



A RECOMPOSIÇÃO EM *HOMEM COMUM*, DE CARLOS NADER

THE RECOMPOSITION IN COMMON MAN, BY CARLOS NADER

CIRO LUBLINER¹

1. Pós-doutorando na Universidade de São Paulo (USP), com apoio da Fapesp (processo nº 2020/08504-1). E-mail: ciro.lubliner@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9056-7999>

RESUMO Este artigo analisa o documentário *Homem Comum* (2015), de Carlos Nader, a partir da perspectiva de que se trata de uma obra que opera uma série de recomposições. A mais explícita delas se concentra na apropriação realizada por meio do uso de cenas do filme *A Palavra* (Ordet), de 1955, do cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer. Abordaremos também outros tipos de reinvenção produzidas pelo cineasta brasileiro, em um elemento crucial do fazer documentário – a entrevista/o encontro –; em uma relação com a pintura, na composição cinematográfica criadora de trípticos; e, finalmente, pela própria autorrecomposição do projeto inicial que resultou no documentário. Como aporte teórico, faremos valer o pensamento de filósofos como Gilles Deleuze, Baruch de Spinoza e Friedrich Nietzsche, além de outros autores, como Jonathan Crary e Paul Zumthor.

PALAVRAS-CHAVE Documentário; Carlos Nader; *Homem Comum*; apropriação; recomposição.

ABSTRACT This article analyzes the documentary *Ordinary Man* (2015), by Carlos Nader, from the perspective that it is a work that operates a series of recompositions. The most explicit of these focuses on the appropriation made through the use of scenes from the film *The Word* (Ordet), from 1955, by the Danish filmmaker Carl Theodor Dreyer. We will also address other types of reinvention produced by the Brazilian filmmaker, in a crucial element of documentary making – the interview/encounter issue –; in a relation with painting, in a cinematographic composition that creates triptychs; and, finally, in the self-recomposition of the initial project that results in the documentary. As a theoretical contribution, we will make use of texts of philosophers such as Gilles Deleuze, Baruch de Spinoza and Friedrich Nietzsche, along with other authors such as Jonathan Crary and Paul Zumthor.

KEYWORDS Documentary; Carlos Nader; *Ordinary Man*; appropriation; recomposition.

ABERTURA: POR UM CINEMA DOCUMENTÁRIO DO ENCONTRO

Homem Comum, de 2015, para além de qualquer discussão, como aquela entre pai e filha, na sequência do piquenique que abre o filme, promove uma série de encontros e conversas. O cinema documentário possui, em grande medida, a característica de ser um propositor dessas situações. No entanto, é preciso realizar algumas distinções pontuais que marcam as diferenças entre promover um encontro, se colocar em situação de conversa e simplesmente se manter no estado de uma entrevista. O mais usual, sem dúvida, e que acabou inclusive por se convencionar na produção de documentários, é a exposição da história de um indivíduo, de uma personalidade, de um grupo, de um tema etc., feita quase sempre de forma linear e cronológica, por meio do depoimento de pessoas que tiveram algum contato com aquela história contada (indivíduos envolvidos, especialistas e estudiosos etc.).

Essa forma que se tornou hegemônica nos documentários parece derivar do campo jornalístico, no qual temos uma figura que interroga (o jornalista, o diretor, aquele que registra) e outra que responde (o entrevistado, a personagem, aquele que é registrado). Apesar desse formato, das “*talkings heads*”, poder discorrer e revelar interessantes aspectos do que se busca contar, ele tem evidentes limitações — basta pensarmos na forma como se dão os documentários baseados em entrevistas, em que os enquadramentos, por exemplo, quase nunca fogem do mesmo padrão de captação. Outro fator restritivo no formato documental baseado em entrevistas, é que ele parte de uma construção prévia, posto que o(a) diretor(a) já possui de antemão as perguntas a serem feitas. Isso tudo confina qualquer tentativa de maior experimentação audiovisual, fazendo com que o documentário apoiado em entrevistas se torne uma espécie de “narrativa clássica” do gênero.

O diretor de *Homem Comum*, Carlos Nader, envereda por um trajeto outro dentro da história do cinema documentário. Não é que ele abdique completamente da forma-entrevista, muitas vezes no decorrer do filme é o que parece se passar, mas a impressão de uma entrevista logo dá lugar a um diálogo aberto, em que as imagens e os sons não se bastam no captar de fontes emissoras referenciais, mas em um movimento de expansão do filme, na produção de relações exteriores e inusitadas, pautadas no encontro entre dois indivíduos ou mais.

A entrevista é um formato fixo ao esquema “pergunta e resposta”, em que não há espaço para o deslizamento de posições e posturas quanto a entrevistador e entrevistado, que se mantêm sob seus lugares sem que haja qualquer mudança nessa relação. Na entrevista, o entrevistado sempre tem que ter algo a dizer, mesmo que tudo o que for dito — geralmente é esse o caso — não passe de rasas declarações, enquanto o entrevistador sempre sabe o que perguntar.

Um encontro não exige posicionamentos fechados; nele, não há exatamente perguntas sendo feitas e respostas sendo dadas. Um encontro não indica a presença de dois ou mais corpos em um mesmo local, ele pode inclusive ser solitário, só que essa solidão será sempre povoada por uma variedade de coisas: imagens, sons, conceitos, gestos etc. O que faz um encontro audiovisual é o encadeamento entre a unidade e o todo das imagens e dos sons, com todas as camadas de sentido e sensação que esses carregam. Esse é o caso da sequência que abre o filme de Nader: a discussão no piquenique entre pai e filha, a natureza, o preto e branco e o colorido, o gravador de som, a presença do diretor etc. —, que permeiam aquele encontro inaugural.

Essa diferenciação entre entrevista e encontro é, na verdade, uma questão de estilo, de abordagem, de prática. No caso do(a) diretor(a) de cinema, trata-se de uma maneira de conduzir a relação com as personagens, com as paisagens e com o próprio aparato audiovisual, sem necessariamente dominar situações ou induzir falas. Um grande desafio para o estilo que visa promover encontros e conversas está justamente nessa condução não coercitiva. As abordagens que Carlos Nader adota, por exemplo, fazem com que ele próprio seja um personagem, se questionando junto com Nilson de Paula, o personagem protagonista, mesmo que na direção, no suposto balizamento dos temas tratados. O cineasta está assim aberto também a conduções propostas pelo personagem, o que transporta o documentário para lugares não planejados.

Na própria filmografia de Nader é possível notar uma riqueza de experimentação com narratividades vivas no cinema documentário, aquelas que se apoiam na concatenação de depoimentos que transbordam a forma-entrevista, apresentando-se com feições plurais: a reflexão filosófico-poética oralizada (*Trovoada*); a expressão poética, quase-performance (*Pan-Cinema Permanente*); a voz *over* como confissão, diário íntimo e pessoal (*A Paixão de JL*).

De todo modo, em *Homem Comum*, filme ao qual aqui propomos nos ater com consistência, é o diretor quem usualmente inicia e desenvolve diálogos, pelo esquema pergunta e resposta, estrutura de toda entrevista, mas logo notamos nas cenas que esse é liquefeito por interferências mútuas, geralmente pela colocação de problemas que permitem a criação de espaços enevoados, onde não há mais quem pergunta e quem responde, só a configuração de questões, dúvidas partilhadas. Essa intrusão por parte do realizador é crucial para a construção de um diálogo que dilui o esquema convencional da entrevista. Como Eduardo Coutinho (1997, p. 166) afirmou: “[a]s perguntas são essenciais como demonstrativos de uma voz que vem de fora, é algo que provoca e que gera um confronto. Tal confronto é uma coisa complicada porque vai gerar um diálogo produtivo, em que há, de alguma forma, uma troca.”

A promoção de encontros e conversas que realiza Nader em *Homem Comum* ultrapassa em muito a mera reunião de uma família, porém o encontro de imagens e sons, de movimentos, de paisagens e de ideias. Promover um encontro, nesse sentido, não é simplesmente convocar e juntar pessoas, mas antes tudo o que ali orbita, as próprias subjetividades e presenças, atuais e virtuais. Como nos diz Gilles Deleuze (Deleuze; Parnet, 1998, p. 8), encontros são como núpcias que não lidam com binariedades, com casais exatamente, eles estão sempre constituindo um devir, trocas perpétuas. Para a criação artística, quando uma experimentação está em jogo, não se trata então de meramente entrevistar, mas de catalisar encontros; não se trata de discutir, mas de desatar conversas. No caso do fazer documentário, um encontro e uma conversa soam como coisas elementares, pois conectam-se a um desejo de investigar, de observar e de escutar. O filme se torna uma perpétua busca — e não necessariamente por respostas.

Percebe-se, assim, como o cinema de Carlos Nader avança ao que remete eminentemente ao que podemos chamar de *recomposição*. E aqui está a primeira das múltiplas recomposições operadas pelo cineasta em *Homem Comum*: a recomposição do formato-entrevista, hegemônico no cinema documentário. É claro que com isso não queremos dizer que essa seja uma característica exclusiva do diretor (que, aliás, tem como uma de suas principais referências um mestre do encontro e da conversa, já mencionado, Eduardo Coutinho)², mas que esse é um aspecto fundamental de seu processo de criação e condução do documentário. Além disso, algo que almejamos tornar patente neste texto, é como o filme de Nader é uma obra que se ancora completamente no encontro, dado que ele se apresenta como fator catalisador sem o qual o filme, como veremos, nem sequer existiria.

2. Nader, inclusive, chegou a realizar um filme-homenagem a Coutinho: *Eduardo Coutinho, 7 de Outubro*, de 2013.

APROPRIAÇÕES DE A PALAVRA, DE CARL TH. DREYER

Através do duo protagonista Nader-Nilson, uma gama expandida de instâncias é enunciada, para além do que se poderia identificar como os núcleos temáticos centrais de *Homem Comum*: os problemas e dramas pessoais do caminhoneiro e os questionamentos e dúvidas artístico-existenciais do diretor. O que mais parece interessar, no final das contas, são certos “ramos periféricos” do documentário, que não esquivam de partir dos núcleos centrais que dão a sustentação temática do filme, mas que apontam para rotas de fuga, para a produção de sentidos e sensações de alguma forma invisíveis, latentes na trama. A história pessoal de Nilson se mostra como fio condutor movente, que lança vias para outras entradas e saídas de sentido e sensação costuradas pelo cineasta.

O que retroalimenta o que acabamos de denominar por “ramos periféricos” se encontra em boa medida na apropriação que Nader faz das cenas do filme *A Palavra (Ordet)* de Carl Theodor Dreyer, de 1955. *A Palavra* é baseado em uma célebre peça do dramaturgo Kaj Munk, escrita em 1925. Nela, acompanhamos um período difícil pelo qual passa uma família, os Borgen, composta pelo patriarca, o vovô Borgen, seus três filhos — Mikel, Johannes e Anders —, além da esposa de Mikel, Inger, e suas duas filhas. Os pontos principais da história se encontram na saúde de Inger, que está grávida de um terceiro filho, e do personagem de Johannes, tido como um louco que se autoproclama a reencarnação de Cristo, vagando pela casa e pela fazenda da família emitindo profecias e ensinamentos espirituais, tomados por quase todos que os cercam como sem sentido e frutos da insanidade.

Carlos Nader seleciona e veicula em *Homem Comum* onze cenas do filme do diretor dinamarquês, sendo que alguns desses trechos se dão pela utilização de aparições diegéticas (quando Nilson e sua família assistem ao filme de Dreyer na televisão), enquanto outros aparecem extradiegeticamente, por meio de inserções intercaladas com cenas do documentário.

Gostaríamos, para adentrar em uma crítica dessa apropriação específica feita por Nader, de começar pela tentativa de vislumbrar o que se passa nessa interferência direta, diegética, que diz respeito à ocasião em que o documentarista coloca os personagens para assistir à *A Palavra*. Isso ocorre já em um tempo dito “presente”, nos anos de 2010, com a segunda composição familiar (Nilson, a nova companheira, Sirlene, Nilciane, a filha e sua neta bebê). Essa cena da exibição do filme de Dreyer é dividida em duas partes: uma logo em uma das primeiras sequências e outra nas imagens finais do documentário.

Parece-nos claro que aí a opção de Nader realmente se pauta na busca pela revelação de como as mudanças, os efeitos do transcorrer do documentário, farão o espectador conceber leituras entre o que no início ainda não se podia exatamente distinguir e o que posteriormente se pensará por meio das impressões colhidas durante o filme. Na primeira sequência da exibição, ouvimos Nader dirigir as personagens, comentando que a ideia é fazer com que elas pareçam estar mesmo assistindo ao filme. Só que nas últimas cenas do longa, vemos que essa encenação, na verdade, era apenas um jogo de cena aprontado pelo próprio diretor, pois fica claro que Nilson e sua família viram sim o filme de Dreyer, por conta dos comentários que tecem e que são relativos ao que se passa na narrativa do diretor dinamarquês.

As onze cenas de *A Palavra* escolhidas por Carlos Nader não são evidentemente fortuitas, mas procuram promover conexões ou mesmo provocar o endereçamento de perspectivas as mais variadas. Essas perspectivas

podem ser realizadas e identificadas através de dois recursos expressivos e mecanismos de análise crítica: o da analogia e o da simbologia.

Quanto à simbologia, pode-se indicar ao menos uma importante cena, aquela na qual Johannes entra na sala dos Borgen para dizer que havia um cadáver rondando o ambiente e a casa. Nesse instante, é como se ele também anunciasse essa aparição metafísica na história de *Homem Comum*. A gestação do bebê natimorto de Inger se transmuta como a gestação de um câncer no corpo de Jane, que culminará em seu repentino falecimento. É como se o personagem de Dreyer engendrasses o prenúncio do imprevisto na história de Nilson, chegando mesmo a auxiliar Nader como uma figura de condução da própria narrativa que o diretor buscava tecer. Do mesmo modo, é o que acontece na concatenação de uma sequência na qual um médico tenta salvar a vida de Inger com a cena em que — a pedido de sua esposa — Nilson visita uma igreja na cidade de Aparecida, interrompida bruscamente pelas primeiras imagens do que descobrimos ser o velório de Jane.

No que concerne à analogia, é possível dizer que ela é insistentemente invocada por meio dos cortes secos que Nader realiza, indo dos personagens pertencentes ao círculo familiar de *Homem Comum* aos de *A Palavra*. Os exemplos são inúmeros: a sequência na qual somos apresentados mais demoradamente a Nilciane quando pequena é seguida pela cena da menina da família Borgen, a única que não vê separação entre o absurdo e a vida, aquela que crê no milagre, não como produto da fé religiosa, mas como aspecto do real tão verdadeiro quanto o mais banal; Nilson é notoriamente análogo a Mikel, o marido, e ao vovô Borgen, o patriarca; assim como Inger está evidentemente relacionada a Jane. O que também se evidencia no que se refere aos lares: a fazenda dos Borgen e o pequeno rancho dos de Paula. Outra analogia — talvez a única que escapa ao esquema de ligação direta familiar — é a do artista com o louco, Carlos Nader como Johannes, aqueles que produzem milagres, perguntam e afirmam absurdos, antecipam acontecimentos, reinventam e ressuscitam vidas (mesmo que, no caso do cineasta, apenas através da recuperação de um material de arquivo, de um registro audiovisual). Isso pode ser de alguma maneira confirmado por meio dos comentários que Nilson realiza quanto à figura de Johannes, ao assistir ao filme de Dreyer, que soam como se endereçados a Nader, próximas às perguntas e ao modo de proceder do artista para com o caminhoneiro. Nilson diz algo como “será que é ele mesmo o louco? Porque tem lógica no que ele diz”. Afinal, não seria também o documentarista aquele que arrisca perguntas deslocadas, “sem sentido”, mas que no, final das contas, produzem e instauram alguma estranha lógica?

Mesmo que não diretamente com o filme de Dreyer, temos ainda artifícios advindos do uso da metáfora, dos quais destacamos dois momentos. Primeiro, em uma sequência, aparentemente encenada, na qual vemos Jane

olhar pela janela, observando nuvens carregadas no horizonte, antecipando uma tempestade por vir, na clara metáfora de algum mau presságio à vista. Isso fica ainda mais evidente, pois, logo em seguida, há a quebra para uma cena que mostra imagens do velório da própria Jane. Apesar dessa imagem da tempestade ser um lugar-comum, chama a atenção o fato de ela ter sido evidentemente rodada antes do conhecimento da iminente morte da esposa de Nilson. Nesse contexto, é como se Nader pressentisse ou intuísse o futuro de Jane, confinando naquela imagem a sensação de proximidade da doença e da morte. Outro apelo à metáfora fica por conta das cenas em que Nilson realiza um carregamento de porcos. As terríveis e grotescas imagens que mostram como os animais são tocados violentamente para dentro da caçamba do caminhão podem ser interpretadas como a forma com que os seres, sobretudo os homens comuns, levam suas vidas (muito mais conduzidos, disciplinados, controlados e enclausurados do que livres), nesse caso os porcos são os humanos, presos à sua condição limitada e confusa de existência.

Há ainda dois usos criativos que Carlos Nader imprime, uma espécie de artimanha que realiza, para ligar os dois filmes por sugestão de falas e gestos, tendo o auxílio do efeito da montagem para tal – perturbando e embaçando os limites entre o que seria diegético e extradiegético. Isso ocorre em uma das cenas na qual Johannes entra na sala da família Borgen. Ele acende algumas velas sob a janela, enuncia algumas palavras enigmáticas e sai; Inger então apaga aquelas velas e retorna à mesa da família. Essa cena é cortada assim que Anders diz “será que ele voltará à realidade?”. Apesar de essa fala se referir a Johannes, após o corte da sequência de *A Palavra*, vemos a outra família reunida, a de Nilson, como se agora tivéssemos retornado exatamente ao que remete à realidade, nos direcionando da fabulação ao real, da ficção ao documentário. O “ele” de Anders parece, assim, se referir a Nader.

Em uma outra situação, temos uma cena em que Inger e vovô Borgen conversam na sala. Um telefone toca e ambos os personagens olham na mesma direção, sugerindo que o som viria de lá, Nader então corta para Jane atendendo uma ligação na qual do outro lado da linha está Nilson. Esses procedimentos parecem querer unir diegeticamente as duas histórias, à primeira vista completamente apartadas. Por esses dois casos, fica a impressão de que o documentarista leva as cenas do filme apropriado a forçar sua entrada na história de Nilson, passando não só a dialogar indiretamente, mas a fazer parte dela, se embrenhando na narrativa que tenta costurar.

Gilles Deleuze aborda o cinema de Dreyer a partir de um aspecto bastante interessante: a utilização do plano-sequência. Da mesma maneira, o filósofo procede na análise do cinema de Orson Welles, com a diferença de que no cineasta estadunidense há no uso do plano-sequência uma composição que privilegia a profundidade

do enquadramento; enquanto, em Dreyer, Deleuze dirá que o plano-sequência aparece em um sentido inverso, apoiando-se em uma “planeza” (Deleuze, 2013, p. 212). Quanto à planeza dos planos-sequência do diretor dinamarquês, Deleuze afirma (1983, p. 30): “quanto mais a imagem é espacialmente fechada, reduzida até a duas dimensões, mais ela está apta a se abrir para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta que é o Espírito (...)”.

Essa quinta dimensão apontada por Deleuze, pode ser desbravada a partir do olhar sobre Johannes, o “louco” ou o “ser delirante” de Dreyer, que pensa ser a reencarnação de Jesus Cristo — algo que ocorrera, curiosamente, segundo seus parentes, após ele passar por um período dedicado a leituras filosóficas. Johannes é aquele que não só incorpora, mas enxerga os movimentos internos dessa quinta dimensão, do Espírito, espaço das forças invisíveis, virtuais. O filho do meio da família Borgen chega mesmo a indicar que sente, enxerga e escuta os movimentos da Morte, como quando ele diz à família “ouçam, é a foice! Errou o golpe!”.

Esse cinema do espírito de Carl Th. Dreyer expõe também, através de Johannes, o poder profético da voz que é transmitida para *Homem Comum*. Nader dá a Johannes a possibilidade de poder profetizar em outra história, para além da trama a qual ele originalmente pertenceria (a primeira cena de *A Palavra* apropriada pelo cineasta brasileiro é justamente uma em que vemos Johannes profetizando no topo de um morro). Suas palavras atravessam a trama a qual originalmente se inserem para invadir uma outra narrativa, a da vida de Nilson e de sua família, além de se assemelharem à própria posição do artista. As palavras e a voz de Johannes Borgen fazem Inger ressuscitar, assim como o soar da voz de Carlos Nader em uma cena, ao emitir seu “corta!”, “ressuscita” Nilson.

Homem Comum se alia a um “cinema do espírito”, curiosamente atravessando uma história aparentemente banal. Algo ainda notado pela forma como é inserida a questão da profecia no documentário, em consonância com a ficção de Dreyer. A profecia é aquilo que busca fundar uma realidade, apontando para um acontecimento à vista — definição essa que bem poderia ser associada ao cinema, já que sua magia se encontra também na capacidade de atualização via produção de real, operando uma poética profética, palavras que se mesclam: p(r)o(f)ética. A questão é que no cinema há tanto a força do profetizar quanto a do recordar: a profecia como presentificação do futuro, sua antecipação; e a memória como presentificação do passado, sua retomada. Com essa perspectiva, trazemos para o cinema o que diz Paul Zumthor quanto à voz na poesia, que, por conta desse caráter de agenciamento temporal, acaba sendo, “ao mesmo tempo, profecia e memória” (Zumthor, 1993, p. 139).

Além de se referir ao cinema de Dreyer como um cinema do espírito que se desenvolve a partir de planos-se-quência que destacam uma planeza, Deleuze dirá que o diretor dinamarquês é um produtor de “imagens-afecção”. Dentro da taxonomia de imagens cinematográficas que produz Deleuze (1983; 2013), a imagem-afecção é aquela que estaria no último estágio da travessia existente na História do Cinema, trajeto percorrido da imagem-movimento à imagem-tempo. Isso porque — apesar de ainda se encontrar dentro do esquema sensório-motor — será a afecção que fará o movimento físico atual (as ações e reações das personagens) se tornar um debater de forças que dá a ver o virtual (a “expressão” no rosto das personagens). Para o filósofo, a afecção “é o que ocupa o intervalo, aquilo que o ocupa sem o preencher nem cumular. Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante” (Deleuze, 1983, p. 87).

A imagem-afecção se fixa então nos seres, nos centros de indeterminação, onde uma força expressiva se instalará. Deleuze dirá que o Primeiro Plano, o Plano Próximo ou ainda o *close*, é que serão as imagens-afecção por excelência. Por conta dessa afinidade com o enquadramento dito “fechado”, bem aproximado, aliado da expressão, é que a imagem-afecção ficará bastante marcada pela imagem do rosto das personagens, ou ainda mais, por um caráter de *rosticidade*, que brota do rosto das personagens, mas que se apresenta como uma qualidade que pode se dar mesmo em um objeto ou coisa qualquer.

A liberação do tempo quanto à ação nesse tipo de imagem, em *closes*, pode ser identificada em diversas cenas de *Homem Comum*, como naquelas em que as personagens dormem; ou na cena em que a câmera se aproxima do rosto de Jane aguardando sua resposta quanto à sensação de que a vida parece um sonho; ou ainda na cena apropriada de *A Palavra*, em que vemos Inger recém-ressuscitada chorando nos braços de Mikel. Essa qualidade e forma aproximada da imagem, pelo enquadramento, privilegia também a construção de “espaços quaisquer”, posto que “mergulham” em um rosto ou um objeto, que toma toda a tela. É por isso que ela se torna uma imagem necessariamente desterritorializada, por se encontrar fora de coordenadas espaço-temporais: e haveria algo mais próximo disso do que a imagem de alguém sonhando?

De acordo com Jonathan Crary (2016, p. 136): “[u]ma das muitas razões pelas quais as culturas humanas associaram o sono à morte é que em ambos se atesta a continuidade do mundo em nossa ausência.”. É a um tipo de afirmação como essa que o filme de Nader parece se relacionar, na indicação de que a vida (ou até o filme) prosseguirá, mesmo quando as personagens não se fizerem mais presentes fisicamente.

TRÍPTICOS CINEMATOGRAFICOS

Alguns movimentos de recomposição em *Homem Comum* se atualizam na forma de tríades, ou melhor dizendo no caso do cinema, de trilógicas. Isso pode ser indicado ao menos em dois casos: nas transformações pelas quais o projeto que culminou no filme passou (foram duas versões anteriores até a chegada ao longa-metragem, como mostraremos à frente) e na composição conjunta de um desses projetos prévios com o longa-metragem e com o filme de Carl Th. Dreyer. Dessa forma, encontramos uma espécie de combinatória tríptica na própria dinâmica de criação do filme de Nader. Gostaríamos, a seguir, de apontar para uma outra relação tríptica, calcada na composição de certos enquadramentos do filme.

Há, em *Homem Comum*, uma notória repetição de planos que podem ser identificados, como o são na pintura, por meio dos chamados “trípticos”, quadros expostos em séries de três, com alguma continuidade, ou imagética ou temática/conceitual. Isso ocorre no documentário em questão ao menos duas vezes, as quais optamos por chamar de “tríptico dos corpos velados” e “tríptico dos corpos adormecidos”, compostos, no primeiro caso, pelos dois enquadramentos realizados por Nader, um de Jane e um de Nilson; e por um de Dreyer, na cena de Inger no caixão; e, no segundo, com os enquadramentos de Nilson dormindo e aqueles de Nilciane e Inger.

O tríptico na pintura se apresenta como uma só peça, formada por três painéis. A novidade desse tipo de exposição pictural se deu primeiramente pelo fato de ela conseguir “ampliar” a temática dos quadros. Esta é então exprimida a partir de um plano central (que seria o quadro unitário isolado) — ao qual é incorporado em sua apresentação o que seriam os espaços *off* no cinema —, o que se localiza tanto do lado esquerdo quanto do direito dos contornos do enquadramento e da moldura, em suas zonas laterais.

No caso de Nader, os trípticos apontados estão evidentemente em descontinuidade, posto que cada um dos quadros se encontra em um momento isolado do filme. Todavia, acreditamos que seria bastante cabível uni-los em uma só imagem, com o intuito de notar as diferenças entre eles. Essa reunião tríptica descontínua não é inédita também na pintura, pois o que se convencionou como a ampliação de uma cena, passou a ser — talvez, sobretudo, a partir da invenção da fotografia — uma captação de figuras em três momentos isolados, como na visualização de três fotografias, três fotogramas ou três *frames*. Algo que encontramos, por exemplo, nos trípticos do pintor Francis Bacon.



Figura SEQ "Figura" * ARABIC 1 O "tríptico dos corpos velados" em *Homem Comum*, de Carlos Nader.

Assim, visualizando esses dois trípticos possíveis, o dos corpos velados e o dos corpos adormecidos, que se destacam na narrativa de *Homem Comum*, temos um "aumento da janela" que nos mostra a paisagem de um espectro temporal em perspectiva, construindo imagens que visam tornar "visível o tempo, a força do tempo: a força do tempo mutante (...)" (Deleuze, 2007, p. 69). Essa série sem continuidade ou simultaneidade não se destaca por uma ordenação temporal, mas pelas forças que transitam nas imagens-afecção que produzem. A relação que constitui a junção de três imagens não se encontra necessariamente atada ao filme de onde foram retiradas, residindo antes na exibição da experiência da morte e do sono através de diferentes formas. Pensadas isoladamente, as imagens se descolam inclusive dos contextos a que remetem primordialmente, como nos diz Deleuze (2007, p. 74):

O tríptico é sem dúvida a forma em que se coloca de modo mais preciso a seguinte exigência: é necessário que haja uma relação entre as partes separadas, mas que essa relação não deve ser lógica nem narrativa. O tríptico não implica nenhuma progressão, e não conta história alguma. Ele deve, por sua vez, encarnar um fato comum às Figuras diversas.

Essas "Figuras diversas", que em *Homem Comum* são justamente os corpos velados e os corpos adormecidos, admitem desse modo o fato comum das forças intocáveis ou invisíveis que palpitam no retratar da morte e do sono. Em cada uma daquelas imagens, Nader capta a sensação da própria impossibilidade da morte e do sono profundo. Diferentemente dos painéis de Francis Bacon, em que há a sugestão da movimentação dos corpos que acontece pela deformação das figuras, nas imagens do cineasta brasileiro essa movimentação (a exemplo de Dreyer) se dá no espírito, sem que haja uma deformação das Figuras, mas uma modulação de enquadramentos.

No caso do tríptico dos corpos velados, o corpo de Nilson é aquele captado o mais próximo de uma rusticidade, em Primeiro Plano; já o de Jane é registrado um pouco à distância, certamente preservando a privacidade da ocasião, entre um Plano Geral e um Plano Médio (um “Plano Americano”, em que as personagens são enquadrados dos joelhos para cima); e o de Inger em um meio-termo, um Plano Médio no qual a vemos do quadril para cima. Esses corpos velados passam então — pelo registro estético — a carregar percepções e afetos que podem dar a ver, atualizar de alguma maneira, a dimensão visível e audível de uma condição *post mortem* (mesmo que temporariamente, já que, na história, lhes é outorgada — a Inger e a Nilson, mas não a Jane — a possibilidade do retorno à vida), são trípticos não lineares, que escapam ao desenrolar das narrativas. Se no campo esotérico o “3” é conhecido por ser o “número mágico”, uma de suas magias ou milagres se faz presentificado pela arte, dado que será ele, pelo tríptico, que nos levará da unidade do plano/quadro à multiplicidade dos sentidos e das sensações.



Figura SEQ "Figura" * ARABIC 2 O "tríptico dos corpos adormecidos" em *Homem Comum*, de Carlos Nader.

AUTORRECOMPOSIÇÃO E O DOCUMENTÁRIO COMO OBRA VITAL

Uma das expressões identificadas como tríptica e que configura mais um processo de recomposição em *Homem Comum* se encontra nas transformações pelas quais o próprio projeto esteve implicado. O trabalho inicial que se desdobra na criação do longa-metragem se baseava em uma proposição ou estratégia próxima do que se poderia chamar da construção de um “documentário de estrada” (*road movie*). Carlos Nader visitou diferentes postos de gasolina de beira de estrada do interior do Brasil, abordando caminhoneiros com a seguinte pergunta: “para onde você vai?”. Por ser dirigida a caminhoneiros, recorrentes viajantes, a questão parece não ser tão

inusitada – dado que eles estão sempre em deslocamento, rumo a algum lugar –, porém, quando levada para outros contextos, para outros sentidos possíveis, ela aparece como uma pergunta mais enigmática, que passa não somente a se referir a uma viagem física, na estrada, mas a um movimento outro, que trata talvez mais da esfera do tempo do que do espaço (os quilômetros percorridos). Dessa maneira, aquela indagação, à primeira vista frívola, que abre o contato do artista com as personagens, parece rondar virtualmente outras questões: será que ir para algum lugar diz respeito a somente se mover fisicamente? Mesmo quando pensam fazer o mais comum, realizar um trabalho, garantir sua fonte de subsistência, estariam aqueles caminhoneiros se deslocando em outros lugares que não apenas nas estradas?³

Após essa primeira abordagem, o documentarista seguia um pouco pelas estradas com os motoristas, buscando desenvolver conversas triviais, até que em um certo instante lançava perguntas-chave, na direção de um aparente absurdo, problemas que passarão a atravessar o projeto que culminará em *Homem Comum*: “você não acha que a vida é estranha? Não tem a sensação de que às vezes ela mais parece um sonho?”. Por essas perguntas, Nader expõe um pouco mais daquele outro movimento, não físico, atual, com que iniciava seus diálogos, mas deslizamentos outros em direção talvez ao que pode haver no espírito, na expressão sensível de um virtual.

Foi em meio aos mais diversos encontros que compunham esse projeto primeiro – alguns deles mostrados em *Homem Comum* – que Nader se deparou com Nilson, figura que por algum motivo lhe chamara a atenção. Ao conhecer o caminhoneiro, o diretor passou a dedicar atenção exclusiva àquele personagem, fazendo nascer também o projeto do longa-metragem, sem que fosse abandonado totalmente o cerne daquele filme inicial, tanto no tema da busca pelo sentido da existência, por meio de problematizações da experiência da vida, quanto na manutenção de uma espécie de linha estratégica adotada para a condução do trabalho. Cabe salientar que, mesmo que aquele projeto inicial não tenha sido finalizado tal como planejado, Nader chegou a desdobrar uma segunda ideia que culminou no lançamento de um média-metragem, intitulado *O Fim da viagem*, de 1996, filme este que acompanha diretamente a figura de Nilson em um trabalho de carregamento e entrega de porcos até o retorno ao lar, e que tem – como mencionado anteriormente – algumas de suas cenas incluídas em *Homem Comum*.

O cineasta sabia então como e o que filmaria, além de algumas das perguntas a serem feitas, mas nunca para onde isso tudo levaria, como se recebesse um eco da pergunta que fazia aos outros: “para onde você vai?”. O curioso é que, mesmo assim, o longa quase não chegou a ser finalizado, tendo como combustível para uma sequência e consecutiva finalização o convite que Nilson realizou a Nader, em 1999, para filmar o velório de sua esposa Jane.

3. Em *Homem Comum*, Nader chega a revelar o instigante título desse projeto inicial inacabado: *Deus está no interior*.

A autoapropriação que Nader faz das imagens daquele projeto inicial expõe uma espécie de ensaio do que viria a ser *Homem Comum*; é o material inacabado, são fragmentos, fotogramas de um filme possível que revelam e destacam aspectos que acabam sendo cruciais no andamento da história de Nilson, retratando sua gênese e suas mutações, dando vida a um material que provavelmente ficaria guardado nos arquivos pessoais do diretor. Ficam, desse modo, pelo menos duas mudanças bastante visíveis em uma recomposição do material capturado pelo próprio diretor: a da história de Nilson e a dos meandros do filme produzido e enfim finalizado.

Essas recomposições se tecem e são tecidas em um trajeto de imanência, pois operam, simultaneamente, como causa e efeito, princípio e fim de *Homem Comum*, partindo dele e chegando a ele. É como diz Nader em um dado momento do documentário: o filme se tornara algo que ficava “continuando, continuando, continuando”. O próprio longa-metragem, esse personagem que chegou a ser ele mesmo uma espécie de convidado, quando convocado para acompanhar o velório de Jane, é uma persistente repetição, uma ruminação, o retorno diverso de algo impregnado no cineasta e em Nilson, uma obra que ficara bastante tempo em modo de espera, como se estivesse, na verdade, apurando seus elementos poéticos e estéticos.

E não se trata simplesmente de uma continuação no sentido sequencial puramente linear, ou seja, lógico-convencional, isso porque, na esfera da recomposição, se opera releituras e ressignificações constantes da própria memória (e em *Homem Comum* acompanhamos exatamente uma memória em andamento, em processo de reconstituição e recriação). Nesse caso, a teoria e a prática de um “contra-arquivo” parecem iluminar tal percepção. De acordo com a pesquisadora Carol Almeida (2024, p. 80):

Nos estudos de cinema, há uma constante associação entre o conceito de arquivo como a produção de uma memória coletiva e, portanto, da ideia de contra-arquivo como um gesto ativo de intervenção sobre essa memória, mas sobretudo como uma ação que chama atenção para uma estrutura de apagamento dos imaginários consensuais.

Apesar desse trecho fazer referência a contextos de ordem coletiva, podemos adaptar tal ponto de vista para o cenário mais íntimo, individual, que permeia o filme de Nader. Nele, o contra-arquivo, os trechos apropriados de *O Fim da viagem*, aparece como um anunciador do que assistimos no tempo presente do longa-metragem, tensionando-o em direção a uma estranha — porém cabível — concepção paradoxal: a de uma “memória futura”. Pelas imagens passadas veiculadas em montagem com imagens presentes,

pressente-se sinais anteriores que dizem muito sobre os acontecimentos e a condição de Nilson, sendo, portanto, esse “gesto ativo de intervenção”.

O processo de ruminação indicado previamente não se refere a uma total digestão compreensiva do filme, à intelecção de tudo o que ele poderia propor. É como a letra da música que Nilciane canta em uma dada cena, aquela que repete a frase “não tem explicação”: *Homem Comum* nos indica justamente que não precisa haver explicação, mas produção de sentido — o que não explica, mas faz seguir adiante: continuar, continuar, continuar.

É importante salientar como Nader consegue alçar o filme a esse estado em que não há a necessidade de qualquer elucidação. Não existe em *Homem Comum* a promoção de uma arte-terapia, muito menos a construção de um “filme autoajuda”. Fica claro, do início ao final, que o cineasta inscreve sua abordagem e perspectiva nas questões e não em respostas. Isso faz com que ele valorize ainda mais os sentidos produzidos, próximos ao que na filosofia se confirmou como aposta na noção de “vitalismo”, a partir de pensadores como Spinoza e Nietzsche.

Esse vitalismo, em linhas gerais, diz respeito a tudo aquilo (relações, encontros, pensamentos, ações etc.) que — em oposição a qualquer Absoluto moral proveniente de ideais ascéticos ou então de racionalismos — destaca o impulsionar da vida, o que, nas expressões de Spinoza (2009), aumenta nossa “potência de agir” e “força de existir”; ou nas de Nietzsche (2008), o que nos leva a uma “vontade de potência” ou “vontade de poder”. E para uma filosofia vitalista, a arte se revela uma das fontes mais perenes para uma crença na vida, afirmação que pode ser confirmada por alguns dos aforismos de Nietzsche, dos quais indicamos dois: “[a] arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida” (Nietzsche, 1999, p. 50); e “[a]ntes de tudo, durante milênios ela [a arte] nos ensinou a olhar a vida, em todas as formas, com interesse e prazer, e a levar nosso sentimento ao ponto de enfim exclamarmos: ‘Seja como for, é boa a vida!’” (Nietzsche, 2005, p. 140). Esse é, na verdade, o pensamento ao qual parece chegar Nader, notando o que realmente ligava ele a Nilson, ao perceber que era o próprio filme — a arte — que suportava e alimentava a vida. E são as próprias palavras do diretor durante o filme que confirmam: “nós dois precisamos desse filme pra viver. Nós dois precisamos da câmera pra viver”.

Apesar de todos os enfrentamentos e dificuldades que lançam Nilson a uma dimensão trágica, o que ressoa em *Homem Comum* é essa aposta na vida, por mais absurda que ela às vezes nos possa parecer. A homenagem final

em forma de texto que Carlos Nader concede ao caminhoneiro diz justamente dessa força catalisadora do vitalismo: “Este filme é dedicado à memória dele, um homem que acreditou inteiramente na vida”.

Em seu filme, Nader não se entrega à tentação de sacralizar o homem comum via Representação, o que é muito importante, por não fazer do homem um ser idealizado. Ele não o torna Sublime, como se poderia pensar ao assistir a algumas das belas imagens captadas no documentário. Seria fácil, até um clichê, uma espécie de *happy ending*, se o diretor acabasse por sacralizar Nilson, por fazer dele um “herói”. O que *Homem Comum* nos mostra é que o extraordinário mediado pela criação artística é a própria produção de sentido e sensação renovadora, a partir de qualquer um ou de qualquer história, desde que implicadas em procedimentos que visam sempre o alcance do sensível. Nader não faz do caminhoneiro um poeta, um diretor de cinema ou um ator, mas revela que nele, em seu modo de conduzir a vida, pode haver poesia ou potencialidades estéticas variadas. É nesse ponto que o espaço de um homem comum pode se tornar um território bastante distante de um lugar ou de um senso comum. O milagre em sua vida – diferentemente do universo ficcional – não é a ressuscitação, a esquiva à morte, mas a produção de sentido e sensação que residirá na aposta em um vitalismo.

Esse vitalismo funciona ainda como uma forma de escape a psicologismos e apelos ao meramente emotivo. Por essa perspectiva, há a possibilidade de abertura para algo que vai para além do individual, do Sujeito, passando a atravessar um corpo coletivo, encarnado em qualquer “homem comum”. O professor e pesquisador Francisco Elinaldo Teixeira (2020, p. 175) aponta justamente para esse aspecto:

Um procedimento comum aqui é a falta de pressa quanto ao uso imediato dos materiais filmados, apropriados ou inventariados, acompanhando por anos seus personagens para só depois operar com suas combinatórias e partir para a criação de sentidos. É como se por detrás desse gesto e decisão houvesse um desejo de limar as emoções, depurar as percepções e afecções vividas para poder transformá-las em sensações artísticas independentes de quem as experimentou.

É por uma paciência vitalista que Nader decide conduzir o filme, não obliterando as particularidades da história de Nilson, mas levando-a a produzir sentido em multiplicidade, em imagens e sons que dizem de muitos e para muitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RECOMPOR OS SENTIDOS DA VIDA

A imagem de todos os possíveis, o luar que passeia — assim como as nuvens — do preto e branco ao colorido aparece como um *leitmotif* de *Homem Comum*, retornando algumas vezes de forma diferente, notadamente no início e no final do filme. No caso do fechamento do longa, a imagem do luar é o que vem logo após a cena da nova reconfiguração familiar reunida para assistir à *A Palavra*.

Em contraste com a cena conflituosa do piquenique do início do longa, ao final não há mais discussão entre pai e filha, e apesar de todos os absurdos acumulados naquela história, prevalece uma atmosfera de serenidade, expressa nos olhares e rostos das personagens. Mas eis que Nader sugere mais uma das futurologias desprendidas no filme, ao mostrar planos fechados dos rostos de Nilson e Nilciane, reinserindo uma trilha sonora que reforça a impressão de que ainda haverá algum absurdo por vir. Nessa trilha, ressoa uma sensação de tensão por meio de uma única nota de alta frequência, aguda, apontando mais uma vez para a visitação dos limites entre sonho e realidade.

Em seguida, a cena do luar aparece em conjugação com o filme de Carl Th. Dreyer, pois a vemos exposta na tela da televisão em que a família o assiste — seria, no final das contas, esta a cena cabível aos dois filmes, aquela que os uniria? Ela então preenche todo o quadro, saindo, por um corte, do pequeno reenquadramento na tela da televisão para tomar todo o espaço imagético. A mesma trilha sonora lancinante persiste entre todos esses planos, e continua, agora como fundo para a voz do diretor, que retoma, em conversa com Nilson, o episódio em que foi filmada a simulação do velório do caminhoneiro.

À medida que a fala de Nader se desenvolve, o luar começa a ganhar cor, se definindo em cores justamente quando a voz emitida passa a ser a de Nilson, que afirma que, após todos os acontecimentos trágicos pelos quais passou, a vida, enfim, não parecia mais um absurdo. Agora colorida, a imagem movida pela declaração do caminhoneiro ganha outros contornos, sendo também paulatinamente ampliada, isto é, sua “janela” é expandida, indo de uma resolução menor para uma maior, vasta, *widescreen*. Nesse aumentar gradual do campo de visão, aquela luz que vinha a nós pelo luar se transmuta na luz de um avião, que decola; e a trilha sonora, o timbre de alta frequência, dá lugar ao som da máquina atravessando o ar e escapando de nossas vistas.

Essas passagens do preto e branco ao colorido, da janela cinematográfica restrita para a ampliada, do som produzido digitalmente para aquele captado de forma direta, são técnicas que entregam à imagem e ao som uma

maior gama de possibilidades de leitura. O uso desses procedimentos por Carlos Nader atravessa qualquer primazia técnica indo em direção ao alcance do sensível, sendo ponte e travessia entre tempos e espaços recompostos, entre potências estéticas audiovisuais que expressam o milagre do paradoxo do empirismo transcendental de um homem comum, indicando uma luz — luar ou avião — que cintila no firmamento e faz a vida seguir, ao menos por enquanto, na tentativa de registrar aquilo que não se deixar capturar: os sentidos da vida.

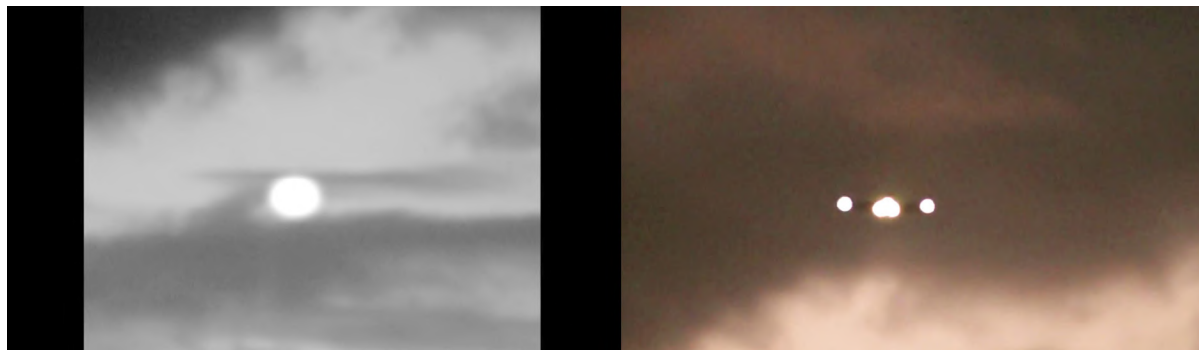


Figura SEQ "Figura" * ARABIC 3 O "lunar e o avião" em *Homem Comum*, de Carlos Nader.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carol. "Pela produção de um contra-arquivo do imaginário de freiras lésbicas no cinema e na TV". *Logos*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, 2024, p. 71-85.
- COUTINHO, Eduardo. "O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade". *Projeto História*, São Paulo, v. 15, 1997, p. 165-191.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – a Imagem Movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a Imagem Tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado (coord.) et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. Nietzsche – col. *Os Pensadores*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Vontade de Poder*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- TEIXEIRA, Francisco E. "O ensaio no cinema brasileiro: formas de inscrição da subjetividade, de Glauber Rocha a Carlos Nader". In: RICARDO, Laécio (org.). *Pensar o documentário: textos para um debate*. Recife: Ed. UFPE, 2020, p. 161-180.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

ASSISTENTE EDITORIAL

Felipe Davson Pereira da Silva

Marina Cavalcanti Tedesco

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 19/03/2025

Aprovado em 01/09/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.