



MÃE... ARRANCA A PELE

MOTHER... MY SKIN IS COMING OFF

João Carlos Cattelan

UNIOESTE - Universidade Estadual do Oeste do Paraná¹

RESUMO: Que algo fala antes, em outro lugar e independentemente fixando a primazia do interdiscurso sobre o discurso e do outro sobre o mesmo é um postulado estabelecido nos estudos da linguagem, principalmente sob a ótica da Análise de Discurso. Assumo, pois, esse princípio e me proponho a verificar o que ele permite elucidar sobre as crenças sociais que sustentam um fragmento de 24 segundos do filme *Kaspar Hauser*, ancorando os turnos de fala que acontecem nele. Procuo, ainda, a partir da análise realizada, precisar o efeito de sentido que *mãe* adquire no filme e, com isso, compreender a imagem feita dela na película.

PALAVRAS-CHAVE: discurso, efeito de sentido, mãe, *Kaspar Hauser*, pele.

ABSTRACT: The fact that something has already been said before, elsewhere and independently, determining the primacy of interdiscourse over discourse and of the other over the self, is a postulate established within the language studies, mainly from the perspective of Discourse Analysis. I assume this principle and propose to examine what it may explain regarding the social beliefs that support a 24-second fragment of the film *Kaspar Hauser*, anchoring the turns of speech that happen in it. Based on the analysis carried out, I also seek to precise the effect of meaning of *mother* in the movie and therewith to understand her representation in the film.

KEYWORDS: discourse, effect of meaning, mother, *Kaspar Hauser*, skin.

INTRODUÇÃO

Num estudo escrito anteriormente, intitulado “O enigma de *Kaspar Hauser*: de uma cadeia a outra”,² defendi que o filme, dentre outras possibilidades de leitura, possui um efeito de sentido de natureza sociológica, indiciador da atividade da sociedade sobre os indivíduos, colocando-os em determinadas f[ô]rmas e os interpelando em esquemas de subjetivação. Procurei amparar a hipótese geral de que, de acordo com o filme, os homens devem ser o que a sociedade espera que eles sejam, cercando-os com um conjunto de “cuidados” limitadores e rarefeitos, para fazê-los respirar o ar previsto. Naquele artigo, procuro assegurar esse fio de raciocínio a partir da análise de pistas materiais do filme.

Volto a tratar de *Kaspar Hauser* sobre um tópico pontual e mantendo o princípio de reflexão estabelecido como rumo norte geral. Pretendo analisar uma cena pontual que dura 24 segundos e se refere ao banho dado em *Kaspar* pela família que o acolhe,

¹ Professor do Curso de Letras da Unioeste, campus de Marechal Cândido Rondon, e do mestrado/doutorado em Letras, campus de Cascavel, na área de Análise do Discurso.

² CATTELAN, João Carlos. KASPAR HAUSER: de uma cadeia a outra. CASA: Caderno de Semiótica Aplicada. FCLAR-UNESP-Araraquara, v.7, n.1, p. 1-15, julho de 2009.

especificamente pela mulher, esposa e mãe sob o olhar compassivo e cúmplice do marido. Interessa-me precisar o efeito de sentido que **banho** adquire no filme, entendendo-o como o ritual do batismo e, por consequência, como a passagem para uma vida purificada de passado (creio não estar solicitando que o leitor seja condescendente ao concordar com essa premissa) e a atividade realizada pela **mãe**, considerando, nesse caso, o enunciado proferido por Kaspar: **Mãe... arranca a pele**. Considero, quando necessário, aspectos verbais e imagéticos, embora me detenha mais efetivamente sobre os primeiros. Defendo que, para o filme, no conjunto de meios erigidos socialmente para evitar que o sujeito se “perca” no aleatório, a mãe ocupa um papel preponderante, pois, como afirma Kaspar, ela **arranca a pele**.

Para a realização do movimento analítico, organizo a reflexão em dois momentos enunciativos, tomando por referência, no primeiro caso, os enunciados proferidos pela mulher e, no outro, o produzido por Kaspar, matizando-os com observações relativas a aspectos não verbais. Procuro me pautar, sobretudo, em ingredientes de natureza verbal (marcador de pressuposição, negação, adjetivo, flexão verbal, modalizador, dentre outros), lendo-os, é óbvio, por remissão às condições de produção e não como expedientes linguísticos estritos.

1. SUPORTE DE REFLEXÃO³

Embora seja necessário admitir, como o leitor perceberá na terminologia empregada, que este estudo, às vezes, ampara-se em Foucault, considero, crucialmente, os postulados teóricos de Pêcheux (1995), mais decisivamente os que se referem a interdiscurso, pré-construído, discursividade, paráfrase e efeito de sentido (mesmo que lance mãos de outros ao longo da análise), se bem que, vez ou outra, faça incursões por miradas teóricas que não pertencem ao campo deste estudioso. Penso que um pouco de interdisciplinaridade seja sempre salutar.

Para Pêcheux,⁴ o interdiscurso tem primazia sobre o discurso, ou seja, o discurso atual já é, por natureza, pautado em vozes e dizeres outros que o antecedem e o põem em débito com algo que “é pensado antes, em outro lugar ou independentemente” (p. 99). Desse modo, a discursividade, ou seja, “o engendramento do texto”, ou seja, “a articulação de enunciados” (p. 123) ocorre por meio da retomada de ditos e pensados anteriormente, o já-dito, que vêm, à guisa de sustentação e de ancoragem, permitir que o discurso se faça e pareça legítimo e verdadeiro, isto é, evidente. A discursividade, ou o intradiscurso, é, portanto, constituída pelo “encaixe sintático” de já-ditos que remetem “a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é construído pelo enunciado” (p. 99). Não haveria discurso, se não houvesse discursos anteriores para lhe darem suporte: tudo já foi discursivizado antes. Pode-se assumir que toda a atividade, verbal ou não, da mulher que banha Kaspar se ampara em pressupostos que a precedem e se pode dar como estabelecido que a cena do banho se ancora numa constituição cenarial de longa duração: o batismo.

Para Pêcheux, o já-dito, ou o interdiscurso, pode ocorrer de duas formas: ou como pré-construído, cuja natureza fica mais próxima do campo nocional-ideológico, ou como discurso transversal, que se identifica mais com o campo conceptual-científico. Se, no

³ Embora pudesse optar por outro horizonte teórico que não o detalhado a seguir, friso que faço a escolha deste por entender que ele serve bem aos propósitos perseguidos neste estudo: no limite, quem sabe, seja possível afirmar que o objeto a ser lido, de certa forma, indica a mirada teórica que lhe cabe com mais justeza.

⁴ Esta seção toma como suporte, fundamentalmente, a obra: PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. (Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al.). 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995. As citações com aspas e apenas com o número da página são retiradas desse livro.

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

segundo caso, a “evocação lateral daquilo que se sabe a partir de outro lugar” se firma em enunciados mais estáveis e tidos como possuindo um grau maior de rigor epistemológico, o “retorno do saber no pensamento” (p.111), no primeiro, o suporte se encontra no terreno da ideologia e do imaginário, no sentido de algo inventado e, porque acreditado, considerado como evidente e verdadeiro. Eis a “eficácia material do imaginário” (p. 119) que, amparado nas explicações ocasionais, rápidas, superficiais e cristalizadas como a explicação definitiva, converte-se na fonte de sustentação e justificativa para o que se faz, crê, sente e diz. Ele permite a criação de “uma espécie de cumplicidade entre o locutor” e o outro (p. 114), ocasionando a identificação entre eles. Por meio dela, “todo sujeito se ‘reconhece’ como homem, ou também como operário, empregado, funcionário, chefe, etc.” (p. 117). O imaginário aparece, pois, como “a condição de existência de sentido de uma frase” (p. 114). Ou seja, a suposta literalidade do significante se pauta em saberes prévios que ditam como se deve ler e entender o discurso, o que revela que não há o sentido verdadeiro, mas o efeito de sentido tido como evidente para determinada posição social e posicionamento sócio-discursivo.

Pode-se afirmar, portanto, que os discursos estão impregnados de história e ideologia e se pautam, crucialmente, no jogo desconhecido da paráfrase-reformulação. Não é possível afirmar, por consequência, que os enunciados excedentes que ultrapassam o dito no “novo” discurso provenham de uma “adjunção extralógica de natureza psicológica [...] que produz no pensamento a impressão subjetiva de riqueza e profundidade” (p. 116), ou se devam a uma “imperfeição da linguagem” (p. 97). O não-dito, porque já dito e sabido, assim como o dito de maneira explícita se ancoram em saberes acordados que são retomados por meio de paráfrase, ou seja: por meio do já-dito retomado de outra forma orientado por aquilo que “pode e deve ser dito” à luz de uma “formação discursiva” (p. 160), que remete “àquilo que todo mundo sabe”, isto é, “aos conteúdos de pensamento do ‘sujeito universal’ suporte da identificação” e “àquilo que todo mundo, em uma ‘situação’ dada, pode ser e entender” (p. 171).

Se as compreensões e as leituras estão atreladas às condições sócio-históricas em que os enunciados circulam e são produzidos, para Pêcheux, deve-se perceber que “o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc. não existe ‘em si mesmo’” (p. 160), contradizendo, com isso, a tese de que haja a literalidade do sentido e, depois, a deriva para outros usos, quando aconteceria, então, o processo metafórico que desloca o próprio para o impróprio. Para o autor, o sentido já é, naturalmente, metafórico, pois se trata sempre de colocar um significante no lugar de outro. Sendo assim, pode-se afirmar, de acordo com ele, que “as palavras, expressões, proposições, etc. mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam” (p. 160). Isso significa reconhecer que um termo ou enunciado não tem um sentido dado a priori, mas um efeito de sentido que se constitui na discursividade por referência ao intradiscorso na relação com o interdiscorso que o constitui. Dito de outra forma: o sentido é um efeito de sentido que se constitui no uso contextual que o circunda (seja o co-texto ou o contexto estrito ou lato). Trata-se, pois, neste estudo, de buscar precisar o efeito de sentido dos enunciados que ocorrem no intervalo fílmico observado, seja no tocante às “falas” da mulher ou ao enunciado de Kaspar.

Considerar o que acaba de ser exposto obriga a respeitar a tese da “supremacia do significante sobre o significado”, no sentido de que “os significantes aparecem dessa maneira não como as peças de um jogo simbólico eterno [...] mas como aquilo que foi ‘sempre-já’ desprendido de um sentido” e que “essa supremacia se exerce no quadro de uma formação discursiva determinada por seu exterior específico” (p. 176). Assim, não cabe perguntar ao significante a que significado ele remete, mas a que outro significante ele deve

ser relacionado para ser devidamente traduzido, pois o significante não fala do mundo, mas da teia que o amarra a outros que o substituem e lhe são equivalentes conforme a sua formação discursiva. Isso permite avançar a tese final dos pressupostos gerais a serem usados neste estudo: “o caráter material do sentido” (p. 160), ou seja, contra a aparente transparência da linguagem, a permutabilidade de um significante depende da sua relação com outro admissível à luz da sua formação discursiva e não da vontade intencional do autor ou do leitor ou do texto, enquanto produto material resultante de uma atividade de escritura. O sentido não é único e nem qualquer um: ele circula como efeito de sentido e em dependência estrita das suas condições de produção, devendo ser atrelado a outros discursos que o esclarecem, delimitam, justificam e completam. O efeito de sentido é, pois, interdiscursivo: não qualquer um dos efeitos gerados antes, ou nenhum, mas aquele que emana das suas condições específicas de uso histórico.

Como disse, analiso a cena do banho de Kaspar Hauser pela família, buscando precisar os efeitos de sentido que podem ser detectados, sobretudo, com relação a **banho e mãe**, mas considerando quaisquer elementos que se mostrem pertinentes. Acredito que o quadro geral de sustentação para a leitura que será efetuada se encontra relativamente constituído acima: ele dá o foco geral teórico do movimento analítico. Ingredientes que venham a ser necessários serão tratados no momento da sua introdução no percurso.

Por fim, efetuo uma ressalva que julgo relevante: penso que não seja preciso chamar a atenção do leitor o tempo todo para os ganchos estabelecidos entre a teoria esboçada e as afirmações analíticas feitas sobre o excerto do filme. Explicitar, de modo recorrente, como as nuances teóricas são verificáveis na leitura efetuada serve mais para provar que ela está certa porque é aplicável ao objeto em estudo do que para auxiliar na construção de um percurso de análise e de leitura, que parece sempre dever ser onde reside o foco de interesse de qualquer estudo. Dito de outro modo: um trabalho de análise deve valer mais pela leitura e pela “pesquisa” que efetua do que para confirmar uma visada teórica, qualquer que seja. Porém, sempre que for inevitável, faço a ponte para evitar um descolamento total, embora isto seja completamente impossível ou inatingível; o próprio fato de se propor a análise do excerto como discurso coloca a interpretação num horizonte específico.

2. SOBRE A CENA DO BANHO ⁵

O enigma de Kaspar Hauser recebeu o Prêmio Especial do Júri de Cannes e, de acordo com a sinopse, “é uma das obras-primas do cineasta alemão Werner Herzog”. De acordo com a contracapa do DVD, “Baseando-se em registros históricos, Herzog nos conta o estranho caso de Kaspar Hauser, um jovem encontrado perdido em uma praça em 1828. Ele não falava e não conseguia ficar em pé. Passara a vida inteira trancado num porão. Seria possível civilizá-lo?” No resumo, o comentarista indicia a trama que envolve um personagem que é descoberto num porão, não teve contato com a civilização e se encontra num estado comportamental próximo ao do animal. Kaspar emite grunhidos, não caminha, não se “alimenta”, não conhece ser humano e não chora: é um ser infenso à agressão e à carícia. Não conhece o medo, a ameaça e o perigo: não possui, em resumo, nenhuma “cultura”.

Estrelado por Bruno S. e Walter Ladengarst, o filme tem a direção de arte de Henning Von Gierke, a fotografia de Jörg Schmidt-Reitwein, a música de Popol Vuh e a

⁵ Já fui alertado por um leitor sobre a dificuldade de aceitar determinados efeitos de sentido que postulo para a passagem do filme selecionada. Como elas me parecem razoáveis e defensáveis, mantenho-as e espero que haja um esforço para aceitar cooperativamente as hipóteses que lanço. Caso alguma, realmente, não seja mais do que uma leitura superinterpretativa, o leitor saberá descartá-la e manter o que resta de aproveitável neste estudo.

produção, o roteiro e a direção de Werner Herzog. Com a classificação para maiores de 14 anos, com “temas e diálogo adulto” e com áudio em alemão, o filme é classificado como pertencente ao gênero drama, foi filmado em 1974, na Alemanha, e tem duração de 109min.

No filme, nos 24 segundos que vão de 38:21 a 38:45, ocorre a sequência cênica que analiso à frente. Nesse intervalo, Kaspar é banhado, pela primeira vez, pela família que o acolheu, sendo lavado pela mulher, com o auxílio do esposo, num recanto discreto da casa e sem a presença do filho do casal que, nas outras cenas familiares, sempre está presente: eis uma ausência a ser explicada, assim como as presenças que constituem a atividade. Kaspar é esfregado fortemente o que, à primeira vista, parece provocar o seu comentário. O intervalo só possui dois locutores: a mulher e Kaspar. Por meio de exortações e aconselhamentos, ela o induz a ficar de pé para ser higienizado adequadamente e se submeter aos seus esforços para limpá-lo da “sujeira” que o cobre. Esse bloco enunciativo, aparentemente, não tem outro fim que não seja levar Hauser a aceitar que o seu corpo seja limpo de acordo com a normalidade. Eis, na mulher, a figura do bom sujeito que age de acordo com a doxa dominante, princípio que se aplica também ao homem, que, cordatamente, auxilia a esposa na empreitada. A atividade enunciativa de Kaspar se limita a um comentário arrematador e arrebatador que põe em outra perspectiva o trabalho pedagógico da mãe. É sobre essa cena, esse conjunto de pistas e os usos feitos de elementos linguístico-discursivos que pretendo desenvolver o trabalho de reflexão e leitura feito a seguir, perseguindo os objetivos anunciados.

2.1 Enfim... o banho

- Vamos, levante-se, Kaspar. Levante-se. Não precisa ter vergonha, estamos sozinhos. Só o bom Deus nos vê. Não precisa ter medo.
- Mãe... arranca a pele.

Na cena do banho dado em Kaspar, podem ser detectados, por meio do interdiscurso, pelo menos, dois efeitos de sentido concorrentes: um, mais usual, da lavação do corpo para livrá-lo das impurezas que o cobrem. Dada a vida anterior do protagonista, criado em meio à palha que serve de leito para outros animais, esta é uma leitura aceitável, pois ele foi criado num porão, sem higiene, passando para um estábulo e para uma cela mal cuidada. Seu corpo não poderia estar em outro estado: pele suja, cabelos desgrenhados, unhas em péssimo estado. Nada mais “normal”, portanto, por referência a uma formação discursiva que versa sobre a higiene e sobre os “bons” hábitos de tratamento do corpo, que ele deva ser banhado para ser livrado do perigo (não só) de doenças. Em suma, nesse primeiro caso, **banho** pode ser tomado como produzindo o efeito de sentido de ocasião de lavação do corpo e de retirada de sujeiras causadas pela ação de elementos externos, objetivos e concretos. Está-se, aqui, no terreno da higiene, da assepsia e da limpeza produtoras de sanidade. Parece bastante óbvio que o hábito de tomar banho tenha uma relação com a tentativa de evitar doenças e mau odor.

Mas, ao lado desse efeito de sentido ou sobrepondo-se a ele (tomando como referência outra formação discursiva com a consequência de gerar um efeito metafórico distinto, ou seja, com **banho** equivalendo a um significante distinto do indicado anteriormente), outro pode ser assumido: ele remete ao ritual da purificação e do renascimento conferido pelo batismo (o mergulho na água, a água sobre a testa e a lavação do corpo são as formas usuais e simbólicas mais recorrentes no cerimonial de introdução a um novo mundo; em geral, de ordem religiosa, seja qual religião for). Kaspar está sentado numa tina de água e é submetido a uma lavagem que o libera das impurezas que cobrem seu corpo, fazendo-o deixar de ser o que foi até então. Se, por um lado, tem-se, no banho, o efeito de

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

aspepsia corporal, por outro, simbolicamente, pode-se associar a sujeira que cobre Kaspar aos “pecados originais” que acompanham o seu estado natural e o seu nascimento e a água como o meio usado para purificá-lo. Pelo batismo, Kaspar é introduzido não só no quadro de valores que dita que o corpo deve ser asseado e atender a uma estética prevista, mas também em uma nova ordem do mundo: outra axiologia se abate sobre ele. Não é tanto sobre o corpo biológico que a atividade encetada se aplica, mas sobre as atitudes, os comportamentos e as crenças que deverão pautar a sua vida futura.

Kaspar, ao ter o corpo higienizado ferozmente, deverá passar a se submeter a outro regime de avaliação seja físico, seja espiritual. O banho, portanto, tem a finalidade de fazê-lo passar de uma forma de vida a outra e representa a sua introdução numa nova doxa social que o submeterá ininterruptamente a outro quadro de valores e de cobranças: eis dois efeitos de sentido que fazem do banho o momento de transposição de uma vida para outra. Kaspar, por decorrência, vividas na sensibilidade da carne as marcas que o conduzem para a outra margem do rio, encontra-se purificado da sujeira ambígua que o constitui e, por meio do rito de passagem a que foi submetido, (re)nasce para a “verdadeira” vida que, no futuro, não o deixará em paz ecobrar-lhe-á sinais contínuos de ortodoxia. Kaspar não poderia ser mantido em estado natural, uma vez que a vida em sociedade exige o aceite da convenção.

Que o banho de Kaspar produza o efeito de sentido de batismo (um efeito que deriva de formações discursivas de ordem religiosa) provam-no as inúmeras religiões que, para batizar (introduzir) um fiel no seu quadro geral de crenças, valem-se da imersão ou do derramamento de água sobre o indivíduo, como forma de marcar a transposição de uma vida a outra: as religiões cristãs se valem desse ritual, cada uma a seu modo, tendo como gesto emblemático e fundador o batizado de Cristo por João nas águas do rio Jordão. Por outro lado, que a água, simbolicamente, seja um elemento pertinente à finalidade do ritual é sustentado pelo fato de que, ambigualmente (mas de forma coerente), ela pode ocasionar a destruição da vida “pecaminosa” progressa e a ressurreição por meio da introdução, pela eliminação da vida anterior, num quadro dogmático de fé e, portanto, de aceitação e de resignação. De toda sorte, a água é tida, simbolicamente, como a fonte da vida.

Misto de término e começo, de destruição e construção, de morte e vida, o banho de Kaspar é o estigma memorial de uma atividade que o separa da vida vivida até o momento, libertando-o da sujeira, das impurezas e dos pecados, situando-o noutra prisma de condução e definindo que, a seguir, atitudes já tomadas deverão ser abandonadas para garantir o acesso e o contato com os demais sujeitos da comunidade que o acolheu.

Espero estar frisando adequadamente que o banho de Kaspar, além do ritual físico de limpeza do corpo carnal, simbolicamente, está relacionado ao batismo. Por consequência, ele representa metonimicamente a entrada dos homens num regime de sujeição, de submissão e de resignação que não permite mais que o corpo seja usado de modo aleatório e imprevisível. Kaspar é a metonímia representativa da transformação do indivíduo em sujeito, da introdução do homem na doxa convencional e na aceitação de pautar a vida na fé estabelecida. Entendo que, mais do que se destinar ao registro histórico narrativo de um evento que envolve um personagem pontual que toma banho para se livrar da sujeira terrestre que o atinge, o banho é um ingrediente filmico “metafórico” que atende ao objetivo de trazer para a reflexão a atividade que a sociedade desencadeia sobre os homens. Ela lhes arranca a pele e a mãe é uma figura central e decisiva para que esta atividade ocorra plenamente. Para Bourdieu (1999, p. 45), “as próprias mulheres aplicam a toda realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas reações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica”; não que apenas elas o façam, é preciso dizer: mas elas o fazem.

2.2 Levante-se, Kaspar

Na cena em que Kaspar aparece sentado numa tina de água pronto para o banho, ele é exortado a ficar de pé. Penso ser possível defender que aí se encontra presente um efeito de sentido que remete à vida fetal intrauterina, pois Kaspar estaria, a partir de então, renascendo para o mundo e tendo o acesso permitido à vida em comum unidade: e isso por meio das mãos da mulher, esposa e mãe. Da posição fetal em que está (a tina cheia de água é o útero materno que permite a passagem de Kaspar à vida), imerso no líquido amniótico do útero materno que o gera e o dá à luz, Kaspar é instado a passar a uma posição antropomórfica. Eis, pois, um estigma indelével lavrado sobre a pele e que marcará para sempre a passagem batismal e genética para a vida social e axiológica: doravante, cobrar-se-á de Kaspar que o seu dizer e o seu pensar se façam à luz da formação discursiva que o acolheu. A limpeza do corpo de Kaspar é a mesma que se realiza no recém-nascido, mas, neste caso, num nível simbólico de introdução e pertença a outro regime de conduta: a outra ordem discursiva. A sua vida futura será conduzida pelo movimento de paráfrase da doxa arrebatadora.

No momento de vir à luz e (re)nascido, Kaspar é instado a se levantar por meio do enunciado: “Vamos, levante-se, Kaspar.” Considerando-se a afirmação de Bakhtin (1999, p. 113 – grifo do autor) de que “O **centro** organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo”, pode-se assumir que, da imersão em que se encontra, o protagonista é exortado e auxiliado a se colocar de pé, ambigualmente, para que possa ter o restante do corpo lavado (nesse caso, da cintura para baixo, onde se encontram os órgãos genitais e, portanto, a sexualidade), bem como para abandonar a postura animalesca natural e passar a se conduzir do modo humano: ereto (nesse caso, levantar-se é bem menos um ato físico ou biológico e mais, sobretudo, a aquisição da humanidade, com as conseqüências decorrentes da subjetivação que é realizada e imposta).

Por meio da flexão verbal “vamos”, Kaspar é incitado a se levantar, inicialmente, por meio de um efeito de sentido “literal”, para que se ponha em pé, na posição ereta, e possa, desse modo, permitir livre acesso para que a mulher lave o seu corpo da forma prevista. Para a atividade, a mulher conta com o auxílio do homem que ampara Kaspar. É sintomático que o homem deva estar presente: ele é o mecanismo de controle que impede que o contato da mulher com outro homem possa despertar luxúria e lascívia (ou que isso possa ser colocado sob suspeição), embora Kaspar já esteja sendo tomado como filho, mas Édipo sempre pode aproveitar a fresta aberta. É sintomático, também, que a mulher banhe o protagonista, pois a maternidade e tudo o que decorre dela, inclusive a higiene, culturalmente, deve ser realizado pela mãe: dentre outras coisas, a educação. É sintomática, por fim, a ausência do filho, que não deve presenciar cenas íntimas como essa, para não ter sua inocência maculada. Como se vê, a cena se ancora em bons sujeitos agindo ao sabor da doxa convencional. Um dos efeitos de sentido de se levantar se acha, pois, delineado na sua evidência eloquente. Kaspar é alçado da condição animalesca para a condição humana, em atendimento estrito ao que estabelece a formação discursiva posta em foco pela obra fílmica: ela, assim como impõe a assepsia dos corpos, determina a fixidez e a homogeneidade dos valores. Qualquer tentativa discursiva de Kaspar deverá atentar e obedecer à ordem estabelecida, pois, para Castoriadis (1982, p. 169 – grifo meu), “o que o discurso visa é outra coisa que o simbolismo: é um sentido que **pode** ser percebido, pensado ou imaginado”.

Ao lado desse efeito de sentido, mais óbvio porque mais usual, pelo menos mais dois, interdiscursivamente, podem ser postulados: um ligado à matriz de sentido relativa

ao batismo e ao discurso religioso; outro mais de caráter científico. No primeiro caso, pode-se associar Kaspar a Lázaro, o leproso bíblico ressuscitado após estar morto por três dias. Neste caso, a tina do banho é o túmulo de onde Lázaro é erguido. Ele, como Kaspar, está imerso na “lama”, tem o corpo coberto por feridas e está morto para um campo de sentido. Assim como Lázaro, Kaspar é trazido de volta à vida pela purificação que lhe atribui o batismo; como ele, Lázaro retornou ao seu estado salvífico pelo discurso libertador e miraculoso. Em ambos, pode-se detectar a passagem de uma forma de vida a outra, numa linha de trânsito que os leva do estado “impuro” para a limpeza e para a sacralidade. Kaspar, assim como Lázaro, é retirado do túmulo em que se encontra (o porão e a tina: o submundo, a degradação e a vida baixa) e é trazido à vida de “sabedoria” e “discernimento” de uma doxa prescritiva e normativa. De novo, a mulher, assim como Cristo, incumbe-se da mensagem salvadora e redentora. Cabe a ela interpelar o indivíduo Kaspar em sujeito: bom sujeito. Como se vê, o discurso, conforme Maingueneau (2005, p. 122), “por toda a sua existência, se obriga a esquecer que não nasce de um retorno às coisas, mas da transformação/repetição de outros discursos”.

Por outro lado, pela incrustação interdiscursiva na teia do intradiscurso, a flexão verbal imperativa “levantar-se” exige que Kaspar atenda à evolução do homem do estado simiesco para o antropomórfico, retomando a tese de que as espécies evoluíram gradativamente, cabendo ao homem, e apenas a ele, a posição erétil. Da locomoção por meio das quatro patas, que faria do homem um equivalente do macaco, ele teria passado a andar sobre os pés, ficando com as mãos livres para atividades manuais e fabricação de instrumentos. Contrariamente, portanto, ao hábito desenvolvido de ficar sentado, Kaspar, desde a sua libertação do porão simbólico da ignorância e das trevas: a caverna mitológica de Platão (eis outra relação interdiscursiva feita pelo filme, que será deixada de lado por não fazer parte da cena), é instado a se posicionar da forma humana, seja ela a posição física da verticalidade, seja ela a exigida para se conduzir de acordo com que se espera de um homem. Ficar de pé, na posição erétil, produz, portanto, o efeito de sentido de humanização e de diferenciação entre o homem e o animal, mutação para a qual a mulher/mãe é crucial. Colocar-se de pé, mais do que sustentar-se sobre as pernas e os pés, é **agir** como homem, abandonando o estado natural e abraçando um discurso da ordem.

De toda sorte, a força injuntiva que se abate sobre Kaspar o obriga a sair da posição natural a que tinha se acostumado e a postar o corpo na linha vertical, sustentada, altiva e rija: humana, a espécie superior. Kaspar, doravante, deverá ser um homem biológico, mas também moral e ético, pautado nos ditames da convenção ideológica e no imaginário estabelecido: o seu esforço deverá ser o de integração ao grupo: adequado e moldado. Doravante, deverá agir e pensar de acordo com a sociedade, tendo bom senso discursivo e ideológico.

Há, ainda, outro efeito de sentido passível de defesa: o banho, assim como o batismo purificador, é relativo à sexualidade e se dirige para o exercício do acordado. Kaspar, até a sua descoberta, não teve nenhuma experiência sexual, mas, com a vida em sociedade, deverá ter. Ele deve, assim, ser preparado para que a ação ocorra “normalmente”. Essa é uma das razões para que a exigência de levantar-se seja feita: tanto para que a região “baixa” (ambiguamente) do corpo seja despertada, porque tocada e higienizada, quanto para que o acordar ocorra de acordo com a f[ô]rma do seu exercício. Kaspar poderá ter uma vida sexual ativa e é instado, inclusive, a fazê-lo, mas deve se portar da forma estabelecida. Friso mais uma vez o papel preponderante da mulher na transformação de Kaspar em homem: ela o obriga a postar o corpo verticalmente com tudo o que isso possa significar: desde manter-se fisicamente erétil até ter a ereção adequada. De acordo com Bourdieu (1999, p. 92), “é

basicamente um questão de **postura**, realiza-se em poses, posições ou gestos corporais que estão todos orientados no sentido da inteireza, da retidão, da ereção do corpo ou de seus substitutos simbólicos”.

2.3 Não precisa ter vergonha/medo

Após a imposição de que Kaspar se levante, o imperativo injuntivo é amenizado por um conjunto de enunciados cujo objetivo parece ser sustentar a ordem dada e justificá-la. Os enunciados são proferidos pela mulher e, neles, sobressaem as formas negativas em relação a sentir vergonha ou medo, sendo dois deles as justificativas para as negações. De forma geral, os enunciados negativos incitam Kaspar a se colocar de pé e justificam a desnecessidade dele ser reticente sobre a exposição do corpo nu que está sendo banhado. Sob esse prisma, **estar sozinho** ou **só o bom Deus ver**, pelo menos de um modo, não são motivos para se envergonhar ou temer que a nudez do corpo seja exposta ao olhar.

Mais próximo do fio da discursividade “literal” do intradiscurso, pode-se afirmar que os enunciados negativos têm um objetivo crucial: fazer com que Kaspar se exponha e permita que a atividade de lavagem corporal ocorra por inteiro. **Não ter vergonha e não ter medo** são imperativos bons o bastante para que o protagonista dê acesso a partes íntimas do corpo, ligadas, é óbvio, à sexualidade e à produção de excrementos. **Estar sozinho e só o bom Deus ver** aparecem como enunciados argumentativo-explicativos para a exigência feita e para a elucidação do uso das negações efetuadas sobre **medo** e **vergonha**. Em conjunto, todos eles, de uma forma mais singela, objetivam fazer com que Kaspar se levante para ser banhado.

Porém não se pode ignorar que, ao lado da atividade prática cujo fim pragmático é deixar o corpo de Kaspar higienizado, um objetivo imediato e pontual, há outra, de natureza pedagógica, que se aplica sobre as atitudes e crenças, tendo como base preceitos imaginários e ideológicos. Basta que se considere que todo enunciado, ao afirmar, nega e, ao negar, afirma: ou seja, paralelamente à afirmação, efetua-se uma negação e, ao lado de uma negação, efetua-se uma afirmação: cara e coroa constitutivas de uma moeda.

Por detrás da aparência de afirmação genérica de que Kaspar não precisa ter vergonha ou medo de se levantar, expor sua nudez e permitir o acesso as suas partes mais íntimas, deve-se perceber a restrição feita por meio do adjetivo “sozinhos”: isto é, não se trata de não ter medo ou não ter vergonha sempre, mas apenas sob a condição de estar isolado dos demais, pois a nudez em público é um atentado ao pudor e é punida da forma jurídica instituída. Ou seja: os enunciados negativos proferidos pela mulher, mais do que afirmarem que a nudez não é fonte de medo e vergonha, são performativos injuntivos que ensinam que o corpo nu não deve ser mostrado e que, se Kaspar deixar isto acontecer, imprudente e desavergonhado, deverá ser submetido ao opróbrio e à sanção pública negativa.

Kaspar, dada a sua pouca vida social e o desconhecimento da sexualidade, não tem motivo para ter os sentimentos citados: sua resistência a mostrar o corpo se deve, tão somente, ao sacrifício a que está sendo submetido, pois a mulher o esfrega fortemente e, obviamente, a ação sobre a pele não é agradável. Mas a mãe lê a resistência sob outro prisma interpretativo, entendendo a teimosia como vergonha ou medo. Seu horizonte avaliativo, axiologicamente saturado, não consegue se colocar em outra perspectiva a não ser a que consegue abarcar. Ela se encontra condicionada por um imaginário tenaz e cerceador e só pode, à luz dele, dizer o que diz e avaliar o mundo da forma prevista: Kaspar só pode ter medo e vergonha (e não outro sentimento) e, por isso, não se levanta. O olhar da mulher é recoberto por uma cegueira que a impede de ver o mundo de outro modo. Como se percebe,

ela age ao modo do escritor, que, como afirma Schneider (1990, p. 100), “Não poderia certamente dizer que o livro que eu escrevo é meu ou que seja eu: somente que é de mim. Não sou seu autor, eu me acho seu autor, e não tenho outra prova além da longa insônia que nos apega um ao outro”.

O discurso da mulher é um misto de enunciação determinada a priori, de denunciação do horizonte de expectativa que a condiciona, de injunção a um modo pontual de leitura e de denegação do que parece ser a negação mais pura. A lição dada a Kaspar é, por mais que a negação explícita pareça conduzir o olhar para outra direção, que tenha vergonha e medo de mostrar sua nudez e que ela só pode ser contemplada sob determinadas condições: na solidão da cela particular e nunca em público, onde a observação erótica é inaceitável. Solitariamente, sim; publicamente, não: apenas em ocorrências muito específicas, a nudez não deve ocasionar medo e vergonha e Kaspar, doravante, tem mais uma orientação de conduta para atender no seu processo de subjetivação, moldagem e conformação. No entanto, a injunção vivida pela mulher é vivida ao sabor da “novidade”, como se emergisse com todo o frescor da primeira vez. Fazendo coro ao que afirma Schneider (1990, p. 132 – grifo do autor) sobre os escritores, “não são os autores que falam, mas o saqueador que se revelou a cada página, a cada linha e que se dirige ao leitor do alto de um muro de citações, mergulhando seu olhar bem além do texto, através do verdadeiro livro em que a matéria-prima, os pedaços arrancados das obras existentes, foi, de uma vez por todas, **construída**”.

2.4 Só o bom Deus nos vê

Para obter a exposição do corpo de Kaspar para o banho, bastaria que os enunciados anteriores fossem proferidos: a alegação de não precisar ter medo ou vergonha por estarem sozinhos seria o suficiente para a mirada pragmática poder ser completada. Dado o objetivo buscado pela mulher, Kaspar teria os ingredientes necessários para se submeter à ação e ser higienizado adequadamente. Já que não há o que temer e nem de que precise se envergonhar, justificado pelo isolamento da atividade, ela deveria acontecer a contento, podendo o silêncio vir a perturbar a exuberância ruidosa da cena em que o casal traz Kaspar à vida, fazendo-o de acordo com o mundo heterossexual e da sexualidade praticada para a procriação e fixando, de novo, “um ambiente vivido que inclui práticas, expectativas herdadas, regras que não só (impõem) limites aos usos como revelam possibilidades, normas e sanções tanto da lei como das pressões da vizinhança” (THOMPSON, 1998, p. 90).

Mas, à guisa de lambuja e excesso enunciativo, Kaspar é “informado” que um quarto olhar presencia a cena, sem estar presente fisicamente ao alcance dos olhos dos participantes: Deus, por meio de **Só o bom Deus nos vê**. Friso que, considerando-se a finalidade prática da atividade, esse enunciado seria desnecessário: se ele não fosse proferido, em nada prejudicaria a realização do desejo da mulher de que Kaspar se levantasse. Há, pois, uma superabundância discursiva por parte da mulher, prolixa demais para os objetivos perseguidos. Mas, em termos de discurso, nada sobra, nada resta e nada pode ser descartado. Ela poderia não ter dito o que disse, mas, se não dissesse, como alcançaria esse objetivo “suplementar”? Como faria Kaspar saber de mais alguma coisa relevante e crucial? O banho acaba se tornando, assim, uma profusão pedagógica barulhenta de ensinamentos.

Kaspar acaba de saber que há um olho invisível que o acompanha a qualquer lugar, por mais recôndito e recluso que possa ser. Se, além do casal e de si mesmo, a cena do banho é habitada por Deus, que os observa apesar da sua ausência, a inferência lógica deve ser a de que a observação é perene e que lugar algum é infenso à presença divina, dada a onipresença, onisciência e onipotência da deidade. Kaspar descobre que uma vigília e uma

vigia constantes o controlam e não existe possibilidade de exercício de liberdade não vigiada pautada no livre arbítrio. Kaspar toma ciência de que o seu “corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 1999, p. 25).

Pode-se afirmar um efeito de sentido de ambiguidade antitética, tanto do marcador de pressuposição “só”, quanto do índice de avaliação “bom” (adjetivo). Sobre o primeiro, pode-se afirmar a criação de um efeito de sentido, ao mesmo tempo, minimizador e maximizador da presença divina. Por um lado, por meio da pressuposição de que, se *só* Deus vê, os outros membros da comunidade estão alijados da cena, a participação da divindade é reduzida quase que à irrelevância insignificante, não devendo ser impeditivo para a revelação do corpo físico aos demais permitidos. Já que é ele, e apenas ele, e ele é bom, Kaspar pode relaxar, pois não sofrerá punição pela exibição do corpo. Por outro lado, Kaspar acaba de ser conscientizado de que onde esteja haverá alguém que o observa, não havendo como se esconder ou evitar que esse olho o alcance. Se *só* Deus vê, mas ele vê, por mais bondoso que seja, há que se tomar cuidado para não ser surpreendido em atitude punível. Reitera-se, pois, a injunção sobre o uso do corpo ter um modo aceitável de realização, sendo passível de sanção negativa, se cair em desobediência; e pior: não há local em que o exercício abusivo seja possível sem observação e sem ciência. Kaspar é apresentado, portanto, a uma entidade que o acompanha, cuja presença é, simultaneamente, mínima e máxima, pois tem acesso a tudo e nada lhe escapa: mínima, na obediência e na retidão; máxima, na punição da transgressão dos preceitos do acordo. Produz-se, assim, de acordo com Foucault (1999, p. 28), uma “alma real e incorpórea [que] não é absolutamente substância; é o elemento onde se articulam os efeitos de um certo tipo de poder e a referência a um saber”.

Adiantei, assim, a duplicidade ambígua que constitui o adjetivo “bom”. Kaspar sabe, a partir de então, que Deus o acompanha, mas, no caso pontual em que se encontra, não há com que se preocupar, pois a cena íntima que vive ocorre de forma singela, ingênua e assexuada. Porém deverá se precaver no futuro para que os limites estabelecidos para o uso corporal não sejam transgredidos, pois os pecadilhos serão “vistos” por Deus. Deus, portanto, pode ser bom, mas também pode ser mau: tudo está na dependência do que ele vê: e ele vê. Desde que as atitudes com relação ao corpo sejam pautadas no exemplo que acompanha, isto é, desde que as partes íntimas sejam tocadas para e com higiene (seja ela física ou axiológica), é dito a Kaspar que ele não deverá se preocupar. Mas, se o contato se tornar sexualizado, o Deus bondoso deixará de ser compreensivo e se tornará punitivo.

O enunciado proferido, portanto, nada tem de gratuito ou aleatório; ele se pauta na tenacidade do imaginário ritualizado e sacralizado de uma coletividade e é um alerta para o respeito aos limites previstos para o uso do corpo e para o exercício da sexualidade. Essa é mais uma das contribuições pedagógicas da mulher para Kaspar, por meio da instauração de uma figura aterradora e onipotente, da qual não há como fugir ou se esconder: mais tenebrosa ainda por ser invisível. Poder-se-ia, neste sentido, matizar o elemento *só* com um tom irônico, pois ele traz a possibilidade do espanto e do exagero, permitindo, inclusive, que Kaspar, se pudesse fazê-lo, retrucasse com o enunciado *só*? e indicasse, desse modo, a tentativa de eufemismo da magnitude do ser que acaba de ser trazido à memória e ao conhecimento. Kaspar, a partir de então, acha-se colocado frente a uma instituição de poder da qual não existe fuga e para a qual não há esconderijo secreto o bastante. Eis o trabalho da mãe, como “instrumento e vetor do poder” (FOUCAULT, 1999, p. 29). Para o autor, ela é uma das peças que constitui a “tecnologia do poder sobre o corpo, que a tecnologia da ‘alma’ – a dos educadores, dos psicólogos e dos psiquiatras [e das mães] não consegue mascarar nem

compensar, pela boa razão de que não passa de um de seus instrumentos”.

3. MÃE... ARRANCA A PELE

Era necessário percorrer o caminho feito até aqui, para poder, com maior sustentação, atender ao objetivo principal proposto para o movimento analítico: a verificação da imagem materna constituída pelo filme, por meio do enunciado performativo de Kaspar. Na cena em observação, a mulher/mãe, porque é marcada explicitamente com esse papel, valendo-se da ação de banhar, seja a higiene física ou ideológica, e dos enunciados exortativos, injuntivos ou “informativos” que profere, transforma a atividade do banho numa ação pedagógica que se aplica sobre o corpo e a mente. Com a voz mesclada interdursivamente por pré-construídos oriundos da religião, da ciência, da ideologia e da sexualidade, dentre outros, ela faz Kaspar saber como se portar, estabelecendo limites e criando filtros que devem guiar o filho ao longo da sua existência. A atividade materna, assim, ratifica a tese de Elias (2000, p. 39), para quem “A opinião interna de qualquer grupo com alto grau de coesão tem uma profunda influência em seus membros, como força reguladora de seus sentimentos e sua conduta”.

Mais do que denunciadora de pontos de vista próprios que devem sua origem a ela, fonte inicial e subjetiva de valores e crenças, a mãe é atravessada por vozes que a constituem das quais ela não tem consciência, mas contribui, de forma decisiva, para a sua impregnação e eficácia, para a durabilidade. Enunciadores anteriores que dividiram o mundo em horizontes de expectativa e sistemas de pressupostos determinam-na e impõem-lhe que a percepção do mundo se faça ao sabor do acordo, confirmando o imaginário e tornando evidente o sentido: o mundo não pode ser de outro jeito: ele é assim. Mas ela não tem consciência do que faz e do que diz: uma formação discursiva a habita e obriga o intradiscorso e a discursividade a se adequarem aos ditames previstos. A atitude da mãe é, portanto, portadora de violência simbólica e física, o que provoca o enunciado de Kaspar e permite afirmar que, “criança”, ele seja o mau sujeito do contradiscorso, o que é possível porque está em fase de aprendizagem e de aquisição de fragmentos de cultura que, quando se avolumarem, deixarão pouco espaço para a heterodoxia. Para a mãe, fazer com que Kaspar assuma o discurso da ortodoxia reinante é uma atividade chave que constitui seu papel, ou seja: “A adesão ao código comum [de um grupo] funciona, para seus membros, como uma insígnia social” (ELIAS, 2000, p. 171).

Para Kaspar, que pode ser considerado o porta-voz do autor e deve, por decorrência, ter o seu discurso lido em duplicidade enunciativa (Kaspar fala para que Herzog fale através dele), “Mãe... arranca a pele.” Enunciado que sintetiza a percepção iniciática de Kaspar sobre o que está ocorrendo, ele deveria provocar estranhamento no espectador, obrigando-o a buscar o efeito de sentido de **banho** e ultrapassar o terreno das evidências costumeiras, interrogando-se sobre o que esse gesto simbólico representa e sobre que papel a mãe desempenha frente a ele. Possivelmente, não faltarão exemplos ao leitor de “maus-tratos” idênticos de que foi “vítima” ao longo da vida. A atividade de higiene, evidente e natural, poderá, assim, pela provocação de Kaspar/Herzog, passar a outro diapasão de leitura: mais do que necessidade sanitária puramente pragmática, ela contribui para a imersão num imaginário simbólico excludente.

Par e passo, há, pelo menos, dois efeitos de sentido constituindo a conduta enunciativa de Kaspar: como nos demais casos, um mais “literal”, outro mais “metafórico”. O primeiro se refere a **banho** como atividade de lavar o corpo, sendo este efeito aquele que chega de forma mais evidente e na sua límpida “transparência” ao leitor. Dada a evidência de

que há banheira, água, esponja e sabão e a mãe lavando o corpo do filho, **banho** “só” pode ser a atividade de as pessoas se banharem. O filme transita, portanto, por um apagamento de luzes, submetendo a cena a uma penumbra que demanda esforço para ultrapassar a impressão etiquetadora, como se as palavras aderissem às coisas e a linguagem se caracterizasse pela biunivocidade. Mas, apesar de não ser o único e, talvez, nem o mais importante, esse ingrediente discursivo não pode ser desconsiderado, sob pena de perder parte relevante do discurso.

É esse banho evidente, prático e objetivo que arranca de Kaspar o comentário que faz. A reticência de se levantar não é explicada pelo medo ou pela vergonha, mas pela voracidade com que a pele é atacada, parecendo que será arrancada. O enunciado de Kaspar revela, desse modo, o exagero com que a atividade de higienização do filho é realizada pela mãe. Parece não bastar que a sujeira “terrestre” que o cobre seja removida: a atividade de limpeza do filho deve chegar aos poros e às camadas mais profundas da pele, como se ela devesse ocorrer de dentro para fora. A lavagem parece querer alcançar a carne e não apenas a superfície dérmica, fazendo com que Kaspar reclame da dor que sente e implore para se livrar da dor. Não faltam exemplos de crianças que choram ao serem banhadas ou fogem do banho sempre que podem: esta parece não ser uma das atividades mais prazerosas para elas. Um convite à reflexão está na mira do enunciado de Kaspar/Herzog.

Ao lado desse efeito de sentido que indicia uma atividade torturante aplicada à pele, outro pode ser pleiteado. Aqui, o banho não é feito à base de água, mas é a transfiguração e a transposição para outro nível de existência, que é também físico, mas, sobretudo, simbólico. Trata-se de retirar a criança do seu estado natural e animalesco e conduzi-la à aceitação dos ditames culturais e imaginários do acordo social: trata-se de fazê-la saber o que pode pensar, dizer e sentir ou não. Aqui, o banho é a purificação do homem por meio do batismo, que o retira de seu estado pecaminoso original, colocando-o no caminho da aceitável normalidade. Neste diapasão, a pele arrancada é aquela que daria a cada um a sua coloração específica: Kaspar, portanto, terá que abrir mão da sua para que outra venha a ocupar o lugar, doravante, estando inserido num padrão determinado que não diferencia uns dos outros, mas os torna adequados ao modelo estatuído. A ação da mulher/mãe sobre Kaspar/Herzog/criança é, pois, concebida como a participação crucial que ela desempenha para a com[ô]rmação de seu filho com o que o acordo espera, com todo o arsenal observatório e sancionador que ele possui para coibir os mais voluntariosos.

Para Kaspar/Herzog, a atividade, ou função, ou papel social esperado da mãe/mulher é que ela arranque a pele, ambigualmente física e subjetiva, contribuindo de forma inexorável para que o imaginário social seja ratificado e o conjunto de pré-construídos seja respeitado e mantido intacto, obtenha isso por meio do exemplo da atividade prática, que é a ideologia materializada em ações, ou por meio da imposição simbólica dos valores, que é a ideologia consolidada em discurso. Se, no primeiro caso, *mãe*, no enunciado de Kaspar, poderia ser lido como um vocativo, cuja finalidade seria captar a atenção para a interação, no segundo, *mãe* é o tópico/sujeito de um comentário/predicado: os dois caminhos são possíveis e promissores: ambos fazem refletir sobre convivências e efeitos de cumplicidade. Entendo que o enunciado de Kaspar/Herzog deva, como deseja Chartier (1990, p. 17), desautomatizar “estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”. Talvez, mais do que ninguém, as mães devessem sentir inquiridas pelo desafio taciturno de Kaspar/Herzog.

PARA RELEMBRAR

Estabeleci como objetivo efetuar uma análise da cena do banho do filme *O enigma de Kaspar Hauser*. Penso que o trajeto esteja relativamente cumprido. Relembro, para terminar, alguns aspectos com a finalidade de sintetizar a discussão. Ao banho pode ser atribuído o efeito de sentido de batismo, em que a água é o elemento purificador do ser que é redimido do seu estado natural e da alienação em relação à cultura, passando à condição de homem ereto, antropomórfico e civilizado: lavar a pele é lavar a alma, criando o homem “novo”.

Na passagem para a condição de homem sociabilizado, a mãe, por meio da retomada de interdiscursos diversos, da reiteração de pré-construídos disponíveis e da denegação, faz Kaspar (e o filho) entender que deve ter vergonha e medo de um uso do corpo, podendo exibir a nudez em circunstâncias especiais: na solidão da cela vazia que o abriga do olhar voyeur dos demais, sendo que em outros casos a nudez será castigada. Cabe a ela, auxiliada pelo marido, estabelecer as diretrizes de conduta com relação ao corpo físico e mental e aos procedimentos com outros membros da família: o corpo pode ser mostrado para ela, que vai tocá-lo da forma aceitável, competindo-lhe, portanto, a higiene; a ela compete evitar que o filho esteja na cena, para não ser maculado na sua inocência por meio da inserção num universo interdito.

Com o enunciado cuja articulação pressupõe a existência de Deus e por meio do marcador de pressuposição **só**, criam-se dois efeitos de sentido, antitéticos, que, se, por um lado, minimizam a presença e a atuação divina em determinadas condições, a maximizam em outras, pois, se no ambiente mais recluso ele está presente, quanto mais estará em ambientes concorridos. Compete à mãe criar, desse modo, uma figura de controle que tudo sabe, tudo vê e tudo pode, onerando a existência do filho com uma sobrecarga de preocupações. Ele vive, assim, sob a ameaça da punição que virá caso alguma ruptura ocorra.

Por fim, o enunciado de Kaspar, na modalidade do contradiscurso, permite que Herzog (o autor) chame a atenção para o papel social que a mãe desempenha, sendo ela não a figura altruísta portadora de amor incondicional com que determinados discursos a desenham, mas a mensageira da “boa nova”, que deve ser absorvida pelo iniciante, mesmo que, para isso, como afirma o protagonista, ela deva arrancar a pele.

Misto de mulher, mãe, dona de casa e professora, cabem-lhe as relações familiares, domésticas e pedagógicas. A ela compete, contra a natureza animal e instintiva de Kaspar, dominado pelas necessidades primordiais, lapidar a formação do “filho” e inseri-lo no mundo da ortodoxia e do acordo. Que o faça de **sã** consciência não se pode afirmar, uma vez que se encontra impregnada da cultura que a circunda e é constituída pelo desconhecimento do mar em que se encontra imersa. Talvez apenas por meio da voz de Kaspar/criança ainda se faça possível a surpresa e o antagonismo ao papel desempenhado pela mãe, pois ela, adequada aos costumes, não percebe mais o trabalho que desenvolve: o sacrifício a que submete Kaspar é o mesmo a que ela se submete, pois as grades tecidas ao redor do filho são as mesmas que a aprisionam: o processo de arrancar a pele é, pois, reflexivo. Uma forma bastante pertinente de fechar este texto, entendo, provém de uma passagem de Bourdieu (1998, p. 82), que capta de forma magistral o que pretendi discutir neste trabalho:

Em meio à luta para a imposição da visão legítima, [...] os agentes detêm um poder proporcional ao seu capital simbólico, ou seja, ao reconhecimento que recebem de um grupo: a autoridade que funda a eficácia performativa do discurso é um *percipi*, um ser conhecido e reconhecido, que permite impor um *percipere*, ou melhor, de se impor como se estivesse impondo

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

oficialmente, perante todos e em nome de todos, o consenso sobre o sentido do mundo social que funda o senso comum.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. (Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira). 8.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. (Trad. Sergio Miceli e outros). 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Trad. Guy Reynaud. 6.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1990.
- ELIAS, N. e SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações a partir de uma pequena comunidade**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Trad. Raquel Ramallete. 19.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al.. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.
- SCHNEIDER, M. **Ladrões de palavras: um ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Trad. Luiz Fernando P. N. de Franco. Campinas: Edunicamp, 1990.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. Trad. Rosaura Eicheberg. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Recebido em: 11.10.12
Aprovado em: 05.06.13