



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

NAMIE MARTINS YOSHIOKA

PARASITA: Bong Joon-Ho e a representação do real

GOIÂNIA
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Namie Martins Yoshioka

3. Título do trabalho

PARASITA: Bong Joon-Ho e a representação do real

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Alice Fatima Martins, Professora do Magistério Superior**, em 16/11/2023, às 09:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Namie Martins Yoshioka, Discente**, em 17/11/2023, às 08:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4195494** e o código CRC **B4721F2F**.

Referência: Processo nº 23070.056072/2023-88

SEI nº 4195494

NAMIE MARTINS YOSHIOKA

PARASITA: Bong Joon-Ho e a representação do real

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Imagem, Cultura e Produção Artística, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades

Linha de pesquisa: Imagem, Cultura e Produção Artística

Orientação: Profa. Dra. Carla Milani Damiano

GOIÂNIA

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Yoshioka, Namie Martins

PARASITA: [manuscrito] : Bong Joon-Ho e a representação do real / Namie Martins Yoshioka. - 2023.

CII, 102 f.

Orientador: Profa. Dra. Carla Milani Damião.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. Parasita. 2. Representação. 3. Cinema. 4. Sociedade. I. Damião, Carla Milani, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 20/2023 da sessão de Defesa de Dissertação de **Namie Martins Yoshioka**, que confere o título de Mestre em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos vinte e sete dias do mês de outubro de dois mil e vinte e três, a partir das quatorze horas e trinta minutos, realizou-se por videoconferência, a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “PARASITA: Bong Joon-Ho e a representação do real”. Os trabalhos foram instalados pela Coorientadora, Professora Doutora Alice Fátima Martins (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Rodrigo Oliveira de Araújo (IFBA), membro titular externo; Professor Doutor Elinaldo da Silva Meira (FAV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, recomendando que se considerem as observações feitas pela banca para a edição da versão final, com vistas ao depósito. Assim sendo, a candidata foi **aprovada** pelos membros da banca. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Alice Fátima Martins, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e sete dias do mês de outubro de dois mil e vinte e três.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Alice Fatima Martins, Professora do Magistério Superior**, em 27/10/2023, às 15:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elinaldo Da Silva Meira, Professor do Magistério Superior**, em 27/10/2023, às 15:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Oliveira de Araújo, Usuário Externo**, em 01/11/2023, às 12:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4127936** e o código CRC **7077C848**.

Referência: Processo nº 23070.056072/2023-88

SEI nº 4127936

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

Parasita

Bong Joon-Ho e a representação do real

NAMIE MARTINS YOSHIOKA

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Alice de Fátima Martins
(FAV/UFG)

e Presidente da banca

Prof. Dr. Rodrigo Araújo
(IFBA/BA)

Membro externo

Prof. Dr. Elinaldo da Silva Meira
(FAV/UFG)

Membro interno

Prof. Dr. Rafael de Almeida Tavares
Borges
(UEG)

Membro externo

Profa. Dra. Carla Luzia de Abreu
(FAV/UFG)

Suplente interno

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me concedido sabedoria e perseverança ao longo do percurso acadêmico. À minha família e amigos, agradeço pelo constante encorajamento, responsável por me impulsionar na busca pelo meu objetivo. Agradeço à minha orientadora, a Professora Dra. Carla Milani Damião, pelas valiosas contribuições, discussões e auxílio durante os desafios, fundamentais para a composição deste trabalho.

Estendo meus agradecimentos ao Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, todo corpo docente e banca examinadora.

RESUMO

A presente pesquisa investiga a relação entre cinema e filosofia construída no filme *Parasita* (2019), dirigido pelo cineasta e diretor sul-coreano Bong Joon-Ho, a partir da perspectiva da Cultura Visual. Explora, assim, as dialéticas, signos e símbolos em torno do longa-metragem, buscando compreender de que maneira ocorre a conexão da narrativa com sociedades caracterizadas pela desigualdade social e a luta de classes. Fomenta discussão em torno das formas por meio das quais ocorre a representação do real, no intuito de oferecer suporte conceitual e reflexivo das interações sociais e econômicas.

Palavras-chave: Parasita; Representação; Cinema; Sociedade.

ABSTRACT

This research investigates the relation between cinema and philosophy built on the movie Parasite (2019), produced by the south-Korean director Bong Joon-Ho, through the Visual Culture perspective. Explores, then, the movie's dialects, signs and symbols, aiming to understand the connection of this narrative with societies characterized by its social inequality and class struggle. Instigates the discussion through the reality representation, providing to the social and economic interactions a conceptual and reflective support.

Keywords: Parasite; Representation; Cinema; Society.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ki-Woo e Ki-Jung se escondem debaixo da mesa	55
Figura 2: O “fantasma” do <i>bunker</i>	58
Figura 3: Cena inicial	68
Figura 4: Cena final	69
Figura 5: Linhas imaginárias sociais	70
Figura 6: Ki-Woo deixando sua casa	71
Figura 7: Ângulos	72
Figura 8: Ângulos 2	72
Figura 9: Manifestação do cheiro	78

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Cenas: parasitas contra insetos	59
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I	25
CAPÍTULO II	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa investiga a relação entre cinema e filosofia construída no filme *Parasita* (2019), dirigido pelo cineasta e diretor sul-coreano Bong Joon-Ho, a partir da perspectiva da Cultura Visual. Explora, assim, as dialéticas, signos e símbolos em torno do longa-metragem, buscando compreender de que maneira ocorre a conexão da narrativa com sociedades caracterizadas pela desigualdade social e luta de classes, discutindo as formas que ocorrem a representação do real, no intuito de oferecer suporte conceitual e reflexivo das interações sociais e econômicas.

Ao que condiz ao aspecto social, a narrativa audiovisual em discussão aborda assuntos que se repetem em realidades diversificadas, em outras palavras, são questões mundialmente e mutuamente compartilhadas; a luta de classes, desigualdade social e as sequelas do capitalismo. Compreender de que maneira as simbologias e signos destes tópicos foram trabalhados na narrativa, possibilitou conhecimento aprofundado de um material artístico, agora considerado referência de estudos da sociedade, do real.

Compreender o filme, será compreender sistemas, organismos que vão além do local de origem (Coreia do Sul), percorrendo conceitos do filósofo contemporâneo, Byung Chul-Han, e explorando este cinema atual como um palco de representações globalizadas, compartilhados por “mapas conceituais” e suas semelhanças.

A etimologia da palavra “parasita” reforça o caráter deste organismo vivo: [*Biologia*] Diz-se de ou organismo que vive em outro organismo (hospedeiro), dele retirando seu alimento e geralmente causando-lhe dano (MICHAELIS, 2023). Ao pensar no longa de Bong, enxergamos relações parasitárias explícitas, e outras que acontecem de maneira subjetiva, mas que estão impregnadas, ou seja, são o reflexo do sistema da sociedade atual.

Assim, entende-se que o conceito de “parasita” adotado na produção sul-coreana adquire uma dimensão multifacetada que transcende a biologia, pois o mesmo ultrapassa as camadas das relações sociais. Como mencionado, os parasitas subsistem à custa de seus hospedeiros, uma relação muitas vezes marcada por exploração e dependência. A representação dos parasitas de Bong Joon-Ho, porém, fomenta-se através da desigualdade social e a constante busca pela necessidade da

ascensão de status, onde a família Kim, mediante tentativa de sobrevivência, se infiltra na realidade da família Park, detentores do capital. Desta forma, a metáfora do parasitismo transcende o contexto biológico, moldando os parasitas através de suas circunstâncias sociais e econômicas.

A alegoria da parasitagem, explorada por Bong Joon-Ho em *Parasita*, não apenas reflete as dinâmicas sociais contemporâneas, mas também oferece uma análise das relações entre as classes sociais e das nuances que vão além da mera exploração e dependência. O dinamismo entre os Kim e os Park é definido por um abismo econômico, uma aparente separação entre os privilegiados e os marginalizados. No entanto, o filme transcende esta divisão superficial, mergulhando nas motivações, desejos e interações de cada personagem para revelar abordagens que estão implícitas nestas discussões.

A ausência de uma mutação física nas personagens, comumente associado à histórias de ficção, serve como uma representação visual poderosa da transformação social e comportamental que ocorre. A mutação aqui é uma transformação de comportamento em resposta às pressões e desigualdades da sociedade, movidos pela sobrevivência. As relações entre as famílias Kim e Park refletem a dinâmica de exploração e dependência, onde ambas as famílias se beneficiam das oportunidades que as disparidades sociais oferecem, mostrando como a exploração não é unilateral, mas permeia todas as camadas desta realidade socioeconômica.

Esta alegoria destaca a adaptabilidade dos personagens em face das circunstâncias adversas, pois, assim como os parasitas se adaptam para sobreviver em diferentes ambientes, os personagens do filme se transformam em resposta ao sistema que os oprime. A alegoria da parasitagem, portanto, transcende a simples representação de classes sociais e se torna um espelho que reflete as dinâmicas da sociedade contemporânea.

Diferentemente do que acontece com Gregor Samsa em *A Metamorfose*, de Franz Kafka (2011), onde a transformação física do personagem interfere nas relações sociais, ilustra a alienação e distanciamento das interações externas e internas. Entretanto, ambas as obras desenvolvem em seus indivíduos “mutados”, máscaras sociais construídas a partir da necessidade de se camuflar a mutação.

Em *Parasita* (2019), as identidades das personagens e espaço que ocupam encontram-se em constante fluxo, moldadas por meio dos sistemas sociais e econômicos. A mansão situada no topo possui os simbolismos da classe alta

dominante, enquanto o *bunker* reflete o aprisionamento daqueles que não alcançaram o sucesso esperado. São estes aspectos que garantem o caráter global da representação, transcendendo sua origem coreana, e conectando-se com diferentes culturas e realidades. Desta maneira, o longa consegue lidar com a interconexão cultural e as questões universais.

A representação como uma construção de significados relaciona-se diretamente com as imagens e narrativas responsáveis por carregar sentidos culturais e ideológicos. Bong faz o uso de elementos simbólicos, através da distinção espacial, de alimentos, ações e reações perante a detalhes subjetivos como a chuva e o cheiro. A universalidade destes simbolismos acontece pois, apesar de serem aspectos implícitos, sociedades culturalmente distintas adquirem a mesma percepção devido o domínio do mesmo sistema socioeconômico.

Em primeira análise, compreende-se que as atitudes parasitárias são características da família Kim, devido à necessidade visível de sobrevivência e desespero pela fuga da realidade do *bunker* e desemprego. O entorno induz à mutação. Entretanto, a parasitagem não acontece, de fato, de maneira unilateral, pois os Park também desenvolvem um vínculo de dependência com os Kims, a fim de sustentar seu estilo de vida. Este sistema de exploração mútua torna-se uma característica específica da sociedade atual, que segundo o filósofo Byung-Chul Han, classifica-se como “sociedade do desempenho” (HAN, 2019, p. 23).

Este conceito é uma das ideias centrais da obra *Sociedade do Cansaço*, na qual Han (2019) caracteriza a sociedade de desempenho pela predominância do paradigma do desempenho e da produtividade, como parte do cenário vivido pelos seres humanos, nos mais diversos aspectos. Nesta sociedade, os indivíduos buscam constantemente aperfeiçoar o desempenho, elevando a eficiência, alcançando metas e objetivos impostos. A sociedade de desempenho surge do fim da época na qual Han (2019) denomina como “bacteriológica”, após a ascensão de “antibióticos” (2019, p. 8). Este conceito refere-se à substituição do modelo disciplinar característico da sociedade industrial descrita por Michel Foucault, pelo modelo do desempenho, sendo uma das principais características deste novo sistema (HAN, 2019, p. 24).

Enquanto a sociedade disciplinar baseava-se na repressão externa, impondo regras e normas, a sociedade de desempenho se caracteriza pela auto regulação dos indivíduos. Neste sistema, o indivíduo internaliza a pressão de produção, competindo e autogerindo-se, provocando um constante estado de vigilância e autocontrole.

Moldam-se sujeitos que se tornam suas próprias empresas, responsáveis por um projeto que necessita constantemente de aprimoramento (HAN, 2019, p. 25).

O desaparecimento da alteridade significa que vivemos numa época pobre de negatividades. É bem verdade que os adoecimentos neuronais do século XXI seguem, por seu turno, sua dialética, não a dialética da negatividade, mas a da positividade. São estados patológicos devidos a um exagero de positividade (HAN, 2019, p. 14).

Neste novo cenário, “o começo do século XXI não é definido como bacteriológico nem viral, mas neuronal” (HAN, 2019, p. 7). A sociedade de desempenho refere-se àquela que vive neste período neuronal, e que se molda através da positividade. De acordo com Han (2019), “A positivação do mundo faz surgir novas formas de violência” (2019, p. 19), através da “superprodução, superdesempenho ou supercomunicação” (2019, p. 16), e cria o panorama infeccioso que adoece a sociedade – Síndrome de *Burnout*¹ e depressão, são alguns dos diagnósticos. Além disso, a busca pelo desempenho máximo também cria uma sociedade de indivíduos isolados, em que as relações sociais se tornam superficiais e competitivas

Decretando o fim da sociedade disciplinar foucaultiana, Han (2019) refere-se ao teor negativo que a mesma possui, pois trata-se de uma sociedade “determinada pela negatividade da proibição. O verbo modal negativo que a domina é o não-ter-o-direito” (HAN, 2019, p. 24). Na sociedade de desempenho, o poder torna-se ilimitado, oferecendo uma falsa positividade de que tudo encontra-se ao alcance de todos, sendo necessário apenas o desempenho.

Esta exaltação da positividade demonstra que na sociedade do desempenho, não há espaço para formas de expressão humanas como tristeza, melancolia ou fracasso.

No lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação. A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo não. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados. (HAN, 2019, p. 24-25)

Neste sistema chamado sociedade de desempenho, então, as infecções se propagam de maneira parasitária, formando parasitas e induzindo à parasitagem. Bong caracteriza e representa indivíduos desta sociedade como parasitas em seu longa, enquanto Han (2019), destrincha o cenário que criou e abriga os mesmos. A

¹ Segundo Han, trata-se de uma “queima do eu por superaquecimento, devido a um excesso de igual” (HAN, 2019, p. 21).

questão, desta maneira, não seria nomear os parasitas, mas compreender o que nos torna, nos impõe agir desta maneira e em função de que. A conexão de conceitos reforça o caráter representativo que a produção fomenta a presente pesquisa, explorando assim, a vertente cinema-filosofia.

Ao investigar o caráter representativo do longa, entende-se a capacidade de se fazer a leitura das imagens, expandindo as perspectivas daquilo que se capta. Ponderando-se no panorama onde “todo filme é um filme de ficção” (AUMONT apud GUTFREIND, 2006, p. 2), compreende-se que as produções audiovisuais podem atuar de diversas maneiras, apropriando-se de narrativas a fim de se construir uma sequência de quadros (imagens) em movimento. O cinema, então, “[...] funciona como um produto de base da sociedade contemporânea, participando da psique da comunidade, da consciência e da experiência dos indivíduos (GUTFREIND, 2006, p. 2).

Em *Cinema: revelação e engano*, Ismail Xavier (1988) discute a complexa relação entre a imagem cinematográfica e o espectador, explorando a natureza da montagem no cinema e seu impacto na criação de significado. Segundo Xavier (1988), no cinema, a montagem cria relações entre o visível e o invisível, permitindo que o público estabeleça conexões entre imagens que se isoladas não teriam (1988, p. 3). A sucessão de imagens na montagem gera significados que muitas vezes são sugeridos, mas não explicitados, e dispõe-se ao espectador deduzir estes significados, e esta sequência de imagens estabelece significados que não estão presentes em cada imagem isolada (XAVIER, 1988, p. 3).

No que diz respeito à relação entre as ferramentas, o espectador e a experiência visual, Xavier (1988) destaca que o cinema utiliza seu próprio olhar, mediado pela câmera e pela montagem, para criar uma experiência única de visualização para o público (XAVIER, 1988, p. 3). A experiência do cinema faz com que a identificação do olhar do espectador acompanhe o da câmera, resultando em uma percepção de presença do mundo na tela (XAVIER, 1988, p. 3).

Aprofundar-se na esfera do cinema e suas relações sociais movimenta o leque diversificado que os Estudos Visuais permitem explorar. As construções culturais, os efeitos das artes no cotidiano e interações, moldam o social do campo visual. E, na presente pesquisa, coloca-se em destaque as imagens que aqui, fomentam o imaginário social construído no âmbito do longa e conceitos que se embasam.

As imagens, então, serão questionadas, metodologia na qual Stuart Hall apresenta como “interrogatório da imagem” – “um questionamento *da* e *à* imagem, sobre os valores contidos *na* imagem e *além dela*” (ITUASSU in HALL, 2016, p. 11). O valor da imagem como discurso situa-se como uma das novas linguagens e “novas formações culturais, nas quais os dispositivos informativos e os artefatos visuais atuam como objetos de circulação do conhecimento” (PIRES; DA SILVA, 2014, p. 609). Desta maneira, o caráter discursivo do cinema transcende àquele de entreter, nos interessando aqui, sua “disposição atributiva quando construído símbolos e sintomas que visam dar sentido à realidade vivida” (PIRES; DA SILVA, 2014, p. 609).

Destaca-se ainda que, apesar de se construir por meio de imagens advindas de um longa-metragem, o presente estudo propõe ir além da crítica fílmica, debruçando-se sobre métodos de análise, entretanto, evitando cacoetes da análise fílmica (JULLIER; MARIE, 2009, p. 9), sorvendo de vertentes menos descritiva, preocupando-se em enfatizar elementos como dimensão histórica, conceitos e metodologias (JULLIER; MARIE, 2009, p. 9). Opta-se por esta investigação pois, o corpus em análise – produção cinematográfica – possui caráter representativo, pois “engloba valores simbólicos e imaginários que dizem respeito a uma sociedade específica” (GUTFREIND, 2006, p. 2).

Estes valores e imaginários pertencem a uma realidade que origina tais aspectos particulares: a realidade sul-coreana. O país, que possui cenários traumáticos durante boa parte do século XX – “colonização japonesa, a Guerra da Coreia, e quase quarenta anos de ditadura militar”² (LEE, 2019, p. 150) –, por um tempo, fora lembrado por seus filmes de ataques zumbis, nos quais, segundo Lee, mostravam “as profundas feridas psicológicas na psique da nação deixadas pelos traumas históricos”³ (2019, p. 150) e, através da representação das criaturas mortovivas, expressavam o impacto social destas cicatrizes na história (LEE, 2019, p. 150).

A Coreia do Sul de *Parasita* de Bong apresenta os resultados de um país que se reergueu de traumas, posicionou-se entre os países de potencialidades econômicas do Leste Asiático, mas que, ao enfrentar a crise nos anos 1990, levaria dali as consequências deste período – a desigualdade que reformula o estilo de vida

² “Korea’s traumatic history throughout most of the twentieth century — Japanese colonization, the Korean War, and almost forty years of military dictatorship [...]” (LEE, 2019, p. 150).

³ “[...] has left deep psychological scars on the national psyche, and the recent emergence of zombie narrative genres has furnished another vehicle for expressing the social impact of that history” (LEE, 2019, p. 150).

de toda a nação (SHIN, 2019, p. 89). A metáfora dos zumbis fora substituída por parasitas, em seu absoluto caráter *orwelliano*, onde se torna impossível distinguir entre ser humano e condição social.

Assim, partindo destas reflexões propostas, obteve-se, através do presente material, a exploração das dialéticas, signos e símbolos em torno do longa-metragem *Parasita* (2019), de Bong Joon-Ho, visando compreender de que maneira ocorre a conexão da narrativa com sociedades caracterizadas pela desigualdade social e conflito de classes, com foco na sociedade brasileira. Durante a escrita, foram levantadas referências bibliográficas acerca dos principais temas discutidos: cinema, a relação entre arte e discussões da realidade, a fim de entender como o filme *Parasita* (2019) consegue se manter referência para o Ocidente mesmo possuindo diversos aspectos e particularidades culturais do leste-asiático, em específico, da Coreia do Sul.

A presente pesquisa levantou referenciais teóricos visando a construção bibliográfica para suporte conceituais e reflexivos na abordagem das ideias levantadas. Apoiar-se, ainda, na análise de conteúdo com abordagem qualitativa, a fim de levantar todo o material do filme *Parasita* (2019).

A análise de conteúdo pode ser uma análise dos «significados» (exemplo: a análise temática), embora possa ser também uma análise dos «significantes» (análise léxica, análise dos procedimentos). Por outro lado, o tratamento descritivo constitui um primeiro tempo do procedimento, mas não é exclusivo da análise de conteúdo (BARDIN, 1977, p. 34).

Esta ferramenta permite que as informações contidas em uma mensagem sejam tratadas, ou seja, possam ser submetidas a um procedimento onde seus objetivos serão sistematizados para que haja descrições dos mesmos (BARDIN, 1977, p. 34). Optou-se por esta vertente pois as mesmas permitem que as articulações da narrativa e seus significados se comuniquem com a realidade, e no caso deste material, buscou-se identificar a língua universal atual, capitalismo e luta de classes, utilizada como ferramenta de representação por Bong, mediante análise das cenas com aspectos sul-coreanos, mas que ainda possuem a flexibilidade de se encaixarem em reflexões críticas de outras culturas, compreendendo, desta maneira, a importância do cinema de Bong Joon-Ho.

A análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise das comunicações.

Não se trata de um instrumento, mas de um leque de apetrechos; ou, com maior rigor, será um único instrumento, mas marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações (BARDIN, 1977, p. 31).

Ainda segundo Bardin existe uma função na análise de conteúdo chamada de função heurística na qual “[...] a análise de conteúdo enriquece a tentativa exploratória, aumenta a propensão à descoberta. É a análise de conteúdo “para ver o que dá.” (BARDIN, 1977, p. 30).

Orientando-se pelos quatro passos para se fazer a análise de conteúdo de Rose (2001), a primeira etapa seria encontrar as imagens relevantes para a pesquisa. Neste caso, buscou-se selecionar recortes de cenas do filme para melhor auxiliar na análise. Rose (2001) cita quatro tipos de grupos para a seleção de imagem (*random, stratified, systematic, cluster*) para a melhor compreensão do pesquisador em entender com que tipo de material visual está lidando, se deve levar em consideração apenas a imagem em si, ou também as demais características que a compõe.

O segundo ponto da análise de conteúdo, segundo Rose (2001), seria o planejamento das categorias de codificação, ou seja, separar suas imagens em grupos descritivos (p. 59). As classificações para a formação destes grupos devem levar em consideração os aspectos da imagem que são muito discutidos na pesquisa, aspectos exclusivos que não devem se sobrepor ao primeiro (ROSE, 2001, p. 60), e os aspectos de esclarecimento, aqueles que enriqueceram a pesquisa. Ao separar por categorias de codificação, o próximo passo da análise de conteúdo envolve a codificação das imagens. Nesta etapa, o material categorizado e selecionado deve ser minuciosamente examinado, e conforme coletado, os “dados” devem ser anotados, para então serem finalmente analisados e interpretados na última etapa ROSE, 2001, p. 63).

A análise de conteúdo se mostra um método que foi capaz de se flexibilizar, passando de ferramenta para a análise quantitativa de textos e textos falados, para uma metodologia que também abrange o visual, de maneira tanto quantitativa como qualitativa. Apesar de Rose (2001), finalizar o capítulo mencionando que a análise de conteúdo não demanda reflexão de seu pesquisador (p. 68). Por permitir a obtenção de resultados precisos e isentos de demais perspectivas, ao possuir essa visão profunda das imagens analisadas, visto conseguir construir uma reflexão capaz de se apoiar nos sentidos mais implícitos da obra.

Fundamentando-se em Oliveira (2011), em específico, seu capítulo *A crítica de cinema entre o realismo e a ideologia: Bazin, Kracauer, Adorno*, o presente projeto trata o cinema como uma linguagem (OLIVEIRA, 2011, p. 99). Como linguagem, este

conteúdo audiovisual possui a função de estabelecer comunicação entre a narrativa e aquele que a consome – sociedade. Ou seja, entre cinema e sociedade, existe um processo de produção, mediação e recepção de sentidos.

a comunicação se tornou uma questão de mediações mais do que de meios, uma questão de cultura e, portanto, não só de conhecimento, mas de reconhecimento. Um reconhecimento que foi, a princípio, uma operação de deslocamento metodológico para re-ver todo o processo da comunicação a partir de seu outro lado, o da recepção, o lugar das resistências e da apropriação a partir de seus usos. Mas num segundo momento, tal reconhecimento, justamente para que esse deslocamento não virasse mera reação ou mudança teórica passageira, se transformou em re-conhecimento da história [...] (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 10)

Assim, um processo comunicacional, independentemente de qual seja sua forma, “não termina quando as pessoas entram em contato com o conteúdo” (BORGES, 2011, p. 91). No caso de *Parasita*, o longa explora indivíduos do mundo contemporâneo, o que leva a refletir na identidade por detrás destes sujeitos parasitas.

a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo., através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada" (HALL, 2006, p. 38)

O que, no início, trata-se de uma particularidade da narrativa, se mostra plural, o que Hall (2006) chamou de “híbridos culturais” esta capacidade do identitário de construir comunidades imaginadas (HALL, 2006, p.62).

Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (HALL, 2006, p. 39)

A obra repassa, então, o sentimento do pertencer, da compreensão do real ali retratado, mesmo que a etnia, cultura não sejam semelhantes, construindo uma identidade universal para indivíduos.

Na obra *Introdução à Análise das Imagens*, Joly (2007), argumenta que a análise da imagem não deve ser realizada por simples formalidade, mas para obter-se um propósito específico. A leitura natural da imagem é tão comum, especialmente em relação a imagens figurativas. Isso ocorre devido à rapidez da percepção visual e à aparente simultaneidade do reconhecimento e interpretação do conteúdo (2007, p. 45). Apesar da universalidade das imagens, sendo reproduzida desde a Pré-História, a leitura das mesmas não é universal ou uniforme (JOLY, 2007, p. 46).

Segundo Joly (2007), reconhecer um motivo em uma imagem não implica necessariamente na compreensão da mensagem implícita, tendo em vista que a significação de um motivo está ligada ao contexto interno da imagem, às expectativas e conhecimentos do receptor (JOLY, 2007, p. 46).

Existem numerosas diferenças entre a imagem e a realidade que ela é suposta representar. A falta de profundidade e a bidimensionalidade da maior parte das imagens, a alteração das cores (melhor ainda o preto e branco), a mudança de dimensões, a ausência de movimento, cheiro, temperatura, etc., são outras tantas diferenças e a própria imagem é o resultado de tantas transposições que apenas uma aprendizagem (e uma aprendizagem precoce) permite reconhecer um equivalente de realidade, integrando as regras de transformação, por um lado, e esquecendo as diferenças, por outro (JOLY, 2007, p. 47-48)

A análise de imagens é necessária para decifrar as implicações das mensagens visuais que parecem naturalmente óbvias. A "naturalidade" é muitas vezes vista como suspeita por aqueles que sentem que estão sendo influenciados pelas imagens (JOLY, 2007, p. 47). Além disso, a análise de imagens surge da preocupação com a exatidão da interpretação, ao questionar se a interpretação corresponde às intenções do autor ou se não a distorce. Tal aspecto amplia o debate sobre a interpretação de mensagens literárias, visuais, gestuais e outras, bem como a complexa interação entre autor, obra e público (JOLY, 2007, p. 47).

Para Joly (2007), a imagem representa a produção consciente e inconsciente de um sujeito, capaz de se transformar em uma obra concreta, que ao ser lida, consegue envolver tanto o consciente quanto o inconsciente do receptor. No entanto, a criação, interpretação e recepção de uma obra nem sempre coincidem.

O que queremos dizer com isto é que, para analisar uma mensagem, é preciso começar por nos colocarmos deliberadamente do lado em que estamos, a saber, o lado da recepção. Tal não invalida, evidentemente, a necessidade de estudar a história desta mensagem (tanto do seu aparecimento como da sua recepção) [...] (JOLY, 2007, p. 49).

Segundo Joly (2007), a interpretação das imagens não se baseia apenas nas intenções do autor, mas sim na observação e análise da mensagem, na compreensão daquilo que provoca aos receptores e na comparação com outras interpretações (2007, p. 49). A confrontação dessas interpretações permite a formação de uma interpretação razoável e plausível da mensagem em um momento e contexto específicos.

A análise da imagem desempenha variadas funções, que variam desde proporcionar prazer ao analista até contribuir para o aumento do conhecimento, instrução, leitura aprofundada e concepção mais eficaz de mensagens visuais (JOLY,

2007, p. 51). Cada uma dessas funções serve um propósito específico e pode ser moldada pelo temperamento e interesses individuais do analista. Segundo Joly (2007), a motivação pela análise relaciona-se pela busca da compreensão aprofundada, envolvendo a desconstrução da obra para examinar seus mecanismos internos. Enquanto a análise pode ser vista como uma ameaça à experiência original, Joly (2007) argumenta que a prática da mesma não impede a atuação estética ou a espontaneidade da recepção (2007, p. 52).

Uma das funções primordiais da análise de imagem é a função pedagógica (JOLY, 2007, p. 53). Esta função não se restringe a apenas contextos formais de educação, mas aplica-se em locais de trabalho e meios de comunicação. A análise pedagógica da imagem ajuda a demonstrar que a imagem é uma linguagem específica e heterogênea, permitindo uma representação escolhida e orientada do mundo (JOLY, 2007, p. 53). Desta forma, a análise da imagem contribui para pesquisas teóricas que requerem maior profundidade, como a análise de filmes.

No caso da presente pesquisa, busca-se a descoberta das mensagens implícitas abrigadas nas imagens da obra em análise. Joly (2007), sugere um método que envolve listar os diferentes tipos de elementos presentes na imagem de maneira sistêmica, associando a cada um os possíveis significados (2007, p. 56). A síntese destes significados pode então ser considerada como uma interpretação plausível da mensagem implícita transmitida pela imagem.

A análise da mensagem implícita requer a identificação e segmentação dos diferentes componentes da imagem (JOLY, 2007, p. 56). Segundo Joly (2007), a linguagem verbal discreta e descontínua, enquanto a linguagem visual representa uma continuidade complexa em sua segmentação. A autora propõe uma metodologia com o princípio da permutação, ao substituir um elemento por outro semelhante, mas não presente na imagem. Isso exige que o analista tenha à sua disposição, mentalmente, outros elementos similares que não estão na imagem (JOLY, 2007, p. 57). Esta associação permite distinguir os diferentes componentes da imagem, como cores, formas, motivos reconhecíveis e elementos linguísticos (JOLY, 2007, p. 58).

Este método enriquece a análise, pois não apenas considera os elementos presentes, mas também explora as escolhas dos mesmos em relação a outros possíveis. Segundo Joly (2007), este método permite uma compreensão mais profunda das escolhas estilísticas e simbólicas feitas na composição da imagem e contribui para a interpretação das mensagens implícitas (JOLY, 2007, p. 58).

Desta forma, a descoberta das mensagens implícitas em uma imagem pode ser realizada através da inversão do processo, iniciando pelos elementos presentes e associando a eles os significados evocados. A metodologia envolve o uso do princípio da permutação para identificar e analisar os diferentes componentes da imagem, considerando tanto o que está presente como o que está ausente. Isso resulta em uma interpretação mais rica e plausível das mensagens transmitidas pela imagem.

CAPÍTULO I

OS ESTUDOS VISUAIS: CULTURA VISUAL, IMAGEM E VISUALIDADES

Apoiando-se no artigo *Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente*, Pegoraro (2011) dá início à discussão com um dos seguintes questionamentos: “Quais as implicações das nossas experiências visuais, em um mundo cada vez mais centralizado no olhar?” (PEGORARO, 2011, p. 42). Assim como as experiências visuais podem ser inúmeras e das mais distintas formas, sabe-se que ao pensar o olhar, busca-se compreender as relações estabelecidas entre arte e indivíduo.

Neste sentido, o campo transdisciplinar em expansão abraça as capacidades de se pensar não apenas as mais variadas obras e suas manifestações e aspectos históricos, mas também a atuação do receptor em contato com estas expressões, sejam elas espelhos do real, abstratas, utópicas ou a junção de todas estas possibilidades e outras demais. Devido a esta abrangência de abordagens investigativas, este campo de estudo em estágio embrionário (2011, p. 42) está em constante mudança, pois o mesmo está sujeito a alterações em detrimento de sua maior e principal fonte: o ser humano e suas criações, nascidos da Cultura Visual.

Por muito tempo, os Estudos Visuais mantiveram-se atrelados à história das imagens e da Arte, porém, em virtude do caráter transdisciplinar da área, se tem agora um campo de estudo que possui a Cultura Visual como objeto, deixando de “buscar o valor estético da ‘alta cultura’”, passando a “examinar o papel da imagem na vida da cultura” (PEGORARO, 2011, p. 43).

Não se trata de mais um estilo de pesquisa no campo da história das imagens, e sim de pensar nas formas pelas quais as imagens, através de interesses específicos, são produzidas, circulam e são consumidas, com o objetivo de reforçar ou resistir a articulações com os mais variados objetivos políticos, econômicos, culturais etc. Pode-se dizer que é uma abordagem influenciada pelos Estudos Culturais, a partir da relação entre visibilidade e discurso. Os Estudos Visuais questionam como e por que as práticas de ver (visualidade e visibilidade) têm transformado nosso universo de compreensão simbólica, nossas práticas de olhar, nossas maneiras de ver e fazer (PEGORARO, 2011, p. 45).

Este novo cenário em que a imagem se torna objeto de questionamentos (o que querem, quais seus impactos sobre quem a observa e sobre o mundo, sua relação com a linguagem, etc.), marca a denominada “virada pictórica”, durante a década de 1990 (MITCHELL, 1995 *apud* PEGORARO, 2011, p. 45), que diferente da “virada

cultural”, nomeia a prática social na qual tornou-se mediadora destes efeitos (imagem). Todavia, assim como os Estudos Culturais, os Estudos Visuais também definem o lugar da cultura como componente central para o entendimento das interações sociais e de representações, seja de conflitos, de grupos específicos ou de próprias causas advindas do sistema em que a referida sociedade se encontra inserida. Ou seja, os estudos que abrangem o campo visual buscam “compreender o que as práticas discursivas visuais propiciam em diferentes grupos sociais e como elas constroem e participam da vida das pessoas” (PEGORARO, 2011, p. 45).

Ligado a esta relação de causa e efeito, outro fator que reforça a transdisciplinaridade dos Estudos Visuais encontra-se nas formas em que as imagens podem ser vistas, lidas, compreendidas, interpretadas e compartilhadas. A individualidade do entendimento das informações contidas naquilo que se enxerga mostra que os efeitos podem ser particulares, além de terem a capacidade de atingirem percepções que não estão explicitamente contidas na imagem, pois as interpretações pessoais dependerão de fatores que moldam a identidade de um indivíduo: o meio que está inserido, sua realidade, costumes e história – o caráter representativo da imagem também dependerá destes mesmos aspectos.

Tais características marcam a transformação do conceito de visão, aplicadas à teoria da visualidade em que a interação entre espectador e imagem se dá “não apenas do ponto de vista fisiológico, mas também em sua dimensão cultural” (MITCHELL, 1995 *apud* PEGORARO, 2011, p. 47).

As partes constituintes da Cultura Visual não estão, portanto, definidas pelo meio, mas pela interação entre o espectador e o que ele observa, que Mirzoeff define como acontecimento visual. Isso seria o efeito de uma rede em que sujeitos operam e que condiciona sua liberdade de ação (PEGORARO, 2011, p. 50)

A Cultura Visual como objeto deste campo, responde pela “construção visual do social”, que abriga o exercício do ver; sendo a visão “uma construção cultural, que é aprendida e cultivada, não simplesmente dada pela natureza e que, por conseguinte, tem um percurso histórico que precisa ser avaliado” (PEGORARO, 2011, p. 48). Dado esta construção do visual, o indivíduo que vê, os chamados “sujeitos visuais” interagem agora como mídia, consomem a mesma e a reproduzem – sou visto e vejo que sou visto (PEGORARO, 2011, p. 48).

No livro *Introdução à Análise das Imagens*, de Martine Joly (2007), aborda-se a complexidade do termo "imagem", no qual é amplamente utilizado com diversos

significados aparentemente desconexos (2007, p. 13). A autora aponta a dificuldade em oferecer uma definição compacta capaz de envolver todas as suas aplicações, destacando a diversidade de contextos em que a palavra pode ser utilizada, seja em animações, filmes, pintura, imagens mentais, marcas visuais, comunicação visual, entre outros (JOLY, 2007, p. 13). Mesmo com esta variedade, a compreensão da palavra imagem acontece intuitivamente.

Segundo a autora, a origem das imagens vai além das estruturas culturais e da natureza, uma referência a Platão, que relaciona imagens à sombras e reflexos, no qual a imagem trata-se de uma representação que utiliza processos de representação similares aos espelhos (JOLY, 2007, p. 13). Entretanto, Joly (2007), reforça a existência de diferentes aspectos da utilização da palavra imagem para identificar um núcleo comum e entender como a compreensão da imagem é influenciada por uma variedade de significados ligados ao termo (2007, p. 14). “Do mito da caverna à Bíblia, aprendemos que nós mesmos somos imagens, seres que se parecem com o Belo, o Bom e o Sagrado” (JOLY, 2007, p. 16).

De acordo com Joly (2007), a compreensão da imagem pode ser abordada por várias teorias, incluindo áreas exatas, como demais áreas do pensamento (estética, psicologia, psicanálise, sociologia, retórica etc.) (2007, p. 30). No entanto, visando ultrapassar a complexidade dessas abordagens funcionais, faz-se a ligação com a teoria da semiótica como uma abordagem abrangente.

É possível dizer atualmente que abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações (JOLY, 2007, p. 29).

Neste sentido, a perspectiva analítica sugerida por Joly (2007) sugere considerar a imagem do ponto de vista da significação, ao invés de focar na emoção ou estética. A abordagem semiótica concentra-se no modo como os fenômenos produzem sentido, ou seja, como eles suscitam interpretações. Para Joly (2007), um signo classifica-se como signo quando “expressa ideias e provoca uma atitude interpretativa na mente daqueles que o recebem” (2007, p. 30). Esta abordagem implica que tudo pode ser considerado um signo, uma vez que somos seres socializados que aprendem a interpretar o mundo ao nosso redor.

Quando se adentra o campo semiótico, são investigadas as existências das categorias distintas de signos e se os diferentes tipos de signos possuem características específicas, leis de organização próprias ou processos de significação

particulares (JOLY, 2007, p. 31). Ou seja, a semiótica fornece uma abordagem teórica para entender a complexidade da imagem e suas múltiplas formas de significado.

Na referida obra, Joly (2007) explora a natureza da linguagem e dos signos, começando por destacar que, na língua, as palavras remetem para conceitos cujo significado pode variar conforme o contexto. Conceituando o termo "transparência do significante" (JOLY, 2007, p. 37), a autora explica que o significado acaba concentrado em palavras familiares, ao invés de considerar os sons que as compõem. No entanto, ao ouvir uma língua desconhecida, percebe-se novamente que as palavras são feitas de sons.

Segundo Joly (2007), um signo possui uma estrutura tríplice responsável por ligar estes três elementos: o significante (a forma perceptível), o referente (o objeto ou conceito ao qual se refere) e o significado (a interpretação associada) (2007, p. 38). Porém, embora os signos possuam uma estrutura comum, isso não significa que sejam idênticos. Palavras, fotografias, objetos e outros elementos podem todos ser signos, mas cada um tem uma especificidade, ou seja, "se a imagem é percebida como representação, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo" (JOLY, 2007, p. 39).

Assim, para tratar sobre representação e os conceitos que a cerca, buscamos nos estudos de Stuart Hall, os conceitos discutidos em *Cultura e Representação*. Sendo a cultura cerne do presente campo de estudo, a fim de se construir a base na qual a presente pesquisa se sustenta, apoia-se nos estudos de Stuart Hall (2016), no qual os pilares da Cultura Visual e seu caráter de representação são fomentados.

Para conceituar cultura, Hall estabelece o sistema no qual nomeia de "circuito da cultura", e, aponta as diversas etimologias da palavra cultura – tradicionais (alta cultura = obras históricas, cultura de massa = popular) nas ciências sociais (refere-se a características, vivências de um grupo, comunidade ou população) e na antropologia (princípios compartilhados de um grupo) (2016, p. 19). Inserida no circuito, o significado da palavra transita por todos os conceitos, mas, principalmente, oferece novas formas de se pensar o termo.

Não se atribui à cultura coisas (quadros, filmes, livros etc.), e sim a um "conjunto de práticas" responsáveis pela produção de sentidos entre indivíduos inseridos em uma sociedade (HALL, 2016, p. 20). Neste contexto, assim, sujeitos que pertencem a uma mesma cultura compartilham formas de enxergarem aspectos

cotidianos e mundiais, o que deposita à mesma a necessidade da interpretação, a fim de adquirir assim, sentido às coisas (HALL, 2016, p. 20).

Este compartilhamento de significados que cada cultura possui, entretanto, abrange as mais diversas formas de interpretação e representação, estando também ligada a “sentimentos, emoções, a um senso de pertencimento, bem como a conceitos e a ideias” (HALL, 2016, p. 20). “[...] os significados culturais não estão somente na nossa cabeça – eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos” (HALL, 2016, p. 20).

O consumo cultural desempenha um papel central na formação de identidades individuais e coletivas. A construção da identidade acontece a partir dos recursos culturais disponíveis, selecionando e combinando elementos que ressoam com suas experiências e desejos. No entanto, essa construção identitária não ocorre em uma sozinha, pois a cultura popular, por exemplo, exerce influência na formação de identidades, mas também pode ser uma fonte de estereótipos e representações distorcidas.

O significado que se dá para coisas, sejam elas objetos, eventos e pessoas, parte tanto de “paradigmas de interpretação”, como das maneiras que se aplica e as representa no dia a dia (HALL, 2016, p. 21). “O estudo da cultura ressalta o papel fundamental do domínio *simbólico* no centro da vida em sociedade” (HALL, 2016, p. 21), e, assim, proporciona a capacidade de se produzir sentido. E, a produção de sentido acontece de diversas maneiras: por interação pessoal e social, através de produções midiáticas e consumo destes “objetos culturais” (2016, p. 22). Desta maneira, o sentido rege o circuito cultural, porém, segundo Hall (2016), a linguagem atua como o meio em que a produção de sentido se desenvolve de maneira mais elaborada.

A cultura, detentora de todos os citados meios e expressões, para que seja estabelecida a interação das formas de interpretações sobre o mundo, necessita que a comunicação dos significados aconteça entre os participantes. Porém, para se fazer compreensível, o circuito cultural não exige que os códigos sejam na mesma língua (idioma). Quando Hall se refere ao código linguístico demandado na troca de significados, o autor diz respeito a “um sentido muito maior de linguagem” (2016, p. 23), sentido esse ligado a características que formam o mapa conceitual de cada indivíduo, advindas de sua história, experiências e vivências no mundo em que sua cultura se insere.

Eles precisam estar familiarizados com os mesmos modos genéricos de elaborar ruídos para produzir o que reconheceriam como “música”. Precisam também interpretar expressões faciais e linguagem corporal de modo semelhante, além, é claro, saber transpor seus sentimentos e ideias para esses códigos. O sentido é um diálogo - sempre parcialmente compreendido, sempre uma troca desigual (HALL, 2016, p. 22).

Estes elementos são considerados línguas pois são responsáveis pela operação do sistema de representação do circuito cultural, possuindo “componentes para representar ou dar sentido àquilo que queremos dizer e expressar ou transmitir um pensamento, um conceito, uma ideia, um sentimento” (HALL, 2016, p. 24), exercendo a função de carregar sentido pois atuam como símbolos (2016, p. 24).

Assim, “a linguagem é uma prática significativa” responsável por dirigir a cultura e a representação, pois abriga as abordagens semióticas deste sistema, e, todos os citados meios de linguagem para interação do circuito formam, de alguma maneira, discursos da cultura – estes, atuam como o agrupamento de conhecimentos de imagens, ideais e demais outros meios que desenvolvem falas, pensamentos e ações a respeito das interações e vivências sociais (HALL, 2016, p. 26).

Estas formações discursivas são utilizadas para referenciar “qualquer abordagem em que o sentido, a representação e a cultura são elementos considerados constitutivos” (HALL, 2016, p. 26). Diferente da abordagem semiótica da linguagem, na qual concentra-se na produção de sentido, a abordagem discursiva possui enfoque nas causas e efeitos da representação.

Examina não apenas como a linguagem e a representação produzem sentidos, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados (HALL, 2016, p. 27)

Deste modo, ambas as abordagens construtivistas das culturas, semiótica e discursiva, concentram-se no entendimento da produção de sentido gerada através dos meios, sejam eles signos, símbolos ou ícones. O caráter flexível destes elementos provoca a rotação do circuito cultural, e, conseqüentemente, o processo de representação.

Representar é o ato de escrever ou reescrever formas de se entender algo, alguém ou um objeto, “dando-lhe uma nova significação, um outro sentido” (CODATO, 2010, p. 48). A representação estabelece uma espécie de sistema, onde entende-se que, se existe uma visão daquilo que se encontra-se inserido (realidade), existe uma

imagem que funciona como um tipo de “ilustração” da imaginação do que se vê - no cinema, por exemplo, a câmera possui papel semelhante (CODATO, 2010, p. 48).

Em contraposição ao pensamento apresentado por Codato (2010), ressalta-se o potencial intrínseco do cinema como uma forma de expressão artística que transcende a simples ilustração de histórias ou eventos. O cinema não se limita a uma mera reprodução de um mundo utópico ou ao espelhamento da realidade tal como é. Em vez disso, ele opera como um poderoso meio de interpretação do real, mesmo quando se manifesta de maneira subjetiva.

O cinema é capaz de ir além de uma representação superficial, pois trabalha com a linguagem visual, sonora e narrativa de forma a criar construções simbólicas que moldam nossa percepção do mundo. Ao contar histórias através da combinação de elementos audiovisuais, o cinema tece uma rede complexa de significados e emoções que podem ir além do que é meramente observável ou factual. Ele oferece uma perspectiva única e artística sobre a realidade, capturando nuances e profundidades que muitas vezes escapam das formas tradicionais de representação.

Como um mediador na produção de sentido, o cinema interage com o espectador de maneiras diversas e profundas, desafiando as percepções preexistentes, enquanto sustenta uma nova camada de entendimento sobre o mundo ao nosso redor. Através da seleção de enquadramentos, edição, trilha sonora, interpretação dos atores e escolhas narrativas, o cinema constrói um mundo próprio que dialoga com a realidade, mas que também transcende suas limitações.

Assim, o cinema não é apenas um reflexo passivo da realidade, mas uma forma ativa de interpretação e criação de significado. Ele nos convida a enxergar o mundo de maneiras diversas, oferecendo insights subjetivos e perspectivas alternativas que podem influenciar nossa compreensão da realidade. É por meio dessa capacidade de construção simbólica que o cinema excede sua função meramente representativa e se transforma em uma forma de arte que nos conecta com o mundo de maneira única e profundamente envolvente.

Segundo Hall (2016), “a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura”. Através da linguagem, expressa-se os conhecimentos e saberes, representando-os para outros indivíduos. Ou seja, a representação não se trata apenas de um reflexo da sociedade, mas sim da construção de um processo complexo de significados. As representações são mediadas por sistemas simbólicos

(imagens, linguagem, discursos e símbolos), responsáveis pelas variadas interpretações da realidade (HALL, 2016, p. 30).

Para explicar as formas de representar, Hall (2016) oferece três abordagens: reflexiva, intencional e construtiva (2016, p. 32). Tratando-se da teoria reflexiva, a linguagem atuando como espelho, reflete os significados já existentes no mundo, enquanto na abordagem intencional, os significados permanecem os mesmos premeditados pelos emissores (pintor, escritor etc.).

Por fim, na abordagem construtiva “o significado se constrói na linguagem e por meio dela” (HALL, 2016, p. 32). Em todas as citadas formas, a linguagem atua como responsável pelo sentido de todo e qualquer tipo de expressão humana. A representação, assim, seria uma espécie de transmissor de pensamentos.

[...] ela [representação] é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos *referimos* ao mundo “real” dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios (HALL, 2016, p. 34).

Em sua abordagem do campo construtivista da linguagem, Hall (2016) especifica dois tipos de sistemas de representação. A primeira, está ligada diretamente a conceitos de significados projetados por “representações mentais” individuais, ou seja, de um conjunto de conceitos e imagens pré-estabelecidos organizados de maneira classificatória para o entendimento e compreensão daquilo se tem contato no mundo, das mais variadas temáticas, sendo elas concretas, abstratas, estranhas, nunca vistas etc. (2016, p. 36).

Já a segunda, relaciona-se com a linguagem (signos), atuando na criação de um mapa conceitual que permite que a relação aconteça pois os mapas conceituais de indivíduos que participam da mesma cultura são compartilhados – sentido, interpretação e visão sobre o mundo são semelhantes (HALL, 2016, p. 36). Os signos, assim, designam a linguagem comum nos mapas, haja visto que o mesmo além de carregar sentido constrói “os sistemas de significado da nossa cultura” (HALL, 2016, p. 37).

Todavia, Hall (2016) explica que as relações dos signos, com seus significados e objetos são arbitrarias, ou seja, “o sentido não está no objeto, na pessoa, na coisa, e muito menos na palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável” (HALL, 2016, p. 41-42). Desta

forma, constrói-se o sentido através da prática significante, “uma prática que produz sentido, que faz os objetos significarem” (HALL, 2016, p. 46).

Assim como nas abordagens da linguagem, Hall (2016), divide as teorias da representação em três: reflexiva, intencional e construtivista. Na primeira, a linguagem atua como espelho que reflete o real sentido existente no mundo. Na teoria intencional, o sentido concreto da linguagem é o designado pelo emissor (autor, interlocutor, etc.) através da linguagem. E, por fim, a teoria construtivista, a linguagem possui caráter social, onde os sistemas de representação constroem os significados. (HALL, 2016, p. 47-48). Da mesma forma em que seus estudos sobre linguagem se concentram na abordagem construtiva, na representação, o autor estabelece enfoque nesta mesma teoria.

Estas sociedades são compostas por indivíduos, receptores ativos na produção e interpretação de significados (HALL, 2016, p. 50), onde os mesmos encontram-se imersos em recursos culturais e experiências, responsáveis pela construção do identitário. Neste contexto, então, Hall (2016) ressalta que o mundo material (coisas e pessoas) difere dos processos simbólicos operados pela representação, sentido e linguagem (2016, p. 48).

Na teoria construtivista, a linguagem ou demais meios de representação de conceitos assumem o papel de transmissores de sentido. “A representação é uma prática, um tipo de “trabalho”, que usa objetos materiais e efeitos. O sentido depende não da qualidade material do signo, mas de sua função simbólica” (HALL, 2016, p. 49).

O mimetismo do cinema consegue se adaptar às mais variadas realidades, sejam estas criadas a partir de livros de ficção (possibilidade de um novo universo), da análise do cineasta do mundo vivido, ou do real “concreto” - mas que ainda se molda através da perspectiva do observante. Entende-se que mesmo de caráter alegórico, a realidade representada através do cinema referencia diretamente os seres humanos e suas relações sociais. A pluralidade que o cinema como estrutura possibilita liga-se à sua capacidade de representar.

Gutfreind (2006), no artigo *O filme e a representação do real*, explora os autores que ao tratar de cinema minuciosamente, ressaltaram a abordagem filosófica que o mesmo carrega através de suas técnicas ou narrativas, junção que possibilita o desenvolvimento da condição representativa. Apesar de estruturar referenciais visando discutir o gênero documentário, a autora oferece suporte para o entendimento

das imagens cinematográficas como filosofia em ato⁴. Assim, segundo a autora, "a subjetividade das imagens está relacionada com a interação existente entre a complexidade do cinema e a sua técnica" (GUTFREIND, 2006, p. 5), e que formam as ideias de representação.

Compreende-se que as imagens como produtoras de sentido proporcionam as mais variadas formas de entendimento, e conseqüentemente, de representação. Segundo Gutfreind, existem três níveis de sentido na imagem fílmica, teoria que referência os estudos de Roland Barthes ligados ao que o autor chama de "terceiro sentido" (GUTFREIND, 2006, p. 4).

[...] poderemos distinguir três níveis na imagem fílmica: um nível "informativo", que nos remete a um tipo de conhecimento originário do cenário, dos personagens, do figurino, etc.; um nível simbólico que diz respeito aos símbolos ligados ao tema do filme, ao seu autor e a seu referencial e, ainda, um nível obtuso, da ordem do sensível e que nos leva à emoção, ao afetivo (GUTFREIND, 2006, p. 4)

Estes três níveis permitem analisar o alcance dos sentidos da imagem, ou seja, a dimensão simbólica da representação. A capacidade do cinema, então, de acessar todas estas camadas de sentido, coloca em evidência o protagonismo arbitrário do espectador como produtor de sentido. O desempenho do cinema assemelha-se a uma máquina capaz de "registrar a existência" e a reestruturar, "porém levando em consideração o indivíduo" (GUTFREIND, 2006, p. 5). "O cinema seria um meio de transpor para a tela o universo pessoal, solicitando a participação do espectador" (GUTFREIND, 2006, p. 5). A partir desta interação surge a dimensão subjetiva, responsável pelo imaginário.

Gutfreind (2006) indica a existência de dois níveis nos quais a dimensão subjetiva se cria: a primeira está relacionada a subjetividade do mundo real, das vivências particulares do criador da obra, e que são representadas na tela; já a segunda, liga-se diretamente às percepções do espectador e sua relação com o filme, que se dão através de conhecimentos pré-estabelecidos do mesmo (GUTFREIND, 2006, p. 6). Devido às variedades de compreensão da representação, o cinema possui papel de "fenômeno de percepção social" (2006, p. 9), que segundo a autora, "e nos permite olhar o mundo e cuja originalidade se deve à fusão no espectador-realizador

⁴ Gutfreind classifica as imagens fílmicas em filosofia em ato, pois, segundo Gilles Deleuze, "o cinema é uma nova prática de imagens e de signos, cuja filosofia deve fazer a teoria como prática conceitual" (DELEUZE, 1985, p.366 apud GUTFREIND, 2006, p. 5).

do real e do imaginário através de uma complexa complementaridade onde um não saberia excluir o outro” (GUTFREIND, 2006, p. 9).

A subjetividade do cinema oferece um amplo campo de interpretações que levam em consideração todos os aspectos que a constituem, sendo então “nem arte, nem técnica, um mistério” (GODARD, 1998, p.182 apud GUTFREIND, 2006, p.10). As imagens fílmicas oferecem a ideia de contorno do pensamento, e atraem o espectador a pensar a partir dos movimentos deste contorno (GUTFREIND, 2006, p. 10).

No contexto desses fatos, *Parasita* se caracteriza como um "cinema auto reflexivo" (FABBRINI, 2016, p. 251), uma vez que, mesmo abordando temáticas consideradas saturadas, *Parasita* explora a narrativa de tal maneira que permite que o espectador estabeleça conexões com sua realidade pessoal. Ele foge dos clichês, como Fabbrini (2016) destaca, seja por ser uma obra não hollywoodiana ou por proporcionar uma pluralidade de cenários através da sua imagética. Desta forma, a produção conecta-se com os espectadores devido ao seu caráter de possibilidade da identificação, “independentemente de suas classes sociais e subjetividades” (OLIVEIRA DO PRADO, 2021, p. 133).

O capitalismo é o ator central naquele processo, sobretudo o discurso neoliberal e a competitividade desenfreada. Portanto, a linguagem do cinema acaba por ser universal, pois a linguagem audiovisual proporciona estados poéticos múltiplos e complexos, em diversas identificações, em repulsas, amores ou ódios, fornece uma miscelânea de sentimentos, por isso sua universalidade (OLIVEIRA DO PRADO, 2021, p. 133).

Sendo, então, o cinema uma mídia que combina imagens e sons para criar uma narrativa e transmitir significados, a interpretação de um filme envolve a compreensão destes elementos e como eles são traduzidos para o espectador através de códigos visuais, sonoros e verbais (POMMER, 2000, p. 74).

Assim, na análise fílmica, um aspecto relevante trata-se da relação entre o que é mostrado visual e auditivamente e o que é narrado, considerando a influência da linguagem cinematográfica e da narrativa na percepção do espectador (POMMER, 2000, p. 74). A narrativa do filme orienta o espectador, direcionando sua atenção para elementos específicos da história e ajudando a confirmar ou corrigir interpretações que possam surgir da percepção visual e auditiva (POMMER, 2000, p. 74).

No artigo *A linguagem cinematográfica como instrumento interpretativo da realidade social*, de Silva (2016), a influência significativa que o cinema exerce na disseminação de ideologias, conceitos políticos, culturais e filosóficos, transcende

fronteiras nacionais (SILVA, 2016, p. 118). Considerado uma ferramenta de comunicação global, o cinema possui a capacidade singular de moldar o pensamento social e influenciar a percepção coletiva. Através da linguagem visual única que lhe é inerente, o cinema consegue desenvolver representações de impacto, as quais têm o potencial de causar efeitos duradouros em diversos grupos e sociedades (SILVA, 2016, p. 118).

Ao longo das décadas, o cinema tem transcendido sua função de mero entretenimento para se tornar um espelho das dinâmicas sociais, políticas e culturais. Através de narrativas cinematográficas, diretores e roteiristas têm explorado questões profundas que afetam a humanidade, abordando tópicos como desigualdade, injustiça, identidade e relações humanas. Um dos aspectos inerentes do cinema trata-se da capacidade particular em transcender barreiras linguísticas e culturais. Filmes são acessíveis a um público diversificado em todo o mundo, independentemente da língua que falem ou das tradições que sigam. Isto possibilita a disseminação ampla de mensagens e perspectivas, influenciando pessoas em diferentes contextos de maneiras profundamente pessoais. Ademais, o cinema pode ser uma forma de registro histórico, capturando momentos importantes e transformações sociais ao longo do tempo. Ele permite que as gerações futuras compreendam e se conectem com o passado, mantendo viva a memória de eventos significativos.

Como ferramenta de comunicação global capaz de moldar o pensamento social e a percepção coletiva, a linguagem visual do cinema tem a capacidade de criar representações de impacto que afetam profundamente grupos e sociedades (SILVA, 2016, p. 118).

Diferentemente de outras expressões artísticas, o cinema tem capacidade de apresentar não apenas uma única imagem, mas uma sequência de imagens em movimento, permitindo que os cineastas construam narrativas complexas e transmitam significados de maneiras únicas (SILVA, 2016, p. 118). Para Silva (2016), a interação entre a película e o espectador é fundamental para a significância do cinema, pois é a interpretação individual do público que caracteriza a vida e o significado das obras cinematográficas (2016, p. 118).

A linguagem cinematográfica destrincha detalhes minuciosos e pequenas particularidades que, geralmente, passam despercebidas em nossa realidade cotidiana (SILVA, 2016, p. 124). À medida que a arte do cinema evoluiu, trouxe consigo uma transformação na maneira como educamos nossos sentidos como

espectadores. Inicialmente, os filmes eram encarados como espetáculos de maravilhamento, uma façanha tecnológica que magicamente trazia à vida imagens em movimento diante dos nossos olhos (SILVA, 2016, p. 124). No entanto, como observado por Silva (2016), o desenvolvimento da linguagem cinematográfica conduziu a uma evolução na narrativa, tornando-a mais intrincada e coesa (2016, p. 124).

Os primórdios do cinema apresentavam planos estáticos e cenas pouco elaboradas, mas à medida que esta forma de arte progredia, expandindo seus horizontes criativos. Gradualmente, os espectadores começaram a sintonizar seus olhos e suas percepções de maneira a seguir ritmos narrativos cada vez mais envolventes. Os primeiros dias de planos estáticos cederam espaço para as inovações dramáticas trazidas à vida pelos elencos teatrais (SILVA, 2016, p. 124).

A linguagem do cinema, por meio de suas técnicas cinematográficas, proporcionou uma nova dimensão de apreciação estética e narrativa. Através de cortes precisos, movimentos de câmera, jogos de luz e sombra empregados, os cineastas podem dirigir a atenção do espectador para detalhes previamente ignorados. Expressões sutis nos rostos dos atores em cena, objetos colocados estrategicamente no cenário e elementos visuais discretos ganham destaque, enriquecendo a experiência cinematográfica.

A evolução contínua da linguagem cinematográfica reflete não apenas uma mudança na técnica, mas também uma evolução na percepção e na compreensão do público. Os espectadores se tornaram mais proficientes em decodificar as mensagens visuais transmitidas pelas imagens em movimento na tela. O cinema deixou de ser uma mera exibição de imagens para se tornar uma forma sofisticada de contar histórias, mergulhando profundamente nas complexidades da condição humana e da sociedade.

A jornada da linguagem cinematográfica desde suas origens até sua expressão atualmente testemunha da maneira como educamos nossos olhos e nossa mente para apreciar e interpretar o mundo em constante transformação. Através do cinema, aprendemos a valorizar os detalhes, as nuances e os avanços narrativos que, de outra forma, poderiam passar despercebidos em nossa vida cotidiana.

O exercício cognitivo que nasce da chamada linguagem cinematográfica nos permite evidenciar diferentes práticas humanas, bem como suas variações e símbolos que se fazem presentes num mundo inventado que reflete nossa

própria realidade, ou mesmo criando uma nova realidade (SILVA, 2016, p. 124).

No contexto sociológico, a linguagem cinematográfica interpreta os significados da realidade, proporcionando uma representação simbólica do mundo real e dos seus elementos (SILVA, 2016, p. 125). Ao analisar filmes, os sociólogos podem explorar como diferentes contextos sociais, culturais e políticos são retratados e contestados na tela, pois os filmes não apenas refletem a sociedade, mas também moldam e influenciam a maneira como percebemos a realidade (SILVA, 2016, p. 125). Ao examinar os elementos simbólicos presentes nos filmes, os sociólogos podem desvendar as mensagens subjacentes, às representações de identidade, poder, desigualdade e outros temas sociais relevantes (SILVA, 2016, p. 125).

A representação cinematográfica cria uma relação ativa entre o espectador e a obra. Ao assistir a um filme, o público não é um mero observador passivo, mas sim um participante ativo na interpretação e no diálogo com a narrativa. O cinema tem o poder de gerar novos olhares sobre a realidade, ao trazer à tona ideias, emoções e conceitos que podem não ter sido previamente articulados ou compreendidos.

Um novo sujeito surge das telas, o filme cria um novo olhar sobre a realidade, recriando espaços antes inexistentes, transferindo para o plano real e socializando-os com os demais indivíduos ideias e conceitos que antes se perdiam na imaginação (SILVA, 2016, p. 127).

Segundo Silva (2016), o cinema opera como um sistema de "real-racional" (p. 129), onde os objetos não são símbolos imaginados, mas representam algo concreto do mundo real. A imagem é central nessa representação, e a transição da fotografia para a narrativa cinematográfica transforma-a em uma imagem em movimento (SILVA, 2016, p. 129).

Diversos estilos e formas compõem a linguagem cinematográfica. O cinema, como a sétima arte, reúne elementos reais para criar algo que parece surreal, e esta peculiaridade está em mesclar a irrealidade das imagens com a realidade do movimento, elevando o imaginário a um novo nível nunca antes alcançado (SILVA, 2016, p. 129). Os filmes oferecem representações imediatas da realidade, retratando indivíduos em um mundo que se desenrola na tela. A projeção cinematográfica é vista como a libertação dos detalhes capturados em vídeo, no qual os cineastas não apenas representam imagens, mas se tornaram "manipuladores artísticos das interações sociais" (SILVA, 2016, p. 129), pois, por meio da lente da câmera, buscam

capturar nuances humanas que, quando vistas em conjunto, simbolizam a sociedade e seus grupos.

Desde o seu início, o cinema se tornou um espaço para a formação de diversos conhecimentos, vivências e memórias sociais (SILVA, 2016, p. 129). A linguagem cinematográfica potencializou os estudos sobre a sociedade e suas complexas e intrigantes nuances, e suas propriedades únicas abriram caminho para uma nova ferramenta de compreensão (SILVA, 2016, p. 129).

Os filmes não apenas oferecem uma visão imediata da realidade, mas também retratam indivíduos imersos em um mundo que desabrocha diante da tela. A projeção cinematográfica, de certa forma, liberta os detalhes capturados em vídeo, permitindo que os cineastas atuem como verdadeiros "manipuladores artísticos das interações sociais" (SILVA, 2016, p. 129). Através da lente da câmera, esses cineastas se empenham em capturar as nuances humanas que, quando reunidas, servem como um símbolo poderoso da sociedade e seus diversos grupos.

A linguagem cinematográfica não apenas captura momentos efêmeros, mas também encapsula a essência de uma era, eterniza tendências, preocupações e perspectivas específicas de um determinado período, permitindo que as gerações futuras examinem e compreendam o passado de maneira mais profunda. "O cinema, chamado de sétima arte, parece ter unido todas as artes em sua essência ao ponto de apresentar a humanidade para a humanidade" (SILVA, 2016, p. 131).

O aspecto social de *Parasita* é um dos elementos de impacto do filme, pois aborda temas universais que ressoam em diversas realidades culturais e sociais ao redor do mundo. Através da lente da luta de classes, da desigualdade social e das consequências do capitalismo, o filme se torna uma obra que transcende as fronteiras culturais e geográficas, atingindo um público global e provocando reflexões sobre questões atuais.

Parasita utiliza símbolos e signos para transmitir estes temas: a casa em diferentes níveis, os espaços físicos que as personagens ocupam e a forma como elas se relacionam com esses espaços são exemplos de como a simbologia visual é usada para representar as divisões sociais e econômicas. Os objetos, como a pedra que simboliza a aspiração e o desejo de ascensão social, também carregam significados profundos que ressoam em uma variedade de contextos culturais.

Agrega-se à *Parasita*, então, sua capacidade de provocar. Através de sua exploração profunda das questões sociais, o filme convida os espectadores a

examinar suas próprias realidades e a considerar as implicações mais amplas de um sistema socioeconômico que perpetua desigualdades. Compreender *Parasita* é de fato entender realidades.

CINEMA SUL-COREANO E BONG JOON-HO

Durante a década de 1980, o cinema sul-coreano sofreu uma grande instabilidade devido a políticas neoliberais, e a recuperação deste abalo apenas ocorreu após o ano de 1993, quando um novo governo implementou políticas voltadas para a cultura, estabelecendo no país a Lei Cinematográfica Coreana visando incentivar o investimento interno da produção cinematográfica (ANDRIETTA, 2020, p. 280).

Segundo Andrietta (2020) os índices iniciais de frequência per capita e o mercado de filmes nacionais e de exportação eram baixos (2020, p. 280). No entanto, os formuladores de políticas adotaram uma abordagem que conectava a cultura e a mídia à globalização, expandindo não apenas os mercados, mas também incluindo o mercado cinematográfico no cenário global (ANDRIETTA, 2020, p. 280), e estas medidas trouxeram resultados positivos, desencadeando o movimento conhecido como *Korean Wave (Hallyu)*, “uma referência à popularidade ou a globalização dos produtos culturais domésticos que chegaram aos países vizinhos” (ANDRIETTA, 2020, p. 282).

Mesmo com o grande investimento na indústria cinematográfica nacional, os filmes produzidos no período não promoviam a identidade cultural coreana, consequência das políticas governamentais que foram impulsionadas por motivações econômicas, ao invés de objetivos culturais (ANDRIETTA, 2020, p. 284). Assim, embora o governo tenha contribuído para o ressurgimento dos filmes nacionais, utilizando recursos legais e financeiros, a dimensão cultural não foi suficientemente considerada nas políticas culturais, resultando em produções no estilo *blockbuster*, tanto em termos de conteúdo quanto de investimento financeiro (ANDRIETTA, 2020, p. 284).

No caso de Bong Joon-Ho, o diretor surge em um período onde o cinema sul-coreano está passando por uma espécie de renascimento. Durante o final da década de 1990, a sétima arte no país foi impulsionada pela “criatividade, qualidade dinâmica e experimentação diversificada”⁵ dos jovens cineastas em ascensão (JUNG, 2008, p. 9). Segundo Jung (2008), Bong não teve um sucesso imediato com sua produção de

⁵ “Around the late 1990s the renaissance of Korean cinema began and was propelled by the creativity, dynamic quality and diverse experimental spirit of the young cinephiles who appeared en masse during this time” (JUNG, 2008, p.9).

estreia, *Barking Dogs Never Bite* (2000), e apenas alcançou tal reconhecimento três anos depois, com a obra *Memories of Murder* (2003). Esta produção foi responsável por introduzir o nome do diretor sul-coreano em festivais no Ocidente e Oriente. Em 2006, lançou *The Host*, produção responsável por demarcar a maior distribuição de filmes coreanos para outros países (JUNG, 2008, p. 9).

Assim, Bong “tornou-se uma figura de quase exclusividade no cinema coreano atual com sua capacidade de romper com as pressões comerciais e criativas, e realizar o tipo de filme que ele quer, quando quer”⁶ (JUNG, 2008, p. 11). Desde o início, as produções de Bong já possuíam as características do terror (tragédia) mesclado com humor, ambos construídos sobre o cenário do país; “modernização da sociedade coreana e a incompetência das autoridades”⁷ (JUNG, 2008, p. 25). Jung (2008) caracteriza a narrativa de Bong como significante conceituado por Lacan (2008, p. 31)⁸.

A limitação fatal do “significante” (forma de sentido), que nunca pode alcançar o “significado” (sentido contido), é tal que nunca pode alcançar o próprio real, ou a verdade ou essência de um incidente metaforicamente e continuamente, desliza em torno dele. Assim, o real não é representado como ele mesmo, e o sujeito não pode se aproximar do real, mas apenas vagar pela fantasia que envolve o real. Trago esse conceito porque os dois trabalhos mais notáveis de BONG, *Memories of Murder* e *The Host*, mostram uma compulsão em repetir certos fatos históricos, cicatrizes ou traumas que realmente ocorreram na sociedade coreana. Aqui, “compulsão para repetir o trauma” refere-se ao que não pode ser convocado como memória e se torna parte do presente, pois é constantemente repetido pelas ações do sujeito. Tornar algo parte do presente não significa aqui uma solução, mas apenas uma continuação do trauma, sem poder determinar sua causa (JUNG, 2008, p. 31).

As produções de Bong, então, “estimulam” traumas de sua própria sociedade, acontecimentos que não foram propriamente investigados ou sequer proporcionaram

⁶ “As a result, BONG Joon-ho became almost unique in present-day Korean film in his ability to break away from commercial and creative pressures and realize the kind of films he wants to, when he wants to” (JUNG, 2008, p. 11).

⁷ “The analysis of *Memories of Murder* and *The Host* as a diptych begins with the fact that they both start from the assumptions of the modernization of Korean society and the incompetence of state authorities” (JUNG, 2008, p. 25).

⁸ “The concept that comes to mind when one sees these moments repeated in the films of BONG Joon-ho is Jacques Lacan’s sliding signifier. The fatal limitation of the “signifier” (form of meaning), which can never reach the “signified” (contained meaning), is such that it can never reach the real itself, or the truth or essence of an incident metaphorically, and continuously slides around it. Thus, the real is not represented as itself, and the subject cannot approach the real, but only wander around the fantasy surrounding the real. I bring this concept in because the two most noted of BONG’s works, *Memories of Murder* and *The Host*, show a compulsion to repeat certain historical facts, scars or traumas that actually took place in Korean society. Here, “compulsion to repeat the trauma” refers to that which cannot be summoned as memory and becomes part of the present as it is constantly repeated through the subject’s actions. Making something part of the present does not mean a solution here but merely a continuation of the trauma, without being able to ascertain its cause” (JUNG, 2008, p. 31).

devido sentimento de recuperação (JUNG, 2008, p. 33). “BONG Joon-ho introduz a realidade histórica da Coreia na ficção do cinema. Filme e realidade são construídos em torno do “vazio do real”, e trauma e culpa se aglomeram em torno desse vazio” (JUNG, 2008, p. 37).⁹

No caso de *Parasita*, a aclamação foi obtida tanto da crítica quanto do público, sendo uma obra de relevância no marco da ascensão das produções do leste-asiático, especialmente da Coreia do Sul. O termo *Hallyu* (*Korean Wave*) surgiu nos anos 1990, após o país passar por um grande investimento em sua cultura, e, atualmente, este movimento encontra-se em seu ápice, com produções sul-coreanas se espalhando globalmente em música, filmes, programas de televisão, moda e cosméticos. Este movimento tem dado visibilidade ao país, que está agora sob os holofotes devido ao amplo compartilhamento de sua cultura, em grande parte voltada para o entretenimento popular.

No entanto, essa movimentação também traz consigo simbologias que idealizam uma imagem de nação altamente desenvolvida, tecnológica e aparentemente livre de desigualdades e problemas sociais, o que reforça estereótipos e cria uma utopia fantasiosa de cidades de primeiro mundo. Esta visão idealizada, que muitas vezes mascara a realidade, é uma ferramenta estratégica de fomentação do *soft power*. O conceito, popularizado por Joseph Nye, refere-se à influência de uma nação por meio da disseminação de sua cultura, responsável por moldar as percepções e interações de outras localidades com o país. Este “poder suave” atua de forma quase imperceptível, camuflando intenções políticas através da cultura popular. No início dos anos 90, o cientista norte-americano J. Nye identificou em seus trabalhos dois tipos de poderes, “*hard power*” e “*soft power*”.

He defines “hard power” as “the ability to get others to act in ways that contradict their initial preferences and strategies”, and “soft power” on the contrary is “the ability to achieve goals through attraction and persuasion, rather than coercion or force (VALIEVA, 2018, p. 208).

De fato, a *Hallyu*, ou “onda coreana”, é um fenômeno cultural global em que a Coreia do Sul exporta sua cultura popular, como música, dramas, filmes e moda, para todo o mundo. Este *soft power* muitas vezes enfatiza os aspectos positivos da cultura sul-coreana, como a estética, a tecnologia avançada e a harmonia social. No entanto,

⁹ “BONG Joon-ho introduces Korea’s historical reality into the fiction of film. Film and reality are constructed around the “void of the real,” and trauma and guilt crowd around this void” (JUNG, 2008, p.37).

Parasita oferece uma perspectiva mais complexa e realista da sociedade sul-coreana, destacando as divisões econômicas e as desigualdades subjacentes. Ao fazer isso, o filme rompe com a imagem homogênea e estereotipada que muitas vezes é promovida pelo *soft power*, e mostra uma faceta mais crua e multifacetada da Coreia do Sul.

A violência e os eventos chocantes presentes na narrativa servem como um contraponto à utopia projetada pelo *soft power*. Eles revelam as fissuras sociais e as realidades menos glamorosas que existem no país. Isso adiciona uma camada de profundidade à representação da Coreia do Sul, mostrando que a realidade é mais complexa do que as representações idealizadas muitas vezes promovidas pela mídia.

COREIA DO SUL: CONTEXTO SOCIOECONÔMICO

Em todo seu trajeto histórico, a Coreia do Sul apresenta anos de colonização e guerras, e mais a frente, um disparo econômico, que conseqüentemente, abrigou as disparidades sociais advindas de crises socioeconômicas.

Segundo estudos de Firmiano, Nóbrega e Lima (2021), a ocupação japonesa na Coreia ocorreu de 1905 a 1945, sendo dividida em três fases (2021, p.109): em 1905, estabeleceu-se como um protetorado, e se transformou em uma colônia japonesa cinco anos depois, com as fases subseqüentes até 1932 e 1945, demarcadas por exploração e opressão (2021, p.109). Durante este período, “os únicos beneficiados com essa colonização foram o Japão e alguns apoiadores coreanos muito influentes, o resto da população foi empobrecida, econômica, social e culturalmente” (FIRMIANO; NÓBREGA; LIMA, 2021, p.109).

Com o fim da guerra, em 1945, a península coreana foi dividida entre a União Soviética e os Estados Unidos, que ficaram com as partes norte e sul, respectivamente. Com a presença norte-americana, inicia-se uma série de transformações, no sentido de inserção de uma Coreia do Sul empobrecida e com baixa infraestrutura no sistema global do capital (FIRMIANO; NÓBREGA; LIMA, 2021, p.110). O país investiu em indústrias de substituição de importação, inicialmente para aumentar a produção interna e, posteriormente, para exportação, com uma mão de obra superexplorada (FIRMIANO; NÓBREGA; LIMA, 2021, p.110).

Segundo os autores, o desenvolvimento econômico da Coreia do Sul foi alcançado através de uma "acumulação primitiva brutal" (2021, p. 111) baseada em métodos repressivos que forçaram uma expansão do capital no país. Esse crescimento econômico foi obtido às custas da supressão dos direitos dos trabalhadores, negando-lhes a organização sindical e restringindo seus direitos.

Sendo a Coreia do Sul um dos países recém-industrializados do Leste Asiático que apresentou rápido crescimento econômico, atualmente, tornou-se uma das sociedades com maior desigualdade do continente asiático (SHIN, 2019, p. 90). Segundo Shin (2019), o país enfrentou duas extremas crises econômicas, a de 1997, onda que atingiu o sudoeste asiático no ano anterior, e em 2008, em virtude da crise global dos Estados Unidos.

A crise financeira no ano de 1997 foi responsável por alavancar a desigualdade e mudanças sociais no país (SHIN, 2019, p. 89). Este cenário de crise ocasionou a

falência em massa de diversas companhias e inúmeras demissões, além da alteração até mesmo das interações sociais. Segundo Shin (2019), a expectativa de vida no país aumentava, o que acabou exacerbando a distribuição de renda, e, conseqüentemente, muitos idosos passaram a viver em situação de extrema pobreza (p. 90). Acompanhada da crise, ocorria a reforma neoliberal econômica radical, acontecimentos que tiveram profundo impacto nas relações sociais tanto no ambiente de trabalho como familiar (SHIN, 2019, p. 90).

Na economia sul-coreana, existe uma classe denominada *chaebol*, muito mencionada nos estudos de Shin (2019) pois trata-se de um grupo que domina o sistema econômico do país ainda nos dias atuais. *Chaebol* em coreano significa “família rica”, e este termo designa uma estrutura financeira onde um conglomerado de empresas e indústrias de diferentes setores pertencem a uma única família ou pessoa, que teve início na década de 1980. Grandes marcas sul-coreanas (desde eletrônicos até automóveis) são gerenciadas por *chaebols*, e, assim como lideram o sistema econômico do país, possuem controle e influência que vão além das finanças.

A crise da década de 1990 revelou a real situação que acontecia entre o Estado – *Developmental state*, termo que segundo o autor, designa “um tipo de capitalismo do Leste Asiático com forte intervenção do Estado através de planejamento e regulamentos”¹⁰ (SHIN, 2019, p. 91) – e a nova liberdade econômica. Com apoio do Estado, por exemplo, os *chaebols* estabeleceram uma economia de exportação e investimentos em outros países, permanecendo com esta movimentação mesmo depois do país se tornar membro da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OECD), em 1996. A OECD não permitia que o Estado apoiasse empresas privadas.

Segundo Shin (2019), as razões principais da crise financeira sul-coreana foram: “a desregulamentação do mercado financeiro doméstico, conluio entre governo e grandes corporações e grande dívida externa”¹¹ (2019, p. 92). Através do auxílio do Fundo Monetário Internacional, o governo sul-coreano recebeu um valor em dinheiro a fim de se recuperarem da crise, porém, na condição de implementarem medidas solicitadas pelo FMI, que incluíam “cortes em gastos públicos, desregulamentação do

¹⁰ “Developmental state is a type of capitalism in East Asia, which is characterized by having strong state intervention, through extensive planning and regulation” (SHIN, 2019, p. 90).

¹¹ “The primary reasons for the financial crisis were a rapid deregulation of the domestic financial market, government and big corporation collusion, and excessive foreign debt” (SHIN, 2019, p. 92).

mercado, privatização dos setores e abertura do mercado doméstico” (SHIN, 2019, p. 92).

Esta movimentação que ocorreu em 1998 teve o governo atuando como uma “mão visível” (2019, p. 93) na reestruturação do mercado. Um comitê que consistia no governo da época, partidos, federação, uniões legais e ilegais impuseram novos sistemas trabalhistas. Ocorreram quase cem mil demissões por mês naquele ano, somando, aproximadamente, dois milhões de desempregados no final de 1998. Uma das reformas do sistema que refletiram na desigualdade por parte de empresas privadas foi a aposentadoria precoce a fim de cortar custos.

Como os cortes públicos também aconteciam, a renda destas pessoas forçadamente aposentadas diminuiu drasticamente. Além disso, devido ao sistema patriarcal, onde a idade possui peso implícito nos cargos do mercado de trabalho, encontrar um novo emprego tornou-se uma opção impossível desta população (SHIN, 2019, p. 93).

A diferença salarial foi outro ponto afetado, podendo ser alterado quanto ao tamanho da empresa (funcionários de empresas *chaebols* tinham o maior salário, por exemplo). E, apesar da grande taxa de inserção no ensino superior – ainda nos dias atuais – o salário para aqueles que possuíam um diploma não garantia um salário diferente (SHIN, 2019, p. 95). “A expansão da diferença salarial por tamanho da firma indica um crescimento de desigualdade para os empregados”¹² (SHIN, 2019, p. 97).

Com o aumento das demissões em massa, diferença salarial e aposentadoria precoce sem garantia de programas públicos, a população idosa crescia em situação de pobreza, realidade que se arrasta para os dias de hoje – o estudo de Shin (2019) aponta que metade dos idosos sul-coreanos (acima de 65 anos) vivem nesta condição (p. 98). Na mesma proporção, acontecia o aumento de mães solteiras e imigração de sul-coreanos para outros países.

A soma de todos os fatores apontados até aqui contribuiu para o crescimento elevado da desigualdade dos anos seguintes, criando o cenário atual do país. Estes efeitos “mostraram que a piora da distribuição de renda não é temporária, mas o ‘novo normal’”¹³ (SHIN, 2019, p. 106).

¹² “The expanding wage differentials by firm size indicate a rising inequality for employees” (SHIN, 2019, p. 97).

¹³ “[...] the rise in the poverty rate also shows that the worsening income distribution is not temporary but a ‘new normal’ in the 2000” (SHIN, 2019, p. 106).

Firmiano, Nóbrega e Lima (2021) argumentam que o sistema capitalista oferece a ilusão de liberdade aos cidadãos, mas depende de sujeitos livres e iguais para operar dentro do sistema de propriedade privada (2021, p.111). No entanto, os estudos sobre o crescimento econômico da Coreia do Sul revelam que esse crescimento se baseou na repressão severa da classe trabalhadora, impedindo-os de se organizar e exercer seus direitos (FIRMIANO; NÓBREGA; LIMA, 2021, p.111).

Este método permitiu ao sistema capitalista ampliar o excedente econômico através da exploração intensificada da força de trabalho, no qual este cenário destaca o lado menos visível do sistema capitalista, onde a força é usada quando as vias democráticas de expansão não são viáveis (FIRMIANO; NÓBREGA; LIMA, 2021, p.111).

CAPÍTULO II

Parasite, Gisaengchung, Parasita (2019), é um longa-metragem sul-coreano que possui em seu enredo duas famílias, os Kim e os Park, ambas compostas por mães, pais e pares de filhos. Apesar da semelhança em números de membros, as duas famílias possuem realidades completamente diferentes – enquanto a família Kim enfrenta dificuldades vivendo no porão de um complexo de casas, onde o único contato com a luz natural é através de uma janela pequena localizada à altura do asfalto, os Park esbanjam de uma residência com janelas que vão do chão até o teto.

A história de ambas se conecta a partir do momento em que Ki-Woo, o filho mais velho dos Kim, se vê diante de uma oportunidade em lucrar da aparente “bondade” e “ingenuidade” da família rica – os Park. Ao longo do filme, personagens humanos dão lugar a parasitas.

As relações parasitárias são fundamentalmente desiguais – o invasor se infiltra, mas não pode sobreviver sem o hospedeiro – e geralmente imperceptíveis. Assim como Ki-woo e sua irmã se juntam aos Parks, eles revelam uma vontade de minar os interesses da família rica para beneficiar a sua própria. Ao mesmo tempo, os Parks são condescendentes e ingênuos, muitas vezes para deleite dos Kims, e não perdem tempo estabelecendo sua superioridade sobre os recém-chegados. Qual família é a verdadeiramente gananciosa? Quando operamos sob um sistema compartilhado de crenças sobre dinheiro e seu poder, quem merece a culpa por criar um ambiente em que as pessoas se encontram tão profundamente divididas?¹⁴ (ANNIS, 2019, p. 3).

Assim, a contraposição entre as famílias se evidencia perante seus status (riqueza e pobreza), onde “os ricos são absurdamente alienados e demonstram quase total desinteresse em observar o mundo à sua volta” (BESSA, 2020, p. 5) e a outra família busca artifícios mirabolantes visando “oportunidades para sobreviver e tentar ascender socialmente” (2020, p. 5). Segundo Zocca (2021), em *Parasita*, termos como bem e mal tornam-se banais para os Kims, tendo em vista que todas as ações realizadas pela família têm como motivação principal a sobrevivência, por isso considerações morais, costumes éticos e legais são colocados em segundo plano

¹⁴ Parasitic relationships are fundamentally unequal—the invader leeches but cannot survive without the host—and often imperceptible. As Ki-woo and then his sister ingratiate themselves with the Parks, they reveal a willingness to undermine the wealthy family’s interests in order to benefit their own. At the same time, the Parks are condescending and naive, often to the Kims’ delight, and waste no time establishing their superiority over the new arrivals. Which family is the truly greedy one? When we operate under a shared system of beliefs about money and its power, who deserves blame for creating an environment in which people find themselves so deeply divided? (ANNIS, 2019, p. 3).

pelos personagens (2021, p. 139). Eles são anti-heróis, pois “não buscam justiça, incitam algum tipo de luta contra o sistema, ou buscam reivindicar uma existência digna” (ZOCCA, 2021, p. 139).

Na sociedade retratada em *Parasita*, a pior tragédia não é ser explorado, e sim não ser apto a ser explorado, o filho da família Kim precisa falsificar um diploma para poder dar aulas de inglês. Não há luta contra o sistema, pelo contrário, eles internalizam a perversidade deste sistema e, dessa forma, as famílias pobres não percebem as suas próprias contradições e posições similares e passam a se enxergarem como inimigas, em vez de se unirem (ZOCCA, 2021, p.139).

O efeito parasita é mútuo entre as duas famílias, e entre cenas dramáticas, satíricas e alívios cômicos, o filme se aproxima do fim, construído por uma série de acontecimentos que desenvolvem um cenário guiado a uma catástrofe. “Ao longo do filme você tem a sensação de que tudo é inevitável, uma sensação que, por si só, impulsiona grande parte da força cômica da história”¹⁵ (ANNIS, 2019, p. 3). Um fantasma – aos olhos da criança, Da-Song, o filho mais novo da família rica – criado pela sociedade e trancafiado no porão se torna o símbolo que assombra os parasitas.

O que Da-song viu estava realmente lá, apesar de ninguém acreditar nele: um fantasma, sim, mas de um certo tipo. Esse espírito foi conduzido ao seu estado descarnado por um sistema econômico, e como qualquer alma encurralada em uma existência liminar, esse espírito assombra os vivos. A provação de Da-song nos mostra que o capitalismo tem seus próprios fantasmas, mesmo nós acreditando ou não¹⁶ (ANNIS, 2019, p. 4).

Tendo em vista de que se trata de uma narrativa que tem como cenário a Coreia do Sul, existem diversos aspectos e particularidades culturais do país referente, mas, ainda assim, o longa consegue se manter coletivo, como referência para demais realidades e culturas – reforçando assim a fluência da língua universal da luta de classes e desigualdade social. Propõe-se, desta maneira, compreender as entrelinhas de cenas com referências propriamente sul-coreanas, mas que dispensam explicações detalhadas, pois a linguagem usada é a mesma em torno do globo (é universal) – destoando, inclusive, pensamentos xenofóbicos que a obra encarou. Os personagens do longa de Bong não precisaram se comunicar em inglês para deixarem suas mensagens claras.

[...] o filme assume uma missão quase sociológica: a de controlar os

¹⁵ “Capitalism figures as a transcendent force that guides the story’s destructive momentum, and throughout the film you get the feeling that everything is inevitable, a sense that in itself drives much of the story’s comedic force” (ANNIS, 2019, p. 3).

¹⁶ “What Da-song saw was really there, though no one believes him: a ghost, yes, but a certain type. This spirit was driven to its meagre state by an economic system, and like any soul trapped in a liminal existence, this spirit haunts the living. Da-song’s ordeal tells us that capitalism has ghosts of its own, whether we believe in them or not” (ANNIS, 2019, p. 4).

discursos vazios em nome da concretude de um mundo objetivo e partilhado, apesar de oculto pelos esquemas e fórmulas que orientam não apenas a forma de vida, mas também a sensibilidade dos modernos (OLIVEIRA, 2011, p. 101)

Tais aspectos característicos da trama são responsáveis por demarcar a obra sul-coreana em seu caráter global, tanto em relevância através da conquista de premiações cinematográficas, como também na capacidade de dialogar com demais culturas, perfurando o espaço liderado, anteriormente, por produções em língua inglesa. Segundo Bessa (2020), no artigo *Uma análise sociológica do filme Parasita*, a obra de Bong lida com o sistema de dominação dentro e fora da narrativa do longa-metragem, pois constantemente teve o idioma coreano mascarado pela rotulagem de apenas ser o “primeiro filme não-inglês” (2020, p. 2).

O idioma original é simbolicamente apagado quando é insistentemente não mencionado. E esse apagamento também tem a ver com a temática do filme que fala em desigualdade. Esse apagamento é um sintoma da dominação de uns sobre os outros, sejam indivíduos, países, idiomas ou culturas. A cultura oriental, aquela cultura considerada exótica, que tem ocidente como parâmetro (BESSA, 2020, p. 2).

Destaca-se, o peso do longa *Parasita*, ao ter sido o primeiro filme não norteamericano, hollywoodiano, a conquistar a categoria Melhor Filme, e outras demais nomeações no Oscar, uma premiação conhecida por ser extremamente não diversificada. No evento em questão, no cenário em que a obra de Bong foi aclamada, seis dos nove filmes indicados para a categoria Melhor Filme eram sobre homens brancos (BOKAT-LINDELL, 2020). A obra de Bong, é um marco tanto para os sul-coreanos, quanto para o universo cinematográfico.

Desta forma, *Parasita*, desenvolve em sua narrativa a desigualdade social e luta de classe em uma representação do real, em específico, da Coreia do Sul. Tratando-se da atual conjuntura do país de origem, *Parasita* critica o nomeado *Hell Joseon*, o termo que demarca a diferença social onde o *status*, poder e influência de famílias ricas as mantém constantemente no topo, e, por mais que as demais classes tentem e o sistema o cobre e incentive a atingir o sucesso, este objetivo utópico constrói a ilusão de uma conquista inalcançável (SIHOMBING, SINAGA, 2021, p. 70).

Assim que se nasce neste “reino feudal infernal preso no século XIX” (KOO, 2021 apud DENNEY, 2021), o indivíduo torna-se escravo de um sistema regulamentado que dita o viver, procurando se encaixar nas pouquíssimas oportunidades restantes – aqueles que não se moldam vivem fadados ao desemprego, trabalhos autônomos (porém, de má reputação, à margem da

sociedade), ou buscam “liberdade” do chamado inferno por meio da imigração (DENNEY, 2021).

A ultra competitividade e sistema hierárquico são aspectos que moldam a operacionalidade deste sistema. Os indivíduos são mantidos em um ciclo de competição, desde a escola, até as vagas nas universidades e caça à empregos, sempre envolvidos por uma cultura hierárquica que segrega por idade e classe social, e delimita assim, como será a linguagem, comportamento e proximidade perante o próximo.

Apesar das características culturais próprias do país, os aspectos se moldam em diversas outras realidades, nações, em nível globalizado. Afinal, as classes sociais se mostram presentes em todos os cenários da sociedade contemporânea, reforçando seus efeitos e dilemas neoliberais. Este é o cenário no qual a sociedade do desempenho de Han (2019) abriga-se, caracterizada pela aceleração constante, pela pressão por produtividade e pelo excesso de informação, onde o indivíduo torna-se o próprio opressor, internalizando exigências de se estar em constante produção.

1. ALEGORIA DO PARASITA

O título do filme *Parasita* não é mero acaso; ele age como um portal para analogias e simbolismos que vão além da mera infiltração de uma família em uma mansão. Bong Joon-Ho faz o uso deste título para evocar uma série de conotações e associações que permeiam toda a narrativa, criando uma alegoria de condições sociais.

A primeira camada desta analogia pode ser encontrada no próprio início do filme, quando a família Kim acompanha o dedetizador em seu trabalho de combate aos insetos. Esta cena não apenas estabelece a atmosfera do bairro onde vivem, mas também introduz o conceito de "parasita". Assim como os insetos que são eliminados para garantir a higiene e o conforto, a família Kim é marginalizada e vista como uma presença incômoda na sociedade. A aplicação do inseticida é uma representação visual do desejo de remover o "parasita" que perturba a ordem social estabelecida.

Ademais, a cena em que os filhos da família Kim tentam fechar a janela para evitar o contato com o cheiro do inseticida transparece a ideia de isolamento e confinamento que permeia a vida deles. O pequeno porão em que vivem torna-se uma representação física de seu lugar na sociedade, isolado e marginalizado. O cheiro que se alastra é uma metáfora do estigma social que os acompanha.

Esta associação entre os Kim à parasitas ressoa ao longo de todo o filme, conforme suas ações e motivações são moldadas pela necessidade de sobreviver em uma sociedade que os marginaliza. A metáfora do parasita se estende para os Park, à medida que se aproveitam da mão de obra e dos serviços dos Kim, explorando-os de maneira parasítica.

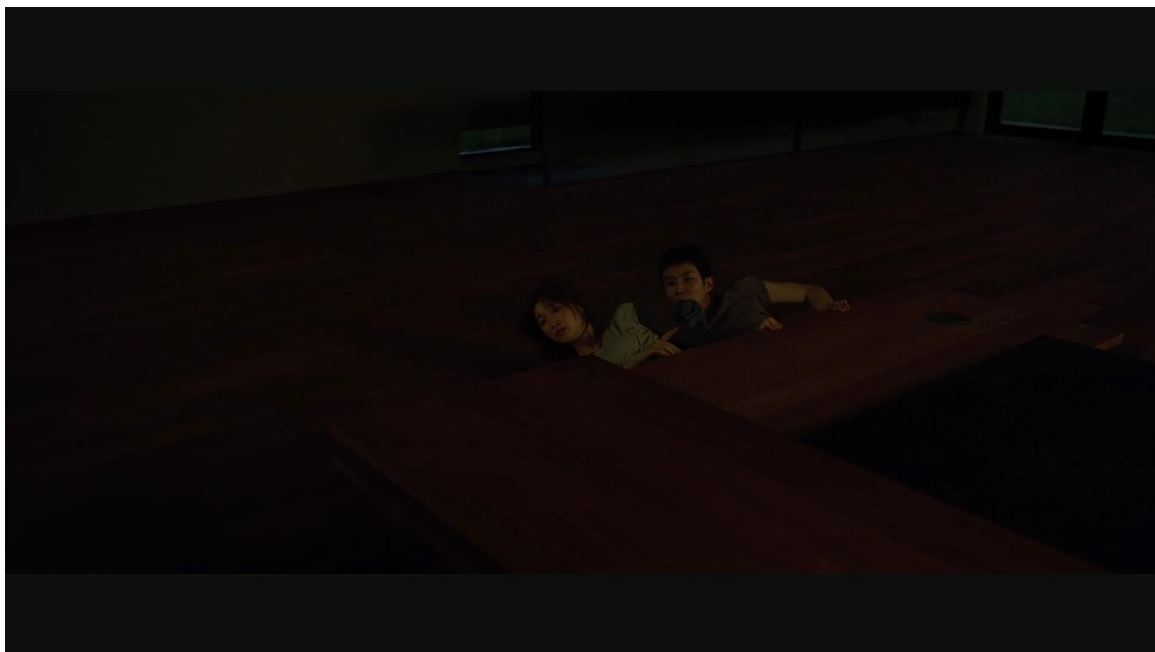


Figura 1. Ki-Woo e Ki-Jung se escondem debaixo da mesa. *Parasita* (2019) – 01:30:54.

Outra cena marcante trata-se do momento onde os Kim se escondem sob a mesa na mansão dos Park e depois se rastejam para fora dela. O movimento de Ki-Taek, em particular, é descrito como deslizar, como o movimento de um inseto tentando escapar de ser capturado. Essa imagem evoca uma sensação de vulnerabilidade e desespero, reforçando a ideia da família como seres que estão lutando para sobreviver em um ambiente que os considera inferiores.

A obra, então, encapsula as complexidades da relação entre as duas famílias e as dinâmicas sociais mais amplas representadas no filme, ilustrando a infiltração dos Kim na mansão dos Park, e atuando como um símbolo das relações de poder, exploração e sobrevivência que permeiam a sociedade retratada. Bong Joon-Ho utiliza esta analogia para adentrar mais profundamente nas questões sociais e humanas abordadas.

A maneira como a família Kim é mencionada por outros personagens também sugere a analogia parasitária. Impõe-se aos membros da família do *bunker* o bloqueio da verdadeira identidade de cada um, e o retorno às sombras após usufruir temporariamente dos benefícios da mansão dos Park. O próprio cheiro, explorado mais a frente, é usado como uma forma de caracterização e julgamento social. Acontecem a desumanização destes indivíduos, tornando-os quase invisíveis para aqueles que os consideram inferiores.

A observação de Bong Joon-Ho sobre os efeitos das transformações em parasitas como reflexos do mundo adiciona uma camada adicional de profundidade à narrativa. Estas transformações não são apenas sobre os personagens individuais, mas também funcionam como uma crítica à dinâmica social mais ampla.

É cada vez mais o caso neste mundo triste que as relações humanas baseadas na coexistência ou simbiose não podem se sustentar, e um grupo é empurrado para uma relação parasitária com outro. No meio de um mundo assim, quem pode apontar o dedo para uma família em dificuldades, travada em uma luta pela sobrevivência, e chamá-los de parasitas? Não é que eles fossem parasitas desde o início. Eles são nossos vizinhos, amigos e colegas, que foram simplesmente empurrados para a beira de um precipício. Como uma representação de pessoas comuns que caem em uma comoção inevitável, este filme é: Uma comédia sem palhaços, uma tragédia sem vilões, tudo levando a um emaranhado violento e a uma queda precipitada escada abaixo (BONG, *Parasite: International Press Kit*, 2019, p. 6)¹⁷.

Neste sentido, compreende-se que, a mutação que acontece é social, e a sensação repassada pela narrativa é de neutralização do estranhamento deste comportamento parasita, ou seja, existe o conformismo que é uma resposta esperada e única perante a situação que estão inseridos. Em *A Metamorfose*, de Franz Kafka (2011), Gregor Samsa representa a condição humana na sociedade moderna, que nada mais é que a desumanização desta condição – “Era uma criatura do chefe, sem espinha dorsal nem discernimento” (KAFKA, 2011, p. 8).

Como apresentado na obra de Kafka (2011), a família de Samsa passa a tratá-lo de maneira diferente a partir do momento que ocorre sua transformação. Sendo anteriormente, o pilar financeiro do grupo familiar, o homem-inseto passa a ser tratado com hostilidade e desprezo após a metamorfose, levando à desumanização de sua existência (ANJOS, 2020, p. 725). A transformação, que o torna "aquilo" ao invés de "quem", reflete uma aparência estranha e desconhecida (ANJOS, 2020, p. 725). Anjos (2020), argumenta que esta conexão do sentimento que une personagens de diferentes obras, como os Samsa e os Kim, revela um jogo discursivo que determina quem é considerado humano ou não (ANJOS, 2020, p. 725).

¹⁷ “It is increasingly the case in this sad world that humane relationships based on coexistence or symbiosis cannot hold, and one group is pushed into a parasitic relationship with another. In the midst of such a world, who can point their finger at a struggling family, locked in a fight for survival, and call them parasites? It’s not that they were parasites from the start. They are our neighbors, friends, and colleagues, who have merely been pushed to the edge of a precipice. As a depiction of ordinary people who fall into an unavoidable commotion, this film is: A comedy without clowns, a tragedy without villains, all leading to a violent tangle and a headlong plunge down the stairs” (BONG, *Parasite: International Press Kit*, 2019, p. 6).

O asco evidencia-se através de gestos e palavras, acentuando a humilhação sofrida pelos personagens (ANJOS, 2020, p. 725). Tanto no contexto familiar quanto profissional, a humilhação estabelece relações simbólicas baseadas em identificação, expondo os indivíduos a sentimentos de incapacidade, inferioridade e impotência (ANJOS, 2020, p. 725). Segundo Anjos (2020), cheiros se confundem entre espaços, objetos e pessoas, revelando a natureza incompleta da linguagem e a fluidez das interpretações, ganhando uma materialidade própria (2020, p. 726).

Entende-se que os seres invertebrados são grupos de animais que não possuem a coluna vertebral e o crânio, e correspondem a uma variedade grandiosa, desde esponjas marinhas, fungos, lombrigas, até aracnídeos e moluscos. São espécies que causam estranhamento, pois possuem corpos atípicos que fogem da percepção imediata de cabeça, tronco e membros, são alongados, asquerosos, e vivem em ambientes “secretos”, obscuros, pouco vistos, explorados. A alegoria desta transformação representa a inferiorização do indivíduo, onde a própria família passa a tratá-lo como uma criatura abjeta, negando sua humanidade e isolando-o de interações externas.

Esta desumanização assemelha-se a realidade em que a família Kim é submetida – como Samsa, os Kim lutam para encontrar seus lugares em uma sociedade marcada pela desigualdade, apropriando-se da necessidade do uso de identidades falsas e manipulação da realidade visando a sobrevivência. *Parasita* evidencia como a busca pela sobrevivência, eventualmente, fomenta a dissociação da moralidade e da integridade humana.

Ao esmiuçar-se as condições humanas, revela-se camadas complexas da existência e das estruturas sociais, e por meio da alegoria da metamorfose do ser humano em insetos e parasitas, obtêm-se a representação da perda das identidades humanas – estes “novos seres” tornam-se prisioneiros impotentes de uma atmosfera opressiva.

Em entrevista ao veículo *El Mundo*, Bong Joon-Ho não categoriza a produção como melancólica, mas sim, a realidade atual.

A realidade é triste. Nos últimos anos, experimentamos uma revolução incrível em todos os aspectos da vida e isso serviu para pouco. É claro que as coisas não funcionam. Não há nada que sugira que as coisas vão melhorar. A única coisa que cresce e melhora de maneira sustentada é o medo. Minha única intenção é ser honesto. E isso, atualmente, só nos leva à

tristeza (BONG, *El Mundo*, Bong Joon-ho "Cuanto más extremo es el capitalismo, más extrema es la desigualdad", 2019).¹⁸

A metamorfose em um ser com estas características, abrigados neste cenário, indica uma desumanização que inferioriza o indivíduo, posicionando-o em lugares sub-humanos, tendo em vista que os invertebrados se camuflam, pois, moldam-se ao seu ambiente – normalmente em fuga de predadores –, e não possuem crânio, definindo-o como um animal não pensante. Os sentimentos provocados por esta transformação em *Parasita* são sempre ligados à aversão, nojo e ao medo.

A relação entre os sentimentos provocados por essa transformação e a aversão, nojo e medo são reflexos das reações da sociedade à presença dos Kim, que são vistos como parasitas, mesmo antes de se perceberem dessa maneira. Essa é uma dinâmica trágica e irônica, na qual a autoafirmação dos personagens como parasitas não ocorre de forma consciente. Eles são marginalizados e estigmatizados pela sociedade, perpetuando uma visão negativa que cria um ciclo de desumanização.

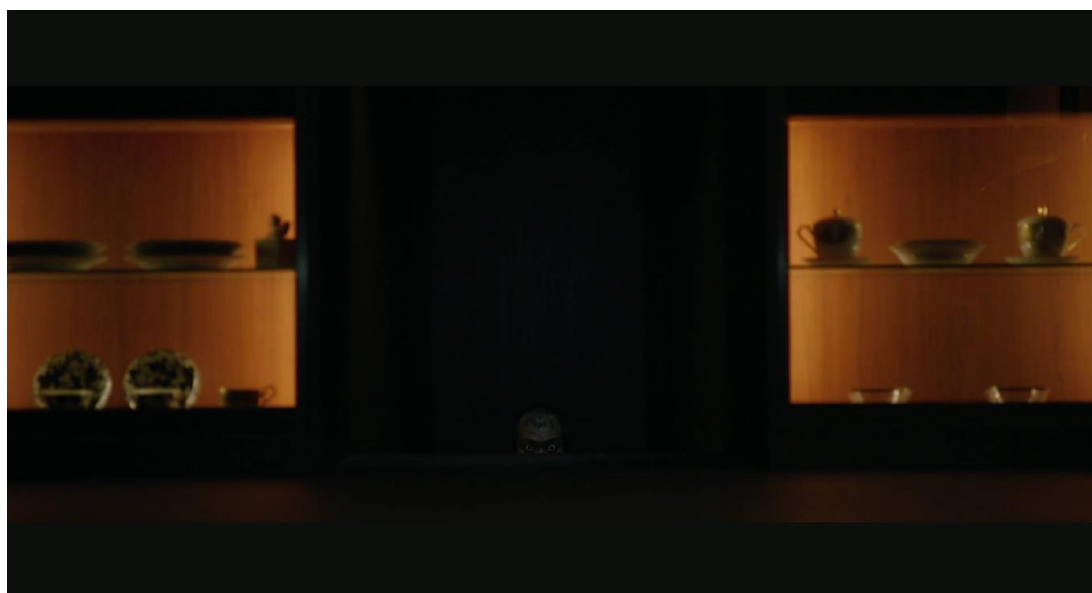


Figura 2. O “fantasma” do bunker. *Parasita* (2019) – 01:21:50

¹⁸ “La realidad es triste. En los últimos años hemos vivido una revolución increíble en todos los aspectos de la vida y ha servido para poco... Está claro que las cosas no funcionan. No hay nada que haga pensar que las cosas vayan a mejorar. Lo único que crece y mejora de manera sostenida es el miedo. Mi única intención es ser honesto. Y eso actualmente sólo nos lleva a la tristeza” (BONG, *El Mundo*, Bong Joon-ho "Cuanto más extremo es el capitalismo, más extrema es la desigualdad", 2019).

Assim acontece com os parasitas de Bong, que a transformação é motivada pela sobrevivência, mas, antes mesmo de se darem conta de que são parasitas, já eram vistos e taxados como tais pelos outros, pela sociedade ao redor. Mas, a autoafirmação sobre *ser* um parasita, não acontece. Insetos são sempre vistos com aversão pela família Kim. A repulsa pelos insetos não apenas reflete a aversão que a sociedade sente por eles, mas também sugere que os Kim internalizaram essa visão negativa de si mesmos. Eles são levados a acreditar que são como parasitas, incapazes de serem aceitos ou integrados plenamente na sociedade.

Essa análise ressalta como *Parasita* utiliza simbolismo e metáforas de forma magistral para abordar questões profundas sobre desigualdade, divisão de classes e desumanização. A transformação dos personagens em "parasitas" é uma representação vívida da forma como a sociedade muitas vezes marginaliza e estigmatiza aqueles que estão em posições socioeconômicas desfavoráveis, mesmo quando sua busca é simplesmente pela sobrevivência e melhoria de suas vidas.



Tabela 1. Cenas: parasitas contra insetos. Elaborado pela autora (2022) com base no filme "*Parasita*".

No contexto, então, a aversão dos parasitas por outros parasitas acontece devido à competitividade em decorrência da escassez de oportunidades. Ao mesmo tempo em que não se consideram parasitas, desgostam de outros caracterizados de

“semelhantes”, precisam conviver com uma relação de gratidão e ódio com aqueles que o taxam de parasitas.

Chung-Sook: Claro, mas suponha que o Sr. Park passe por aquela porta agora. E o seu pai? Ele correria e se esconderia como uma barata. Crianças, vocês sabem na nossa casa quando a gente acende a luz e as baratas saem correndo? Entendem?
(*Parasita* – 2019 – 01:01:51-01:02:10)

A resposta frenética da família Kim ao se deparar com o casal do *bunker* marca a sensação de aversão dos mesmos aos outros parasitas, mas não por serem descobertos, e sim pela preocupação que sentem em perderem sua única fonte de sobrevivência. Esta transformação critica diretamente a estrutura social que perpetua a desigualdade e exploração.

CARÁTER ALEGÓRICO

A representação do parasita destaca as dinâmicas das relações sociais contemporâneas. Embora possa aparentar representar a transformação do indivíduo em parasita, a verdadeira interpretação sugere o despertar do organismo parasitário intrínseco ao ser humano inserido em uma sociedade baseada no desempenho. Este ciclo ilustra como a divisão social é mantida através de relações parasitárias, onde os parasitas dominantes permanecem no topo devido à necessidade dos parasitas menores de se integrarem à estrutura social em expansão. Neste contexto, os conceitos de parasitismo variam, moldados por motivações impostas e privilégios alimentados.

A utilização da metáfora do parasita por Bong tem como propósito principal expor a anomalia social que fez com que o ser humano evoluísse para um organismo que depende da interdependência com outros semelhantes. Esta transformação ocorre quase automaticamente, como se os indivíduos já nascessem predispostos ao parasitismo, uma vez que a sociedade demanda esta adaptação.

Na narrativa de Bong, ambas as famílias personificam os extremos dos impactos históricos sul-coreanos, criando um ciclo interconectado de causa e efeito. Devido à intensa competição por empregos, Ki-Woo e Ki-Jung nutrem a esperança de serem aceitos em uma universidade para transformar suas vidas. No entanto, devido à vulnerabilidade social, não têm acesso a ferramentas privilegiadas que garantiriam o sucesso. O que ocorre, de fato, é que os irmãos são compelidos a tornarem-se tutores dos filhos da família Park, envolvendo-se em sua educação extracurricular. Este momento marca a transformação das relações humanas em uma dinâmica parasitária, onde a busca pela realização provoca essa metamorfose.

A mansão dos Park age como uma espécie de estufa que mantém os parasitas em movimento, pois são obrigados a coexistir devido à dependência mútua. No entanto, a casa-estufa estabelece limites invisíveis para controlar o espaço e reforçar a diferença de classes, apesar da necessidade compartilhada. O porão serve como local de descarte para amostras de parasitas, prontamente substituídas e apagadas, como se nunca tivessem existido. Isso é ilustrado pelo esposo da ex-governanta da família Park. A esposa age como parasita ao camuflar a existência silenciosa do marido, que envia mensagens em código Morse e tem aparições assombrosas. A exclusão dessa vida é um ato de sobrevivência, onde o marido falido, endividado e

perseguido por credores, se vê forçado a desistir de viver. Esse parasita silencioso fica aprisionado em seu passado, motivado pelo *bunker* de guerra que se tornou sua morada.

Enquanto no reino animal os mais fracos se unem para superar os mais fortes, as interações parasitárias demonstram uma motivação mais complexa: a sobrevivência. A incompatibilidade de dependências resultaria na extinção de ambos os tipos de parasitas, visto que um não poderia satisfazer as necessidades do outro. Ambos os grupos dependem dos parasitas que detêm o capital, levando-os a lutar uns contra os outros para garantir sua permanência na casa-estufa e continuar absorvendo e sendo absorvidos.

Este é um ciclo sem fim que culmina em uma infestação parasitária nas cenas finais. Durante a festa, os parasitas dominantes são servidos pelos mais fracos, enquanto impõem novas trocas para garantir a sobrevivência mútua. Mesmo após um desastre ter devastado o abrigo da família Kim e uma violenta luta ter sido travada contra os parasitas do porão, as cobranças persistem. A tragédia previsível ocorre mais uma vez, balançando o ciclo, mas o ritmo retorna, transformando os parasitas fracos em figuras silenciosas, aprisionadas dentro e fora da casa-estufa.

Os parasitas retratados por Bong enfrentam um destino premeditado: Ki-Woo idealiza os passos necessários para libertar seu pai do passado aprisionado no porão. Momentaneamente, parece que o plano perfeito não pode falhar. No entanto, o desfecho do filme reforça mais uma vez a imagem das escadas que levam a lugar nenhum, uma ausência de oportunidades e um ciclo interminável de dependência.

As alegorias tornam-se, assim, ferramentas que transcendem limitações de interpretação. Oferecem novas leituras que vão além dos significados originais, renovando significados e revelando intenções que podem passar despercebidas em uma primeira análise. Nas produções audiovisuais, ao empregarem a linguagem alegórica, surgem amplas perspectivas em relação às interpretações do mundo retratado. O cinema utiliza a alegoria como uma narrativa, abrindo portas para uma compreensão mais profunda das complexas questões sociais.

Esta figura de linguagem expressa ideias abstratas através de elementos concretos, explorando as características da alegoria e suas diferenças em relação a outras figuras de linguagem, como a metáfora e o símbolo (SOUKI, 2006, p. 95). Para Souki (2006), a alegoria atua como uma figura de linguagem que transforma ideias abstratas em representações concretas (2006, p. 95). No entanto, o autor aponta que

a alegoria vai além disso, pois envolve recursos expressivos que destacam a contraposição entre a ideia abstrata e sua materialização (SOUKI, 2006, p. 95).

Diferente da metáfora, que estabelece uma associação entre elementos distintos com base em semelhanças, a alegoria associa elementos de maneira arbitrária, incorporando intencionalmente um significado abstrato a um objeto escolhido (SOUKI, 2006, p. 95). Além disso, a alegoria não possui limites em seu caráter simbólico, o que permite a desenvoltura de interpretações renovadas ao longo do tempo, apesar de requerer a inserção de um contexto para sua interpretação (SOUKI, 2006, p. 95).

O uso da alegoria na arte visual, como pintura e escultura, é explorado, enfatizando a forma como os adereços identificam cada personagem alegórica e contribuem para a construção de um impacto visual (SOUKI, 2006, p. 95). A alegoria é vista como uma forma de sugerir um mundo subjacente por meio de uma linguagem indireta, especialmente em momentos históricos em que a comunicação direta não era possível (SOUKI, 2006, p. 95).

A abordagem alegórica da transformação do corpo humano em animal em *Parasita* revela uma complexidade que transcende a mera mudança física. Em vez de transformar os indivíduos em figuras bestiais, essa representação enfatiza as nuances do contexto que possibilitam essa transformação, onde os comportamentos humanos são reinterpretados como animais. Essa transformação não é meramente física, mas uma adaptação comportamental em resposta ao ambiente ao redor, uma estratégia de sobrevivência em um cenário desafiador.

A alegoria do parasita, assim como a metáfora dos zumbis, serve como um símbolo da angústia presente em uma sociedade onde muitos se sentem como "outsiders" (outsiders), ou seja, excluídos do sistema dominante. A busca por pertencimento leva a mutações no comportamento, à medida que indivíduos tentam se assemelhar ao que é esperado por meio da adaptação de aparência, comportamento e valores. Isso levanta questionamentos profundos: a sociedade é moldada por transformações que muitas vezes parecem animais? A transformação é a única maneira de alcançar a ascensão social? Essas reflexões permitem interpretações diversas e abrangentes.

A alegoria que une o humano ao animal surge como uma resposta direta ao comportamento humano, refletindo os estímulos do ambiente em que vivem e as necessidades que precisam suprir, mesmo que isso envolva comprometer sua própria

essência. A compreensão dessa realidade é aprimorada por meio das interpretações que se baseiam na transformação em uma forma animal, onde seres historicamente vistos como inferiores são utilizados como referência para a adaptação. A característica distintiva da alegoria em *Parasita* é a ausência de mudança física, enfatizando que essa transformação não é resultado de elementos mágicos ou fantásticos, mas sim da transformação subjetiva do ser humano imerso na sociedade, sendo moldado para sobreviver.

Assim, *Parasita* oferece uma abordagem alegórica multidimensional, explorando como os indivíduos se transformam para se adaptar a ambientes desafiadores, como a sociedade contemporânea. A ausência de uma mutação física tangível torna a alegoria ainda mais poderosa, destacando a complexidade das transformações comportamentais e subjetivas que ocorrem em busca de pertencimento e sobrevivência.

2. ANOMALIAS SOCIAIS DE PARASITA ATRAVÉS DAS REPRESENTAÇÕES

A fim de introduzir a discussão em torno do longa, ressalta-se a importância de se compreender os conceitos das classes sociais e suas representações. Segundo Sihombing e Sinaga (2021), apoiados nos estudos de Michael Hout, as classes sociais foram divididas em quatro categorias: classe baixa, classe trabalhadora, classe média e classe alta. O que difere estes indivíduos está relacionado a suas condições econômicas e posses materiais dentro da sociedade (SIHOMBING, SINAGA, 2021, p. 71).

Parasita, por se tratar de um longa que tem como cenário a política e economia atual, a divisão destas classes se apresenta de maneira clara na narrativa. A família Kim representa a realidade da classe baixa, enquanto a gerente e entregadora de uma pizzaria encena a classe trabalhadora. O amigo de Ki-Woo, Min-Hyuk, espelha-se na classe média, enquanto a família Park representa a alta classe. As interações entre estas quatro realidades não dialogam entre si, mas mantém-se através de uma interação parasitária mútua.

Como abordado anteriormente, a teoria da representação está ligada à criação de sentido através da linguagem, onde os signos podem ser utilizados para interpretar a linguagem e significados (Hall, 2016, p. 47). Assim, a representação trata-se de um processo de produção de sentidos entre a língua, sociedade, mídia e cultura (SIHOMBING, SINAGA, 2021, p. 72). Estes significados podem estar “atrelados às ideologias e experiências dos indivíduos, refletidos por pela cultura e realidade da sociedade” (SIHOMBING, SINAGA, 2021, p. 72). Assim, a “forma como os indivíduos refletem na sociedade apresenta ou representa seus status sociais” (SIHOMBING, SINAGA, 2021, p. 72).

Os signos podem simbolizar uma infinidade de coisas; objetos, eventos, pessoas, imaginário, abstrato, fantasia, ao mesmo tempo em que também podem atuar como os próprios objetos (HALL, 2016, p. 108). A partir do momento em que signos e símbolos são analisados, os significados podem ser determinados, seja por pensamentos, ideias ou sensações (HALL, 2016, p. 108). Desta forma, a produção de sentido possibilita a conexão da linguagem com as mais diversas formas de expressão, formando assim, um sistema de representação, onde signos e símbolos

correlatam-se com a memória imagética dos indivíduos, para então serem interpretadas como a realidade (SIHOMBING, SINAGA, 2021, p. 72). A fim de se compreender a representação daquilo que se enxerga, visa-se o processo de observação, buscando a interpretação destes aspectos. Quando observado, torna-se capaz de criar conceitos e conhecimento sobre aquilo que foi passado por um processo de pensamento (SIHOMBING, SINAGA, 2021, p. 72).

Assim, em uma produção audiovisual, as construções destes aspectos representativos compõem a linguagem cinematográfica, moldando-se através das mais diversas ferramentas práticas, como o enquadramento, plano de câmera, ângulos de filmagem e movimentos de câmera. Segundo França e Costa (2013), o cinema possui sua própria linguagem escrita, moldada pelo estilo de cada realizador, onde a imagem desempenha um papel fundamental (FRANÇA; COSTA, 2013, p. 2).

No caso do enquadramento, o ponto de partida qualifica o potencial simbólico e significativo da imagem, determinando a composição do conteúdo da imagem e como o diretor decide enquadrar e organizar a realidade que será apresentada na tela (FRANÇA; COSTA, 2013, p. 3). Este aspecto permite ao cinema transformar e interpretar a realidade, mesmo utilizando o recurso mais básico.

As especificidades dos planos de câmera são efetuadas pela distância entre a câmera e o objeto filmado, juntamente com a duração focal da cena, interligando-se com o enquadramento, construindo assim, uma relação que contribui para a percepção subjetiva do diretor na composição da realidade (FRANÇA; COSTA, 2013, p. 3). De acordo com França e Costa (2013), a mudança na relação entre a pessoa filmada e a câmera gera subjetividade e pode influenciar o efeito dramático da cena (2013, p. 3).

Relacionando-se diretamente à câmera, os ângulos de filmagem possuem grande influência na significação psicológica, França e Costa (2013) citam angulações como *contra-plongée* e *plongée*, câmera objetiva e subjetiva, influenciam como o espectador percebe a cena, devido seu caráter de imersão e dinamismo na cena (FRANÇA; COSTA, 2013, p. 3).

Ademais, segundo França e Costa (2013), a linguagem cinematográfica não depende apenas das técnicas de manuseio de câmera, porém, de outros parâmetros e pressupostos que conferem uma essência ao cinema (FRANÇA; COSTA, 2013, p. 7). Para os autores, a linguagem cinematográfica é um instrumento neutro, sendo um aparelho baseado em princípios científicos, mas em sua aplicação ilimitada, deve-se

considerar a influência de ideologias e a construção da narrativa (2013, p. 7). França e Costa (2013), argumentam o caráter de dupla função ideológica do cinema: reflete as ideologias existentes e também produz sua própria ideologia. Esta dualidade é representada pela capacidade de reprodução e pela impressão da realidade, que cria um senso de veracidade (FRANÇA; COSTA, 2013, p. 8).

3.1 As linhas imaginárias

As linhas imaginárias que exercem como divisor de realidades em *Parasita* são simbologias que permitem a exploração das mais diversas formas de analogias dentro da narrativa. Os aspectos sociais dos personagens de Bong podem ser vistos em detalhes que formam a narrativa, com aparatos técnicos – jogo de câmera, angulação –, ambientação e roteiro.

As linhas imaginárias em *Parasita* atuam como divisores de realidades se destacam como poderosas simbologias, explorando uma ampla gama de analogias dentro da narrativa. Bong tece aspectos sociais dos personagens em detalhes que moldam a história, utilizando uma combinação de recursos técnicos como jogos de câmera, ângulos de filmagem, ambientação cuidadosa e roteiro bem elaborado.

Ressalta-se o aprofundamento em quatro temáticas principais que o cineasta explora ao representar essas linhas invisíveis, mas claramente definidas, que separam as diferentes classes sociais: arquitetura, cheiro, alimento e discurso. Através da articulação dessas simbologias, Bong Joon-Ho cria um contraste vívido entre as duas realidades retratadas no filme, destacando e enfatizando essa linha imaginária que ganha força ao longo das cenas.

A arquitetura desempenha um papel fundamental na representação das divisões sociais. A diferença entre os espaços habitados pela família mais rica e pela família pobre é perceptível, onde, enquanto a casa da família Park é espaçosa, moderna e luminosa, a residência da família Kim é apertada, subterrânea e precária. Esta disparidade física ilustra de maneira visual a distância entre as classes, com a casa da família Kim literalmente abaixo da casa dos Park, simbolizando sua posição social inferior.

Outra simbologia explorada trata-se do fator sensorial, em específico, o cheiro. Os Park têm aversão aos odores que remetem ao desconhecido, à pobreza, e tal

dicotomia de cheiros levantada na obra reflete a divisão de classes e a percepção de pureza e impureza associadas a cada classe. O alimento também se torna um veículo para a exposição das diferenças de classe, onde o banquete dos Kim é uma indulgência momentânea, enquanto a refeição dos Park é uma rotina privilegiada.

Ao analisar as conversas entre as duas famílias percebe-se o envolvimento em uma linguagem sutil que denota sua posição social. A família Kim adota uma fala mais respeitosa ao se dirigir aos Park, enquanto a família Park tende a usar uma linguagem mais casual e até mesmo condescendente.

Ao entrelaçar esses elementos simbólicos, Bong Joon-Ho constrói um retrato complexo das linhas divisórias entre as classes sociais. Através da arquitetura, cheiro, alimento e discurso, o diretor sul-coreano desenvolve uma atmosfera em que essas barreiras imaginárias se tornam tangíveis e o contraste entre as duas realidades se aprofunda, analisadas nos aspectos em cenas a seguir.

3.2 Arquitetura

A arquitetura desempenha um papel crucial na construção da realidade do filme *Parasita*. Desde os primeiros minutos de cenas, fica evidente a influência significativa que a arquitetura exerce na narrativa. Atua como uma linguagem visual que comunica de forma imediata e simbólica as complexas dinâmicas sociais exploradas no filme.

A casa da família Park, situada nas partes mais elevadas da cidade, representa visualmente o inacessível e o "paraíso" do ponto de vista da família Kim. A metáfora do "mais próximo do céu" sugere que a riqueza e o status dos Park estão literalmente nas alturas, enquanto os Kim, que vivem na parte mais baixa da cidade, olham para cima em busca de uma ascensão social. A arquitetura da casa dos Park, com sua localização privilegiada, enfatiza a distância entre as duas famílias e os diferentes estratos sociais em que estão inseridas.

A perspectiva da família Kim é representada visualmente por um único sentido decrescente, inclinado para baixo. Isso é exemplificado pelos longos corredores e escadarias que se estendem por toda a mansão dos Park, e acabam criando uma sensação de que os Kim estão sempre em um declive, lutando para alcançar um nível mais elevado na escala social.

A arquitetura da casa dos Park não apenas destaca a desigualdade social, mas também simboliza a ideia de que as oportunidades e os recursos estão concentrados nas mãos da elite, enquanto aqueles que estão em posições sociais mais baixas enfrentam uma escalada difícil e aparentemente infinita.

O único limite possível para este percurso é um porão. “Sua casa é um purgatório arquitetônico que apenas atinge o limiar de uma vida aceitável e um reflexo adequado de seus estados psicológicos: mesquinhos, mas ainda esperançosos” (JUNG, 2020)¹⁹.

Segundo Bessa (2020), ao que abrange os estudos da sociologia, a casa representa o local inicial onde são inseridas as primeiras “relações de poder, relações econômicas, modos de vida e relações familiares” (BESSA, 2020, p. 3)

A cena que abre o longa dita o alcance na qual a perspectiva da família Kim alcança – tanto de visão quanto de vida. A mesma se repete no encerramento, demonstrando que mesmo após todos os acontecimentos, parasitagem, degraus, dilúvio e tragédia, o nivelamento da visão da família continua, e está fadado a permanecer no mesmo lugar: o porão.



Figura 3. Cena inicial. *Parasita* (2019) – 00:01:10

¹⁹ “Their home is an architectural purgatory that just meets the threshold of acceptable living and a fitting reflection of their psychological states: mean, but still hopeful” (JUNG, 2020).



Figura 4. Cena final. *Parasita* (2019) – 02:06:49

A pequena janela da casa-porão dos Kim desempenha um papel simbólico importante na narrativa de *Parasita* (2019), representando não apenas uma limitação física, mas também a visão restrita que a família Kim tem de sua própria realidade e posição social. Através desta janela, os personagens observam o subúrbio em que vivem, sendo forçados a lidar com situações desagradáveis, como bêbados urinando nas proximidades, e a dedetização do bairro, que coloca em risco sua saúde, mas que toleram para economizar dinheiro.

Esta janela também simboliza a barreira que separa os Kim do mundo exterior: estão fisicamente presos dentro da casa-porão, olhando para fora através do formato estreito, o que reflete sua falta de mobilidade social e econômica. Como se estivessem condenados a observar o mundo do lado de fora por meio daquela limitação de vidro e concreto, mas sem a capacidade de participar plenamente dele. Por outro lado, a janela da mansão dos Park representa um contraste marcante. É grande em tamanho e esteticamente agradável, oferecendo uma visão deslumbrante de um jardim. Durante a narrativa, essa janela se torna o palco central dos eventos que conectam as duas famílias.

Esta diferença nas janelas das duas casas destaca a disparidade entre as famílias – enquanto os Kim estão confinados a uma visão limitada e sombria do mundo, os Park desfrutam de uma vista privilegiada e expansiva. A mansão da família Park é uma espécie de "heterotopia", um espaço que contrasta com o mundo exterior e reforça a desigualdade. Os corredores longos, os quartos numerosos e as janelas

enormes da mansão reforçam a distância entre as classes sociais e as diferentes realidades que as duas famílias vivenciam.

As janelas, assim, não são apenas elementos arquitetônicos, mas também símbolos que refletem a divisão de classes e as limitações impostas pelas circunstâncias sociais, tendo caráter de representação da visão restrita dos Kim e a visão privilegiada dos Park, destacando a desigualdade que permeia toda a narrativa.

Enquanto a mansão dos Park, lindamente projetada, parece utópica, o filme expõe cuidadosamente sua beleza como ilusão e seus espaços perfeitamente decorados como o que o filósofo francês Michel Foucault cunhou de heterotopia – um lugar onde os espaços externos são “representados, contestados e invertidos”²⁰ (HU, 2020, p. 325).

A cena abaixo mostra a divisão entre as classes através de linhas subjetivas, pois são perceptíveis por meio do vidro da janela da mansão.

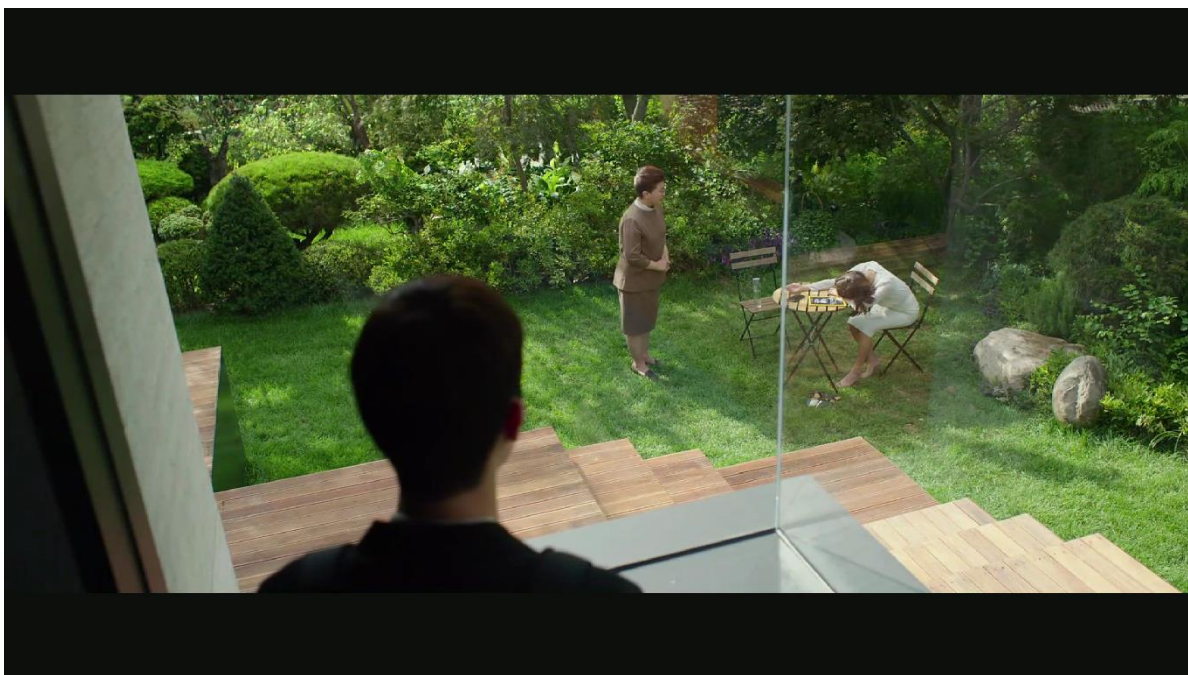


Figura 5. Linhas imaginárias sociais. *Parasita* (2019) – 00:14:25

O que fortalece essas linhas imaginárias no contexto do filme são os limites hierárquicos que são claramente definidos. A elite é retratada sentada, em uma posição relaxada, enquanto a governanta da casa e Ki-Woo se mantêm rígidos, mantendo uma distância que obedece a essas linhas simbólicas. Além disso, outros

²⁰ “While the gorgeously designed Park mansion appears utopian, the film carefully exposes its beauty as illusion, and its perfectly appointed spaces as what French philosopher Michel Foucault coined a heterotopia—a place where outside spaces are “represented, contested, and inverted” (HU, 2020, p. 325).

elementos físicos, como escadas e ângulos de câmera que indicam declives, também funcionam como linhas invisíveis que enfatizam a diferenciação entre as classes sociais.

Um exemplo é a primeira cena que incorpora esta simbologia, na qual o filho, Ki-Woo, é mostrado subindo os degraus em direção a uma nova oportunidade de emprego (ainda que falsa), enquanto seus pais permanecem embaixo, desempregados e economicamente desfavorecidos. Esta cena estabelece visualmente a dinâmica de poder entre as classes sociais, reforçando as barreiras que separam os diferentes estratos da sociedade.

A utilização recorrente de elementos como escadas e ângulos de câmera que enfatizam a verticalidade ajuda a reforçar a metáfora das "linhas invisíveis". As escadas, em particular, têm um papel crucial na representação dessas divisões sociais. Elas simbolizam tanto a ascensão social quanto a queda, refletindo a busca incessante por oportunidades melhores e a realidade daqueles que estão presos em situações desfavoráveis. A ênfase nas escadas na narrativa demonstra como a mobilidade social é uma luta constante, onde os personagens estão sempre tentando subir e superar as barreiras que os separam de uma vida melhor.

Bong caracterizou *Parasita* como seu “filme de escadas”²¹ devido à frequência com que esses elementos são usados para representar as divisões sociais e os conflitos resultantes. As escadas não são apenas um elemento visual, mas uma representação tangível das oportunidades inatingíveis e das barreiras que os personagens enfrentam. Elas encapsulam a luta por uma posição melhor na sociedade, a busca pela ascensão social e a realidade das desigualdades que persistem.

²¹ “Stairway movie” Disponível em: <<https://www.vulture.com/article/parasite-ending-explained-by-bong-joon-ho.html>> .

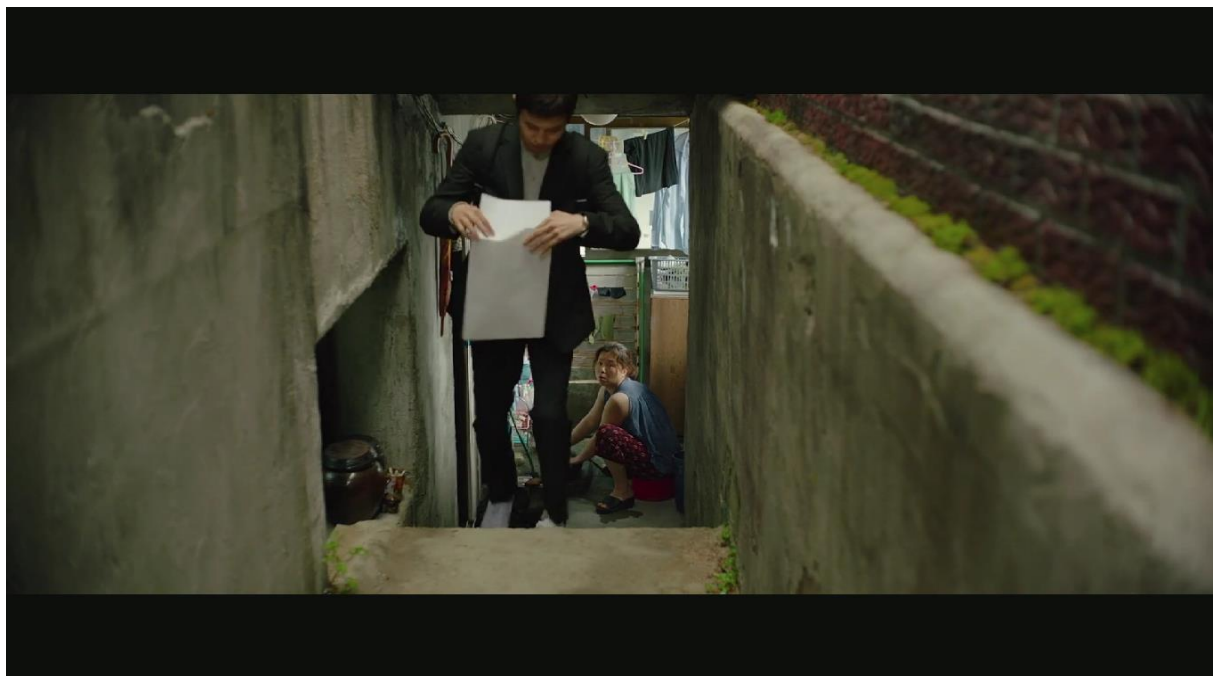


Figura 6. Ki-Woo deixando sua casa. *Parasita* (2019) – 00:12:11

A “escalada” de Ki-Woo continua repassando ao espectador não apenas a distância das moradias, mas também o distanciamento da própria realidade e a ascensão ao topo. Bong apresenta isto oferecendo um campo de visão de ambos os sentidos.



Figura 7. Ângulos. *Parasita* (2019) – 00:12:35-00:12:36

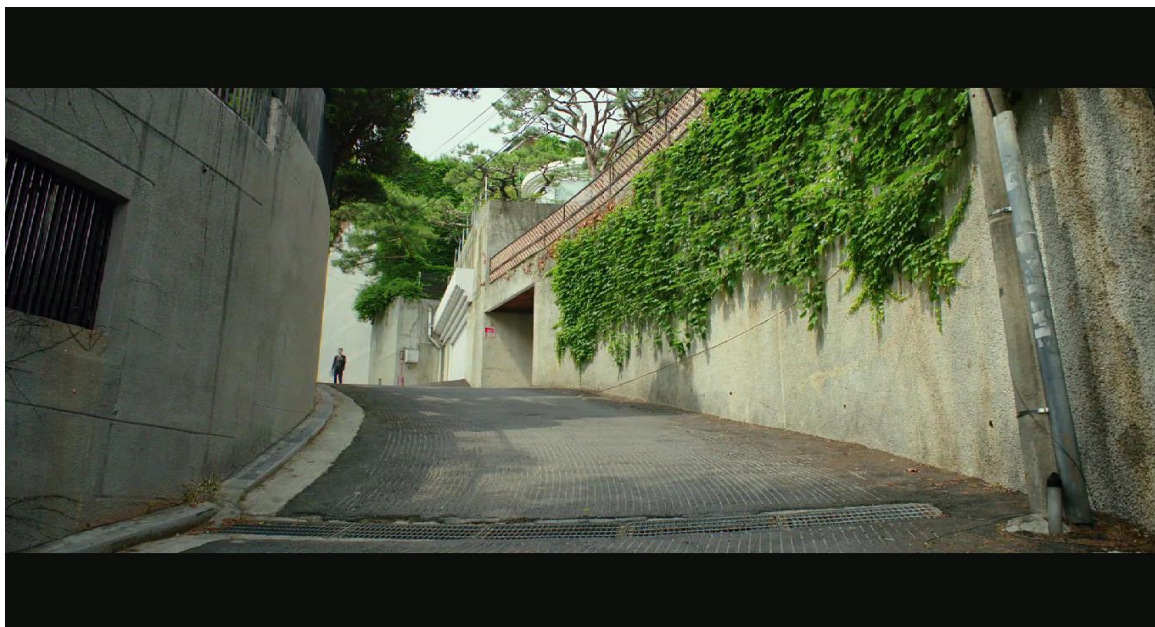


Figura 8. Ângulos 2. *Parasita* (2019) – 00:12:35-00:12:36

Em *Parasita*, alcançar a ponta inferior da escada significa encontrar a realidade que mesmo permanecendo por muito tempo no degrau do topo, ela ainda perdura no mesmo lugar. Por outro lado, alcançar a ponta superior da escada significa sobreviver.

Ki-Taek [voice over]: Cada vez que subo as escadas, eu levo a minha vida nas mãos.

(*Parasita* – 2019 – 02:03:22)

Durante a tempestade que ocasionou na enchente responsável por inundar a casa da família Kim, pai e filhos percorrem lances de escada, em uma sequência que arranca do espectador um desconforto de “quanto mais terão de descer?”. A família desce até estarem com a água na altura do pescoço, onde já não existem mais topos, apenas um alagamento total e plano. Antes da chuva, o banheiro era o ambiente mais alto da casa dos Kim, cômodo onde o sinal de internet funcionava por conta disso, porém, após a tempestade, o que restou para a família era apenas o declínio em direção à tragédia.

3.3 Alimentos

O uso dos alimentos no filme possui significados locais que traçam a discussão central da narrativa. Acompanhamos a alimentação da família Kim sendo enriquecida gradativamente ao longo da narrativa, e isso reflete a evolução de sua posição social. No início, a mesa na casa-porão contém apenas um saco de pão, salgadinhos

(petiscos) e cerveja, que são itens simples e acessíveis. No entanto, à medida que os filhos da família Kim se infiltram na mansão dos Park, presencia-se uma transformação em suas refeições. A família Kim passa de uma refeição simples para desfrutar de um jantar em um restaurante para motoristas, o que já representa um nível maior. A partir deste ponto, os personagens começam a saborear pratos típicos sul-coreanos, acompanhados dos tradicionais "*side dishes*" e até mesmo carne vermelha, considerado um prato caro no país.

Historicamente, em países como a Coreia do Sul e o Japão, as frutas são consideradas alimentos luxuosos. Isso se deve à cultura de seleção rigorosa de "*designer fruits*" (CAIN, 2013) (frutas de alta qualidade, sem danos e bem embaladas), que eleva os preços e torna essas frutas inacessíveis para muitas pessoas. Além disso, aspectos culturais atribuem significados especiais às frutas, como presentear alguém com frutas para trazer boa sorte, e feriados nacionais que tradicionalmente envolvem o consumo de frutas.²²

Na mansão dos Park, as frutas estão sempre presentes durante as refeições, em abundância, e se transformam em uma ferramenta essencial para a conclusão do plano de parasitagem da família Kim. Os irmãos Ki-Woo e Ki-Jung conseguem fazer com que a mãe se torne governanta ao utilizar um pêssego, sabendo que a governanta anterior era alérgica a essa fruta específica. Assim, o alimento não apenas ajuda a família Kim a sair do desemprego, mas também a avançar em seu plano de infiltrar-se na vida dos Park.

No entanto, a relação entre alimentos e desigualdade social também assume um papel trágico na história. O aniversário do menino Da-Song se torna um cenário onde esses alimentos se transformam em armas, resultando no ápice do longa. Assim, a utilização meticulosa dos alimentos em *Parasita* não apenas reflete a desigualdade social, mas também ressalta como esses símbolos culturais e sociais podem ser tanto uma ferramenta de ascensão quanto um mecanismo de queda na sociedade contemporânea.

²² "Culturally, a gift of pears, melons, or jumbo apples is a sign of good will. Koreans tend to splurge on fruit on two holidays: Chuseok, a sort of Korean Thanksgiving held this year in September, and Seollal, the Lunar New Year, usually in February" (CAIN, 2013).

3.4 Cheiro

O cheiro é um aspecto que marca a família Kim e incomoda a família Park, e empecilho que arranca uma reação imediata e trágica de Ki-Taek, como um marcador distintivo da família Kim e uma fonte de desconforto para a família Park, levando a uma reação trágica de Ki-Taek. Este odor corporal é significativo porque, mesmo quando os membros da família Kim estão disfarçados em suas funções como tutores, governanta e motorista, este cheiro específico não está relacionado a questões de saúde ou higiene. É um detalhe que os trai, revelando as verdadeiras identidades.

O cheiro torna-se um exemplo notável de "materialidade significativa flagrante", (ANJOS, p. 715, 2022), pois, apesar de ser algo imaterial, se manifesta através da contextualização, seja pelo discurso, ações corporais e/ou espaços (ANJOS, p. 715, 2022). Embora seja algo imaterial por natureza, se manifesta de forma tangível por meio do contexto, seja por meio do discurso dos personagens, de suas ações corporais ou dos espaços em que interagem. Este cheiro não é apenas uma característica física, mas também uma representação simbólica das divisões sociais e da desigualdade que permeiam a narrativa.

A reação da família Park ao cheiro da família Kim destaca como as diferenças de classe e status social são percebidas e ampliadas por detalhes aparentemente insignificantes, como o odor corporal.

Sr. Park: Espere um pouco. De onde vem esse cheiro?

Sra. Park: Que cheiro?

Sr. Park: O cheiro do Sr. Kim.

Sra. Park: Do Sr. Kim?

Sr. Park: Sim.

Sra. Park: Não sei o que está falando.

Sr. Park: Sério? Você deve ter sentido. Aquele cheiro que impregna no carro. Como descrevê-lo?

Sra. Park: Cheiro de homem velho?

Sr. Park: Não, não é isso. Como é que é? Tipo um rabanete velho? Não. Sabe quando você ferve um pano? Cheira assim. De qualquer forma, mesmo quando ele parece estar prestes a passar dos limites, ele nunca passa do limite. E isso é bom. Dou crédito a ele.

Sra. Park: Sim.

Sr. Park: Mas esse cheiro passa do limite. Ele vai direto para o banco de trás.

Sra. Park: É tão ruim assim?

Sr. Park: Sei lá. É difícil descrevê-lo. Mas às vezes dá para sentir esse cheiro no metrô.

Sra. Park: Faz anos que eu não ando de metrô.

Sr. Park: As pessoas que andam de metrô tem um cheiro especial.
(*Parasita* – 2019 – 01:27:19-01:28:35)

A presença do cheiro que o Sr. Park não consegue descrever, mas encontra pontos de referência para explicar, serve como um símbolo da inferiorização do sujeito na narrativa de *Parasita*. Mesmo que o motorista se apresente como alguém de renome, com anos de experiência, ele se torna alvo da ineficácia de sua própria camuflagem. Esta situação reflete o distanciamento que o Sr. Park, mesmo precisando dos serviços do motorista, estabelece instantaneamente devido ao desconforto causado pela proximidade que o ambiente de um carro força entre ele e o motorista. Neste contexto, as linhas imaginárias ganham força e significado, reforçadas pela figura do Sr. Park e seu descontentamento com qualquer manifestação de ultrapassagem destes limites.

Um exemplo marcante desse comportamento ocorre quando o Sr. Park elogia o trabalho anterior da governanta da casa, mas, ao mesmo tempo, critica a ideia de que ela "comia por duas pessoas". Este comentário revela a maneira como o mesmo percebe as relações hierárquicas, considerando o ato de se alimentar como uma potencial ameaça aos limites preestabelecidos. Para o Sr. Park, a governanta deveria se limitar a certos padrões de comportamento e consumo, e qualquer desvio destes padrões é visto com incômodo e aversão.

Outro momento relevante ocorre quando o Sr. Park testa as habilidades de motorista de Ki-Taek. Ele as mede através do movimento do café na xícara, que se torna um indicador de quão bem Ki-Taek pode controlar a velocidade do carro. Mesmo após confirmar que as habilidades de Ki-Taek são adequadas, Sr. Park ainda busca encontrar algum defeito, algum obstáculo, que sempre estará desafiando suas exigências e justificando sua posição superior.

Portanto, a presença do cheiro e momentos de avaliação constante por parte do Sr. Park ilustram de forma vívida a dinâmica de poder e desigualdade social que permeia *Parasita*. Estes aspectos destacam como a dinâmica de poder é reforçada através de pequenos detalhes e ações cotidianas. Através do cheiro, da comida, do teste de habilidades, o Sr. Park mantém um controle sutil sobre aqueles que considera "inferiores" em termos de classe social. Tais aspectos demarcam o quanto as linhas imaginárias, que separam as classes, são rígidas e como o simples ato de ultrapassá-las pode resultar em consequências sociais e emocionais significativas.

A narrativa de *Parasita* utiliza estas situações e símbolos para explorar a complexa entre classes sociais e como os indivíduos dentro delas buscam manter e reforçar as barreiras que as separam. O longa-metragem capta a tensão entre o desejo de ascensão social e a resistência daqueles que já estão no topo em permitir que isso aconteça, o que contribui para a construção da mensagem ampla sobre desigualdade e divisão social.

[O cheiro] delata, individualiza, singulariza e, ao mesmo tempo, congrega o núcleo familiar pela emanção singular da casa. O cheiro (des)constrói divisas e relações sociais, (des)organiza sentidos e, no fio do audiovisual, ameaça a manutenção de cargos conquistados, marcando permanentemente as ações tomadas pelo pai da família ao final do filme (ANJOS, 2022, p. 718).

O fato de o Sr. Park caracterizar o cheiro de Ki-Taek como algo semelhante ao cheiro do metrô evidencia a antipatia dele em relação àqueles que utilizam esse meio de transporte, que é predominantemente usado por trabalhadores e pessoas de classes sociais mais baixas. Esta percepção sensorial não é exclusiva a Ki-Taek, mas sim uma associação que engloba todas as pessoas que andam de metrô. No entanto, essa associação também é estendida à família Kim, que, mesmo camuflada por títulos como universitário, terapeuta de Illinois e governanta recomendada por uma sofisticada empresa de serviços gerais, causa o mesmo desconforto nos Park.

Esta dinâmica ilustra como a antipatia e o desconforto social muitas vezes são baseados em percepções superficiais e estereótipos. A família Kim, apesar de suas tentativas de se camuflarem como indivíduos qualificados e dignos, ainda não é considerada digna o suficiente para compartilhar o mesmo espaço que os Park. A associação do cheiro de Ki-Taek com o cheiro do metrô reflete a visão preconceituosa dos Park em relação às classes sociais menos privilegiadas, reforçando a separação entre as classes e a hierarquia social.

Da-Song: [cheirando Ki-Taek]

Sr. Park: O que é isso?

Da-Song: [cheirando Chung-Sook]

Sra. Park: O que ele está fazendo?

Sr. Park: Da-Song, pare com isso.

Da-Song: É igual. Eles têm o mesmo cheiro.

Sra. Park: Do que está falando? Suba até a Professora Jessica.

Da-Song: A Professora Jessica tem esse cheiro também.

(*Parasita* – 2019 – 51:44-52:08)

A percepção de Da-Song pode ser entendida como a sagacidade de uma criança ao perceber que todos os mencionados ali estavam conectados, porém, o fato

de que esta percepção parte da análise do cheiro, demonstra esta tentativa de classificar um odor corporal não a uma família, mas a toda uma classe. Bong, ao se apoderar deste tipo de representação, de fato, coloca a desigualdade social sob as lentes de um microscópio²³.

Na vida real, ricos e pobres não compartilham o mesmo espaço. No mesmo avião, existem seções para passageiros ricos e passageiros pobres, e eles são separados. O único momento que essas diferentes classes podem sentir o cheiro um do outro é quando o pobre trabalha para famílias ricas como tutores, domésticos e motoristas (BONG, 2019 apud PARK, 2019)

Lawless (2020), do veículo *online* do *The Guardian*, escreve: “você não pode se esconder do cheiro em *Parasita*. É opressivo. Gruda em você, infiltra em sua pele. É onipresente e sinistro. Vai além de um mero símbolo de status social”²⁴ (LAWLESS, 2020). Este aspecto do olfato torna-se no filme, o principal gatilho que impulsiona a tragédia final.

Segundo Nery (2022), no artigo *Simbolização e análise sociológica: fronteiras sociais, classificações e mobilidade a partir do longa-metragem Parasita filme*, os odores corporais são apresentados como uma evidência de pertencimento social e uma marca classificatória que deixa um rastro inescapável (2022, p. 77). Estes cheiros são considerados como indicadores das posições sociais das personagens.

Tendo sua presença como um aspecto indomesticável e que não se conforma aos limites impostos pelos espaços sociais de convivência, os cheiros invadem os espaços socialmente restritos, se impõem e desafiam as normas (2022, p. 77). Os cheiros, como marcas, permanecem dentro de um esquema classificatório, mas ao mesmo tempo possuem uma característica evanescente, o que os torna fugazes e em constante movimento (NERY, 2022, p. 78).

Ki-Taek, ao observar o modo como a família Park se relaciona com a família Kim e sua posição socioeconômica, compreende as dinâmicas sociais em jogo por meio da ambivalência dos odores corporais e da forma como os Park reagem a essas emanções (NERY, 2022, p. 78). Esta percepção sugere que os cheiros no filme não apenas representam uma divisão social, mas também refletem a complexidade das

²³ “By talking about different smells, the film puts the class issue under the microscope. Through smells, the film’s tension and suspense mount, which eventually makes a multi-layered foundation for the upcoming tragedy” (BONG, 2019 apud PARK, 2019).

²⁴ “It clings to you, seeping into your skin. It is omnipresent and sinister. Beyond being a mere symbol of social status, the smell threatens to expose one’s identity and the dark secrets lurking beneath” (LAWLESS, 2020).

interações entre as classes sociais e como essas divisões são percebidas e interpretadas pelas personagens (NERY, 2022, p. 78).

Nery (2022) argumenta que as fronteiras sociais como não são absolutas ou inerentes, mas são construções sociais que são mantidas através de ações específicas (2022, p. 98). Elas existem, pois, são moldadas e administradas pelos indivíduos que delas se beneficiam (NERY, 2022, p. 98). Essas fronteiras podem ser reforçadas ou desafiadas em diferentes momentos, dependendo das circunstâncias e da percepção das pessoas envolvidas. As ações dos personagens no filme, como o sonho da família Kim de ultrapassar as barreiras sociais, mostram como a crença na possibilidade de mudança pode levar à ação e à redefinição das fronteiras (NERY, 2022, p. 98).

A ideia de que estas fronteiras são percebidas como "naturais" e inevitáveis é crucial para entender por que as hierarquias sociais persistem. A repetida representação das hierarquias sociais no cotidiano reforça a ideia de que as coisas são como são e que as fronteiras são uma parte inerente da vida (NERY, 2022, p. 98). Esta percepção acaba moldando as ações das pessoas, influenciando suas escolhas e limitando suas possibilidades de ação.



Figura 9. Manifestação do cheiro. *Parasita* (2019) – 01:54:58

A cena acima marca o estopim para Ki-Taek, e a primeira e única vez em que luta contra seu lado parasita (provocando a morte de seu “hospedeiro”). O cheiro torna-se o motivo para que seu destino seja, de fato, manter-se em hibernação, como um invertebrado que não conseguiu se libertar do casulo.

O PLANO EM *PARASITA*

Ki-Woo e Ki-Jung, os membros jovens e ambiciosos da família Kim, têm como objetivo alcançar a faculdade como parte de sua estratégia para mudar o curso de suas vidas. Enquanto isso, os pais, também com grandes aspirações, planejam conseguir empregos estáveis e melhores condições de vida. Essa família é movida por uma série de planos meticulosamente elaborados, que servem como guias para alcançar seus objetivos. Estes planos são como bússolas, orientando cada passo em direção ao que desejam. Tais aspectos correspondem à ideia do "imperativo da felicidade", conforme conceituado por Han (2019), um conceito que sutilmente controla a sociedade, fazendo com que os indivíduos internalizem a responsabilidade de buscar a felicidade a qualquer custo.

A presença de um plano perspicaz é o que impulsiona a família Kim em sua missão de infiltração na casa dos Park. Cada passo é ensaiado, programado e meticulosamente planejado, e, como resultado, todos os movimentos da família Kim são certos. Primeiro, Ki-Woo indica sua irmã, que consegue o emprego como professora de inglês dos filhos dos Park. Logo em seguida, ela engenha a demissão do motorista da família, recomendando o pai, Ki-Taek, como substituto. Por fim, em uma parceria familiar impressionante, eles conseguem camuflar uma alergia a pêssegos como tuberculose da governanta, abrindo espaço para a mãe se tornar a nova governanta da casa. O ciclo se fecha de forma perfeita, sem deixar brechas aparentes em seu planejamento.

Todas estas ações ocorrem freneticamente, transmitindo uma confiança inabalável na capacidade da família de alcançar seus objetivos. A sensação de que "tudo está sob controle" permeia seu ambiente, mas também cria uma pressão constante em busca de aprovação, êxito e sucesso. O desejo de chegar ao topo impulsiona cada um deles a continuar com seu plano audacioso, revelando a força da determinação quando se trata de alcançar o que desejam.

Ki-Jung: O que vamos fazer agora? O que fazemos agora, qual é o nosso plano? Ki-Woo: Olha só, eu estive pensando. O que o Min-Hyuk faria nessa situação?

Ki-Jung: O Min-Hyuk nunca estaria nessa situação!

Ki-Taek: Olha, crianças, a gente saiu de lá com segurança, certo? E além de nós, ninguém sabe o que aconteceu lá. Certo? Então, nada

aconteceu. Entenderam? Eu tenho o meu próprio plano. (*Parasita* – 2019 – 1:33:46-01:34:40)

Entretanto, acontece a quebra de todo o positivismo construído, e Ki-Taek, que parecia ter o próprio plano, desestabiliza-se sem conseguir pensar em um novo planejamento:

Ki-Taek [para o filho, Ki-Woo]: Você sabe que tipo de plano nunca falha? Ter nenhum plano. Nenhum mesmo. Sabe o por quê? Porque a vida não pode ser planejada. Olhe a sua volta. Você acha que essas pessoas planejaram dormir em um ginásio com você? Mas nós estamos aqui agora, dormindo juntos no chão. Então, não se precisa de plano. Sem planos, nada pode dar errado. Nós não precisamos fazer planos para nada. Não importa o que vai acontecer em seguida. Mesmo que o país seja destruído ou vendido, ninguém se importa. Entendeu? (*Parasita* – 2019 – 01:39:33)

A invisibilidade do indivíduo persiste mesmo com planejamento e realização destes planos, característica da sociedade do desempenho. “‘Vive-se com a angústia de não estar fazendo tudo o que poderia ser feito’, e se você não é um vencedor, a culpa é sua” (HAN, 2018 apud GELI, 2018). A consequência deste fenômeno é a alienação de si mesmo.

Ki-Woo [voice over]: Pai, hoje eu fiz um plano. Um plano fundamental. Eu vou ganhar dinheiro. Muito dinheiro. Universidade, carreira, casamento... Tudo isso é bom, mas primeiro eu vou ganhar dinheiro. Quando eu tiver dinheiro, vou comprar aquela casa. No dia em que nos mudarmos, mamãe e eu estaremos no quintal, porque o sol é tão bom lá. Só o que precisará fazer é subir as escadas. Cuide-se bem, até lá. (*Parasita* – 2019 – 02:04:40-02:07:05)

A determinação de Ki-Woo em continuar com um plano fundamental, mesmo após a confirmação de seu pai de que eles continuarão invisíveis na sociedade, destaca a persistência e a esperança que impulsionam a narrativa de *Parasita*. O plano representa uma busca desafiadora, incentivada pelo sistema, mas que, dadas as circunstâncias, muitas vezes parece inalcançável. É um testemunho do desejo de Ki-Woo e sua família de melhorar suas vidas, apesar das adversidades que enfrentam.

Além dos recursos visuais e técnicos, o diretor Bong Joon-Ho também utiliza ferramentas sonoras de maneira impactante, especialmente no momento dos créditos finais. O desfecho da obra é marcado por uma trilha sonora instrumentalizada, que está intrinsecamente ligada à letra de uma canção escrita por Bong, com composição de Jung Jae-Il e vocalização pelo ator Choi Woo-Shik, que interpreta Ki-Taek. A

escolha dessa música e sua interpretação pelo ator acrescenta uma camada emocional profunda ao final do filme.

Em declaração feita durante entrevista, o diretor sul-coreano afirmou que “quando as pessoas estivessem saindo do cinema, eu queria que elas escutassem a voz de Ki-woo no final, então, eu pedi para o ator cantar a música que escrevi a letra” (BONG *apud* KISHI, 2020). A música evoca a resiliência e a esperança que permeiam a narrativa, deixando uma impressão duradoura sobre o espectador, como um lembrete da luta constante da família Kim e de todos aqueles que buscam uma vida melhor em meio a uma sociedade desigual e desafiadora.

“*A Glass of Soju / Soju One Glass*” foi incluída entre as quinze canções selecionadas para a categoria de Melhor Música Original no Oscar de 2020, dentre as 75 músicas concorridas no mesmo ano. Anteriormente a canção foi intitulada “*564 years*”, valor obtido por Bong Joon-Ho após o diretor contabilizar através de um cálculo correspondente a quanto tempo seu personagem, Ki-Wook, precisaria continuar trabalhando para adquirir a mansão dos Park (KISHI, 2020).

O *soju* é uma bebida alcoólica tradicionalmente coreana, e na qual logo no início do filme, Ki-Wook se vê degustando ao lado do amigo Min-Hyuk, durante a conversa responsável por mudar o percurso de toda a família; “podemos subentender que a bebida também representa a esperança de ponto de virada na vida do personagem” (KISHI, 2020).

Wading through endless mist
 Pumping fine dust into my lungs
 No snow in sight
 No rain in sight
 My poor feet dryer than sand

Everyday I burn myself out
 Till my muscles reduce to ash
 Working day and night
 Yet I clench them again
 My two tough calloused hands

Cold is the soju that overflows
 To moisten the dirt under my nails
 Clear sky threatened by rain clouds
 Cree-ping clo-ser

Bitter is the soju that overflows
 To moisten the dirt under my nails
 My red, swollen right cheek
 At long last
 Caressed by rain

Fonte: *ParasiteMovie* on Twitter (2020)

Vadeando (atravessando a água) em uma interminável névoa
 Bombeando uma fina poeira nos meus pulmões
 Sem neve à vista
 Sem chuva à vista
 Meus pés pobres mais secos que a areia
 Todos os dias eu me queimo
 Até os meus músculos se reduzirem a cinzas
 Trabalhando dia e noite
 Mas eu os aperto novamente
 Com minhas duas mãos duras e calejadas
 Está gelado o soju que transborda
 E molha a sujeira embaixo de minhas unhas
 O céu limpo ameaçado pelas nuvens de chuva
 Rastejando mais perto
 Amargo é o soju que transborda
 E molha a sujeira embaixo de minhas unhas
 Minha bochecha corada e inchada
 Finalmente
 Acariciada pela chuva

A letra melancólica destoa do ritmo e tom empolgante da música, quebrando o “ar mórbido do filme, realçando a sensação de esperança no sonho de Ki-woo” (KISHI, 2020).

Após o entorpecer de um otimismo falso, da esperança de um futuro melhor que nunca chegará, o eu-lírico termina o dia respirando a poeira fina, com pés pobres e secos, mãos calejadas, trabalhando de dia e noite até desgastar todos seus músculos. O copo de soju frio transborda sobre suas unhas sujas enquanto as nuvens inundam o céu azul e chove lágrimas em seu rosto, assim canta Ki-woo sobre sua triste vida (KISHI, 2020).

Assim, apesar da obra ter seu desfecho sustentado pelas palavras de Ki-Wook em uma carta, repleta de planos, a realidade desmente o personagem a partir do momento em que a narrativa ficcional se encerra, de fato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parasita é uma obra que abraça uma variedade de signos, símbolos e ícones que integram os efeitos e consequências dentro da sociedade contemporânea. A produção sul-coreana constrói uma representação que não se limita a ilustrar as relações sociais de uma nação específica, mas que consegue aproximar o espectador de realidades vivenciadas, uma vez que, apesar de tratar-se de uma narrativa ficcional, retrata interações humanas em veracidade testemunhal.

Devido a este caráter pluralizado, a narrativa consegue contextualizar-se em diversos cenários, mantendo a essência dos elementos primordiais estabelecidos, no qual a condição representativa da obra dialoga com sua natureza alegórica, ao utilizar o parasita como um ser responsável por explicar o comportamento dos personagens, suas interações e motivações. O filme de Bong se revela como uma exploração profunda dos sistemas sociais e econômicos que transcendem os limites geográficos de seu cenário local. Compreender o filme significa compreender sistemas e organismos que vão além do local de origem, e isso é evidenciado de várias maneiras ao longo da narrativa.

As dinâmicas entre os personagens refletem não apenas a realidade da sociedade sul-coreana, mas também ecoam em diversas sociedades marcadas pela desigualdade econômica. O sistema que impulsiona esta realidade não é exclusivo da Coreia do Sul, e *Parasita* nos faz refletir sobre a natureza humana e a busca pelo sucesso a qualquer custo. As ações dos personagens mostram como, em uma sociedade competitiva e individualista, os indivíduos podem ser levados a extremos para melhorar suas circunstâncias, e principalmente, sobreviver.

Bong Joon-Ho detém-se dos mecanismos visuais e narrativos para abordar os aspectos inerentes da divisão de classes e desigualdade social, visando representar não apenas o local em que se encontra inserido, mas o cenário global como um todo, que abriga o indivíduo moderno. Através de metáforas visuais e simbólicas, o diretor sul-coreano explora as fronteiras sociais e econômicas que separam as duas famílias: os Kim, que vivem na constante luta para sobreviver, e os Park, uma família rica, que esbanja de seus status sociais no topo da cidade.

Na obra, o desconforto surge a partir da transformação subjetiva do ser humano civilizado e inserido na sociedade em um ser visto como animalesco, um parasita. Bong utiliza esta metáfora para explorar as mudanças no comportamento

dos personagens, despojando-os de suas camadas sociais e revelando suas naturezas mais instintivas. Essa transformação, como representada no filme, não é apenas uma questão pessoal, mas uma reflexão profunda sobre como as estruturas sociais podem moldar o indivíduo.

Através das ferramentas cinematográficas, Bong cria um espelho para a sociedade contemporânea, convidando-nos a enxergar de maneira reflexiva as divisões de classe e as complexidades da desigualdade social que persistem em todo o mundo. Suas metáforas visuais e narrativas nos desafiam a questionar as normas e valores que sustentam essas divisões.

O conceito de parasitismo adotado por Bong adquire uma dimensão multifacetada que vai além da biologia, transcendendo as intrincadas camadas das relações sociais. Como mencionado, os parasitas subsistem à custa de seus hospedeiros, uma relação frequentemente marcada por exploração e dependência. No entanto, a representação dos parasitas de Bong se desenvolve através da desigualdade social e da busca constante pela ascensão de status. A família Kim, em busca de sobrevivência, se infiltra na realidade da família Park, que detém o capital. Dessa forma, a metáfora do parasitismo transcende o contexto biológico, moldando os parasitas por meio de suas circunstâncias sociais e econômicas.

Assim, a palavra "parasita" adquire significados que vão além das definições científicas e etimológicas, ocupando espaços complexos e simbólicos. A narrativa biológica se assemelha à interconectividade da vida e às complexas teias de relações que sustentam os ecossistemas. Quando aplicamos esse conceito ao contexto humano, fica evidente que a exploração não se limita apenas ao reino microscópico.

Em *Parasita*, Bong cria um espelho social que reflete as dinâmicas da sociedade moderna, tanto de maneira explícita por meio das cenas, caracterizações e diálogos, quanto de maneira implícita, por meio das dinâmicas comportamentais dos personagens e suas atitudes diante das diversas situações abordadas no filme. As atitudes parasitárias são características da família Kim, devido à sua visível necessidade de sobrevivência e desespero para escapar da realidade do bunker e do desemprego. No entanto, a parasitagem não ocorre unilateralmente, pois os Park também desenvolvem uma dependência dos Kim para sustentar sua luxuosa casa e seus caprichos. Esse sistema de exploração mútua se torna uma característica marcante da sociedade contemporânea, que, de acordo com o filósofo Byung-Chul Han, pode ser categorizada como uma sociedade do desempenho.

Assim, na obra cinematográfica, a mutação dos parasitas não ocorre de forma física, mas sim como uma transformação social resultante das desigualdades que caracterizam o cenário da sociedade em que estão inseridos. Essa transformação atua como uma representação das dinâmicas de exploração e dependência entre as classes sociais, onde ambas as famílias se aproveitam das oportunidades proporcionadas pela desigualdade.

Ao contrário do que acontece com Gregor Samsa em "*A Metamorfose*", de Franz Kafka (2011), onde a transformação física do personagem interfere nas relações sociais, criando uma alegoria que ilustra a alienação e o distanciamento das interações externas e internas, ambas as obras desenvolvem em seus indivíduos mudados máscaras sociais construídas a partir da necessidade de ocultar a mutação.

Através desta metáfora, *Parasita* ganha a característica de transcender as fronteiras do cinema, tornando-se uma referência metafórica sobre as complexas interações sociais e econômicas que moldam a sociedade atual. A progressão da família Kim, infiltrando-se na casa de alta classe adequa-se como uma metáfora central que oferece uma visão aprofundada das relações entre as classes sociais, a estratificação econômica e as disparidades de oportunidades.

A reviravolta dramática e violenta no final do filme simboliza o ponto de ruptura dessas dinâmicas, onde as tensões acumuladas explodem. A ideia de que a sociedade do cansaço, então, com sua pressão e exaustão constante, pode eventualmente resultar em conflitos explosivos quando as relações de dependência e exploração atingem um ponto crítico.

A história dos Kim leva a uma reflexão sobre como sistemas de privilégio e desigualdade podem criar uma teia simbiótica, no qual, independente da classe social, cada sujeito depende do outro para sua própria sobrevivência, uma dinâmica que ressoa não apenas no contexto da obra de ficção aqui abordada, mas também em sistemas sociais ao redor do mundo. A interdependência entre classes sociais é, de fato, uma representação vívida de como sistemas sociais e econômicos complexos se entrelaçam em diferentes partes da sociedade contemporânea.

Na cinematografia de *Parasita*, uma das características mais marcantes é a ênfase nas diferenças entre os espaços ocupados pelas duas famílias. A casa luxuosa da família Park é apresentada como um símbolo de riqueza e conforto, com sua arquitetura moderna e espaços bem iluminados, enquanto a habitação precária dos Kim, localizada em um subsolo apertado e sombrio, evoca uma sensação de

confinamento e luta constante. Estas diferenças visuais e espaciais não são apenas elementos de cenário, mas também poderosas metáforas que destacam as disparidades globais em termos de padrões de vida e acesso a recursos.

A dualidade entre os espaços das duas famílias reflete a profunda desigualdade que existe em muitas partes do mundo, onde uma minoria desfruta de conforto e abundância, enquanto a maioria luta para sobreviver em condições precárias. Esta dicotomia é um convite para que o espectador reflita sobre como as desigualdades se manifestam de maneiras diversas, mas interligadas, em todo o mundo.

Além disso, o filme também explora a ideia de que sistemas e organismos podem ser parasitários em contextos sociais e econômicos, indo além dos conceitos biológicos. Os Kim, ao infiltrarem-se na casa dos Park, buscam melhorar sua própria condição, assim como organismos parasitas buscam se beneficiar às custas de seus hospedeiros. A relação entre os Kim e os Park espelha a exploração econômica presente em um mundo globalizado, pois, assim como a família do *bunker* busca a sobrevivência infiltrando-se na casa dos Park, países em desenvolvimento enfrentam a exploração de nações mais ricas, que buscam maximizar seus próprios ganhos econômicos à custa dos menos favorecidos. O filme, portanto, atua como um espelho que reflete as complexidades da globalização e da interdependência global, destacando as tensões entre classes sociais e as injustiças econômicas que permeiam nossa sociedade contemporânea.

Os representantes das camadas socioeconômicas mais baixas da sociedade, reforçam a existência deste impulso por sucesso individual em uma sociedade marcadamente desigual, a partir do momento em que se sentem forçados a adotar uma postura parasitária perante a outra camada, abastada e ingênua. Os Kim fingem qualificações e habilidades para se integrar na casa dos Park, ilustrando como a obsessão pelo sucesso individual pode levar a práticas enganosas e exploratórias. Tal mentalidade competitiva, mais uma vez, não se limita ao contexto de uma sala de cinema, mas reflete uma característica do neoliberalismo.

Os personagens de Bong Joon-Ho transitam por diferentes papéis sociais, desenvolvendo uma metamorfose social que ilustra como os indivíduos podem se adaptar e alterar suas identidades para se encaixar nas expectativas impostas pela sociedade. Parasita reforça a ideia de que a identidade não é algo fixo, mas sim fluido

e moldável, pois a sociedade é influenciada pela divisão das classes sociais, contexto cultural e as pressões sociais ao nosso redor.

Desta forma, a exploração da identidade pessoal levanta questionamentos acerca daquilo que realmente acreditamos ser ou se estamos simplesmente desempenhando papéis sociais que o meio social impõe e espera de nós. Esta questão identitária levanta questões éticas e morais sobre as ações das personagens, visto que, à medida que adotam diferentes papéis para alcançar seus objetivos, são confrontados com dilemas morais complexos. "Até que ponto estamos dispostos a ir para alcançar o sucesso ou melhorar nossa posição social?" são questionamentos que permeiam a narrativa.

Parasita ilustra a busca pelo pertencer em uma sociedade que exclui, sociedade esta de desempenho, e conseqüentemente, do cansaço, responsável pela perda da identidade própria visando a sobrevivência. Byung Chul-Han (2019), na obra "Sociedade do Cansaço" argumenta que os indivíduos se encontram em constante pressão pela produtividade, provocando uma exaustão devido a esta incessante busca pelo sucesso e realização individual. Han (2019) discute sobre as implicações profundas da sociedade contemporânea, onde a mesma demarca-se por um excesso de positividade, com a busca incessante por sucesso, felicidade e realização pessoal se tornando opressiva e exaustiva.

Byung Chul-Han (2019) argumenta que os indivíduos são incentivados a se autodisciplinar e a buscar constantemente a excelência, e a veneração ao desempenho leva a uma internalização das demandas externas, levando à autoexploração do "eu". Este paradigma exerce uma pressão constante sobre os indivíduos, levando ao que Han (2019) chama de "cansaço psíquico" - uma fadiga que não é apenas física, mas também emocional e mental. O autor argumenta que esta era não representa um sistema disciplinar externo, como a sociedade disciplinar de Foucault, mas sim a um sistema de desempenho no qual somos disciplinados para sermos bem-sucedidos e produtivos o tempo todo.

A análise de Han (2019) sobre a sociedade de desempenho e suas implicações pode, de fato, ser relacionada à dinâmica entre as famílias Kim e Park em *Parasita*. Os Kim estão constantemente sob pressão para se destacar e impressionar os Park, pois sua subsistência depende disso. Eles se esforçam ao máximo para atender às expectativas dos Park, refletindo a pressão do sistema de desempenho da sociedade que Han descreve. Sob essa pressão, os Kim acabam internalizando a disciplina e o

desempenho esperados, pois não têm escolha a não ser se adaptar às demandas impostas a eles.

Além disso, a obsessão da Sra. Park com a manutenção das aparências e seu controle rígido sobre a equipe doméstica também se encaixam no conceito de Han (2019). Ela representa a busca incessante por uma imagem positiva e a aparência perfeita, o que a leva a disciplinar sutil, mas opressivamente, a equipe doméstica. Isso cria um ambiente em que os membros da equipe se sentem constantemente vigiados e sob pressão para atender às expectativas da Sra. Park. Essa dinâmica amplifica o cansaço emocional que permeia a sociedade, pois os trabalhadores se esforçam para manter as aparências e cumprir as normas rigorosas estabelecidas por aqueles que detêm o poder.

A análise de Han (2019) adverte sobre os perigos de uma sociedade de desempenho, na qual a exaustão e o isolamento podem surgir como consequências não intencionais. Os personagens são submetidos a uma pressão constante para se conformarem às expectativas impostas sobre eles, e essa pressão contribui para o desgaste emocional que eles experimentam ao longo do filme. *Parasita* reforça que as pressões da sociedade contemporânea podem levar os indivíduos a adotarem comportamentos extremos e a internalizarem normas que acabam tornando-se prejudiciais.

A família Kim, em sua luta para escapar da pobreza, é constantemente impelida a se destacar em suas funções como empregados domésticos. Eles são forçados a internalizar as expectativas dos empregadores e a trabalhar incansavelmente para atender a essas demandas. Esta dinâmica ilustra a natureza agressiva da cultura de desempenho, onde o sucesso é percebido como uma conquista pessoal, mas ao custo da saúde mental e emocional.

Parasita não é apenas uma narrativa cinematográfica, mas também uma crítica à cultura do desempenho e à disciplina excessiva que caracteriza a sociedade moderna. O filme destaca a forma como a busca incessante por sucesso e a tentativa de se encaixar em padrões pré-definidos podem resultar em tensões profundas, relacionadas ao esgotamento mental e emocional. A análise do desempenho e da disciplina em *Parasita* conecta-se com os conceitos discutidos por Byung-Chul Han (2019), oferecendo uma visão sobre as implicações negativas da sociedade contemporânea e levantando questionamentos dos custos invisíveis da busca pelo sucesso a qualquer custo.

Han (2019) discute como as pessoas frequentemente recorrem ao uso de máscaras sociais para se conformar às expectativas da sociedade. Os protagonistas do filme exemplificam este fenômeno ao adotar identidades falsas para garantir empregos na casa dos Park. Os indivíduos se metamorfoseiam, transformando-se em pessoas que não são, ocultando sua verdadeira condição social em busca de aceitação e ascensão social. Isso nos lembra o quão profundamente a sociedade do cansaço pode forçar as pessoas a negarem quem realmente são em troca de uma ilusória aceitação social.

A metamorfose dos Kim em *Parasita* da família Park é uma representação direta desta desigualdade. A distância entre as duas famílias, tanto em termos de riqueza material quanto de status social, é acentuada ao longo da narrativa, destacando como a disparidade econômica é uma realidade opressora na sociedade contemporânea. Han (2019) discute como a incessante busca por mais, sem nunca encontrar satisfação genuína, pode levar ao esgotamento emocional e à falta de sentido na vida.

Este vazio existencial também é explorado no filme, especialmente na família Park, que, apesar de sua riqueza material, parece vazia e insatisfeita. Enquanto isso, os Kim buscam desesperadamente melhorar sua condição, mesmo que isso signifique esconder sua verdadeira identidade. A busca interminável por uma vida melhor retrata o que Han (2019) descreve em sua análise da sociedade contemporânea.

A exploração econômica e a luta pela sobrevivência são temas arraigados na experiência humana, que transcendem fronteiras geográficas e culturais. Estes temas universais são vividamente explorados no filme "Parasita", que não apenas revela as complexidades da busca por oportunidades econômicas, mas também ilustra como essa busca incessante por uma vida melhor pode levar a comportamentos extremos e, por vezes, moralmente ambíguos. Independentemente de distintas culturas e países, a busca por oportunidades econômicas e a necessidade de garantir o próprio sustento são experiências compartilhadas.

À medida que a família Kim se envolve em uma série de atos questionáveis para melhorar suas condições de vida, o filme aborda os limites dispostos a cruzar em busca do sucesso econômico. Esta exploração da moralidade e da ética na busca por oportunidades econômicas é uma realidade que se distribui em diversas partes do mundo. *Parasita* convida o espectador a refletir sobre as escolhas que as pessoas fazem quando se sentem pressionadas pela desigualdade econômica e pela

necessidade de proporcionar uma vida melhor para suas famílias, independentemente das consequências morais que isso possa acarretar. Através da lente dessa obra cinematográfica notável, somos confrontados com questões profundas sobre a sociedade contemporânea e as complexidades da busca pelo "sonho americano" ou, mais amplamente, pelo "sonho global" de uma vida melhor.

A discrepância entre a casa luxuosa dos Park e o apertado subterrâneo dos Kim é mais do que uma mera ambientação; é um espelho da desigualdade de renda que permeia o mundo contemporâneo. Esta representação visual desafia o espectador a refletir sobre como a falta de acesso a recursos e oportunidades econômicas cria divisões profundas e prejudiciais na sociedade global. Assim, a casa dos Park, com seu design moderno, luxuoso e bem iluminado, reflete um estilo de vida de abundância e conforto. Por outro lado, o bunker subterrâneo onde os Kim vivem é um espaço confinado, sombrio. Esta disparidade visual serve como uma metáfora poderosa das diferenças de classe que existem em nossa sociedade.

Tais aspectos são responsáveis por caracterizar estas imagens não apenas como uma mera reflexão da realidade sul-coreana, pois conseguem transcender fronteiras geográficas e culturais. A desigualdade de renda não é um problema restrito a um único país ou região, e sim uma preocupação global que afeta a realidade de inúmeras pessoas em todas as partes, não se limitando apenas à falta de acesso a bens materiais, mas se estendendo a oportunidades educacionais, cuidados de saúde de qualidade e empregos. Estas disparidades criam divisões sociais que afetam a estabilidade e o bem-estar de comunidades inteiras.

A relação entre a família Kim e a família Park é uma representação metafórica da exploração econômica inerente a um mundo cada vez mais interligado. Esta exploração econômica não é um fenômeno isolado, mas um microcosmo das complexas interações das economias globais. Países em desenvolvimento frequentemente enfrentam a exploração de nações mais ricas e poderosas, que buscam maximizar seus próprios ganhos econômicos à custa dos menos favorecidos. Parasita nos faz questionar como as desigualdades econômicas não são apenas questões locais, mas têm implicações que transcendem as fronteiras nacionais e influenciam a economia global como um todo.

A obra cinematográfica possui o caráter de transcender fronteiras geográficas e culturais, ao ilustrar de forma ampla a exploração econômica e as relações de classe que são replicadas em todo o mundo. Através esta produção, obtém-se uma análise

dos efeitos do neoliberalismo, uma ideologia econômica que tem se espalhado globalmente e que coloca grande ênfase na liberdade de mercado, na privatização e na busca incessante pelo sucesso individual.

Através da história das duas famílias, o diretor sul-coreano expõe como o neoliberalismo cria e perpetua desigualdades econômicas profundas. Bong destaca como a mentalidade de busca desenfreada por ascensão social e prosperidade individual pode levar as pessoas a adotarem comportamentos parasitários, explorando aqueles que estão em posições mais vulneráveis. Essa exploração não se limita a uma nação ou cultura específica; é uma dinâmica global que afeta pessoas em todas as partes do mundo.

Parasita examina as consequências pessoais deste sistema, e lança um olhar crítico sobre como os comportamentos parasitários têm impacto não apenas no âmbito social, mas também econômico em escala global. A busca incessante por sucesso individual pode resultar em um sistema que beneficia apenas alguns poucos em detrimento de muitos, criando assim um ciclo de desigualdade que se espalha por todo o mundo.

A crítica apresentada por Bong Joon-Ho não se restringe ao âmbito individual, mas se estende a implicações sistêmicas e globais. O filme nos convida a refletir sobre como a mentalidade neoliberal, que valoriza a busca incessante pelo lucro, muitas vezes à custa dos menos afortunados, desempenha um papel fundamental na perpetuação da desigualdade econômica e social em escala global.

Uma das mensagens subjacentes da obra ressalta o neoliberalismo como uma ideologia econômica, uma mentalidade que permeia todas as esferas da sociedade, moldando ações e valores daqueles que estão inseridos neste sistema. A obsessão pelo sucesso individual pode nos levar a adotar comportamentos parasitários, explorando os outros em nossa busca por riqueza e status. Essa exploração não se limita a uma nação ou cultura específica; é uma dinâmica global que afeta pessoas em todos os lugares.

Ao explorar esses temas complexos, *Parasita* revela uma realidade social contemporânea em que as relações humanas são moldadas pela competição, desigualdade e exploração, tanto internamente, dentro da própria sociedade, quanto externamente, em relação a outras nações e grupos. O filme também critica, de maneira contundente, a chamada "sociedade do cansaço", expondo as

consequências devastadoras desse sistema contemporâneo, onde as pessoas estão constantemente sob pressão para alcançar sucesso material.

Destaca-se que esses aspectos universais da narrativa de *Parasita* transcendem barreiras linguísticas e culturais. Os simbolismos e mensagens adotados pelo diretor Bong Joon-Ho aproximam a produção da realidade vivenciada por pessoas em todo o mundo, independentemente de sua origem cultural. As disparidades sociais e econômicas que o filme destaca são características pertencentes à sociedade atual, e sua narrativa convida o espectador a refletir sobre as complexas questões enfrentadas no “mundo real”. *Parasita* (2019) é uma produção audiovisual que não visa apenas entreter, mas sim provocar discussões e reflexões profundas sobre o estado atual da sociedade contemporânea. Segundo Bong Joon-Ho: “essencialmente, todos nós vivemos em um mesmo país chamado capitalismo” (Birth.Movies.Death, 2019).²⁵

²⁵ "Essentially we all live in the same country called capitalism." (Birth.Movies.Death, 2019).

REFERÊNCIAS

ANDRIETTA, Gabriela. **A EXIBIÇÃO DE CINEMA NA COREIA DO SUL**. Disponível em:

<<https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/8a7120a3/5508/488c/a229/b0a9f421f115.pdf>> Acesso em: 23 ago. 2023

ANJOS, Liliane Souza dos. O cheiro e alguns ascos: imbricações materiais entre as obras *Parasita* e *A Metamorfose* In: **RUA**[online]. Volume 26, número 2 –p. 695-711–e-ISSN 2179-9911 –Novembro/2020. Consultada no Portal Labeurb –Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade.

ANNIS, Sarina. **Parasite**. *Journal of Religion & Film*: Vol. 23 : Iss. 2 , Article 16, 2019.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Presses Universitaires de France. França: Edições 70. 1977. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4295794/mod_resource/content/1/BARDIN%20C%20L.%20%281977%29.%20An%20A%20lise%20de%20conte%20C%20B%20A%20do.%20Lisboa_%20edi%20C%20A%207%20C%20B%20es%20C%2070%20C%202025..pdf. Acesso em: 10 ago. 2020.

BESSA, Ana Cláudia. **Uma análise sociológica do filme “Parasita”**. Disponível em: <<https://revistacafecomsociologia.com/revista/index.php/revista/article/view/1267>>. Acesso em: 23 ago. 23

BONG, Joon-Ho. Bong Joon-ho “Cuanto más extremo es el capitalismo, más extrema es la desigualdad”. **El Mundo**, Cine, Madrid, 2019. Disponível em: <<https://www.elmundo.es/cultura/cine/2019/10/25/5db1bde821efa034718b460c.html>>. Acesso em: 20 jun. 2023

Birth.Movies.Death. **Bong Joon-ho Discusses PARASITE, Genre Filmmaking And The Greatness Of ZODIAC**, YouTube, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dXuXfgquwKM>>. Acesso em: 20 jun. 2023

BORGES, Rosana Maria Ribeiro. Gêneros audiovisuais e produção de sentidos. In: MAIA, Juarez Ferraz (org.) **Gêneros e formatos em Jornalismo**. Goiânia: Ed. Da PUC Goiás, 2011.

CAIN, Geoffrey. East Asia’s flawless fruit fetish. **The World**. Agence France-Presse: GlobalPost, 2013. Disponível em: <<https://theworld.org/stories/2013-11-16/east-asia-s-flawless-fruit-fetish>>. Acesso em: 04 maio 2022.

CODATO, Henrique. **Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis**. Verso e Reverso, vol. XXIV, n. 55, 2010.

CODATO, Henrique. **Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis**. Verso e Reverso, vol. XXIV, n. 55, 2010.

DENNEY, Steven. Is South Korea now 'Hell Chosun'?. **The Diplomat**. Toronto, set. 2015. The Koreas. Disponível em: <https://thediplomat.com/2015/09/is-south-korea-now-hell-chosun/>. Acesso em: 01 jun 2021.

EWING, Kalina. Beef: Why in Korea it is such a Luxury Item. **Daebak Magazine**, 2018. Disponível em: <https://daebak.co/blogs/magazine/beef-why-in-korea-it-is-such-a-luxury-item>>. Acesso em: 04 maio 2022.

FABBRINI, R. "Imagem e enigma". In: Viso: **Cadernos de estética aplicada**, v. X, n. 19 (jul-dez/2016), pp. 241- 262. DOI: 10.22409/1981-4062/v19i/245

FIRMIANO, F.D; NÓBREGA, J.P; LIMA, L. F. M. **PARASITA E A LUTA DE CLASSES**. REVISTA LIVRE DE CINEMA, UMA LEITURA DIGITAL SEM MEDIDA. 2021.

Disponível em: <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/307>> Acesso em: 22 ago 2023.

FRANÇA, Luana Araújo de; COSTA, Sebastião Guilherme Albano. **Cinema: Linguagem, Ideologias e Historiografia**. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-1052-1.pdf>> Acesso em: 23 ago. 23.

GELI, Carles. 'Hoje o indivíduo se explora e acredita que isso é realização' – diz o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han. **Revista Prosa Verso e Arte: Cultura e Sociedade**, Barcelona, 2018. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/hoje-o-individuo-se-explora-e-acredita-que-isso-e-realizacao-diz-o-filosofo-sul-coreano-byung-chul-han/>> Acesso em: 05 maio 2022.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O filme e a representação do real**. E-Compós, 6, 2006. Disponível em <https://doi.org/10.30962/ec.90>>. Acesso em: 04 maio 2022.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação** / Stuart Hall; Organização e Revisão Técnica: Artur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. - Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. 2ª edição ampliada, Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HU, Nina Y. **Who Is the Parasite?—COVID-19 and Structural Narratives of Health Inequity**. JAMA. 2021;325(4):325–326. doi:10.1001/jama.2020.21450. Disponível

em: <<https://jamanetwork.com/journals/jama/fullarticle/2774539>> Acesso em 25 maio 2022.

IHOMBING, Lambok Hermanto; SINAGA, Agustinus Alexander. **REPRESENTATION OF SOCIAL CLASS IN PARASITE MOVIE** . Lire Journal (Journal of Linguistics and Literature), Volume 5 Number 1. Disponível em <https://lirejournal.ubb.ac.id/index.php/LRJ/article/view/107/68>. Acesso em: 01 jun 2021.

JOLY, Martini. **Introdução à Análise das Imagens**. Lisboa, Ed.70, 2007 — Digitalizado por SOUZA, R.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

JUNG, E. Alex. Bong Joon Ho on Why He Wanted Parasite to End With a ‘Surefire Kill’. **Vulture**, Oscar Endings. Nova York, 2020. Disponível em: <<https://www.vulture.com/article/parasite-ending-explained-by-bong-joon-ho.html>>. Acesso em 25 maio 2022.

JUNG, Ji-Yeon. **Bong Joon-Ho**. Korean Film Council. Seul: Seul Selection, 2008.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Tradução de Modesto Carone, Companhia das Letras. EDITORA SCHWARCZ: São Paulo, 2011.

KISHI, Kátia. **O Que A Música Final Do Filme Parasita Desvenda Sobre A Trama?**. Disponível em: <<https://www.garotasgeeks.com/o-que-a-musica-final-do-filme-parasita-desvenda-sobre-a-trama/#:~:text=O%20copo%20de%20soju%20frio,a%20vida%20de%20Ki%2Dwoo.>>> Acesso em: 23 ago. 23.

LAWLESS, Siobhan. Common scents: how Parasite puts smell at the heart of class war. **The Guardian**. Culture, Film, 2020. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2020/feb/13/parasite-smell-bong-joon-ho>>. Acesso em: 04 maio 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Dos meios às mediações: 3 introduções. In: **Revista Matrizes**. Vol. 12 - no 1. jan/abr., 2018. São Paulo: USP, 2018, p. 9-31

MICHAELIS. **parasita**; definição. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=parasita.>>>. Acesso em: 23 ago. 23.

NERY, Salete. **Simbolização e análise sociológica: fronteiras sociais, classificações e mobilidade a partir do longa-metragem Parasita**. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/se/a/mS96fND8gL4FyYYMWBDmRrL/>>. Acesso em: 24 ago. 23.

OLIVEIRA DO PRADO, Kelvin. **RELAÇÕES DE TRABALHO E VIOLÊNCIAS SOB A ÓTICA DO FILME "PARASITA": REFLEXÕES PARA A CONTEMPORANEIDADE**. **Revista Eletrônica Discente do Curso de História**, Volume 5, Número 1, p. 123-141, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/manduarisawa/article/view/9004>. Acesso em: 19 jun. 2023

OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. **A crítica de cinema entre o realismo e a ideologia: Bazin, Kracauer, Adorno**. In: MAIA, Juarez Ferraz (org.) **Gêneros e formatos em Jornalismo**. Goiânia: Ed. Da PUC Goiás, 2011.

PARASITE. Direção: Bong Joon-Ho. Produção de Barunson E&A. Coreia do Sul: CJ Entertainment, 2019. Arquivo de mídia (131 min).

PARASITE, A Bong Joon-Ho film. **Festival de Cannes: International Kit**, 2019. Disponível em: <https://cdn-media.festival-cannes.com/film_film/0002/54/b39cba1a6b84f896148436843dcaea423ff51442.pdf> Acesso em: 04 maio 2022.

PARASITEMOVIE. Twitter. Thank you to @TheAcademy for adding A Glass of Soju to the #Oscars Music (Original Song) shortlist. Here's the song and (translated) lyrics so you can sing along at home while voting. Disponível em: <https://twitter.com/ParasiteMovie/status/1206986306414202880?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1206986306414202880%7Ctwgr%5E754e124e2e075ee28ccdf7d3e5df6daf891913e2%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.garotasgeeks.com%2Fo-que-a-musica-final-do-filme-parasita-desvenda-sobre-a-trama%2F> Acesso em: 24 ago. 2023

PARK, Jin-hai. Body odor class gap guided Bong Joon-ho's 'Parasite'. **The Korea Times**. Entertainment & Arts, 2019. Disponível em: <https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2019/06/689_269700.html>. Acesso em: 04 maio 2022.

PEGORARO, Éverly. **Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente**. Domínios da Imagem, Londrina, ano IV, n. 8, p. 41-52, 2011.

POMMER, Mauro Eduardo. **Linguagem cinematográfica e Língua: o mostrado e o nomeado**. Disponível em: <

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2000n39p73>>.
Acesso em: 24 ago. 2023.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies**. British Library Cataloguing. Great Britain, 2001.

SILVA, Ailton Costa. **A linguagem cinematográfica como instrumento interpretativo da realidade social**. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/sinais/article/view/13357>>. Acesso em: 24 ago. 2023.

SHIN, Kwang-Yeong. **Neo-Liberal Economic Reform, Social Change, and Inequality in the Post-Crisis Period in South Korea**, Asiatische Studien - Études Asiatiques, vol. 73, no. 1, 2019, pp. 89-109. Disponível em: <<https://doi.org/10.1515/asia-2018-0038>>. Acesso em: 03 fev 2022.

SOUKI, Zahira. **Alegoria: A linguagem do Silêncio**. Disponível em: <<http://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/251>>. Acesso em: 17 abr 2022

VALIELA, Julia. **Cultural Soft Power of Korea**. Disponível em: <<https://doi.org/10.7596/taksad.v7i4.1837>>. Acesso em: 24 ago. 23.

ZOCCA, Ricardo. **Três filmes e a mesma narrativa: o capitalismo tardio no cinema**. Disponível em: <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/79787/1/Three%20films%20and%20the%20same%20narrative.pdf>> Acesso em 23 ago. 23.

XAVIER, Ismail. **CINEMA: REVELAÇÃO E ENGANO**. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/cinema-revelacao-e-engano/>>. Acesso em: 23 ago. 23.

Filmografia

PARASITA (Brasil: 2019). Direção: Bong Joon-ho. Roteiro: Bong Joon-ho e Han Jinwon. Alpha Filmes, 132 min