

Entre vida ordinária e desejo de transcendência: *Homem comum*

Por Mariana Duccini Junqueira da Silva *

Resumo

O documentário brasileiro *Homem comum* (Carlos Nader, 2014) acompanha, em um processo de filmagem que se estendeu por quase duas décadas, segmentos da vida do caminhoneiro Nilson de Paula. O propósito do filme é abordar a singularidade da vida de um sujeito ordinário, contemplar sua alteridade sem, entretanto, reduzi-la a estereótipos. Todavia, pela estratégia de montagem (e, algumas vezes, de *mise-en-scène*), as expressões do protagonista são constantemente remetidas a um “além da experiência”, de forma que o gesto do filme seja modulado por uma espécie de suplementação da singularidade desse sujeito, em uma perspectiva metafísica.

Palavras-chave: documentário brasileiro contemporâneo, *Homem comum*, linguagem ordinária, transcendência, singularidade

Abstract

The Brazilian documentary *Homem comum* (Carlos Nader, 2014) follows truck driver Nilson de Paula's life for about two decades. Nader approaches the singularity of an ordinary man's way of life by reflecting on his otherness, but refrains from portraying him as a stereotype. However, some of the strategies of montage (and at times of *mise-en-scène*) present the protagonist's gestures and behaviors as “beyond the experience” of a common life. Thus, Nader's documentary supplements the singularity of this character by adding a metaphysical point of view.

Key words: Brazilian contemporary documentary, *Homem comum*, ordinary language, transcendence, singularity

Fecha de recepción: 01/07/2016

Fecha de aceptación: 30/03/2017

Introdução

Investigar o estatuto do sujeito comum no documentário contemporâneo implica considerar o tensionamento entre modos recorrentes de representação e o registro de corpos e gestos que se esquivam das figurações unívocas, modos codificados de dar a ver a experiência subjetiva. Como singularidade que emerge a partir dos próprios protocolos de representação, o homem comum é, portanto, uma *possibilidade* de elaboração estética em que o documentário se engaja, por meio de um peculiar trabalho com a duração:

A duração é o tempo para que alguma coisa se transforme e, antes de tudo, para que uma relação se estabeleça, se instale, se desenvolva entre o sujeito (espectador) e o outro filmado (o que é preciso fazê-lo sentir; o que deve produzir afeto, emoção). Transformação, então, e, para começar, transformação do lugar que é atribuído, destinado ao espectador e que o desenrolar do filme [...] tem como missão (Comolli, 2007: 128).

Este artigo intenta analisar como o documentário brasileiro *Homem comum* (Carlos Nader, 2014) investe-se de um exercício que torna sensível a experiência de um sujeito ordinário, trabalhando com a duração de modo a conferir ao protagonista a possibilidade de *experimentar* a própria singularidade, abrindo-se à dimensão imponderável da existência. Tal aspecto de indeterminação, que se estende tanto ao personagem quanto à constituição do filme, no entanto, tende a se desmobilizar em vista de determinadas opções de montagem e de intervenção do realizador na cena, cujos efeitos operam uma espécie de suplementação das expressões do homem comum, como desenvolveremos.

Se a condição do “ser qualquer”, conforme a pensa Agamben (2007; 2013), é a irreparabilidade –o evento de estar irremediavelmente entregue a um modo de ser, em uma exposição tal que as forças da necessidade ou da contingência

não possam defini-lo—, isso se dá porque, ao ser qualquer, não corresponde nenhuma essência ou destino. Ele o é, tautologicamente, apenas em razão de seu singular modo de existência. Fundamentado na própria potência, não definível em relação a nenhum parâmetro identitário, ele será também, para o pensador italiano, o emblema de uma radical possibilidade ética, que “não é propriamente uma modalidade do ser, mas é o ser que já sempre se dá nas modalidades, é as suas modalidades” (Agamben, 2013: 85, grifo do autor).

A referida suplementação da experiência, no documentário de Nader, lança o sujeito para um *além* de seu modo de ser, circunscrevendo-o como o portador de um sentido metafísico da vida – o que se converte, paradoxalmente, em um efeito de estabilização em face do caráter sempre indefinível e *im-próprio* do ser qualquer. Não sendo um *exemplar* empírico, mas uma configuração estética, na medida de sua constituição/atuação em virtude do acontecimento fílmico, o homem comum não carrega nenhuma promessa de transcendência: é, ao contrário, a figura de uma vida que se consome na potência de seu próprio existir.

Apresentaremos, no decorrer deste artigo, um breve percurso que situa as reflexões sobre o homem comum como possibilidade expressiva emergente entre os séculos XIX e XX, sobretudo na literatura, como uma espécie de resposta à predisposição sociologizante que buscava apreendê-lo como categoria operacionalizável, demarcando padrões de regularidade e desvio, com vistas ao funcionamento das instituições sociais. É nessa perspectiva estética que vinculamos o advento do homem comum a uma experiência de linguagem, em que a enunciação (faculdade de subjetivação no interior da língua) franqueia aos sujeitos uma experiência de si que transforma a vida ordinária em matéria de expressão.

Na sequência, as ponderações sobre a experiência do sujeito ordinário no documentário tentam demonstrar como essa modalidade fílmica tende a se tornar, na contemporaneidade, um dos espaços preferenciais a efetivar o trabalho com a singularidade qualquer, em vista de uma dimensão que, na presença imanente dos sujeitos que se lançam ao filme como a um acontecimento, assume o caráter de indeterminação como força propulsora da narrativa.

A análise específica sobre o documentário *Homem comum* detém-se em demonstrar de que maneiras o sujeito ordinário modula e dispõe suas atuações (em outras palavras, seu modo irreduzível de ser) em face das injunções ou potencialidades oferecidas pelo evento fílmico. É também em decorrência dessas observações analíticas que desenvolveremos a argumentação sobre a “singularidade sob tutela”, referente a um gesto que *dota* as expressões do protagonista de uma expressividade suplementar, como se a vida ordinária, por si, estivesse em dívida com o *real* significado da aventura humana.

O homem comum: de categoria sociológica a configuração estética

Expressão de uma época em que o indivíduo é traduzido pelo cálculo estatístico, quando o “cada um” torna-se unidade quantificável, o homem sem qualidades (Miller, 2004) representa a emergência dos caracteres medianos, em que o “único” é repostado pelo “típico”, como corolário da ideia de massa. Trata-se de um operador de pensamento contingente à modernidade, quando os ideais cientificistas avançam sobre o universo social, com o intuito de buscar os padrões e as regularidades dos comportamentos – e, como contrapartida, de prever e demarcar os desvios. Emblema de uma interpretação específica sobre a sociedade moderna, o homem sem qualidades torna-se a figura mediana do funcionamento e do controle da vida coletiva pelas instituições.

Na terminologia de Certeau (2000), o homem ordinário, animado pelos diferentes fazeres cotidianos, é o símbolo de um universal abstrato que faculta ao discurso “o serviço de aí aparecer como princípio de totalização e de reconhecimento” (p.62), acessível por uma operação do exterior que modula sua experiência de sujeito. Essa categoria, portanto, é tributária de um ideal de universalidade, como se um único indivíduo fosse o portador virtual de um telos coletivo.

Se, entretanto, o homem comum é abstraído independentemente de suas características específicas (como princípio de reunião da experiência de *todos*), é também elevado, no âmbito de certas expressões literárias dos séculos XIX e XX¹, a um modo de ser fundado na indeterminação como possibilidade de existência. É o homem “por vir”, aquele que se subtrairia a uma identidade baseada em categorias estabilizadas ou mesmo a uma subjetividade essencialista. Aberto ao caráter imponderável de estar no mundo, ele não se perfaz pela interioridade psicológica ou pela assunção às categorias de raça, classe social ou qualquer outro estatuto de pertencimento.

Agamben (2013) faz ver no homem qualquer o ser capaz de experimentar, na linguagem, uma verdadeira experiência de si. Sem estar determinado por qualidades exclusivas, o “qual-quer” (aquele que quer) habilita-se em um espaço de desejo: “desejando e sendo desejado, o ser se faz espécie, se torna visível. E ser especial não significa o indivíduo (...). Significa ser um qualquer, um ser que é, indiferente e genericamente, cada uma das suas qualidades, que adere a elas, sem deixar que nenhuma o identifique” (Agamben, 2007: 53).

¹ Dentre os exemplos expressivos dessa tendência, citamos sumariamente as obras: *Bartleby, o escrevente* (Herman Melville, 1853); *Um coração simples* (Gustave Flaubert, 1877); *O homem sem qualidades* (Robert Musil, 1930-1943), além de, mais abrangentemente, os trabalhos de James Joyce (1882-1941) e Franz Kafka (1883-1924). Ver, a respeito: Deleuze e Guattari (2003) e Deleuze (2011).

É ainda nessa perspectiva que o homem qualquer tem como único atributo o fato de ser gerado pela própria maneira de ser, em termos de possibilidade ou potência. O “qualquer” vive em conformidade a seu ser enquanto tal. Seu tempo é o da espera, o do intervalo.

Resposta sintomática às estratégias de quantificação e determinação próprias ao espírito da modernidade, o homem qualquer advém como categoria estética refratária à identidade autorreferencial, assim como às determinações de causa e efeito. Sem posses ou particularidades, não é tampouco o marginal ou o miserável. Suas relações com as diversas instâncias de poder baseiam-se na esquiva, não no enfrentamento. Em vista disso, sua aventura existencial é, sobretudo, uma específica experiência *na* linguagem: aquela que habita os silêncios, a não literalidade, as formas que abandonam ou mesmo exorbitam a expressão assertiva para se instalar na recusa de uma inscrição definitiva por parte do sujeito. É a expressão do “Eu preferiria não”, de *Bartleby, o escrevente*, personagem-título de Melville que não adere a nenhuma das opções que lhe é apresentada, não se deixa (ao menos enquanto pode) apreender pelos mecanismos do poder, mas que, por isso mesmo, reúne em si todas as possibilidades:

Todo o século XIX será atravessado por essa busca do homem sem nome, regicida e parricida, Ulisses dos tempos modernos (“sou Ninguém”): o homem esmagado e mecanizado das grandes metrópoles, mas de onde se espera, talvez, que saia o Homem do futuro ou de um mundo novo (Deleuze, 2011: 98, grifos do autor).

Se a experiência desse “homem do futuro” é essencialmente uma experimentação de si *na* linguagem, tal condição se faz em uma relação ambivalente com as formas standardizadas dos códigos linguísticos: no interior das regras de uma língua padronizada, ele escava uma espécie de interlíngua que viabiliza a singularidade a partir de desvios ou rotas de fuga.

Ser um outro em sua morada, “estar na própria língua como um estrangeiro” (Deleuze e Guattari, 2003: 54): um uso da linguagem –e, ao mesmo tempo, um fazer-se na linguagem– que desestabiliza sua lógica e tende a um limite da expressão.

Ideal estético de diferentes modalidades artísticas e midiáticas, o homem ordinário (e sua gama de correlatos conceituais: homem comum, homem qualquer, homem sem qualidades²) expressa, no âmbito do documentário contemporâneo, uma abertura para o questionamento de representações cristalizadas dos personagens (sobretudo no que diz respeito às figurativizações de “povo” ou “classe”) e uma complexidade de fundamento: como dar a ver a alteridade por meio de um construto discursivo (o próprio filme) quanto a modos de existência que, de outra maneira, possivelmente nem ascenderiam à condição de relato.

A experiência do sujeito ordinário no documentário contemporâneo

Por orientar um encontro entre sujeitos e uma duração compartilhada que se converte na experiência do filme, o documentário contemporâneo supostamente se autodetermina a acolher as expressões do homem comum em uma perspectiva não-reducionista, alheia às fixações em um tipo ou, contrariamente, à conversão do ordinário em transcendente. Um lugar para o homem comum que não se reduzisse a representações unívocas, mas que pudesse assumir as ambiguidades e dissimetrias de um modo próprio de ser no mundo:

² A referência ao “homem sem qualidades”, neste segmento, não alude à figura do indivíduo quantificável, apreensível por injunções estatísticas, conforme descrita e criticada nas reflexões de Miller (2004), mas aproxima-se ao homem sem qualidades do romance homônimo de Musil, “(...) um homem de possibilidades, caracterizado por dois traços: abertura com relação a todos os atos possíveis da experiência e da interpretação de mundo, assim como uma reflexividade persistente e marcadamente racional deste mundo e consigo mesmo” (Hanke, 2004: 137).

Se o rosto das mulheres e dos homens ordinários tornou-se tão comum na atualidade, onipresente nas inúmeras telas que mediam nossa relação com a realidade, é porque ele foi sequestrado. Em face dessa situação, o documentário, tão fortemente vinculado à vida ordinária, deve procurar todos os recursos expressivos que lhe permitam objetar contra – ou até mesmo contrariar – seu próprio poder de dominar todo mundo (Guimarães, 2007: 150).

Não raro conceituado em vista de suas dificuldades ou impasses³, delimitado por contraste com o cinema narrativo de ficção, o filme documentário não se acomoda, entretanto, em prescrições rígidas que delimitariam seu espaço de prática. Lá onde se procura a essência de indivíduos ou grupos, depara-se com o potencial inventivo dos sujeitos filmados. Contra a expectativa das verdades objetivas, a única verdade possível é a do acontecimento cinematográfico. Quando se poderia supor uma transcrição do real, as obras revelam sua face de construto, criando, elas mesmas, a categoria de real de que se investem.

Esse jogo de contraditórios se sustenta porque o documentário, tão impotente para aprisionar o real quanto qualquer outro discurso, não existe senão em permanente negociação com esse estatuto (o real), que resta inapreensível e incontrolável. Em vista de como acolhem os modos de existência daqueles que são postos em cena, esses filmes engendrarão as próprias condições do encontro entre sujeitos a que aludimos.

Tais questões apresentam relação estreita com o estatuto das formas de realismo na atualidade. Nele, a legitimidade dos relatos não mais se assenta em ideais de objetividade e de observação desvinculada dos fenômenos descritos, mas especialmente na ênfase no lugar de enunciação: o espaço de uma experiência irreduzível, singular, em contrapartida às categorias universalizantes. As narrativas que conformam um efeito de real deslizam, assim, de um realismo de matiz histórico para um realismo que se sustenta na

³ Ver, a esse respeito: Omar (1997) e Salles (2005).

ordem dos afetos e na expressão subjetiva. Em lugar de se orientar na direção de um retrato mimético da realidade, esses discursos acentuam a realidade de uma inscrição, dizendo respeito a algo intrínseco a seu dispositivo⁴: o desdobramento de mundo que ele suscita.

No espectro do documentário brasileiro, Bernardet (2003: 217) situa a passagem de um modelo sociológico (em que a abordagem dos indivíduos e dos fenômenos generalizava-se em vista do teor ilustrativo ou explicativo, rumo à construção sintética de tipos ou categorias) para as tendências posteriores em razão de três fatores principais: a exacerbação do aspecto discursivo das obras; a contemplação de formas de montagem baseadas nos fragmentos e na justaposição; e um adensamento da ambiguidade da linguagem, em oposição às formulações monovocalizantes.

As práticas documentárias podem então potencializar as vivências singularizantes dos sujeitos, que, com maior ou menor grau de liberdade, mais ou menos aderentes às injunções do dispositivo, elaboram e destinam ao filme uma atuação de si. É nessa dimensão que o realismo referencial cede lugar ao realismo subjetivo, legitimando o lugar da enunciação como articulador de verdades particulares, espaço onde “nada está resolvido ou acabado, e onde tudo ainda está no processo de se fazer” (Teixeira, 2007: 171).

Sujeito comum, personagem improvável

O documentário *Homem comum* acompanha, em um processo de filmagem que se estendeu por quase duas décadas, segmentos da vida do caminhoneiro paranaense Nilson de Paula e de sua família. Entre viagens, paradas na

⁴ Este conceito é tributário às formulações de Agamben (2005), à luz de uma leitura foucaultiana, segundo a qual o dispositivo é, sobretudo, um princípio de subjetivação, mobilizando “práticas e mecanismos heterogêneos com o objetivo de fazer frente a uma urgência e obter um efeito” (p.11).

estrada, vivências com os parentes do personagem e eventos singulares, como a morte da primeira mulher de Nilson e a emergência de um conflito entre ele e a filha, o documentário se constrói em torno de dúvidas metafísicas enunciadas pelo realizador, que as destina ao personagem em diferentes momentos. Mais do que o compartilhamento dessas questões, o filme busca captar o transcorrer da experiência do protagonista de modo a lhe reconhecer uma singularidade, mas não uma interioridade psicologista.

A obra explicita ainda um intento interlocutivo, sobretudo quando o realizador expõe ao personagem as motivações do filme. Se o projeto inicial de Nader era, aparentemente por meio da generalização, a busca pelo homem qualquer, em determinado momento da produção emerge a escolha pela vida específica de Nilson de Paula. Entretanto, pela estratégia de montagem (e, algumas vezes, de *mise-en-scène*), as expressões do protagonista são constantemente remetidas a um “além da experiência”, de forma que o gesto do filme seja modulado por uma espécie de suplementação da singularidade desse sujeito.

É nesse âmbito que as inserções do filme dinamarquês *A palavra* (*Ordet*, Carl Th. Dreyer, 1955) e de uma versão melodramática dessa obra, realizada pelo próprio Nader⁵, têm forte presença na montagem de *Homem comum*. Marcadas como contraponto à vida de Nilson por sua apresentação em branco e preto, essas realizações aludem a aspectos metafísicos da existência, em que a palavra de um eleito mostra-se capaz de tocar o transcendente e de ressuscitar os mortos. Se essas imagens “heterogêneas” ao filme podem indicar uma associação metafórica do cinema com a imortalização do homem (o que se torna sensível com a encenação da morte de Nilson), podem, da mesma forma, denotar que a experiência do sujeito ordinário não se legitima

⁵ Apenas na versão destinada a festivais estão presentes as sequências dessa releitura de *A palavra* realizada por Carlos Nader. Na versão exibida no circuito comercial, quando o filme entrou em cartaz, somente as sequências originais do filme de Dreyer estão incorporadas a *Homem comum*. Ver, a este respeito: Perrone (2015).

por si, mas depende de uma autoridade enunciativa que a destine para além do que sua fala possa efetivamente dizer.

Recurso estético-narrativo importante na composição de *Homem comum*, a explicitação do dispositivo fílmico propicia um exercício reflexivo que situa os limites da obra e, principalmente, destitui qualquer pretensão de transparência. São frequentes as alusões a aspectos operacionais da realização, mas o que torna essa opção formal mais expressiva é a remetência ao evento fílmico como condição propulsora de realidades que se vivenciam. Já nas primeiras sequências, Nilciane, filha de Nilson, diz ao pai em meio a uma discussão: “O senhor precisou de uma câmera para dizer que me amava”. O evento, de tal forma referido, se torna mais claro posteriormente com a intervenção do realizador, que o retoma durante uma conversa com Nilson.

Da mesma forma, a solicitação literal à encenação em determinados segmentos da narrativa –expressa, por exemplo, na instrução de Nader ao protagonista: “Faça com fé, acredite”– reforça o aspecto de artifício que engendra a obra, elemento produtor das *condições de filme* que fazem deslanchar a narrativa.

O artifício como expediente produtor das situações fílmicas em *Homem comum* assume a dimensão da ficcionalização –em seu sentido forte de construto, fabulação– como prerrogativa do próprio documentário. Assim interpelado a desempenhar sua vida cotidiana sob as regras do jogo próprias a um “estar em filme”, o protagonista não somente reconhece esses protocolos, como também modula seus gestos em nome deles. Se a vida ordinária é assim potencializada de modo a se converter em matéria de cinema, resiste em Nilson, entretanto, uma espécie de reserva em delinear a própria *mise-en-scène* conforme certos padrões melodramáticos. Suas expressões, não raro, condensam uma espécie de anticlímax, o contraponto às expectativas declaradas do realizador, que

intenta extrair de seu “homem comum” um sentido transcendental da existência.

Os efeitos dessa dissimetria na ordem da narrativa tendem por vezes a um “diálogo de surdos”: enquanto Nader busca um sentido para a vida, Nilson quer apenas “tocar a vida” (Araújo, 2014). Seus gestos e expressões chegam mesmo a apresentar certa desconfiança ante a predisposição do realizador em atribuir a eles qualquer sentido que não o da própria intransitividade do cotidiano. À questão: “Você não acha que a vida é absurda?”, enunciada literalmente em dois momentos do filme, Nilson responde negativamente em ambas as ocasiões, atitude semelhante à desempenhada por Jane, a primeira mulher do caminhoneiro.

As sequências que captam e expressam efetivamente a singularidade desse homem comum são aquelas em que se estrutura um trabalho com a duração, seja em vista da utilização de planos-sequência, seja em vista da operação de montagem que figurativiza o transcurso do tempo, com o progressivo envelhecimento de Nilson (e a chegada da doença que vai determinar a morte dele) ou ainda com o amadurecimento de Nilciane, que, nesse desdobramento, passa da infância à idade adulta, vivenciando momentos decisivos, como a perda da mãe, o desentendimento com o pai e a conseqüente saída de casa – quando a moça, por um tempo, trabalha como garota de programa. À exceção da morte de Jane, em que a câmera participa diretamente do evento, esses episódios da vida de Nilciane são quase incidentais no filme, seja pela opção clara em centrar a narrativa em Nilson, seja para resguardar a personagem do detalhamento de eventos íntimos e dolorosos.

Em relação à trajetória de Nilson, entretanto, o trabalho com a duração adensa o sentido do tempo como ciclo e, ao mesmo turno, como passagem. A figurativização de seus afazeres cotidianos, especialmente pelo recurso do

plano-sequência, faz coincidirem o tempo da vida que escoia e o tempo da captação fílmica, que, em alguma medida, pereniza a experiência do personagem. É o que denota a composição em que o caminhoneiro guia por uma estrada, faz a entrega da carga que transporta (porcos para o abate), ruma até a Basílica de Nossa Senhora Aparecida para um momento de devoção e, finalmente, volta para casa, onde a mulher e a filha pequena o esperam. A canção *O cio da terra*⁶, que serve de trilha sonora à sequência, reforça o sentido de devir de uma vida comum, entregue a si: o mistério da existência, ainda que inefável, insinua-se nos versos da música (“forjar no trigo o milagre do pão”, “cio da terra, propícia estação”).

Esses eventos em princípio banais, imiscuídos na generalização do cotidiano do personagem, são carregados de expressividade por se converterem em matéria cinematográfica. Especificamente por meio dessa operação, a vida de Nilson se reveste de um valor estético que a distingue e mobiliza o olhar do espectador nos termos de uma indistinção própria ao homem comum que, entretanto, se singulariza por meio da experiência fílmica:

O mais simples dos gestos cinematográficos [...] corresponde a nada menos que colocar o mundo em suspenso. E, ao mesmo tempo, colocar o sentido em movimento. O sentido em movimento é aquele que me lança na perplexidade das escolhas, na busca dos pontos de vista, mas é, sobretudo, aquele que me leva com ele, me coloca em movimento com ele, me faz rapidamente sentir que este lugar de espectador [...] é, por si mesmo, totalmente relativo e que eu preciso de uma *incerteza essencial* para me embalar quando estiver no cinema (Comolli, 2008: 269, grifos do autor).

Se a movimentação do sentido que carrega consigo o espectador tem como correlato o efeito de perplexidade, isso se explica principalmente, no filme de

⁶ *O cio da terra* (1977), composição de Chico Buarque e Milton Nascimento. Na versão utilizada em *Homem comum*, a canção é interpretada pela dupla Pena Branca e Xavanzinho.

Nader, pelo fato de que Nilson advém como um personagem improvável: “aqueles que nunca vemos, aqueles com que cruzamos sem vê-los, aqueles que se esquivam” (Comolli, 2008: 280). É, paradoxalmente, sob o signo da indistinção ou da invisibilidade que Nilson pode ascender à condição de personagem. Trata-se de uma ambivalência fundamental a essa enunciação – embora, como já delineamos, presente em grande medida no documentário contemporâneo. Dimensionado nos termos de uma criação artística, o homem ordinário tende ao personagem extraordinário: seus gestos são recebidos (e não raro modulados) em uma ordem do espetáculo, a mesma que coloca o mundo em suspenso.

Paralelamente, o papel da montagem dá consistência aos fragmentos de uma vida captados durante os quase vinte anos do processo de filmagem, alinhavando-os em um enredo que condensa os momentos decisivos, detém-se nos instantes que escoam, sublinha gestos quase imperceptíveis. Ao conferir densidade e possibilidade de permanência àquilo que se apagaria nas vicissitudes do cotidiano, o filme ordena um ponto de vista que não se restringe a acompanhar por meio de imagens e sons um segmento da existência de um sujeito qualquer. Antes, constrói mesmo o sentido dessa existência, eivando-a com uma carga dramática própria ao exercício cinematográfico:

A imagem na tela tem sua duração; ela persiste, pulsa, reserva surpresas. Se é contínua, posso acompanhar um movimento enquanto esse se faz diante da câmera; se a montagem intervém, vejo uma sucessão de imagens tomadas de diferentes ângulos, acompanho a evolução de um acontecimento a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados para que o espetáculo do mundo se faça para mim com clareza, dramaticidade, beleza (Xavier, 2003: 36).

A singularidade sob tutela: suplementação da experiência comum

A operação que inscreve o sujeito ordinário no espetáculo do mundo, em *Homem comum*, ordena-se também por uma espécie de “tutela do realizador” em relação ao personagem, o que se materializa em duas estratégias de composição. Além das já referidas intervenções de Nader no sentido de atribuir um sentido metafísico à vida e às palavras de Nilson, o trabalho em paráfrase com o filme dinamarquês *A palavra* (cujos fragmentos se alternam com as sequências audiovisuais específicas a *Homem comum*) possibilita um efeito de remetência simbólica entre as duas narrativas por meio da montagem em sintagmas paralelos (Metz, 1977)⁷.



Homem comum (Carlos Nader, 2014).

⁷ O sintagma paralelo é uma operação de montagem que “aproxima e mistura dois ou mais ‘motivos’ que voltam alternadamente” (Metz, 1977: 148, grifo do autor). De natureza acronológica, esse sintagma não implica relações temporais (ou mesmo espaciais) entre os motivos, no âmbito denotativo, mas a articulação que constrói encerra claramente um valor simbólico.



A palavra (Ordet, Carl Th. Dreyer, 1955)

Articula-se, nesse sentido, uma relação evocativa não apenas entre as duas obras, mas também entre o caminhoneiro Nilson e Johannes, protagonista de *A palavra*, interpretado pelo ator Preben Lerdoff Rye. Autoatribuindo-se a condição do Cristo ressuscitado, Johannes suscita a desconfiança dos familiares, que o tomam por mentalmente desequilibrado, mas o personagem, ao final da narrativa, traz de volta à vida a irmã, Inger (Brigitte Federspiel), morta em decorrência de um parto. Johannes, assim, é finalmente reconhecido como o portador da Palavra, aquele que pode lidar com os insondáveis propósitos da existência e, acima de tudo, aquele que crê verdadeiramente. Nilson, por seu turno, também é crente, mas sua fé se enlaça principalmente ao caráter irreparável da existência mundana, “a vida como ela é”, asserção que ele repete no filme. À diferença do tom profético das expressões de Johannes, suas falas e gestos não evocam um sentido metafísico, mas, tributários de uma expressividade ordinária, dão forma a um modo de ser em que a mera existência se transforma em possibilidade ética:

Talvez o único modo de compreender esse livre *uso de si*, que não dispõe, porém, da existência como de uma propriedade, é o de pensá-lo como um hábito, um *ethos*. Ser gerado a partir da própria maneira de ser é, de fato, a definição mesma do hábito (por isso os gregos falavam de uma segunda natureza); *ética é a maneira que não nos ocorre nem nos funda, mas nos gera*. E esse ser gerado pela própria maneira é a única felicidade possível para os homens (Agamben, 2013: 35, grifos do autor).

A tutela do realizador, nesse sentido, perfaz-se pelo exercício de suplementar e, eventualmente, interpretar os gestos de Nilson, como se a verdadeira “substância” de um homem comum não fosse suficientemente apreensível na literalidade de suas expressões, demandando uma espécie de tradução. Ainda que determinadas manifestações do diretor coloquem sob suspeita seu estatuto (quando afirma, por exemplo, que ele próprio queria “enfiar a metafísica no filme”), no mesmo movimento o desejo de um significado transcendente à vida é estendido a Nilson (“Nós dois precisamos do filme para viver”), que, entretanto, não se mostra decididamente engajado nesse propósito. Nader relembra ainda o fato de, pela ocasião da morte da primeira mulher do protagonista, ter sido chamado ao enterro e advertido para que levasse consigo a câmera. Entende isso como um convite de Nilson não estritamente a ele, o realizador, mas destinado ao próprio filme como o evento que conferiria sentido à existência do caminhoneiro. Embora não confronte a afirmação, Nilson alude ao fato discretamente ao se referir ao longo período da captação. Nesse caso, a câmera (metonímia do evento fílmico) é encarada à guisa de um registro, já que estivera presente em vários momentos da vida do protagonista e de sua família.

Há ainda o segmento, já ao final da obra, em que as duas narrativas que seguem paralelas “se encontram”, em vista de uma situação deliberadamente provocada para a composição de *Homem comum*. Na sala de casa, Nilson assiste a *A palavra*, no aparelho de DVD. Com a visão bastante prejudicada

por uma doença que o debilita, o protagonista usa óculos escuros e não é capaz de ler as legendas, no que é auxiliado pela segunda esposa (a filha e a neta dele também estão presentes, assim como o realizador, que os instrui para que assistam ao filme de Dreyer de maneira “natural”). Torna-se patente, conforme as reações de Nilson, a dissociação (para ele, ao menos) entre o sentido da obra dinamarquesa e o de sua própria vida, mesmo que convertida em filme.

Tal alheamento não se dá exclusivamente pela limitação física do personagem. Como contrapartida, as cenas em que Nilson, participando de um coral, entoava os versos de *O cio da terra* (a mesma canção utilizada como trilha sonora na sequência em que, nos anos em que a doença ainda não o alcançara, ele guiava o caminhão pelas estradas) são bastante expressivas para conotar, mais uma vez, a ideia de um ciclo existencial, que então vai chegando ao fim. Com efeito, o sentido de disparidade se efetiva porque, diferentemente de Johannes, personagem construído ficcionalmente em *A palavra* como um eleito a manifestar o Verbo divino, Nilson é “apenas” homem entre outros homens.

Sua verdade é a da existência ordinária, também ela capaz de apontar para algo que possa ultrapassar a linguagem cotidiana, mas, paradoxalmente, de modo circunscrito aos limites dessa mesma linguagem. Somente como homem entre outros homens, comum entre comuns, o personagem alcança a autenticidade possível: a de estar entregue ao hábito, à sua própria maneira de ser. Como morada ou permanência (um dos sentidos de *ethos*), essa maneira de ser torna-se a própria medida da alteridade, aquela que não pode ser reduzida a estereótipos nem extrapolada pela mística metafísica:

Talvez agora tenhamos condição de compreender exatamente que realização a fala representa para nós, de que maneira prolonga e de que maneira transforma a relação muda com o outro. Num certo sentido, a fala do outro não atravessa nosso silêncio, nada pode nos dar além de seus gestos: a dificuldade é a mesma

de compreender como podem palavras dispostas em proposições nos significar outra coisa que não nosso próprio pensamento –e como podem os movimentos de um corpo organizados em gestos ou em condutas nos apresentar alguém que não seja nós– como podemos encontrar nesses espetáculos outra coisa a não ser o que neles pusemos (Merleau-Ponty, 2012: 227).

A despeito dos movimentos interlocutivos, de uma “honestidade de fundamento” em se rechaçar a transparência enunciativa e, sobretudo, do trabalho em conjunto que enlaça duas décadas da vida do realizador e do protagonista, o documentário *Homem comum* não empreende propriamente uma experiência de diálogo, no que respeita ao acolhimento da fala do outro como uma dimensão de sua existência, de seu ser no mundo (a mesma que se torna potente para afetar o lugar do “eu”, tornando-o um outro). Trata-se de dois universos que, embora partilhados por sujeitos cada qual a seu modo investido no filme, não estabelecem uma experiência do comum, em que os termos e o sentido dessa relação não podem ser dados a priori, mas são continuamente forjados a cada lance do jogo de comunicação.

Conclusão

Como gênero discursivo, o documentário contemporâneo pode converter um olhar sociologizante sobre o homem qualquer, retirando-o de um lugar meramente contabilizável, estatístico (ou ainda típico), para situá-lo conforme seu *valor de rosto* (Lévinas, 1988), ou seja, o de uma singularidade comum, exposta em seu elemento enigmático⁸. A dificuldade radical desse procedimento, inerente ao fazer cinematográfico, consiste em figurativizar esse enigma (indefinível por natureza) por meio de procedimentos formais convencionalizados, que dão compleição a uma narrativa.

⁸ Conforme Lévinas (1988), o valor de rosto explica-se nos termos de uma epifania: ao mesmo tempo em que é irreduzível (por expressar uma “literalidade” física, corpórea), evoca, em sua estranheza, uma alteridade absoluta, que não pode ser objetificada.

Imiscuído nesse paradoxo, que aspira a construir um sentido singular para a experiência dos homens ao mesmo tempo em que tem como matéria prima os fragmentos da vida cotidiana, banal, o documentário, assim como outras expressões discursivas, produz seus “milagres particulares”. Na articulação de imagens e sonoridades, acolhe e pereniza rastros fugidios, índices de vidas que, convertidas em relatos fílmicos, tendem a permanecer mesmo após a finitude corpórea: testemunhos que sobreviverão às testemunhas.

Esse aspecto é evocado em *Homem comum*, de modo mais indicativo, na sequência em que a câmera se detém no corpo imóvel de Nilson, coberto de flores, em um caixão. O espectador só percebe o logro quando a voz do realizador, em efeito extradiegético, anuncia o corte e pergunta ao personagem se está tudo bem, ao que ele responde: “Tudo bem, por enquanto”. É então que se manifesta ainda outra vez a inspiração de *A palavra* na composição enunciativa do documentário brasileiro: assim como a personagem Inger é ressuscitada pelo irmão, por meio de um efeito ficcional estritamente atrelado ao enredo, o gesto de *Homem comum* também é o de “arrancar” metaforicamente Nilson da morte, valendo-se da condição fundamentalmente ficcional que respalda as próprias enunciações documentárias. Se, no filme dinamarquês, Johannes diz que a verdadeira blasfêmia é a de não mais haver entre os crentes alguém que tenha fé, *Homem comum*, por associação, investe-se em um exercício de fé: a crença no cinema como potência de imortalização do homem.

Entretanto, o único sentido de transcendência pertinente à aventura humana não se engendra alheiamente aos fatos ordinários, como se estivesse investido em uma experiência de linguagem que se “purificasse” dos equívocos e da opacidade fundamental da comunicação cotidiana:

O homem é o ser que, deparando-se com as coisas e unicamente nesse deparar-se, se abre ao não-coisal. E inversamente: aquele que, estando aberto ao não-coisal, é, unicamente por isso, entregue irremediavelmente às coisas. Não-coisalidade (espiritualidade) significa: perder-se nas coisas, perder-se até não poder conceber senão coisas. E só então, na experiência da irremediável coisalidade do mundo, chocar-se com um limite, tocá-lo (Agamben, 2013: 96).

O gesto mais incisivo do documentário de Nader é a busca incessante por tocar o limite da transcendência, tomando como exemplar a trajetória de Nilson de Paula, mas a suplementação das expressões subjetivas do protagonista, contraditoriamente, apenas faz adensar um impasse (literalmente, uma impossibilidade de passagem). Se o sentido forte da existência só pode ser evocado, mas não nomeado, isso se dá no movimento irregular das práticas cotidianas, no interior de uma linguagem que não pretenda estar alhures para expressar o “verdadeiro significado” de uma vida comum.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2005). “O que é um dispositivo”, em *Outra Travessia: Revista de Pós-Graduação em Literatura*, n.5, Florianópolis: UFSC, pp. 9-16.
- ____ (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- ____ (2013). *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Araújo, Inácio (2015). “Um rosto na multidão”. In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, 11 de setembro. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1680884-inacio-araujo-um-rosto-na-multidao.shtml?mobile> . Acesso em: 30/06/16.
- Bernadet, Jean-Claude (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Certeau, Michel de (2000). *A invenção do cotidiano*. Vol. 1 – Artes de fazer. Petrópolis: Vozes.
- Comolli, Jean-Louis (2007). “Os homens ordinários, a ficção documentária”, em Sedlmayer, Sabrina; César Guimarães & Georg Otte (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 127-138.
- ____ (2008). “Aqueles que (se) perdem”, em *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, pp. 269-282.

- Deleuze, Gilles (2011). *Crítica e clínica*. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari (2003). *Kafka – para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Hanke, Michael (2004). “A qualidade de ‘O homem sem qualidades’, de Robert Musil”, en *Alceu*, n. 8, v.4, jan-jun, pp. 128-140.
- Guimarães, César (2007). “O devir todo mundo do documentário”, en Sedlmayer, Sabrina; César Guimarães & Georg Otte (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 139-153.
- Lévinas, Emmanuel (1988). *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Merleau-Ponty, Maurice (2012). *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Metz, Christian (1977). *A significação no cinema*. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva.
- Miller, Jacques-Alain (2004). “L’ère de l’homme sans qualités”, en *La cause freudienne*, n.57, jun, Paris: ECF, pp. 73-97.
- Omar, Arthur (1997). “O anti-documentário, provisoriamente”, em *Cinemais*, nov-dez. Rio de Janeiro: Aeroplano, pp.179-203.
- Perrone, Marcelo (2015). “Vencedor do Festival ‘É tudo verdade’, *Homem comum* estreia em Porto Alegre. Entrevista com Carlos Nader. In: *Zero Hora*, 10 de setembro. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/09/vencedor-do-festival-e-tudo-verdade-homem-comum-estrela-em-porto-alegre-4844884.html> . Acesso em: 29/06/16.
- Salles, João Moreira (2005). “A dificuldade do documentário”, en Martins, José de Souza; Cornélia Eckert & Sylvania Caiubi Novaes (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, pp.57-71.
- Teixeira, Oswaldo (2007). “Sobre o vazio em *Dez*, de Abbas Kiarostami”, en Sedlmayer, Sabrina; César Guimarães & Georg Otte (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 155-175.
- Xavier, Ismail (2003). *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify.

* Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Pós-doutoranda no Programa de Mídias da Universidade Estadual de Campinas (PPG Mídias-UNICAMP), com bolsa Capes. Contato: marianaduccini@gmail.com