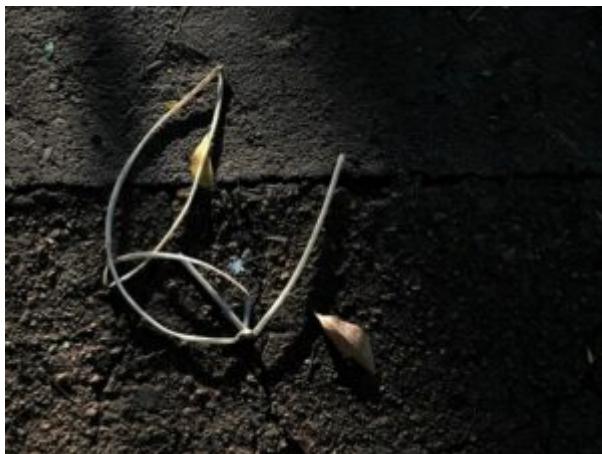


Parasita em seus limites



Por Roberto Noritomi*

Não basta acondicionar um tema crítico numa roupagem convencional para obter um resultado crítico radical. O filme Parasita, ao tutelar o espectador e restringir seu escopo de sentido, acaba por dissipar qualquer centelha de mudança.

Parasita se ofereceu ao mercado com um valor de face alto. Dirigido pelo coreano Joon-ho Bong, o filme despontou como o último grito da consciência radical em vários círculos progressistas e da esquerda mais extrema, dentro e fora do país. Navegou na onda de outros filmes igualmente bem recebidos por esses círculos, como *Coringa* e *Bacurau*.

Era inevitável que recebesse tamanha acolhida positiva e eufórica. O momento e sua matéria propiciaram terreno fértil. O filme traz a intenção explícita de tratar, sem meios tons, da questão da desigualdade e da tensão entre as classes. O diretor já o fizera na ficção científica *O trem do amanhã* (2013), mas desta vez o foco esteve voltado para o cotidiano imediato e os referentes sociais estão incisivamente mais rentes à atualidade, lastreados no que há de mais recente nos desmontes do rolo compressor neoliberal, que o Brasil e o mundo têm vivido na pele.

Joon-ho Bong procurou construir uma história de intenso impacto visual e simbólico. Para isso não conteve seu arsenal de signos contundentes e demais recursos de apelo realista, dentro de uma mescla de géneros bem ao gosto corrente e que ele faz com competência. Colocou em cena famílias sul coreanas vivendo em condições de absurda disparidade social e sobre essa base armou seu esquema de relações de classe, permeado pela humilhação e pela indiferença. Com esse material em ebulição à vista, logo soou o canto de sereia aos ouvidos da crítica social, que o reverenciou e pouco atentou para o arremate formal.

A febre de interpretações tirou da cartola toda sorte de abordagem, notadamente aquelas de cunho político. Muitos analistas argutos encontraram a correspondência direta

a terra é redonda

entre o material diegético e os eventos econômicos, a desigualdade e as estatísticas sociodemográficas da Coréia do Sul, apontando enfaticamente para a fidelidade documental e o realismo do filme. Outros, mais fecundos, apostaram no caráter alegórico e vislumbraram as contradições do capitalismo global, o parasitismo financeiro, a luta de classes no contexto da precarização do trabalho, o paralelismo entre a Coréia e o Brasil etc. Compêndios sociológicos e libelos anticapitalistas foram depreendidos do filme e ele se tornou um sopro de otimismo contra a barbárie reinante.

Não se pode dizer que as leituras foram excessivas ou ilegítimas. No mínimo, foram úteis para nutrir um debate social relevante. No entanto, para que não se perca a obra e se permaneça unicamente com aquilo que ela inspira, é necessário que se façam alguns apontamentos sobre o que efetivamente está formalizado na sua fatura, afinal, isso permitirá verificar se o posicionamento político radical que lhe é atribuído corresponde ao seu valor estético de fundo (e desse modo também se faz política).

Antes

de tudo, a opção formal primeva em *Parasita* é o cinema de gênero. Esse é o *métier* de Joon-ho

Bong. Há uma modulação de gêneros que se alternam e se entrelaçam, sendo o suspense o eixo. A sequência inicial, no semiporão em que a família Kim é apresentada, segue um andamento cômico, com a câmera baixando do nível da rua para dentro do semiporão. A trilha sonora confere um ritmo de frugalidade matinal. Sutilmente o suspense se instaura na subida do jovem Ki Woo para a entrevista na casa da família Park.

Muda

a tônica da trilha com a presença da governanta. Algo começa a pairar no ar, acentuado pelos espaços amplos e geométricos, pelo silêncio intercalado com o toque eletrônico que se confunde com a campainha e pela tomada da câmera à distância e com profundidade de campo. Um crescendo de expectativas se segue à medida que cada membro da família Kim vai desenrolando a farsa e se envolvendo com os Park.

Esse

andamento suspensivo sofre uma espécie de entreato quando a família Kim se aproveita da viagem dos Park para se esbaldar na imensa sala da casa dos Park. É um interregno “reflexivo” com eco dramático. Em seguida, de modo repentino, o suspense irrompe como manda o figurino, com reaparição da antiga governanta (como que vinda das trevas). O pavor e o suspense vão às últimas.

Vêm

à luz o porão e o senhor Geun-Se e o suspense presto se desata num embate pastelão já no domínio do humor negro. Daí se desenrola o drama, que é acentuado impecavelmente na descida sob a chuva torrencial até o semiporão inundado. Estabilizada a crise, retoma-se o andamento cômico, pontuado pela mágoa. O pico dramático-suspensivo culmina no conflito burlesco e sangrento. No epílogo entra-se

a terra é redonda

no andamento cômico-dramático que repõe a situação inicial, agora sob a resignação, com a mesma tomada de câmera descendo do nível da rua.

Essa modulação branda dos gêneros desidrata o efeito suspensivo e trava o arco catártico, mas o espectador permanece no jugo narrativo e submetido à manipulação emocional, que é privilegiada. O dado social crítico - a pobreza, a desigualdade e o trabalho servil - acaba se diluindo nas fórmulas de identificação e de condicionamento ao ritmo da trama. Não há choques e arestas que subvertam as convenções de linguagem e possibilitem a perturbação sensorial e intelectual frente ao que se narra.

Evidentemente que a opção formal adotada quis evitar riscos, ainda que acreditasse que estivesse ousando. Mantendo-se na zona segura das suas produções anteriores, o diretor buscou ancoragem nos preceitos da "boa narrativa cinematográfica" e se amparou nas balizas dos gêneros. Para estruturar esse propósito, buscou-se uma narrativa linear, transparente e fluida. A decupagem límpida e o roteiro rigoroso serviram para conduzir na tranquilidade o espectador através das torções emocionais e dentro de uma via confortável e protegida de solavancos. Não há como se perder ao longo do caminho.

Do começo ao fim, os elementos foram dispostos em cena exatamente para construir um sentido bem aparado e conclusivo. As cenas de abertura e encerramento são claras nisso: inicia-se pela manhã, com o raio de sol estival atravessando a janela, enquanto o final se dá com semelhante tomada de câmera, mas agora mostrando a noite hibernal com a neve do lado de fora da janela. É tudo autoexplicativo e emocionalmente simples. Mesmo a substância sendo pesada e indigesta, o produto chega palatável e pronto para consumo. Isso explica a grande audiência e a recepção favorável pelos críticos, festivais e intelectuais em geral.

Dentro dessa perspectiva, notável é o apuro técnico com que as sequências foram montadas. Cada uma delas possui uma unidade dramático-espacial que absorve toda a carga de sentido e, habilmente, designa o próximo passo sem hesitação ou dubiedade. Na composição de cena, a iluminação, a marcação de atores e a tomada de câmera são milimétricas e não deixam brecha para a fuga do olhar. Seja no diminuto quarto atulhado de quinquilharias, seja no salão amplo e com mobília minimalista, o que é franqueado ao alcance dos olhos são somente os itens indispensáveis ao que se deseja significar. Até os fenômenos naturais (sol, chuva, trovoadas etc) obedecem a esse controle.

Num arranjo com rede de sentidos tão disciplinada, vale realçar a presença das metáforas como recurso narrativo. Elas possuem uma recorrência tamanha que o personagem do jovem Ki Woo, numa espécie de lembrete metalingüístico (como se fosse necessário!), afirma de maneira lapidar: "tudo é tão metafórico". É assim que, praticamente a cada cena, desfilam figurações metafóricas cujo papel, no rígido esquema, é de nortear significativamente o rumo das ações e manter a inteligibilidade narrativa.

De compreensão fácil e imediata, isoladas ou em conjunto, as metáforas aqui enfeixam didaticamente o sentido do filme. Com isso não há perigo de dispersão e ainda é satisfeito o apetite "investigativo" do espectador, que vê sua inteligência recompensada. A demonstração categórica desse recurso fica patente na sequência inicial, quando um inseto surge sob um pacote de pão na mesa da família Kim. Para reforçar, pouco depois se dá a desinsetização por meio do fumacê que invade

a terra é redonda

toda a sala em que está a família Kim.

Também há a “pedra da fortuna”, que estranhamente é presenteada à família e deixa no ar a ideia de que se deve esperar algo daquilo. A sinalização está dada e selada. A sina daquelas pessoas foi carimbada, mas por ora só existe uma suspeita a ser confirmada ou desmentida adiante. A partir daí cada cena trará “pistas”, imagéticas ou não, que, devidamente apanhadas, delinearão o “entendimento” da trama.

Como se observa, ao invés de ir desatando um mundo, o cinema de Joon-ho Bong amarra-o numa totalidade que deve existir desde sempre. Isso fica claro no modelo estanque, dual e simétrico, utilizado para expor a estrutura de classes, que aparecerá anteriormente na metáfora simplória da divisão dos vagões em *O trem do amanhã*. Em *Parasita* a situação é menos constrangedora. Nesse caso recorre-se à tradicional projeção da desigualdade social – ricos e pobres, sempre eles – sobre a topografia do espaço urbano. A região superior obviamente é onde mora a rica família Park, ligada ao setor de alta tecnologia e ocupando uma casa ensolarada e verdejante. Para eles o sinal de celular alcança até o subsolo.

Na região inferior, ao contrário, ficam as ruas áridas e longe do céu azul, onde a Família Kim, desempregada e dependente de empregos informais, habita um semiporão pestilento (e sem uma mísera conexão de internet). A ladeira que leva até a casa dos Park e a sequência da descida sob a chuva diluviana indicam dramaticamente a distância abissal que separa essas duas regiões (e classes). Aliás, escadarias e ladeiras merecem atenção nesse sistema de relações. Montanhas e pedras idem.

O contraste é corroborado pela composição das duas moradas. A primeira é espaçosa, com corredores, cômodos arejados, pavimentos e escadarias que a câmera explora em ângulos e movimentos abertos. O sol invade a sala através de uma enorme parede de vidro que traz para dentro o gramado e o céu. No semiporão mal se percebe a separação dos cômodos, a luz se esgueira pela minúscula janela que dá para uma rua suja e, detalhe importante, o pavimento fica abaixo do vaso sanitário. A margem de deslocamento das pessoas e da câmera é exígua e os planos não conseguem grande abertura.

A fratura de classes, portanto, se inscreve na geografia e na arquitetura, como uma estrutura cravada e eternizada na rocha. A cidade partida, inconciliável e indiferente, é resposta mais uma vez no cinema. Os ricos vivem em casas nas alturas, como humanos, os pobres em buracos e esgotos, como insetos, ou melhor, parasitas. Algo assemelhado, exceto pelo dado escatológico, ao edifício de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) ou a alguma fantasia distópica, muito em voga hoje.

Essa organização ganha representação emblemática na imagem chave do filme, isto é, no porão-bunker localizado no subterrâneo da casa modernista dos Park. A entrada desse local, ignorado

a terra é redonda

pelos proprietários, está escondida numa dispensa cuja porta, no centro de uma parede iluminada e repleta de adornos refinados, é sempre fotografada como um buraco escuro semelhante àquelas frestas das quais saem, à noite, as baratas e outros insetos.

Ali se refugiou Geun-Se, o homem falido e desalentado que optou pelo “parasitismo” para garantir sua sobrevivência estável e distante dos agiotas. A homologia entre esse antro e o semiporão da família Kim é imediata; o senhor Geun-Se está para a família Park assim como a família Kim está para os ricos em geral. E o pior: o porão é o destino do senhor Kim, que ao final se refugia no mesmo local, resignado e cumprindo o exato ritual que seu antecessor. É o registro próprio do gênero do terror, em que o personagem está fadado à cova que ele antevê. A notação crítica está no fato de que nenhuma força estranha e aterradora o condenou a essa maldição; foi a razão econômica – o desemprego e a falência financeira – que o lançou nessa sina.

Mas a economia é um fantasma que justifica e condena os pobres; não é um problema de responsabilidade dos Park e dos demais ricos. Eles apenas sentem asco. É a única atitude política que desempenham frente à “passagem dos limites” (pelo odor) por parte dos trabalhadores, para quem cabe somente a devoção cega e a explosão de raiva acumulada. Não há tensão na esfera econômica, que fica ao largo; restam apenas astúcia, humilhação e ressentimento na esfera doméstica – e aquilo que era um ganho crítico desaparece.

A propósito dessa sina terrível, que se abate sobre os pobres e os impede de conseguirem elaborar e executar planos para a vida, cabe uma consideração importante. Da cena inicial ao desfecho, o que mais se cobra entre os membros da família Kim são planos. A cada avanço ou revés na farsa, o que se repete é a indagação sobre a existência de um plano, que sabidamente não existe. E nem deveria existir, como o senhor Kim, desolado entre desabrigados, reconhece perante seu filho. Os planos são inviáveis. Os fatos estão aí para conferir verdade à constatação, pois numa sociedade de economia instável, em que os trabalhadores são os mais afetados pelo processo cíclico de acumulação, realmente é um equívoco se fiar por planos e narrativas de longa duração (ironicamente, o senhor Park admira o senhor Kim, seu motorista, por se dedicar à carreira por décadas).

Todavia, se a instabilidade e o improviso valem para a realidade, não se aplicam à construção narrativa do filme. Paradoxalmente, essa ausência de planos é justamente o fio condutor, ou a ideia fixa, que enreda o filme e lhe dá liga. É o ponto de apoio do roteiro no encaminhamento das sequências. Se há uma inviabilidade crônica no planejamento da vida dos personagens (e fora das telas), isto não é verdadeiro para o filme, que é muito bem urdido e exclui meticulosamente o acaso, a ambiguidade, os lapsos. Tal qual é previsto no receituário, isso tudo é construído como um jogo ou quebra-cabeças apoiado no uso controlado e acessível de metáforas, simetrias, pistas verbais e imagéticas, ironias, trilha e outros tantos artifícios de manipulação.

a terra é redonda

O trajeto está definido e marcado. Daí ser injusto exigir projetos autônomos num filme que o roteiro e a montagem expropriaram a liberdade de ação e de futuro dos personagens (tal como a autonomia de deriva do espectador). Todos estão confinados no buraco e dele não sairão, por mais que tentem. Ou, o que é mais provável, houve uma calcificação das pessoas e das ações. A “pedra da fortuna”, que Ki Woo admite que “está em mim”, é prova disso. Ela praticamente abre e fecha as desventuras do jovem e de sua família. À revelia do filme e do diretor, essa pedra é o próprio dispositivo desse cinema, que cristaliza e eterniza o mundo.

Por fim, a despeito das ponderações aqui sugeridas, *Parasita* é uma obra bem realizada em comparação com o cinema disponível no mercado. De algum modo, seus problemas são os seus méritos, ou seja, é um filme lapidado, com boa apropriação dos gêneros, ritmo ágil e roteiro sem peças sobressalentes. Além disso, há sua preocupação franca com as questões sociais urgentes. Contudo, não basta acondicionar um tema crítico numa roupagem convencional para obter um resultado crítico radical. Pelo que se tentou avaliar, *Parasita*, ao tutelar o espectador e restringir seu escopo de sentido, acaba por dissipar qualquer centelha de mudança. Desse ângulo, pode-se afirmar que o filme se resolve como um produto esmerado com possibilidades de grande diversão e algum rendimento crítico pelo seu conteúdo social. Não mais do que isso, afinal, Joon-ho Bong está no ramo do entretenimento e é isso que ele honestamente entrega.

*Roberto Noritomi é doutor em sociologia da cultura.