que a lógica da autopreservação:

A reação espontânea à frieza vivenciada, às vezes, consiste na sua aparente absorção: pode ser que os homens sintam um frio na espinha, eles podem arripiar-se quando encontram pessoas que agem a sangue-frio, mas isso ainda não os torna frios. Através de sua reação eles mostram, pelo contrário, o seu sentimento de desamparo. O medo de ser vítima, como também observador da frieza, torna a incapacidade de se defender contra o comportamento frio imediatamente perceptível. Esse é repellido, mas, mesmo assim, frequentemente deve ser aceito (2014, p. 86).

Heteronomamente, o indivíduo é condicionado mesmo quando acredita agir por sua própria vontade. Adorno (1951) pontua essa questão quando infere que as ações dos sujeitos derivam das condições materiais às quais estão submetidos, em função do declínio de uma vida autoconsciente devido à razão objetiva. Com isso, não depende exclusivamente de sua vontade individual tomar consciência sobre sua própria condição; não podemos, desse modo, referir-nos à frieza de modo moralizante, por ser o preço que se paga pela autopreservação.

Todavia, as capacidades dos sujeitos não devem ser desconsideradas. Segundo Gruschka (2014):

O tornar-se frio é impensável sem a capacidade do sujeito, com suas cognições e afetos, de se adaptar às circunstâncias. Adaptar-se significa a formação de competências, reação a circunstâncias diversas com interpretação de forma variada de tal maneira que sua dimensão moral é logo reconhecida e, sem ameaçar a própria autopreservação, reinterpretada e, em seguida, trabalhada. Com elas o homem reage a situações moralmente não sustentáveis em seu ambiente, uma vez com indignação, outra vez com solidariedade ativa, e em uma terceira vez nem reage. Isto é, ele ainda se comporta ativamente no confronto com o mundo quando, aparentemente, consegue reagir imediatamente com indiferença onde outros logo ficam tocados emocionalmente pelas circunstâncias (p. 96).

Isso implica que a frieza se expresse de maneiras variadas, mesmo em ações que não são julgadas “frias”; ela não reside apenas na falta de solidariedade interpessoal e na indiferença. A indignação frente às situações de injustiça social, o olhar de piedade que se lança àquele que passa por um impasse, ou mesmo aqueles que se esforçam no laborioso trabalho em ações sociais fazem-no para minimizar os danos à própria consciência. O distanciamento daqueles que ao mesmo tempo se indignam com a fome no mundo, como explica Gruschka (2014), e no minuto seguinte retomam suas vidas como se nada houvesse ocorrido, não expressa nada menos do que uma contradição moral, justificada por um suposto sentimento humano coletivo quando, em realidade, tem-se uma condição universal pautada na persecução dos interesses particulares. Assim, a frieza toma corpo também como “[...] modelo de reação social-emotiva diante de experiências de desgraça e de injustiças sociais e privadas” (p. 111).

As atitudes acaloradas e calorosas são apresentadas por Gruschka (2014, p. 115) como arquétipo de tais reações socioemotivas. A indignação que caracteriza uma atitude acalorada, a expectativa de que regras sociais sejam cumpridas, os protestos, não passam de uma autoilusão de que se atingirá, com essa reação, o suposto malfeitor que ocasionou a situação à qual se reage, quando esse consiste em uma instituição abstrata. Trata-se de uma reação para si próprio, não para o outro, o que leva à tentativa de imposição de interesses próprios. Da mesma forma, a reação calorosa se apresenta como detentora de um caráter egocêntrico. A empatia, a compaixão, a solidariedade e a suposta identificação com o outro, na verdade, confirmam e legitimam os paradoxos das desigualdades sociais e a manutenção do *status quo*, sob a ilusão de que se estaria fazendo algo pelo outro – ilusão ratificada enquanto postulado moral de que se estaria assumindo certa responsabilidade perante a sociedade. Tal atitude é voltada exclusivamente para o individual, sem que se leve em conta aquilo que é universal e que desencadeia a injustiça e os problemas sociais.

Diante dessas breves considerações acerca da frieza, levamos em conta a profundidade de sua interposição nos âmbitos objetivo e subjetivo; segundo Adorno (2009), é necessário lançar mão da compreensão das manifestações particulares da frieza. Assim, tomaremos daqui adiante neste artigo o filme *A fita branca* como objeto de discussão.

***A FITA BRANCA*: O ENIGMA COMO POTENCIALIDADE FORMATIVA ACERCA DA FRIEZA BURGUESA**

Evidentemente, o cinema é uma forma de representação da realidade. A produção de filmes, movida por todo um aparato cultural industrial, atua na manutenção e na veiculação de mensagens, uma vez que é parte da expressão social, cultural e histórica. Segundo Loureiro e Zuin (2010, p. 9), a possibilidade de endossar a imaginação e a fantasia do espectador por meio de obras filmicas que arranhem as produções *blockbusters* da grande indústria cinematográfica consiste em uma via de reflexão sobre a práxis social.

Desse modo, os filmes revelam certa potencialidade formativa, na medida em que se ocupam da transmissão e assimilação de sensibilidades, conhecimentos e ideologias. Longe

de se identificar com um conjunto de ferramentas que permitem ao espectador apropriar-se das mensagens veiculadas de modo irrefletido, há no cinema a possibilidade paradoxal de desconstruir formas de pensamento que inibem a reflexão crítica e autônoma. Tal processo é vinculado a um tipo de experiência estética que, na perspectiva de Theodor W. Adorno (1970, p. 143), oferece “[...] aos nossos sentidos uma dimensão de conhecimento, e ao nosso entendimento, uma dimensão de sensibilidade” e que, na perspectiva aqui adotada, deduz o caráter formativo e educativo do cinema.

A peculiaridade da experiência estética com o cinema reside na reflexão aprofundada sobre suas camadas de significado, concebendo-o como um *enigma*. Na perspectiva de Adorno (1970), as obras de arte possuem um caráter enigmático insuperável, que promete o contato do apreciador com seu conteúdo de verdade; esse, por sua vez, aponta para o *vir a ser* da obra. O enigma toma o apreciador de assalto, trazendo-lhe novas questões que serão elaboradas através do pensamento mediado (ADORNO, 1970, p. 188). Esse prolongamento reflexivo marca o caráter processual da obra de arte. Não há um discurso final que possa resolver o enigma por completo, uma vez que não se deve resolvê-lo, mas sim decifrar sua estrutura.

Todavia, o cinema ocupa uma posição tensionada entre a esfera da arte e a esfera da mercadoria, visto que integra o âmbito da indústria cultural, por apresentar produtos que, em essência, são sempre os mesmos e, ao mesmo pode carregar significações diversas que se entrelaçam e acabam por se aproximar do âmbito da arte autônoma. Nesse sentido, os enigmas no cinema são portadores de uma dupla significação que devem ser compreendidas com cautela: no domínio da indústria cultural, os enigmas direcionam o espectador a um conteúdo de verdade inverso, que se alimenta da ideologia veiculada pela indústria, sendo a apreensão de sua estrutura alienada uma maneira de compreender seu aspecto ideológico. Há, no entanto, produções filmicas que se afastam das produções massivamente veiculadas pela grande indústria cinematográfica e que recobram, de certo modo, a categoria enigmática que permite que o espectador estabeleça um prolongamento reflexivo acerca do conteúdo contido no filme (PERES, 2016).

Kluge (1988) explica que o enigma no cinema constitui uma espécie de realidade escondida que não pode ser observada a um rápido olhar. Trata-se de uma curiosidade artística que deve nascer no espectador, para que ele se sinta instigado a tentar descobrir o que o enigma esconde. Esse elemento se relaciona diretamente à concepção de prática cinematográfica como divergência do imperialismo conceitual da consciência. Como Adorno (1970), Kluge vê o enigma como algo imanente à obra filmica, expressando sua historicidade, seu signo social e que ao mesmo tempo não revela conteúdo ali expresso, ao passo que é evocado do espectador o exercício crítico reflexivo.

Não intentamos nos apropriar do filme como um *meio* para atestar a tese de Gruschka (2014) sobre a frieza burguesa. Entendemos os filmes como portadores de enigmas que lhes são intrínsecos e que não lhes são atribuídos *a posteriori*, mas sim elaborados no momento de sua produção. Entendemos que a frieza burguesa constitui um palimpsesto presente no filme, sendo seu norte conceitual, que se manifesta e, ao mesmo tempo, não se manifesta, através dos enigmas.

Segundo Gruschka (2014), a grande indústria cinematográfica, especialmente o cinema hollywoodiano, logo de cara já se dispõe à frieza: “[...] nos filmes, tortura-se de forma aleatória, em série e de maneira mais criativa possível [...]. Indiferentemente, cada um se torna vítima ou ator potencial. Como uma tortura nunca vista antes, possa tornar o novo produto atraente” (p. 53). Desse modo, o cinema *mainstream* transforma a frieza em um produto consumível, sob a roupagem do sensacionalismo e do riso fácil. De forma diferente da produção massiva, vemos na proposta de Haneke o distanciamento da estandardização da frieza burguesa, para tomá-la como ponto de partida e pano de fundo para a construção de sua narrativa. Avançando através de mediações que perpassam sua forma e conteúdo, o filme “*A fita branca*” abre espaço para o prolongamento reflexivo.

De modo geral, Michael Haneke é conhecido no cenário cinematográfico por levantar em seus filmes questões que remetem a traumas históricos, ressentimentos, intolerâncias e injustiças sociais, como um prelúdio daquilo que lhe parece caracterizar o presente estado de brutalidade atravessado pela humanidade. Filmes como *O sétimo continente* [1989], *O vídeo de Benny* [1992], *71 fragmentos de uma cronologia do acaso* [1994] – que, não coincidentemente, integram a chamada *Trilogia da Frieza* – encarregam-se de abordar questões ligadas ao distanciamento e à indiferença vividos pelos indivíduos e sua inerente crueldade que se experimenta nos contextos.

Fica evidente em seus filmes uma preocupação de, mais do que dar respostas ao espectador, levantar questões que não são respondidas facilmente. Suas narrativas apresentam lacunas que abrem espaço para que os espectadores construam sua própria linha de raciocínio acerca das indagações que lhes são mostradas. Segundo Tucherman (2011), isso ocorre, pois:

Seu cinema fala com conceitos. E o faz segundo alguns princípios: em primeiro lugar e por evitar psicologizações e causalidades fáceis, combate o esvaziamento do poder do pensamento imposto pela tradição do cinema americano. Seus filmes são libelos em torno de questões importantes que não são sujeitas a respostas rápidas e por isto ele insiste em iluminar as distâncias em vez de invadir as privacidades; aposta na provocação e na discussão e não no consumo ou consenso. É deste modo que Haneke deixa a interpretação para o espectador, sonega informações, compelindo-o a sentir com, pensar com, em vez de simplesmente assistir (p. 11).

Entendemos que *A fita branca* traz o conceito de frieza travestido de enigma. Produzido em 2009 e carregando o subtítulo “*Uma história infantil alemã*”, o filme promove um retorno a 1913, período que antecede a Primeira Guerra Mundial. Em um pequeno vilarejo localizado na Alemanha, fatos adversos que abalam a aparente estabilidade da aldeia são o estopim para que um clima de insegurança se instaure no local. Há uma sucessão de “acidentes”: o médico do vilarejo está retornando ao lugar, montado em seu cavalo. Um arame imperceptivelmente esticado entre duas árvores derruba o animal, e, devido à queda, o médico fica acamado por um longo tempo. Semanas depois, um celeiro é incendiado e o filho do Barão local é sequestrado e torturado. Na sequência, uma criança que apresenta

distúrbios mentais é levada para longe do vilarejo e tem seu rosto desfigurado. Em meio a tais ocorrências, o medo e a desconfiança dominam o lugar, sem que o culpado pelos crimes seja encontrado.

Ao longo do filme, é possível perceber que os acidentes ocorridos não são os únicos elementos que dão o tom *frio* da trama: o pastor da cidade logo se revela como um déspota que promove a educação de seus filhos por meio da dureza dos castigos severos, o médico tem relações forçosamente incestuosas com sua filha e uma relação de abusos físico e emocional com sua vizinha, a parteira. Também encontramos a figura do pai campesino, que é marcada por rompantes de violência. Ainda, as crianças que completam a construção dos personagens que integram a narrativa expressam a manifestação de tal contexto por meio de comportamentos, no mínimo, dúbios e duvidosos.

Uma figura emblemática é o professor responsável pela escola do vilarejo, que se torna o eu-narrador do caso que é apresentado aos espectadores em *flash-back*. O filme é marcado por uma dupla temporalidade, baseado na rememoração e no ponto de vista do personagem que presenciou os intrigantes acontecidos que marcaram o lugar. A posição ocupada pelo professor, no entanto, distancia-se do universo de brutalidade que aparenta perpassar pelos outros moradores do vilarejo: ele transita entre as classes sociais e entre faixas etárias, atuando na comunicação entre o grupo de crianças e seus pais, autoridades no âmbito público. Sendo assim, a tendência é que o espectador se identifique com essa figura, visto que a história é contada sob seu ponto de vista e por ser esse um dos únicos personagens que parece retratado por Haneke de forma imune à brutalidade.

O tom do filme é dado já na primeira cena quando, em *voz-over*, o professor apresenta uma alusão a despeito dos acontecidos que marcaram a vila:

Não sei se a história que quero contar a vocês é inteiramente verdadeira. Parte dela eu só conheço por ouvir falar. Depois de muitos anos, várias coisas permanecem obscuras, e muitas perguntas continuam sem resposta. Mas acho que devo contar os estranhos acontecimentos que aconteceram em nossa aldeia. Quem sabe, *eles poderiam esclarecer algumas coisas que ocorreram neste país.*

Essa menção ao que aconteceria na Alemanha nos anos futuros é uma das significativas alegorias presentes no filme: quando o professor se refere às “coisas que ocorreram neste país” entrevemos a referência ao regime nazista e aos horrores dos campos de concentração que eclodiriam no país alguns anos depois. As atrocidades cometidas no pequeno vilarejo, desse modo, seriam sintomáticas, manifestando o clima da atmosfera alemã na época que precede a barbárie de um futuro próximo.

O encaminhamento da construção da narrativa fílmica parece apontar para a hipótese de que os crimes que desassossegam os moradores da aldeia são cometidos pelas crianças – embora Haneke construa o enredo eliminando qualquer certeza sobre a questão. Quem insiste nessa hipótese, de modo indireto, é o professor, que ao início do filme indicara que os atos aparentemente pequenos ocorridos na aldeia são significativos para a história do país. Ao tentar contar sobre suas suspeitas aos outros aldeões, no entanto, é rechaçado de ma-

neira moralista e cruel. No entanto, ao final do filme, suas suspeitas permanecem pairando como uma porta entreaberta, um enigma que se apresenta ao espectador. Na perspectiva do professor, as crianças seriam uma representação da geração responsável pelas atrocidades cometidas vinte anos mais tarde, durante o regime nazista.

Essa alegoria é fundamental na leitura que se faz do filme, tomando corpo em diversas passagens, remetendo ao enigma. A um primeiro olhar, poderíamos ingenuamente afirmar que a frieza burguesa reside exclusivamente nas ações violentas e nas atrocidades apresentadas no filme. Claramente, elas expressam um tipo de manifestação. No entanto, tais manifestações não devem ser desvinculadas da adaptação pela coação e da autopreservação, sendo a violência manifesta seu efeito extremo.

É certo que, como já postulado por Adorno (1995; 2009), o estado de indiferença que assola a humanidade teve papel central na ocorrência de fenômenos como *Auschwitz*; a alegoria a qual nos referimos que remete a isso. Todavia, entendemos que para alcançar o enigma nesse filme, que postula a reflexão conceitual, é relevante lançar mão de outros elementos que sobrepujam os crimes e a violência narrados e que permeiam a trama.

A própria estética do filme se reporta ao conceito. Através da fotografia em preto e branco que remete ao caráter histórico da narrativa e à essência do conteúdo abordado na trama, é produzido um contraste com os filmes do circuito *mainstream*, nos quais a manipulação das cores é um elemento que direciona as sensações que devem ser transmitidas ao público. Trata-se de um recurso para situar o cinema como representação, e não como prolongamento da realidade. Associado a isso, temos ainda sequências e cenas extensas que provocam um rompimento no padrão temporal habitual, com a quase total ausência da música que, normalmente, pretende-se ao direcionamento das emoções do espectador. O desenvolvimento do filme se dá por meio das *ausências* – em outras palavras, da supressão de elementos que dariam o caráter linear à narrativa – que perpassam sua forma. Um exemplo dessas construções narrativas são os atos de violência que não são explicitados de forma imediata, e também os diálogos parcos, curtos, quase minimalistas, que não dão explicações claras. Haneke, o tempo todo, delega ao espectador a apreensão dos enigmas, presentes também na forma do filme.

Outro elemento marcante é a representação das crianças. Haneke apresenta os personagens infantis de modo bastante ambíguo. Educados à sombra de preceitos morais extremamente rígidos e autoritários, imbricados principalmente à religião, vê-se no comportamento das crianças o temor e, ao mesmo tempo, o revide à condição a que estão submetidos, colocado em voga por meio dos possíveis atentados às figuras do vilarejo. Procura-se atribuir um ideal de pureza, representado pela *fita branca*: após um ato de rebeldia, o pastor opta por amarrar uma fita branca no braço de seus filhos para lhes lembrar da pureza e da inocência que os impedirá de cometerem desvios de conduta e se entregarem a ações consideradas imorais. A purificação, ainda, se daria pelos castigos, exemplarmente aplicados ao longo do filme.

Tem-se aí um paradoxo: como explicado por Gruschka (2014), recorrer à moral em situações diversas é mais um componente no qual a sociedade burguesa se encontra apoiada.

A observância de orientações normativas correspondentes à moral pregada publicamente, gera contradições na medida em que a racionalidade das ações se dá em sentido contrário. Como pregar o sentido da responsabilidade moral em condições universais marcadas pela frieza? Concomitantemente, a frieza e uma suposta inocência moralizante são socialmente, politicamente e culturalmente produzidas nas crianças, retroalimentando-se e se construindo de modo contraditoriamente complementar.

Tal contradição eclode nas ações que parecem atribuídas às crianças: embora as transgressões sejam mostradas abertamente em uma única cena – em que um garoto rouba a flauta do colega e tenta atirá-lo no lago – sendo todas as outras ocultadas do espectador de modo bastante inventivo, há nas malfeitorias uma forte dose do que parece constituir uma retaliação. Inicialmente, os atingidos são o médico e o barão, representantes do poderio local; ao fim da trama, os atingidos são as próprias crianças – o filho do barão e o garoto com deficiência intelectual – caracterizando a violência em si mesma e a frieza como forma de ação e reação.

A frieza, como já explicitado, não é apenas utilizada como um código em que se reclama a falta de dedicação e a solidariedade interpessoal (GRUSCHKA, 2014, p. 66). É preciso compreender que suas manifestações são variadas e que suas raízes são ancoradas pelas condições objetivas. Desse modo, a frieza é imposta ao ser humano como um feitiço, lhe exigindo a mesma conduta de indiferença. Como explicado por Gruschka (2014, p. 90): “[...] a frieza, como ela se manifesta nas realizações dos socialmente integrados, e a frieza como uma socializadora produção de disposição à integração”. Isso remete aos processos de adaptação e autoproteção que, aqui, podem ser identificados em diversas situações apresentadas por Haneke, especialmente no que tange às interações entre os adultos e as crianças.

Vê-se no filme, desse modo, o enigma que explicita os processos de adaptação e autoproteção, em um panorama no qual suas manifestações ocorrem de maneiras diversas. Gruschka (2014, p. 107) afirma que a parte subjetiva da frieza é extremamente distinta, caracterizando um espectro amplo de ações e reações. No filme, é possível considerar as ações de extrema violência supostamente cometidas pelas crianças como um arquétipo da adaptação às condições de indiferença, pois a reação se dá pela via da brutalidade e pela necessidade de fazer justiça “com as próprias mãos”.

Outro elemento que aponta para o enigma é a forma como as relações de classe são inseridas no filme. As sequências que envolvem o Barão são bastante elucidativas – visto que a personagem dita as normas da aldeia. O Barão é uma figura inacessível e onipresente, que emerge na narrativa com a força objetiva que provoca o temor nas classes mais baixas, que sobrevivem graças aos seus negócios e seus interesses. A figura só nota os estranhos acontecimentos no vilarejo quando parte de sua plantação é destruída por um aldeão, que o culpabiliza pela morte de sua mãe enquanto trabalhava a seu serviço. Logo, o Barão opta por substituir os camponeses alemães pelo trabalho dos imigrantes poloneses.

Interessante é a posição de ambos – do barão e do camponês. O primeiro, figura que representa o detentor dos meios de produção, submete seus empregados a condições insalubres de trabalho, o que, no entanto, não gera revolta de grande parte de seus empregados.

Eles se submetem à oferta do patrão. O camponês, por sua vez, único que ousa fazer algo com o objetivo de vingar a morte de sua mãe, é rechaçado por seus familiares que se preocupam com as condições de trabalho a partir de então.

Tal movimento apresentado por Haneke diz muito sobre o processo exibido por Gruschka (2014) acerca das origens objetivas da frieza burguesa e da formação do hábito burguês. Ao mesmo tempo em que a posição ocupada pelo barão remete à coerção do sistema, submetendo seus empregados às suas imposições, há na reação acalorada do aldeão uma referência à manifestação da frieza pela via do ataque direto:

É como individualista que o sujeito extremado da luta mostra o seu posicionamento. A partir da sua casa, ele luta com todos os seus meios contra a injustiça no mundo, cobre este mundo com seus pedidos, suas cartas de protesto, suas explicações. Em comunidades, ele age como líder de um movimento. [...] A figura do defensor de princípios, implicitamente, faz acusação fundamental contra a massa dos favoráveis que querem a integração, o que os impele uns contra os outros. Nesse conflito, torna-se clara a frieza como força que fere, e com a qual a moral é empregada como arma (GRUSCHKA, 2014, p. 126).

Em nível micro, tais relações perpassam grande parte do trato entre personagens da trama que sofrem ou desfrutam de sua posição social, seja na esfera pública ou privada. Em nível macro, vemos uma alegoria que denuncia as condições objetivas da sociedade capitalista que usurpam os indivíduos, transformando-os em apêndice do capital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Haneke nos apresenta mais do que um enredo em que se deve descobrir quem são os culpados pelas atrocidades cometidas, em uma relação de causa e efeito e de encadeamentos simples. Isso fica claro pelas perguntas levantadas ao longo da trama, que não são respondidas ao final da obra. Entendemos que o âmago do que (não) é expresso no filme vai além do próprio filme, reivindicando do espectador um posicionamento frente à obra por meio de sua interpretação.

A acepção aqui pontuada se direciona para a hipótese de que, ao criar uma alegoria que remonta ao nazismo e aos regimes totalitários por intermédio da construção de um cenário espaciotemporal que os antecede objetiva e subjetivamente, Haneke nos apresenta enigmas que deixam entrever que o *ovo da serpente*, elemento preponderante para que as atrocidades futuras ocorressem, consiste na condição de indiferença que caracteriza a frieza burguesa, identificada por Adorno (1951; 1995; 2009) e discutida de modo muito pertinente por Gruschka (2014).

Assim sendo, deduzimos que *A fita branca* é um filme imbuído de um sentido formativo, sendo esse associado ao conceito de frieza tal qual explicitado, justamente por exigir um tipo de processo reflexivo pautado na experiência estética com o filme – posto que

envolve não apenas a sensibilidade, mas também o entendimento e a fantasia, capacidade imaginativa que pode escapar à relação irrefletida com o cinema.

Não pretendemos esgotar a discussão sobre o conceito de frieza burguesa, tal qual postulado neste trabalho, e muito menos fornecer uma interpretação cristalizada e estática a respeito do filme *A Fita Branca*, visto que o filme transcende qualquer exame cabal. As manifestações da indiferença que caracteriza a frieza burguesa permeiam suas camadas de significado, que devem ser escavadas para que se possa depreender onde se encontram os enigmas criados por Haneke. Intentamos aqui, desse modo, principiar a discussão que tange tais domínios, pensando em possíveis contribuições para futuras análises e construções reflexivas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Educação após Auschwitz. In: **Educação e emancipação**. Trad.: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 119-138.

_____. How to look at television. In: _____. **The Culture Industry: selected essays on mass culture**. London: Routledge, 1991, p. 136-153.

_____. **Minima Moralia**. Lisboa: Edições 70, 1951.

_____. **Teoria Estética** (Trad. Artur Mourão). São Paulo: Martins Fontes, 1970.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

GRUSCHKA, A. **Frieza burguesa e educação: a frieza como mal-estar moral da cultura burguesa na educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2014.

KLUGE, A. **On film and public sphere**. New German Critique. Nova York: Telos Press, n. 24/25. Special Double Issue on New German Cinema, p. 206-220, 1988.

LOUREIRO, R.; ZUIN, A. (orgs.). **A teoria crítica vai ao cinema**. Vitória, ES: Edufes, 2010.

PERES, H. C. **Entre choques, cortes e fissuras – a (semi)formação estética: uma análise crítica da apropriação de filmes na educação escolar**. Dissertação (Mestrado em Educação Escolar), UNESP/Araraquara, 2016.

TUCHERMAN, I. **A visão crua: Haneke, o cruor e a crueldade**. Disponível em: <http://www.mostrahaneke.com/2011/pdf/6tucherman.pdf>, acesso em: 07.08.2017.

DADOS DOS AUTORES:

HELGA CAROLINE PERES

Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP. São Carlos/SP – Brasil. helgacperes@gmail.com

LUIZ ROBERTO GOMES

Pós-doutor em ciências da educação pela J. W. Goethe Universität em Frankfurt am Main (Alemanha). Professor Associado do Departamento de Educação da Universidade Federal de São Carlos e Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Educação. São Carlos/SP – Brasil. luizroberto.gomes@gmail.com

Submetido em: 17-8-2017

Aceito em: 1-2-2019