

O Bom Filho a Casa Torna

O TUBÉRCULO (Dir.: Nicolas Thomé Zetune, Lucas Camargo de Barros, 2024, SP)

por Pedro Henrique Ferreira

Dois elementos metafóricos se impõe sobre *O Tubérculo* - a 'doença' e a 'herança' - um justificando sua dinâmica formal e o outro arredondado suas arestas à nível da trama. A primeira delas é a patologia vivenciada pelo protagonista. Como Thomas Elsaesser bem notou, o cinema contemporâneo à nível do campo de autor é repleto de retratos de doenças e de personagens que, em alguma medida, padecem de alguma condição especial que explica sua maneira peculiar de encarar o mundo. Em última instância, são os limites de suas faculdades cognitivas e os estados alterados de consciência que justificam a experimentação formal da obra. O longa-metragem de Nicolas Thomé Zetune e Lucas Camargo de Barros investe num personagem que padece de insônia familiar fatal, uma doença genética rara e sem cura que impede a vítima de dormir. É bem verdade que, em princípio, esta limitação facultativa determina as opções formais do longa-metragem, mas não exclusivamente para submeter o mundo à percepção do protagonista à moda *kammerspiel* ou, de aproveitá-la para gerar alegorias inconscientes e oníricas à maneira surrealista; estes momentos até existem (o crânio de um boi, a velha avó que surge como fantasmagoria, o cavalo que voa, etc.), mas eles são numericamente inferiores aos dedicados a, pelo contrário, uma expansão da consciência que rompe as paredes do 'eu' do protagonista rumo a um olhar animista sobre o mundo e as coisas.

O Tubérculo é um filme de superfícies mais do que de psiquês, e que dá a mesma atenção à água de um rio batendo sobre a pedra, às nuvens amorfas ou a uma estátua de São Sebastião que a *close-ups* dramáticos do seu elenco, e que atesta mais uma certa matéria movente do mundo que as simbologias fixas da representação ou ao olhar afetado de seu protagonista. Para mostrar um telegrama que recebe em Lisboa indicando a morte de sua avó, é menos importante ver como ele percebe o acontecimento que acatar a uma série de 'vistas' da cidade, o caminhão do correio ou as meras condições do sol. Neste sentido, se há algum flerte com a história cinematográfica da *avant-garde*, ele talvez tenha mais haver com esta extração poética das coisas empreendida por um *Ménilmontant*, um *Limite* ou certos cineastas da *avant-garde* Norte-Americana; filtrado por um tipo de animismo contemporâneo que encontra correlato em certos exemplares como, por exemplo, um *Memória* (que é também sobre uma personagem que não dorme e passa a enxergar o universo à partir de semelhante registro), do que, em contraposição, o universo interiorizante de um Lynch, Darronofsky e afins. É um filme que aposta no 'estranho' de Todorov, utilizando a condição do protagonista para justificar-se; um 'estranho' causado pela potência fantasmagórica dos elementos mundanos, sua 'anima', que encontra uma forte iconografia nas duas aparições da estátua de um dinossauro que se move misteriosamente. Um estranho que às vezes até beira o cômico ou o arquifalso marginal de um Mojica ou Candeias, principalmente a nível de dramaturgia, nos momentos de fala e encenação. Em última instância, não é o personagem e sua condição que justificam as imagens, e sim o contrário, elas que descobrem nele um elemento de representação capaz de metaforizá-las.

Neste sentido, o uso fotográfico da rotação em *super-8* do qual tanto se falou tem menos a ver com a memória lacunar do insone, sua incapacidade sensório-motora de perceber as articulações entre os fatos do mundo ou o seu esquecimento, e mais com o atestado da extemporaneidade de *O Tubérculo*, a vontade de estar diante de um tempo que é ao mesmo tempo o eterno presente da carne, e tempo nenhum; todas as camadas do tempo juntas e sobrepostas em acúmulo até que não sejam outra coisa que não o puro estar aí. Ele empresta ao filme um ar muito próprio que é ao mesmo anacrônico, de registro familiar, e futurista vindo de um *sci-fi*, o telegrama e o aplicativo de paquera, as estátuas e as músicas nas rádios. Não importa o lugar ou a hora, o olhar de Nicolas Thomé Zetune e Lucas Camargo de Barros transforma tudo em relicário. No entanto, toda esta potência perceptiva que é certamente o grande achado de *O Tubérculo* frequentemente esbarra no excesso de explicações dos elementos que movem o seu desenvolvimento narrativo. Não só ele precisa começar e terminar com a reiteração da sua sinopse, como à todo momento ele investe em recursos bem tradicionais de encadeamento, conta-nos uma história com retitude e clareza - quando faz *flashback* ou projeta a memória de uma personagem, fornece os elementos para que o espectador jamais se embaralhe na sua 'localização' no espaço-tempo do mundo ficcional

erigido. Até mesmo a cena metalinguística, quando mostra os atores a conversar sobre o filme que realizam, serve menos como tática de opacidade que de transparência, para atestar os dados da narração. O ímpeto extemporâneo das imagens concilia-se com um encadeamento linear um tanto clássico, uma coisa obstruindo um pouco a potência da outra. Isto porque o *ethos* maior do longa-metragem não é o de um *enfant terrible* iconoclasta quanto o de uma grande e praticamente impossível conciliação de opostos.

Esta moldura narrativa de *O Tubérculo* dá a indicar o discurso um tanto entrópico, mas de fundo conciliatório da obra, tão abertamente conciliatório quanto o discurso oficial do tempo político ao qual adere assumidamente, o do novo governo Lula. Há uma herança e uma jornada de retorno à terra natal, um fardo da doença genética e o reajuste com o passado familiar. Três décadas antes, G. havia sido expulso de Andradina, uma cidade conservadora no interior de São Paulo, pelo autoritarismo da avó após a descoberta do seu amor homoafetivo por W. Ele passa a viver em Portugal, e retorna após a notícia da morte da avó, vítima de insônia familiar fatal. Como único herdeiro das propriedades rurais, G. vê-se obrigado a ficar nas terras e morar novamente em sua terra natal, quando começam os seus sintomas clínicos diagnosticados como a mesma mazela que a levou a óbito. O tema do retorno do exilado para lidar com o fardo da herança familiar - o filho que torna à casa - é incomum nas últimas décadas do cinema brasileiro, mas ali nos anos da retomada que antecedem imediatamente o primeiro governo Lula, ele apareceu em títulos um tanto mais comerciais como, por exemplo, *Lavoura Arcaica* (2001), *Abril Despedaçado* (2001) ou *O Príncipe* (2002). A resposta que nos é dada ao impasse político e à chaga do conservadorismo brasileiro é aqui um tanto mais esperançosa, às vezes até fantasiosa: a avó se arrepende, o protagonista reencontra o amor que agora pode assumir, a doença é curada e a reconciliação com o passado é enfim concluída. Há de se imaginar se tudo isto não passa de um devaneio otimista, mas a imagem que dá o título à obra fornece a justa medida de como o filme quer enxergar a herança e o passado do país: mais como 'tubérculo' que como 'raiz', potência a se arrancar do solo e que cresce de cima para baixo (e por isto, transforma-se à cada vez) ao invés de uma raiz longínqua, fincada, que sempre há de crescer na mesma direção e produzir os mesmos frutos.

The Prodigal Son Returns Home

THE TUBER (Dir.: Nicolas Thomé Zetune, Lucas Camargo de Barros, 2024, Brazil/SP)

By Pedro Henrique Ferreira

Two metaphorical elements impose themselves on *The Tuber* - the 'illness' and the 'inheritance' - one justifying its formal dynamics and the other rounding off its edges at plot level. The first of these is the pathology experienced by the protagonist. As Thomas Elsaesser has rightly pointed out, contemporary cinema in the auteur field is full of portraits of illnesses and of characters who, to some extent, suffer from a special condition that explains their peculiar way of looking at the world. Ultimately, it is the limits of their cognitive faculties and the altered states of consciousness that justify the work's formal experimentation. The feature film by Nicolas Thomé Zetune and Lucas Camargo de Barros invests in a character who suffers from fatal familial insomnia, a rare genetic disease with no cure that prevents the victim from sleeping. It's true that, in principle, this limitation determines the formal choices of the feature film, but not exclusively in order to submit the world to the protagonist's perception in *kammerspiel* fashion, or to take advantage of it to generate unconscious and dreamlike allegories in the surrealist manner; these moments do exist (the skull of an ox, the old grandmother who appears as a ghost, the horse that flies, etc.), but they are numerically inferior to those dedicated to, on the contrary, an expansion of consciousness that breaks through the walls of the protagonist's 'self' towards an animistic view of the world and things.

The Tuber is a film about surfaces rather than psyches, which pays as much attention to the water of a river hitting a stone, amorphous clouds or a statue of St. Sebastian as it does to dramatic close-ups of its cast, and which attests more to a certain moving matter in the world than to the fixed symbologies of representation or the affected gaze of its protagonist. To show a telegram he receives in Lisbon indicating the death of his grandmother, it's less important to see how he perceives the event than to pay attention to a series of 'views' of the city, the mail truck or the mere conditions of the sun. In this sense, if there is any flirtation with the cinematic history of the avant-garde, it may have more to do with this poetic extraction of things undertaken by a *Ménilmontant*, a *Limite* or certain filmmakers of the North American avant-garde; filtered through a contemporary kind of animism that finds a correlative in certain examples, such as *Memory* (which is also about a character who doesn't sleep and begins to see the universe through such a register), than, on the other hand, the interiorizing universe of Lynch, Darronofsky and the likes. It's a film that relies on Todorov's 'strangeness', using the protagonist's condition to justify itself; a 'strangeness' caused by the ghostly power of mundane elements, his 'anima', which finds a strong iconography in the two appearances of the statue of a dinosaur that moves mysteriously. A strangeness that sometimes borders on the comical or the marginal *archifalso* of a Mojica or Candeias, especially at the level of dramaturgy, in the moments of speech and staging. Ultimately, it's not the character and his condition that justify the images, but the other way around: they find in him an element of representation capable of metaphorizing them.

In this sense, the photographic use of super-8 filming, which has been talked about so much, has less to do with the insomniac's lacunar memory, his sensory-motor incapacity to perceive the articulations between the facts of the world or his forgetfulness, and more to do with the attestation of the extemporaneity of *The Tuber*, the desire to be in front of a time that is both the eternal present of the flesh and no time at all; all the layers of time together and overlapping in accumulation until they are nothing other than pure being there. It lends the movie a very distinctive air that is both anachronistic, from a family record, and futuristic from a sci-fi, the telegram and the flirting app, the statues and the songs on the radio. No matter the place or time, the gaze of Nicolas Thomé Zetune and Lucas Camargo de Barros transforms everything into a reliquary. However, all this perceptive power that is certainly the great achievement of *The Tuber* often comes hits the wall against an excess of explanations of the elements that drive its narrative development. Not only does it have to begin and end with the reiteration of its synopsis, but at all times it invests in very traditional resources of continuity, telling us a story with straightforwardness and clarity - when it flashbacks or projects a character's memory, it provides the elements so that the viewer never gets confused in their 'location' in the space-time of the fictional world erected. Even the metalinguistic scene, showing the actors talking about the movie they are making, serves less as a tactic of opacity than of transparency, to attest to the data of the narration. The extemporaneous impetus of the images is reconciled with a somewhat classic

linear sequence, with one obstructing the power of the other. This is because the major ethos of the feature film is not that of an iconoclastic *enfant terrible*, but of a great and practically impossible conciliation of opposites.

This narrative framework of *The Tuber* hints at the somewhat entropic but conciliatory discourse of the work, which is as openly conciliatory as the official discourse of the political time to which it is openly adhering, that of the new Lula government. There is an inheritance and a journey back to his homeland, a burden of genetic illness and a readjustment with the family past. Three decades earlier, G. had been expelled from Andradina, a conservative town in the countryside of São Paulo, by his grandmother's authoritarianism after discovering his homosexual love for W. He went to live in Portugal, and returned after the news of his grandmother's death, a victim of fatal family insomnia. As the sole heir to the rural properties, G. is forced to stay on the land and move back to his homeland, when his clinical symptoms begin, diagnosed as the same illness that led to her death. The theme of the exile returning to deal with the burden of the family inheritance - the son returning home - is uncommon in recent decades of Brazilian cinema, but in the years of 'retomada' that immediately preceded the first Lula government, it appeared in somewhat more commercial titles such as *Lavoura Arcaica* (2001), *Abril Despedaçado* (2001) or *O Príncipe* (2002). The response given to the political impasse and the scourge of Brazilian conservatism here is somewhat more hopeful, sometimes even fantastical: the grandmother repents, the protagonist rediscovers the love he can now assume, the illness is cured and the reconciliation with the past is finally concluded. One wonders if all this is just an optimistic daydream, but the title image provides a fair measure of how the film wants to see the country's heritage and past: more like a 'tuber' than a 'root', a power to be pulled out of the ground and which grows from the top down (and therefore transforms itself each time) rather than a distant, deep-rooted root that will always grow in the same direction and produce the same fruit.