

NAGIB, L. "Kaspar Hauser: a apologia da diferença" ^{21/10/76}

SECRET/NAT

(5)

(21/03)

Kaspar Hauser: a apologia da diferença

Uma análise detalhada daquele que pode ser considerado o filme-síntese
de Werner Herzog

Lúcia Nagib

Ao filmar a história de Kaspar Hauser, Werner Herzog optou por um tema que há quase dois séculos fascina os escritores: em Ansbach, na Alemanha, os livros e estudos sobre o caso enchem uma biblioteca. Herzog confessa não ter consultado nenhum deles, atendo-se apenas aos documentos que diziam diretamente respeito a Kaspar Hauser. Dentre eles, estava o relato do jurista Anselm von Feuerbach (pai do filósofo Ludwig Feuerbach), que, tendo participado em determinado momento da educação de Kaspar, compôs uma descrição minuciosa e admirável de seu trajeto pela sociedade (1). Ajudado pela excelente qualidade do texto e, sutilmente, desprezando alguns detalhes e revalorizando outros relacionados à sua temática tão recorrente, Herzog conseguiu ir além da singularidade dos fatos e fazer um filme que diz respeito a cada um de nós.

Quanto aos dados históricos, Herzog manteve-se, no essencial, fiel ao relato de Feuerbach, além de reproduzir com precisão os cenários e vestuário descritos minuciosamente no texto. O Kaspar Hauser verdadeiro (assim como o do filme) foi encontrado em Nuremberg, em 1828, quando contava, ao que se calcula, 16 para 17 anos de idade. Ao se fazer entender, explicou que até então vivera preso numa cova escura, onde nunca pudera diferenciar o dia da noite ou ter contato com outro homem — a comida lhe era posta ao alcance enquanto dormia. Até aí, nada mais do que um caso estranho, que desperta compaixão.

Mas há outros detalhes que envolvem a vida de Kaspar em enigmas fascinantes. Ele nunca conseguiu dar informações sobre o homem que um dia o arrancou da cova e o arrastou até Nuremberg — numa viagem difícil e dolorosa, pois Kaspar não sabia andar. Segundo ele, esse mesmo homem, pouco antes de libertá-lo da prisão, o ensinara a tabiscar o nome no papel e a pronunciar a frase intrigante: "Quero ser cavaleiro tal como meu pai foi." Aliás, essa frase e a palavra *Ross* (cavalo) eram as únicas que ele conhecia quando foi encontrado.

Primeiramente tido como um louco ou um impostor pela oficialidade local, Kaspar foi novamente levado à prisão (desta vez, numa torre), onde se tornou objeto da curiosidade de inúmeros visitantes. Até que o professor Daumer resolveu levá-lo para sua casa e encarregar-se

de sua educação, tratando-o como um filho. Começou, então, para Kaspar, o difícil aprendizado da vida entre os homens, que durou pouco, pois ele foi misteriosamente assassinado em 1833, apenas cinco anos após ter surgido em Nuremberg.

Sua origem até hoje permanece ignorada, mas as probabilidades apontam para um fato curioso: ele seria descendente de um poderoso grão-duque de Baden, por parte de pai, e filho de Stephanie Beauharnais, sobrinha e enteada de Napoleão Bonaparte. E sua eliminação do mundo estaria ligada a uma trama dos descendentes de um segundo casamento do grão-duque, interessados na herança.

Por outro lado, para aumentar o interesse da história, ela ocorreu num momento em que se consolidavam as modificações introduzidas na Europa pela Revolução Francesa, ou, como Hegel se refere à época, no momento em que o espírito do homem dava "um salto, livrando-se de sua antiga forma adquirindo uma nova". Inserido em tais circunstâncias, o caso poderia ser visto como uma metáfora de seu tempo: saído das "trevas" de uma cova, vítima de uma prática de origens medievais, Kaspar foi repentinamente trazido à "luz" do sol e dos ideais iluministas da burguesia ascendente.

Herzog se utilizou dessa metáfora dentro de uma visão romântica: preferiu desprezar as hipóteses referentes à origem do garoto, reduzindo-as a breves comentários, e enfatizar sua disposição para a poesia, questionando, ao mesmo tempo, a formação burguesa de base iluminista.

A capacidade de ver

Não apenas neste filme, como em muitos que fez, Herzog se preocupa em detectar aqueles momentos milagrosos em que suas personagens deixam à mostra suas características humanas. Os seres limítrofes, tão comuns em sua obra, se prestam à perfeição para isso.

deficiência física ou mental que possuem os reduz quase à condição de animais e os faz parecer incapacitados para o convívio social. Mas a câmera, se desligando delicadamente do lado fático da narrativa e se identificando com o ponto de vista do personagem, nos revela sua extrema sensibilidade para o belo (e também para a dor) e sua capacidade de "sentir" ou "ver" além do que podem as pessoas consideradas normais. (No caso de Kaspar, um admirável coincidência parece confirmar as idéias de Herzog e esse respeito. Feuerbach relata, com espanto, a incrível acuidade de todos os sentidos do menino. No que se refere à visão, ele conseguia distinguir com nitidez objetos que, para outros, eram obscuros ou inteiramente invisíveis — pág. 90.)

Em determinados momentos, a câmera chega mesmo a abandonar toda a objetividade, passando a enxergar com os olhos do personagem, às vezes até ultrapassando o que ele está vendo para mostrar o que ele é capaz de ver. As imagens que nesses momentos aparecem na tela são as famosas "visões", que se tornaram características do estilo de Herzog. Elas podem se diferenciar das outras imagens do filme pela textura granulada, nublada, etc., pela cor de tonalidades irrealis, pela perspectiva deformante dos objetos, pela alteração da velocidade — recursos que nos remetem ao processo das visões e às deformações expressionistas —, frequentemente também pela música, encarregada de dar o clima elevado. De qualquer forma, sempre percebemos que elas se situam num nível diferente das demais.

O filme *O Enigma de Kaspar Hauser* é todo construído com base nesse processo. A sequência linear dos fatos é várias vezes quebrada por imagens visionárias (todas inventadas por Herzog), como se fosse uma crosta fina e frágil que por momentos se rompe, cedendo à pressão da verdade caótica e misteriosa da natureza que está por baixo dela.

Kaspar e os animais

Num primeiro nível, é contada a história de Kaspar Hauser a partir do momento em que sai da cova até o seu assassinato. Nesse relato a linearidade temporal é mantida e, formalmente, não se foge muito (e nem se pretende fugir) do convencional.

Desde o primeiro instante, esclarecem-se as condições em que o herói se encontra: sub-humanas. Sua proximidade do animal é sugerida em várias passagens. A primeira vez em que aparece, ele está sentado na cova, amarrado ao chão por uma correia, e brinca com fitas e dois cavalinhos de madeira. A música que introduziu o filme cessou, e o único som que ouvimos são os grunhidos animais do solitário Kaspar. Os movimentos que faz com seus pequenos brinquedos são incessantemente repetidos, e logo adivinhamos serem os mesmos há muito tempo. No entanto, Kaspar não se aborrece com aquilo — e só o homem pode se aborrecer, como nos lembra Hegel. Feuerbach transcreve declarações do próprio Kaspar nesse sentido: ele afirmava, por exemplo, que quando estava na cova, nunca sentira falta de nada (pág. 53).

Mais adiante, quando Kaspar está imóvel como uma estátua na praça central de Nuremberg, segurando uma carta, o qual como aparece no cartaz de publicidade do filme), o campo nos mostra uma vaca girando devagar e ininterruptamente ao redor da árvore à qual está amarrada. É certo que o movimento giratório que se repete ao infinito é uma imagem recorrente nos filmes de Herzog — como o carro que gira sem cessar em *Stroszek* e em *Os Anões Também Começaram Pequenos* —, e um de seus principais efeitos é tornar ilusória qualquer impressão de avanço ou progresso. Rudolf Hohlweg

detecta o mesmo movimento na música do grupo Popol Vuh, no filme *Aguirre, a Cólera de Deus*: "O círculo dos motivos musicais atua como se estivesse marcando passo. Embora se mova, não avança, não se desenvolve" (2). Mas aqui, o fato de ser um animal a realizar este movimento me parece significativo.

Uma outra sequência, que mostra Kaspar reduzido à situação de um animal exótico, comprova também a fina sensibilidade de Herzog na interpretação do texto de Feuerbach. Ao se referir à curiosidade de que o garoto era objeto, no período em que ficou preso na torre, Feuerbach escreve: "De manhã até a noite, Kaspar desfrutava de um público não menor que o do canguru e da hiena domesticada do famoso circo do Sr. Van Acken" (pág. 65). Tomando a comparação ao pé da letra, Herzog criou um verdadeiro circo expressionista, onde expôs Kaspar Hauser junto a personagens de outros de seus filmes, apresentando todos como "enigmas". Na abertura do grotesco espetáculo, um urso, tornado inofensivo por uma focinheira, faz um número de cambalhotas como se pertencesse à mesma espécie dos outros seres ali expostos. E diante do circo, a câmera nos mostra mais uma vez um animal — um pônei — que gira sem parar ao redor da estaca onde está amarrado...

A identificação com as crianças

Mesmo equiparando-o ao animal, em nenhum momento o filme faz de Kaspar uma figura desprezível. Ao contrário; como o ponto de vista do narrador é sempre pelo menos solidário ao do herói, somos levados a acreditar que os animais são seus companheiros de infortúnio, vítimas da mesma incompreensão da sociedade (como no caso do urso que não pode abrir a boca ou do camelo do circo, que anda de joelhos).

Por outro lado, a sociedade opressora também encontra seu paralelo perverso no reino animal. É o que concluímos ao ver o macaco montando um cavalo, diante do circo, ou a cegonha que devora uma rã no jardim de Daumer. Aliás, os animais em Herzog desempenham sempre um papel fundamental, mesmo quando a sua presença não tem justificativas claras. A galinha, por exemplo, é uma figura constante, desde seus primeiros filmes. Herzog a considera "o animal mais terrível do mundo", sem que para isso haja algum motivo específico. De modo que deve ter sido uma coincidência significativa para ele o fato de Kaspar Hauser também ter se apavorado diante de uma galinha preta, segundo nos conta Feuerbach (pág. 41) — cena que, naturalmente, foi reproduzida no filme.

Tanto os animais não são um contraponto pejorativo, que, paralelo a ele, há um outro, que representa toda a pureza e integridade de Kaspar: as crianças. Herzog constrói, com passagens breves mas importantes, um discurso que sublinha a compreensão tácita entre Kaspar e as crianças. Por exemplo: são os filhos de Hittel, o guarda da prisão, que lhe ensinam as primeiras palavras; no circo, assim que Kaspar é apresentado, a câmera escolhe, como contracampo, duas crianças de rosto angelical, que o observam com ar atento e grave. Numa das cenas mais locantes do filme, um bebê chora em seu berço e se acalma quando Kaspar dele se aproxima. A mãe coloca-lhe então o bebê no colo, e as lágrimas escorrem pelo rosto de Kaspar, num pranto silencioso.

Ele próprio é, na verdade, um recém-nascido, pois há pouquíssimo tempo veio "à luz". Como qualquer criança, tem que aprender a andar, a falar, a comer. Sua primeira reação, diante dos objetos que encontra, é atribuir-lhes as características que ele mesmo possui. Assim, tenta

ensinar um galo a andar com apenas duas patas, ou acha que a minhã que rola na grama "é muito esperta". No filme, contudo, isso não significa ignorância, e sim a manifestação poética de uma sensibilidade ainda não atrofiada pelos hábitos e convenções sociais. Como diz Vico: "O trabalho mais sublime da poesia é dar senso e paixão às coisas sem sentido, e é próprio das crianças tomar coisas inanimadas entre as mãos e, brincando, falar-lhes como se fossem pessoas vivas" (3). Só que Kaspar nunca está brincando: ele sempre fala sério, e é a sério que o espectador deve levar tudo que ele pensa e faz.

Dentro de uma perspectiva romântica, Herzog retrata Kaspar Hauser como a encarnação de toda a pureza original do homem. Se é certo que "pau se entorta de pequeno", Kaspar é aquele que não mais se poderia "entortar", por ter permanecido intocado, como que numa estufa, até o final da adolescência. Seu espírito permanece íntegro e incorruptível, mesmo depois de aprender a fazer "coisas de adulto".

Assim, no filme, em vez de ter um comportamento incoerente ou inconsequente, sua ingenuidade é acompanhada de uma seriedade, de uma dignidade que dão um caráter elevado a qualquer situação. Feuerbach observara: "sua ingenuidade, sua franqueza sem desconfianças e sua inexperiência frequentemente mais que infantil estão aliadas a um certo tipo de precocidade e a uma gravidade nobre, porém espontânea, na conversa e no comportamento" (pág. 113).

Percebemos então que o ser sub-humano, desprovido de todo refinamento, é, por outro lado, segundo Herzog, como que dotado de uma aura, de uma sensibilidade extrema que, embora exista originalmente em todos os homens, nele se conservou. A música, por exemplo, chega a provocar-lhe sensações físicas: "Sinto a música com força no peito", diz, ao ouvir uma melodia ao piano pela primeira vez. E, detalhe fundamental: o menino que até os 16 anos não se lembra de ter sonhado ou sequer pensado em algo, é também capaz de ter visões.

O percurso das visões

Se a narrativa linear dos fatos dá conta da vida exterior de Kaspar, numa outra dimensão do filme vai se tecendo uma rede de imagens que parecem se relacionar ao seu mundo interior. São as visões. Embora aparentemente desconexas, essas imagens acabam compondo um trajeto mais ou menos nítido do desligamento de Kaspar da natureza, a partir de seu "nascimento".

Os primeiros planos do filme já constituem visões. Um remo mergulha na água de um lago, um rosto de menina aparece entre ramos altos de capim, um campo enevoado, uma torre vista inclinada, tomada de baixo para cima, uma mulher lavando roupa de joelhos, à beira do lago, que pára e olha para a câmera. A única ligação entre os planos é um trecho da ópera *A Flauta Mágica*, de Mozart, cantado por Tamino, cuja letra parece feita sob medida para a intenção de Herzog, diversas vezes reiterada por ele, de mostrar imagens "antes nunca vistas": "Esta imagem é magicamente bela/ como os olhos jamais viram! Sinto-a, sinto-a, com que nova emoção esta imagem divina/ penetra o coração" (*Dies Bildnis ist bezaubernd schön, / wie kein Auge je geseh'n! / Ich fühl' es, ich fühl' es, / wie dies Götterbild/ mein Herz mit neuer Regung füllt*). Depois do letreiro que resume a história de Kaspar, ainda vemos um campo de feno que ondula com o vento. Só então Kaspar aparece pela primeira vez na tela.

Esta sequência, apesar do aspecto desconexo, já produz estranheza no espectador e o prepara para um

segundo nível da história, paralelo ao relato que se desenvolverá a seguir. Como ainda não conhecemos o herói, essas imagens não são exatamente fruto de sua imaginação: elas introduzem Kaspar, ele faz parte delas.

Já na próxima sequência de visões, essa relação se modifica. Kaspar está sendo levado a Nuremberg e, durante a viagem, adormece no alto de uma colina (num plano cuja bellissima composição lembra os quadros do pintor romântico Caspar David Friedrich). Então vários planos, também desconexos, se sucedem: um campo cultivado (tomado inclinado), novamente o campo de feno, desta vez enevoado e numa tonalidade amarela, uma casa em preto e branco, telhados de casa em meio à fumaça, um relógio esverdeado, visto inclinado, marcando 11:35. De início, pensamos tratar-se de um sonho de Kaspar. Mas logo a seguir o vemos chegar a Nuremberg. Então percebemos que os planos podem também se referir às diferentes etapas da viagem, vistas através de seus olhos, ainda não acostumados à luz do dia e ao colorido das diferentes paisagens. (Herzog poderia, aqui, ter optado inclusive por uma composição abstrata, se isso coubesse em seu estilo. Feuerbach nos conta que, no começo, Kaspar não suportava olhar a paisagem pela janela, pois era como se esta estivesse fechada e coberta com uma miscelânea de tintas das mais variadas cores — pág. 75.) Mais tarde, um diálogo nos informa que, na fase inicial, Kaspar não conseguia distinguir o sonho da realidade — de modo que ambos podem estar mesclados naquelas imagens.

Conforme o filme avança, Kaspar se identifica totalmente como o autor das visões. Elas se transformam em sonhos ou histórias inventadas, narrados por ele próprio. Essa sua nova capacidade de narrar, adquirida após o contato com a sociedade, revela também que se criou uma mediação, um distanciamento entre ele e a natureza, à qual antes pertencia. Essa idéia é reforçada pelo fato de que agora ele vê lugares onde nunca esteve, como o Cáucaso ou o deserto do Saara.

Excluído de tudo

Mas tal rompimento não se dá senão às custas de um enorme sofrimento — e a visão é justamente a tentativa mítica de retorno à origem. A partir do momento em que ele "nasce" do interior da terra, num parto doloroso e difícil, sua vida se transforma num calvário que conduz, inevitavelmente, à morte. E o caso de Kaspar adquire um caráter exemplar, por lidar sempre com categorias absolutas. Sua pureza é absoluta, assim como a solidão, pois seu passado o impede para sempre de pertencer ao comum dos homens.

O próprio Kaspar exprime com clareza a condição em que se encontra, em duas passagens muito comoventes. Ao segurar o nenê no colo (na cena descrita anteriormente), enquanto as lágrimas escorrem pelo seu rosto, ele diz: "Mãe, eu fui excluído de tudo". E depois reforça: "Minha aparição no mundo foi uma dura queda".

Nas visões, o desajeitamento de Kaspar no mundo também é constantemente referido: será que as casas e objetos inclinados não resultam da perspectiva de alguém que ainda mal consegue se equilibrar sobre duas pernas? A torre (na qual Kaspar foi prisioneiro), tomada de baixo para cima, não estaria sendo vista por um homem que se sente (e é) pequeno demais? Não admira, portanto, que, numa festa dada em sua homenagem, ele não hesite em responder, quando lhe perguntam como era sua vida na cova: "Muito melhor do que aqui fora"...

Fruto da paixão de Kaspar no mundo, as visões são como um êxtase religioso, e sua beleza parece residir no contato íntimo que mantêm com o sobrenatural, ou antes, com a morte. Um plano, que considero central no filme e se liga tanto às visões como à sequência linear dos acontecimentos, é todo cercado pela presença da morte e nos chama a atenção para o fato de que ela já estava indicada nas visões anteriores. Vejamos.

Feuerbach, em seu livro, usa uma bonita imagem referente a Kaspar: "sua mente, sempre tranquila e inalterável, se assemelha à superfície espelhada de um lago, na calma de uma noite do luar" (pág. 114). Herzog transformou essa comparação metafórica no plano em questão, que me parece, plasticamente, o mais belo do filme: num lago calmo, sobre o qual paira uma fina névoa, um barco com duas pessoas (uma delas, provavelmente, Kaspar) desliza devagar, sem o auxílio de remos, da direita para a esquerda e, quando se aproxima da outra extremidade do quadro, um alvíssimo cisne começa a deslizar no lago, na direção oposta. A música que acompanha o plano é o delicado adágio de Albinoni.

Logo a seguir, Kaspar, no jardim, escreve uma carta a Daumer, onde relata seu passeio pelo lago e a presença, no jardim, de um estranho, que pisoteou o canteiro de agrides, com os quais escrevera seu próprio nome. Já se trata do assassino que, a seguir, tenta matá-lo, dando-lhe uma paulada na cabeça. Então lembramos que o primeiro plano do filme é um remo que mergulha com violência na água, no mesmo lago que há pouco vimos...

Também pode ser uma referência a esse atentado o relógio da segunda série de visões, que marca 11:35. O atentado a Kaspar ocorre mais ou menos nessa hora, mas apenas quando o relógio da casa de Daumer dá 12 badaladas, como Kaspar não aparece para o almoço, vemos Daumer e Dona Kathe (a serviçal) procurarem por ele ansiosos, nos cômodos da casa.

Talvez o próprio Kaspar já tivesse pressentido sua morte. Antes do atentado, já quisera contar a Daumer seu sonho com o Cáucaso, mas não conseguiu. Só depois de ferido, em seu leito, é que o narra: várias pessoas sobem uma montanha íngreme, em meio à neblina; no topo, a morte as espera. E, de fato, ela ocorre logo depois: Kaspar é apunhalado pelo mesmo homem — como o filme nos leva a crer — que um dia o tirou da cova. Mas, antes de morrer, ainda deixa no ar um último mistério: a história dos peregrinos no deserto, da qual ele não conhece o final.

Não sem razão, Emmanuel Carrère considera *Kaspar Hauser* o filme-síntese de seu autor (4). Além de imagens e idéias presentes em outros filmes (o deserto do Saara de *Fata Morgana*, a galeria de animais como a galinha hipnotizada de *Sinais de Vida*, o macaco que faz papel de gente e o camelo que fica de joelhos em *Os Andes Também Começaram Pequenos*), encontramos ainda, no elenco, várias personagens dos filmes anteriores e posteriores de Herzog, e também alguns de seus colaboradores e amigos pessoais. Lá estão, por exemplo, Walter Steiner (*O Grande Êxtase do Entalhador Steiner*), aqui como um dos camponeses que visitam Kaspar na prisão; Herbert Achternbusch (cineasta, dramaturgo e co-autor do roteiro de *Coração de Vidro*), também como camponês; Enno Patalas (diretor do Museu de Cinema de Munique), como o Pastor Fuhrmann; Florian Fricke, o pianista cego, que, na vida real, dirige o grupo Popol Vuh, responsável pela trilha sonora de vários filmes de Herzog, sem falar de Clemens Scheitz (de *Coração de Vidro*), que aqui faz papel de escrivão, e do próprio Bruno S. (o Kaspar Hauser), que mais tarde interpretou Stroszek.

Mas é na cena do circo que se cristaliza a principal característica do universo de Herzog. Junto a Kaspar, estão expostos o "rei de Punt" (o anão Helmut Döring, de *Os Andes*); o "jovem Mozart", que ficou mudo (também

personagem de um filme, que não chegou a ser feito); e Hombrecito (a quem *Aguirre, a Cólega de Deus* é dedicado), o último índio que restou na Europa. Diante dessas personagens, designadas como "Os quatro enigmas da Terra", compreendemos o que a palavra "enigma" realmente significa no filme: um eufemismo para camuflar a diferença que isola esses seres da sociedade.

Para Herzog, esta diferença — longe de constituir um defeito — é a única forma de resistência, ou mesmo de combate à massificação instituída pela dominação burguesa; na raiz da qual está o Iluminismo. Horkheimer e Adorno afirmam: "O que não se ajusta às medidas da calculabilidade e da utilidade é suspeito para o Iluminismo" (5). E acrescentam: "A lógica formal foi a grande escola de uniformização. Ela ofereceu aos iluministas o esquema da calculabilidade do mundo" (pág. 92). Portanto, não é à toa que Herzog, ao localizar seu filme no momento histórico em que a burguesia toma o poder, dirige seus ataques contra a lógica de maneira explícita. Aos complicados raciocínios abstratos do professor de lógica, que espera de Kaspar a solução de um problema por uma dupla negativa, este contrapõe uma resposta simples, mas criativa, que lança o professor em total desconcerto.

Também não são poupados outros pilares da ideologia burguesa, como o racionalismo, o cientificismo, o protestantismo e a própria idéia de progresso. Até o fim do filme continua dominando a atmosfera aquele movimento circular a que aludimos anteriormente; e, para Kaspar, apesar das grandes transformações por que passa, permanece difícil a execução das tarefas mais simples, como falar — o que ele sempre faz pressionando o dedo indicador contra o polegar, num gesto anotado por Feuerbach. E para não deixar dúvidas quanto ao fracasso consumado do herói na sociedade, o autor eliminou a grande habilidade do garoto para cavalgar mencionada por Feuerbach.

Quanto à religião, não bastassem as conversas desastrosas com os pastores, Kaspar ainda foge apavorado da Igreja e compara os cantos sacros e o sermão a "gritos horríveis". E, depois de nos convencer da magnífica capacidade espiritual do garoto, Herzog dá a tacada final com a autópsia, quando se descobre uma "deformidade" no crânio do morto, que os médicos, triunfantes, concluem ser a chave do enigma...

Contra a massificação

Mas os problemas apontados no filme poderiam perfeitamente ser transportados para os nossos dias, como vemos, por exemplo, na festa que Lord Stanhope oferece a Kaspar. A certa altura, para distrair seus convidados, Stanhope conta de sua viagem à Grécia (lugar tão especial para Herzog) e comenta a "luz" maravilhosa do país, usando imagens estereotipadas e redutoras que bem podiam estar escritas nos padronizados folhetos turísticos de hoje.

De fato, Herzog teve o cuidado de evitar os detalhes que limitassem a história à sua época. Tanto que, em 1977, fez *Stroszek*, que é a transposição quase literal de Kaspar para os nossos tempos. De novo encontramos Bruno S., que passou a vida peregrinando de prisão em prisão. Finalmente solto, ele parte, com mais dois amigos, para os Estados Unidos, onde impera, em seu estado mais puro, a uniformização do industrialismo capitalista. O resultado não pode ser outro: a morte do herói.

Compreendemos, assim, porque o título do filme não é *O Enigma de Kaspar Hauser* — nome que adquiriu na França e aqui. Ele se chama, originalmente, *Cada Um Por Si, e Deus Contra Todos*, frase que Herzog ouviu no filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Na verdade, o mais importante não é o "enigma" da origem e da morte de Kaspar, e sim a solidão e o abandono no mundo de um ser humano que poderia ser qualquer um de nós, e do qual, certamente, todos temos um pouco.

A mudança de uma palavra do lema "cada um por si e Deus por todos", que Hobbes refletiu o espírito capitalista da livre iniciativa, inverte com ironia todo o seu sentido. Como nos mostra o exemplo de Kaspar, Deus efetivamente abandona aqueles que se iludem com sua própria liberdade, pois, ainda segundo Horkheimer e Adorno, "os homens foram presenteados com um si-mesmo próprio a cada um e distinto de todos os outros, só para que se tornem, com mais segurança, iguais aos outros" (pág. 96). É isso que Herzog vivamente rejeita em seu filme, que, em última análise, é uma verdadeira apologia da diferença.

(1) Anselm von Feuerbach, *Kaspar Hauser — Beispiel eines Verbrechens am Seelenleben des Menschen*, Waldkirch, Waldkircher (1981).

(2) Rudolf Hohlweg, "Musik für Film — Film für Musik", em: Ulrich Gregor e outros, *Herzog/Kluge/Straub*, Munique, Carl Hanser (1976), pág. 66.

(3) Giambattista Vico, *Opere Filosofiche*, Florença, Sansoni (1971), pág. 441. Citado conforme a tradução de Alfredo Bosi, em *O Ser e o Tempo da Poesia*, São Paulo, Cultrix (1977), pág. 208.

(4) Emmanuel Carrère, *Warner Herzog*, Paris, Edilig (1982).

(5) Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, "Conceito de Iluminismo", em: Walter Benjamin e outros, *Textos Escolhidos*, São Paulo, Abril (1980), pág. 81. ■