

QUEM É O PARASITA? UMA ANÁLISE SOBRE A LINGUAGEM AUDIOVISUAL NO FILME PARASITA DE BONG JOON-HO¹

Letícia de Souza Vargas²

Resumo: O filme Parasita foi lançado em 2019 com a direção de Bong Joon-Ho. A obra retrata a história de duas famílias de realidades opostas que se encontram em meio a um ambiente de desigualdades e tentativa de sobrevivência. O filme foi o grande vencedor das principais categorias do Oscar 2020 e ganhou seu público com o estilo único do diretor e seu trabalho carregado de críticas entre roteiro e cinematografia. Dito isso, será abordado por este artigo o uso da linguagem audiovisual através de cortes e enquadramentos. Para isso serão utilizados autores como Serguei Eiseinstein e Lev Kuleshov, buscando seu conhecimento sobre montagem, além de Noam Chomsky, especialista em linguagem e diversos outros. Como objetivo, busca-se apresentar um conjunto de aspectos que formam a linguagem fílmica e propagam através de seus sinais a mensagem a ser transmitida, concluindo assim o papel social de cada grupo neste processo, reafirmando a importância da linguagem cinematográfica no processo de criação do cinema.

Palavras-chave: Parasita. Linguagem Audiovisual. Cinema.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca analisar e compreender a linguagem audiovisual apresentada no filme Parasita (2019), dirigido por Bong Joon-Ho, ganhador de três das seis categorias das quais fora indicado no Oscar 2019.

¹ Artigo apresentado como requisito parcial para a conclusão do curso de Jornalismo, da Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul, orientado pelo professor Me. Roberto Svolenski, Ms.

² Autor do Artigo: E-mail: leticiasouzavargass@gmail.com

A partir desta análise busca-se compreender o papel da linguagem audiovisual na compreensão da crítica apresentada pelo diretor, assim como sua mensagem cultural e técnica. Entende-se, além disso, que o cinema carrega consigo um papel social de exposição e crítica, da qual influencia e dissemina culturas e costumes, assim, essa análise também irá se tratar de uma exposição cultural da qual difere do já conhecido cinema hollywoodiano.

Além disso, tem-se como objetivo a também análise de cenas com o propósito de expor a problemática diferenciação de classes sociais apresentada via discursos visuais. Para isso, serão analisados corte e enquadramento, de forma independente. Diante deste, será levado em conta o histórico criativo do diretor e sua linha de produção, além de seu posicionamento social refletido na obra.

Nesse artigo, serão apresentados sete capítulos, sendo eles: Linguagem, na qual aborda-se a origem e evolução da linguagem em suas diferentes formas; o segundo capítulo intitulado Linguagem Audiovisual, que desenvolve o conteúdo do primeiro, direcionando-o para o meio cinematográfico, este, conta com um subcapítulo chamado Montagem, do qual apresenta a técnica e introduz o leitor a um dos aspectos principais do trabalho. Em seguida, no capítulo Cinema, é apresentada uma introdução à história do cinema e sua evolução, trazendo suas principais fragmentações e momentos, além de relacioná-los com a fase sociocultural de cada região. Este capítulo conta com três subseções, são elas Cinema sonoro, A ascensão de Hollywood e O cinema moderno, estes aprofundam o assunto geral em fases da qual se era importante dar destaque. O capítulo seguinte, chamado O diretor, apresenta Bong Joon-Ho e seu trabalho, buscando apresentar seu direcionamento fílmico e captar suas principais características, informações que serão utilizadas no capítulo a seguir. O capítulo seguinte, chamado Parasita, se trata de uma breve sinopse do filme a ser analisado. Em sequência tem-se a Análise, foco principal do artigo que irá decupar e analisar o material de estudo. Neste capítulo é buscado o entendimento da linguagem utilizada na obra e a forma como ela é inserida. Por fim, em Considerações finais se busca explicar todo o material decupado e apresentar a conclusão de todo o estudo feito durante o artigo, apresentando a crítica social feita pelo diretor e demonstrando como a linguagem visual é capaz de transmitir por um filme muito mais que estética.

Portanto, esta pesquisa terá caráter indutivo por iniciar sua análise de forma particular direcionando para o geral. A pesquisa também terá natureza descritiva e bibliográfica, pois descreverá cenas escolhidas com o intuito de analisar seu propósito. Por contar com caráter bibliográfico, serão utilizados artigos, livros e revistas sobre o tema como referencial de pesquisa.

2 LINGUAGEM

A palavra “linguagem”, de acordo com o dicionário Aurélio, tem como descrição: “todo sistema de signos que serve de meio de comunicação entre indivíduos e pode ser percebido pelos diversos órgãos dos sentidos [...]” ou seja, ligada à comunicação. Assim, os estudos sobre linguagem não a direcionam apenas à fala, mas sim a toda forma gestual que o corpo humano tentara emitir a partir de suas necessidades.

Não existem estudos capazes de definir a data exata do surgimento da linguagem, Noam Chomsky defende que ela pode ter surgido a 100 mil anos atrás (CHOMSKY, 1966) já Tallerman arrisca dizer que esse surgimento aconteceu muito antes, cerca de meio milhão de anos atrás. Além desses, diversos outros estudiosos do assunto pressupõem diferentes formas de evolução da linguagem.

Como primórdio da linguagem, existem dois conceitos básicos: a linguagem verbal — da qual configura o uso de palavras para comunicar, e a não verbal — que utiliza métodos de comunicação que não incluem palavras, mas sim símbolos, expressões e gestos, reconhecidos como linguagem corporal. A partir daí outras vertentes de linguagem surgiram, assim como a mímica — sendo complementar à não verbal — e diversas outras.

A Linguagem é um fenômeno fundamentalmente contraditório e *em movimento*. É um conflito e não uma expressão única e singular. Em cada momento de sua existência histórica a *linguagem é a coexistência ou o diálogo de várias linguagens sobrepostas*. Cada uma dessas diferentes linguagens que compõem a linguagem é um ponto de vista específico sobre o mundo, uma forma verbal de interpretação do mundo, com uma semântica e vocabulário particulares, insultos e elogios próprios (BAKHTIN apud AVELLAR, 2007, p. 12).

Assim como dito anteriormente, diversas vertentes da linguagem surgiram ao decorrer do tempo, a partir delas foram descobertas formas de comunicação e expressão, a segunda mais tarde reconhecida como arte. Walter Benjamin afirma que, para que uma expressão seja definida como arte, ela deve estar relacionada a linguagem, para que assim ela tenha conexão com a sociedade e sua natureza. (OLIVEIRA; COLOMBO, 2012).

Se tratando de linguagem, natureza e arte, o povo indígena é grande referência de união dos três elementos. A linguagem corporal utilizada por estes povos vai de movimentos a pinturas corporais e criam um idioma único de comunicação e expressão.

Estudos recentes têm mostrado que o tratamento do corpo entre povos primitivos possui um significado simbólico que transcende o conteúdo embelezador, sem dúvida presente. Os ornatos corporais, incluindo a pintura de corpo e os adornos móveis constituem uma linguagem visual que, por um lado funciona como marca de identificação étnica e, por outro, informa a respeito do sexo, idade, e condição social do indivíduo (RIBEIRO, 1989, p. 101).

A partir do uso de pinturas a linguagem surgiu – em tempos pré-históricos com a arte rupestre – e no decorrer do uso, evoluiu – como nos povos indígenas, exemplificado acima. Mesmo que apenas sendo reconhecida posteriormente, é possível afirmar que estava ali o início da linguagem visual da qual mais tarde seria representada também pelo teatro.

[...] é certo que a linguagem da arte só poderá ser compreendida nas suas relações mais profundas com a teoria dos signos. Sem esta, qualquer filosofia da linguagem permanece fragmentária, porque a relação entre linguagem e signo vem das origens e é fundamental. (BENJAMIN, 1994, p.195).

A teoria dos signos se refere a dois lados de uma mesma moeda, o significado e o significante. O primeiro definido por Saussure (1999) como o conceito de algo, o que ele representa a partir da atividade mental do indivíduo de acordo com a sociedade, já o significante é imagem acústica, ou seja, o conceito em sua forma pura.

Além disso, Jakobson (1970) afirmava que em conjunto aos signos, existem os objetos, que podem ter a mesma função. A partir disso podemos dizer que toda arte que utiliza signos ou objetos faz também parte da linguagem, tal como o cinema, que como afirma Santo Agostinho, utiliza o objeto como material específico.

Outro ponto relevante no campo da linguagem é a teoria de Kuleshov, ou “efeito Kuleshov” como é conhecido. Como dito anteriormente, signos e objetos são parte fundamental da compreensão da arte, e os mesmos são utilizados também para direcionar o indivíduo a uma direção de entendimento do que lhe está sendo apresentado.

O efeito Kuleshov é uma teoria concluída a partir de um experimento produzido pelo filósofo e cineasta Lev Kuleshov no início do século 20. Mackay (2013) explica que o experimento consistia em sobrepor imagens a partir da montagem a fim de entender a sensação que elas despertariam no telespectador, e assim se fez. Lev apresentou três sequências distintas a três diferentes grupos que apenas teriam acesso a uma das montagens. As imagens eram o rosto neutro do ator Mozhukhin, um prato de sopa, uma criança em um caixão e por fim, uma mulher sedutora em um sofá. Os três contextos foram somados à face neutra do ator em sequência e todas elas obtiveram resultados diferentes a partir do entendimento do público. Neles, concluiu-se que o ator estaria expressando fome, tristeza e desejo, respectivamente.

3 LINGUAGEM AUDIOVISUAL

A linguagem audiovisual surgiu aos poucos, e demorara a ser compreendida por carregar um ar de novidade e difícil entendimento. As imagens eram reconhecidas, mas seus significados precisaram de apoio para compreensão. Com o costume de obter o apoio oral, se tornava difícil a ideia de entender a mensagem a ser transmitida apenas pelo visual.

Como dito na seção anterior, a linguagem utiliza de diversos aspectos, características e elementos para seu fundamento, a linguagem audiovisual por sua vez – ainda tida como ramificação – faz uso de um conjunto de códigos compartilhados baseados no som e imagens em movimento. Esse conjunto de signos e símbolos surgem nesse sistema da linguagem audiovisual por sua relação com a comunicação, contendo assim uma linguagem específica para cada gênero, o que permite que o meio cinematográfico crie seu próprio universo a partir de imagens e técnicas distintas e suas combinações (GERBASE, C. 2003:4).

Ainda que tome como base as experiências e ambiente para produção, a linguagem audiovisual deve partir da ideia e ponto de vista de alguém, este que jamais será compreendido por outro de forma clara. É necessária a compreensão do espaço e indivíduo para que a interpretação aconteça, e estas mudam de espectador para espectador, sendo assim, é necessário acima de tudo entender que a linguagem audiovisual – assim como sua matriz – dependem da visualização e vivência (COUTINHO, 2006).

Por isso, é sempre bom lembrar que as linguagens da pintura, das artes visuais e audiovisuais nos ensinam algo de muito importante: o sentido, o significado das coisas não está só nelas, mas na relação que estabelecemos com elas. Assim, o que cada expressão artística quer dizer não tem tanta importância, pois já está dito pelo autor da obra. Importa o que, cada um de nós, ao nos depararmos com uma obra de arte, queremos dizer (COUTINHO, 2006, p. 47).

Karl Bühler (1990) afirma que interpretações são plurais do ponto de vista do espectador, mesmo que enviada intencionalmente pelo emissor. Sendo assim pode-se dizer que não só uma forma de comunicação, a linguagem está sempre relacionada a forma da qual enxergamos nosso ambiente externo a partir da nossa compreensão de discursos e meios.

A polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é a própria condição da existência dos discursos, pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer. A polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico (ORLANDI, E. P. 1999: 38).

Segundo Dondis (2007) a linguagem audiovisual para ser compreendida, além de utilizar uma união estável de elementos, precisa ter um espectador alfabetizado visualmente. Ou seja, mesmo que o receptor não vá receber a exata mensagem enviada pelo emissor, precisa estar preparado para visualizar alguma mensagem. Este processo de transformação e aprendizagem interpretativa acontece gradativa e lentamente, mesmo que atualmente ela esteja bem desenvolvida e acompanhada de uma análise crítica e cada vez menos passiva.

A compreensão da linguagem não se deve apenas à fala e imagem, elementos compositivos são necessários, como montagem, iluminação, corte, enquadramento etc. Embora o início – com os irmãos Lumière – tenha sido feito a partir de documentários sem edição, a evolução do audiovisual pode ser considerada como um grande marco e tem um grande papel nessa “educação visual” do espectador. Se hoje, existem clichês e estereótipos no cinema e produção audiovisual, essa se deve à necessidade do cinema de se fazer compreendido e reconhecido, assim papéis como vilões, heróis e mocinhas foram fortemente fixados para que o espectador pudesse compreender a história contada.

É válido dizer que mesmo com tais padrões, existe grande evolução na percepção fílmica a partir do telespectador. Tomaim (2006) cita que para o filósofo Walter Benjamin “a arte cinematográfica corresponde à própria vida moderna, às sucessivas reestruturações da percepção humana, motivadas pelo ritmo da modernidade...”. Sendo assim, uma evolução não caminha sem a outra, para que o cinema se modernize, precisa compreender o olhar humano para com a sociedade, assim como que para compreender o cinema, o telespectador precisa estar ciente do seu meio.

Pode-se dizer que o cinema apenas evoluiu para linguagem cinematográfica a partir da inclusão do enredo, fazendo com que assim houvesse comunicação e narrativa em meio ao entretenimento através do discurso. Para Deleuze (2007) “a narração implica uma investigação ou testemunhos que a referem ao verdadeiro”, ou seja, Deleuze acreditava que por mais que o cinema se tratasse de uma representação da realidade, este não tinha comprometimento com ela, podendo tratar assim de diferentes “verdades”. Assim a narrativa se tornou livre para o autor e a partir do processo de criação entre pontos de vista foram surgindo os “gêneros narrativos” que trouxeram mais legitimidade para o meio cinematográfico. Todos estes aspectos são reforçados pelo *mise en scène*, este que vai desde o cenário até a iluminação, definindo o que e como o espectador deve visualizar a obra.

3.1 MONTAGEM

Quando pensamos em montagem, as grandes produções cinematográficas atuais vêm à mente, com efeitos especiais e diversos elementos tecnológicos em sua composição, mas não foi assim em seu início. Historicamente o termo montagem foi utilizado para se referir à técnica de continuidade de planos, uma atividade que permitia a movimentação da câmera habilitando assim transições entre planos.

Lúri Lotman (1978, p.87) diz que “o cinema é por natureza discursivo”. Sendo assim, a montagem cinematográfica deve ser compreendida como uma ferramenta também de linguagem, pois comunica artisticamente (LOTMAN, 1978). A partir deste raciocínio é possível entender a sua importância na arte a partir do século XX, pois além de tudo, o cinema e sua montagem compositora também atuam em modo crítico e criativo, pode-se dizer até que estas são duas de suas mais importantes essências. Para chegarmos a tal ponto, é necessário entender o caminho que a montagem cinematográfica percorreu, e como ela tem sido direcionada.

Murch (2004) lembra que o conceito de cortes e planos são contra tudo que o olho e consciência humana está preparado, visto que a partir da nossa realidade, tudo que vemos se trata de uma sequência direta de acontecimentos, e então de repente uma nova realidade foi apresentada: o filme editado. Embora seja possível avaliar determinados cortes como desconfortáveis e talvez não bem aceitos na época, existe também a efetividade de outros, o que trouxe a grande descoberta de que filmes poderiam ser filmados de forma descontínua. Tal novidade mudou o cenário cinematográfico e com isso trouxe um novo desafio, fazer com que a montagem seja compreendida, e adaptar-se a mesma.

Murch (2004) ainda cita as possibilidades trazidas pela montagem:

[...] a descontinuidade nos permite escolher o melhor ângulo da câmera para cada emoção e para cada momento da história, e esses planos, quando editados, provocarão um impacto crescente [...] se estivéssemos limitados a uma sucessão contínua de imagens; os filmes também não seriam tão precisos e aprimorados como são (MURCH, 2004, p. 20).

Que a montagem trouxe inovação e praticidade para o cinema não existem dúvidas, porém é também importante entender a forma como essa nova técnica influenciou na linguagem cinematográfica e compreensão do público, como um corte ou ângulo são capazes de completar a mensagem de uma obra.

O cineasta soviético Serguei Eisenstein (1898-1948) defendia que o choque entre planos era essencial para o impacto na montagem, levando assim em conta o efeito causado pelo filme no telespectador, analisando a forma como ele recebe esta mensagem. Para o cineasta

cada mudança de planos deveria acompanhar uma nova informação para assim incitar um novo raciocínio. Ainda tendo um ponto de partida geral para a montagem, Eisenstein ainda apresenta algumas teorias de montagem: montagem métrica; montagem rítmica; montagem tonal; montagem harmónica e montagem intelectual.

O – já citado anteriormente – efeito Kuleshov também parte deste conceito, analisa o contexto da montagem e é importante para a compreensão do público a partir do que lhe é apresentado. O cineasta, assim como Eisenstein, cita que a montagem gera uma terceira realidade a partir da junção de dois planos independentes, porém esta não deve ser considerada uma soma, e sim um produto, este gerado a partir da compreensão e emoções do público. Sendo assim, pode-se concluir que a montagem não apenas adiciona fatores estéticos à obra, mas também inclui sentido, conteúdo e contexto, apresentando-se como fator complementar e necessário em produções cinematográficas.

4 CINEMA

Embora não seja possível definir com exatidão, pode-se dizer que o início do cinema estava nas mãos dos irmãos Lumière, mais precisamente no dia 28 de dezembro de 1895, quando foi apresentado um tipo de documentário a uma privilegiada plateia da qual prestigiava suas primeiras “imagens em movimento”. Os filmes apresentados neste momento inicial se tratava de uma simples e básica demonstração do cotidiano, sem a fantasia e a ficção do qual estamos hoje acostumados.

O cinema, passou por diversas mutações e evoluções, nelas, fases e momentos foram traçados, sendo assim, segundo o teórico norte-americano Robert Stam (2006) a história do cinema não pode ser contada de forma cronológica, pois, de forma não linear, movimentos e ideias – por vezes até excludentes – aconteciam paralelamente em diversos países (STAM, 2006).

Entretanto é necessário ressaltar a centralização do cinema, antes mesmo de citar suas diferentes fases. Países como Filipinas, Índia, Coreia do Sul, e Tailândia são grandes produtoras de filmes, porém este é o ainda considerado cinema de terceiro mundo.

Esta classificação deve-se a distribuição norte-americana que ocorreu após a Primeira Guerra Mundial, transformando o cinema hollywoodiano em um objeto central e penetrando a ideia de que as diversas obras fora do eixo são nada mais que variações deste centro.

Ainda partindo dessa perspectiva, o cinema, mesmo que em sua era muda, trouxe consigo, como cita Miriam Hansen (1949-2011) historiadora alemã de cinema, uma “linguagem universal”, Hansen acreditava que não importasse sua origem, o cinema poderia ser compreendido por qualquer telespectador. (HANSEN, 1991, p. 76).

Stam (2006) lembra que embora essa universalidade pudesse parecer positiva ao primeiro olhar, diversas dessas representações foram criticadas por povos que se ofendiam com estereótipos e uma cultura retratada de forma enganosa, neste período, uma mentalidade colonizada emergia o jornalismo cinematográfico e tornava cada vez mais conhecido o cinema hollywoodiano, trazendo credibilidade para o mesmo.

Escritores renomados da época declaravam seu apoio a normatização do cinema “belo”, o encaixando apenas em caráter atrativo. Em artigo Jean Epstein (1930) diz:

Um cinema que [...] ensina o fraco a não respeitar o forte, o servo a não respeitar o patrão; que mostra que mostra caras sujas, barbas crescidas, aspectos sem higiene alguma [...] e um realismo levado ao extremo não é Cinema. Tomemos um jovem, uma jovem, moços em summa [...] este é o símbolo do cinema americano. [...] Essa mocidade não pode aceitar essa arte que ensina a revolta [...] a luta e a eterna briga contra os que tem o direito de mandar (EPSTEIN, 1930).

Assim, uma ideia normativa de beleza como, luxo, juventude e – ainda que implicitamente – a branquitude, tomam conta das definições do que deveria conter a sétima arte. Stam (2006), expõe que, ainda em uma tentativa de controle de narrativa, escritores alegavam que documentários não deveriam ser produzidos ou assistidos pelo pouco controle que se obtinha perante eles. Em conclusão, o cinema deveria se limitar ao estúdio, onde tudo poderia ser controlado ou manipulado. Sendo assim, vê-se que esta hierarquia racial afetava as produções de forma geral, incluindo sua produção técnica.

Já tendo essa noção de centralidade, voltaremos ao início de tudo, com os irmãos Lumière e sua simples definição de “fotografias em movimento”, partindo para pensadores que visualizavam ali um dispositivo capaz de gerar uma nova linguagem própria. Tais diferenças, embora intensas, trazem ao cinema seu real significado, demonstrando também sua constante evolução, já dando sinais de seu futuro, porém ainda assim, pouco se acaba sendo compreendido sobre sua origem de vanguarda.

Segundo Costa (2003), dentre diversas opiniões e teorias sobre o cinema, pensadores criaram uma disparidade, entre o cinema realista e as obras cinematográficas que contavam com a “magia” teatral. Este cinema realista, pode ser representado pelos

documentários, que no princípio, eram compostos por imagens de uma vida cotidiana sem mutações ficcionais, porém evoluíram para uma ferramenta de discurso real.

Para Grierson, (1932 apud PENAFRIA, 2005, p. 186), que mais à frente se tornaria um dos principais nomes do gênero: “o documentário deve abordar os problemas sociais e econômicos e a solução para esses mesmos problemas”. As histórias desse gênero possuem um valor único, e a capacidade educacional de tornar a realidade visualizável.

Ainda que o cinema americano estivesse em linha de produção econômica, o cenário europeu – mesmo que abalado pelos danos da guerra – partia para pesquisas e estudos, onde principalmente cineastas soviéticos passam a ter seu espaço com o desenvolvimento da montagem.

Diego Gozze (2019), explica que após a Revolução Russa, o cinema passou a ocupar um local completamente novo, de divulgação de ideologias sociais que passavam a ser construídas. Como consequência em 1919 surgiu a primeira escola de cinema, em Moscou que mais tarde, em 1925, se tornaria um Instituto Técnico de Cinematografia. Esta tinha como professor o já citado cineasta Lev Kuleshov.

Dessa maneira, é colocada em evidência a natureza discursiva do cinema que não apenas explora a potencialidade cinematográfica para a fabricação de afetos capazes de conduzir e transmitir uma determinada ideia, mas se impõe como um veículo de informação (BARROS, 2019, p. 35).

Para os teóricos soviéticos, o estudo do cinema não apenas buscava beleza e técnica, mas também uma forma política de transformar a arte em material público e livre, desprendendo-a da cultura burguesa da qual fora adicionada, porém esta foi reprimida por um sistema político limitante repressivo.

4.1 CINEMA SONORO

A chegada do cinema sonoro revolucionou o fator estético das produções cinematográficas, porém muito mais do que isso, trouxe novidade à técnica e valor econômico da indústria.

Inicialmente, os cineastas que produziram com a ausência do som a estrutura do que era conhecida a indústria cinematográfica, resistiram à novidade, o que já era esperado. Grandes nomes como Charles Chaplin não obtiveram sucesso a se adaptar às falas em suas

produções, porém ainda utilizavam efeitos sonoros sutis, que integravam a obra que seguia rica em linguagem através da mímica.

Além disso, soviéticos também demonstravam preocupação com o impacto do efeito sonoro em sua já a tanto estudada montagem, que para eles deveria permanecer como o objeto central da produção. Em conjunto com Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov – ambos também entusiastas e grandes nomes da montagem soviética – alegavam que a montagem e o som seriam opostos, e que por si só iriam conflitar-se. Tais resistências acabaram sendo reforçadas pelos resultados dos primeiros filmes sonoros, porém deve-se fazer lembrar que acima de tudo, o cinema é uma indústria, bem aceita ou não, ela seria imposta buscando o lado econômico.

Para entender a ideia do avanço do cinema sonoro, é importante entender sua concorrência direta com o rádio. A tecnologia utilizada nos efeitos sonoros veio da indústria do setor telefônico e radiofônico, o que gerou facilidade para que o efeito sonoro ganhasse vantagem nesta disputa, o costume à voz reproduzida e o favoritismo às figuras que estavam por trás das vozes familiares foram utilizadas. Figuras bem vistas e até queridas pelos espectadores foram utilizados nas primeiras obras justamente buscando essa familiaridade e confiança.

Antonio Costa (2003), complementa:

Não é por acaso que um dos primeiros filmes de lançamento do Movietone, o sistema sonoro adotado por W. Fox, dava a possibilidade de ver e ouvir o presidente Coolidge, o herói nacional Charles Lindbergh e o exótico (para o público americano) diretor Benito Mussolini (COSTA, 2003, p. 87).

Gêneros fílmicos como a comédia foram beneficiados pelo sistema sonoro, além do melodrama que ganhava mais realismo em seus marcantes conflitos. Ainda um novo gênero que teve seu surgimento todo ligado a esta tecnologia, este que se tornou consideravelmente importante para a ideologia americana, o musical. Utilizando componentes gestuais e tendo como objeto seu espaço, os efeitos sonoros tornavam essa produção homogênea e única.

Pode-se afirmar também que é responsabilidade do cinema sonoro o êxito do desenho animado. Walt Disney (1901-1966), iniciou seu legado no ramo da animação com a ajuda da música e efeitos sonoros que são até hoje sua grande marca.

Diversos campos se tornaram mais presentes com a chegada desta nova tecnologia, e ganharam força após apresentarem uma relação fixa entre o som e sua mensagem, como se este aspecto estivesse ali desde o início.

4.2 A ASCENSÃO DE HOLLYWOOD

Com a chegada do cinema sonoro, é possível avaliar a história do cinema durante determinado período como a história de Hollywood, com exceção apenas do poético e realista cinema francês, e os documentaristas ingleses como John Grierson que se destaca sendo um dos pioneiros do gênero e um dos principais criadores do que hoje chamamos de documentário clássico.

A estabilidade econômica que o cinema americano apresentava o fazia se destacar mesmo em locais com forte produção nacional, sendo reconhecido como cinema, sem o título de estrangeiro. Mesmo na Itália, com o regime fascista, era comemorada a volta do cinema americano as telas, quando a Lei Alfieri de 1938³ fora derrubada. Havia um sentimento de recuperação e mais de 80% das bilheterias (1946) foram tomadas de produções americanas.

Essa presença de mercado transformou o cinema norte-americano em um grande produtor de lucros, algo que hora ou outra afetaria seus produtores e criadores que apesar de tudo, ali estavam pela obra.

Muito se fala em anos de ouro hollywoodianos, mas não apenas disso se passava este período, grandes discussões foram traçadas de forma interna nos estúdios, iniciados pela falta de liberdade de criação proporcionada aos diretores, que neste ponto já seguiam uma “receita de sucesso” que visava o lucro e estabilidade. O padrão americano se concretizou, mas poucos poderiam definir o que era apresentado como obra cinematográfica ou sequer inovadora, esta, apenas visava o público comum.

4.3 O CINEMA MODERNO

Antes da chegada do cinema moderno se tornava difícil a articulação de produções que não faziam parte do modelo hollywoodiano, produções alternativas que tentavam se desenvolver se encontravam em constante conflito mesmo que sua intenção não envolvesse uma anulação técnica.

³ A Lei Alfieri foi um monopólio pertencente ao governo da Itália do qual concedia o direito exclusivo ao Estado de compra e distribuição de filmes estrangeiros em território italiano.

Foi num contexto desse gênero que tomou forma a aventura do cinema moderno, a qual envolveu cinematografias e situações político-culturais profundamente diversas e distantes entre si (COSTA, 2003).

Embora estivesse em andamento seu descobrimento como arte moderna, uma crise já conhecida retornava à história: o cinema como instituição. Esta difere-se das outras crises reconhecidas em sua história por trazer à tona caráter estrutural.

O momento era facilmente reconhecível pelo impacto gerado nas bilheterias. Itália e Estados Unidos tiveram queda de 45,5% e 78% respectivamente (COSTA, 2003). Ao mesmo tempo em que ocorre queda de consumo em salas de cinema, filmes passam a ser produzidos em menor escala, a chegada das produções a televisão gera um redirecionamento, alcançando números inéditos e superiores ao do cinema. Assim, filmes passaram a ser produzidos e classificados de acordo com sua categoria, não existindo mais um padrão geral, e classificados de acordo com seu “valor final”.

Um fato pouco citado entre a indústria cinematográfica norte-americana é o período de censura vivido entre 1930 e 1968. As normas estabelecidas tinham como objetivo garantir a moralidade dos filmes produzidos e distribuídos.

As medidas de autocensura foram tomadas pela necessidade vista em restaurar a imagem do cinema americano, que naquele período passava por uma onda de ataques vindo de grupos políticos, religiosos e sociais. Estes gerados por casos de estupros e assassinatos envolvendo astros do cinema que ganhavam as manchetes, além de uma abordagem pouco aceita sobre assuntos delicados em suas obras.

As normas levavam o nome do Presidente da Associação de Produtores de Filmes da América, Will H. Hays. O que ficou conhecido como “Código Hays” estipulava dois níveis de censura, o que não poderia ser usado, e o que poderia, porém com muita cautela. No primeiro, estava ordenado que não poderia haver nudez, tráfico de drogas, ridicularização do clero, ofensa a qualquer nação ou raça e nem poderiam ser pronunciadas palavras como “Deus” ou “Inferno”, porém a restrição mais chocante – para os dias atuais – era a que impedia a representação de escravidão de brancos.

Já os pontos que deveriam ser vistos com cautela incluíam: uso moderado da bandeira, armas de fogo, assassinato, incitação à empatia com criminosos, representações de policiais e até beijos excessivos etc. Tais medidas impactaram diversas produções, e um caso de bastante relevância foi o do filme Casablanca de 1942, do qual teve seu final modificado em virtude das normas.

O código Hays passou a perder força no início dos anos 1960, com a ascensão televisiva e o acesso facilitado a obras estrangeiras que não seguiam as leis desta censura. Logo o código foi substituído pelo sistema de classificação indicativa que conhecemos hoje. Mesmo com o fim dessa censura, é possível ver seu rastro nas produções hollywoodianas, como exemplo clássico: a bandeira, que até hoje é utilizada de forma sutil, porém estratégica, mantendo o nacionalismo americano.

5 O DIRETOR

Bong Joon-Ho é um diretor e roteirista sul-coreano que ganhou destaque na mídia internacional após o lançamento de *Parasita* em 2019. A obra foi indicada a diversas categorias do Oscar e saiu vencedora de quatro, entre elas, o marco histórico de ser o primeiro filme de língua não inglesa a ganhar a categoria de Melhor Filme.

Porém, muito antes de *Parasita* (2019), Bong já fazia sucesso e chamava atenção de cineastas em diversos eventos de cinema, dentre eles duas estreias no Cannes – *Mother* (2009) e *Okja* (2017) – além de ter *Memórias de um Assassino* (2003) preterido pelo festival de Veneza. O diretor fez sua chegada em Hollywood com *O Expresso do Amanhã* (2013), seu primeiro filme em língua inglesa, que bateu recordes de bilheteria e dentro e fora da Coreia do Sul.

O estilo criativo do diretor se tornava mais transparente a cada obra, sua maneira crítica inserida em enredos que variavam entre gêneros sempre mantiveram o espectador preso a tela, o que tornava efetivo o choque imposto pela trama em algum momento estratégico. É merecido afirmar que o diretor não produz sem um propósito muito bem fixo. Entre *Okja* (2017), e sua crítica à crueldade da indústria alimentícia, e *O Hospedeiro* (2006), que trata da poluição causada pelas indústrias, Bong Joon-Ho vem trazendo de forma cada vez menos sutil a razão pela qual faz cinema.

Além de roteiros muito bem direcionados, Bong trabalha com uma montagem de cenas muito bem detalhada, com objetivos de linguagem aperfeiçoadas gerando assim uma comunicação completa entre obra e espectador. Assim foi o caminho traçado até seu grande sucesso *Parasita* (2019), entregue à cineastas que estavam prontos para mais um espetáculo fílmico, porém também a um público que não estava acostumado a prestigiar obras não inglesas, pode-se dizer que o diretor não decepcionou a nenhum dos dois.

6 O FILME: PARASITA

Parasita foi lançado no dia 7 de novembro de 2019, dirigido por Bong Joon-Ho. O longa causou grande impacto tanto entre o público geral quanto pela crítica e profissionais da indústria, sendo fortemente comentado e divulgado nas redes sociais. A obra sul-coreana ganhou o público com sua trama carregada de reviravoltas e uma grande variedade de gêneros em um mesmo filme, marca registrada do diretor. A obra foi também destaque em premiações no ano de 2020, sendo citada no Globo de Ouro, SAG Awards e recebendo diversas indicações ao Oscar, do qual saiu vencedor de quatro categorias (OMELETE, 2020).

A obra acompanha um título sugestivo, porém pouco introdutório à história, para os mais desatentos, este fato só ocorre com o desenvolver da trama. Parasita, que se tem como significado pejorativo “[...] indivíduo que vive à custa alheia por pura exploração ou preguiça” e biológico o “[...] organismo que vive de e em outro organismo, dele obtendo alimento e não raro causando-lhe dano.”

O filme inicia com a imagem de uma pilha de meias secando próximas a uma janela visivelmente estreita da casa da família. Logo os membros da família são apresentados, assim como suas condições de moradia: um apartamento em uma espécie de porão cuja pequena entrada de ar se dá por uma janela estreita com visão para uma lixeira de uma rua decadente.

A primeira metade do filme é apresentada com humor, em um plano que consiste em inserir a família suburbana de Ki-Taek (pai) na residência Park, construída por um arquiteto abonado e pertencente a uma família muito rica da cidade. A família Park é representada caricatamente como um espelho de opostos idênticos do primeiro grupo, ambas constituídas por um pai, mãe, filho e filha. Apresentada de forma ingênua, a família Park retrata o privilégio em suas falas e comodismo, do qual os protagonistas buscam tirar vantagem.

Um a um os protagonistas são inseridos no dia a dia da família Park como funcionários, se integrando de sua rotina e dando razão ao título, que até então não teria demonstrado ambiguidade. A família ganha a confiança de seus patrões e durante uma viagem da família, a casa dos Park se torna o local perfeito para o “descanso” dos empregados. Enquanto tudo parecia dar certo, uma tempestade atinge a cidade e os donos da residência se encontram obrigados a retornarem antecipadamente, é então que a trama gira.

A chuva causa uma grande inundação, que apenas atinge os andares inferiores, por assim dizer, destruindo bairros inteiros e desabrigando diversas famílias, incluindo os protagonistas, e ao mesmo tempo deixando intacta a rotina dos acima. Embora isso fique claro

durante a tempestade, ela ainda é fixada durante um diálogo da qual Sra. Park se refere a chuva como um bem, dando a entender a limpeza que a mesma proporciona.

Assim a narrativa caminha para a tragédia, todos os diálogos e ambientes caminharam até um final inevitavelmente violento com um choque entre as famílias, que resulta na morte de uma das empregadas e mais cruelmente ainda, em um fim aberto para o pai, que permanece preso na casa sem possibilidade alguma do conhecido “final feliz”.

7 ANÁLISE

Nesta etapa, iniciaremos a análise de cenas selecionadas do filme Parasita, das quais exemplificam a utilização da técnica de enquadramento como forma expressiva e comunicacional, levantando assim questões narrativas e críticas.

É importante que antes de analisarmos a utilização de espaços, movimentos e enquadramentos, entendamos o ambiente e a forma como este foi utilizado. A história se passa quase que inteiramente em dois cenários, duas residências pertencentes às famílias Kim e Park, estas localizadas em duas regiões opostas: a primeira em uma espécie de porão semi-subterrâneo da qual sua única fonte de iluminação se dá por uma janela ao nível da rua, com visão à um bairro sujo e de baixa infraestrutura . Este cenário é apresentado nas cenas iniciais do filme, deixando clara a realidade da família Kim.

Figura 1 – Cena de referência



Fonte: Parasita (2019)

Já a segunda residência, pertencente à família Park, é localizada em um bairro nobre, se trata de uma mansão construída por um renomado arquiteto – detalhe este bem fixado no filme – com detalhes de grande importância para a obra. O cenário é constituído por

diferentes níveis separados por escadas e degraus, tendo como principal característica sua iluminação natural – completamente contrária à residência Kim – obtida por grandes janelas, sendo uma delas a que mais chama a atenção: uma parede de vidro na sala com vista direta ao jardim.

Figura 2 – Cena de referência



Fonte: Parasita (2019)

Essas diferenciações também geram um diferente tratamento de filmagem, é perceptível que os planos utilizados mudam de acordo com o local, sendo mais fechados quando na casa dos Kim, representando um ambiente apertado, e com muito mais liberdade na casa dos Park, havendo movimentação ampla e plano aberto. Outro ponto trabalhado desde as primeiras cenas são os “níveis” entre ambientes. Há sempre uma representação de escalada ou elevação quando a família Kim se direciona à família Park, representando uma ascensão social mesmo que momentânea, ou simplesmente reforçando o papel de cada um em sua realidade.

Embora tais diferenciações sejam inseridas já no momento inicial do filme, o gênero que comanda a narrativa neste momento beira o humor, de forma inteligente e sarcástica. Acompanhamos um ritmo acelerado digno de uma comédia social onde uma família em um momento de desespero e oportunidade aplicam seu primeiro golpe em uma família burguesa estereotipada em sua pura inocência, privilégio e comodismo.

Inicialmente, durante o processo de infiltração da família Kim, os planos utilizados são mais fechados, limitando o campo de visão, demonstrando uma caminhada a algum objetivo, para reforçar isso, o diretor também utiliza o sutil movimento de zoom enfatizando este marco a ser atingido, a técnica praticamente não é mais vista após a infiltração geral, utilizada novamente apenas em momentos pontuais.

Figura 3 – Cena de referência

Fonte: Parasita (2019)

De forma implícita, porém visível, Bong Joon-Ho mantém separados os dois mundos apresentados, mesmo que em boa parte, estejam convivendo no mesmo ambiente. Utilizando os já citados níveis e linhas invisíveis, acostuma o espectador a uma separação “natural” entre origens e implementando a ideia de que seus personagens são nada mais que representações sociais. É válido lembrar que durante o filme, existem falas relacionadas a esta linha social da qual os personagens estão obrigatoriamente inseridos, reforçando sua metáfora.

Figura 4 – Cena de referência

Fonte: Parasita (2019)

Na figura 4 estão situados três personagens, dois deles funcionários. É possível perceber seus espaços individuais sem invasão de um a outro, tais montagens de cena são feitas sem a percepção instantânea do espectador e não a torna desconfortável aos olhos, assim como a movimentação de câmera que flui de forma contínua, diferentemente do padrão hollywoodiano recheado de cortes que são utilizados para impacto.

Murch (2004) lembra que no início a montagem era vista de forma negativa por apresentar um padrão diferente do que o olho humano estava acostumado, porém em Parasita

o diretor utiliza a imagem fluente para demonstrar a integração do ambiente. É possível notar também as movimentações secundárias por trás deste movimento contínuo, reforçando a ideia de algo a ser escondido aos olhos dos chefes da casa. Porém isto não impede sua mensagem, um posicionamento inserido desde o momento inicial da obra retrata que, mesmo em função de “parasita”, as duas famílias se mantem com uma grande colina invisível em seu meio, respeitada de forma natural, como “deve” ser.

Figura 5 – Cena de referência



Fonte: Parasita (2019)

Se tratando de iluminação, Parasita aplica de forma sutil, porém constante um padrão. Novamente com objetivo de identificação e classificação, os personagens fazem um uso diferente de seu espaço, estando sempre posicionados de forma estratégica em áreas mais, ou menos iluminadas. A família Park esta sempre localizada em seu holofote natural, com regiões de alta iluminação e transparência, simbolizando um local de permanência por direito, como os mesmos acreditam. A realidade dos Kim, desde sua moradia até mesmo quando localizados em regiões de maior luxo, contam com baixa iluminação.

É possível afirmar que a coexistência de dois grupos de diferentes classes é tida como impossível, visto que no que se refere a divisão de espaços, os dois não podem ocupar o mesmo lugar. O primeiro ponto transicional da narrativa se passa em um cenário que fixa esta ideia.

7.1 A VIAGEM

Durante uma viagem dos donos da residência Park, a família Kim se apossa dos luxos oferecidos. Embora a regalia dure pouco, muitos sinais deste compartilhamento de

ambientes são apontados, como a forma que utilizam a iluminação, e o sentimento fixado – pela primeira vez – de merecimento e recompensa. Enquanto substitutos, os protagonistas são pela primeira vez apresentados com clareza – no sentido literal – estando inseridos em zonas iluminadas.

O ambiente se torna caótico quando passa a ser responsabilidade dos Kim, como se o diretor quisesse trazer a realidade dos personagens a qualquer lugar que os mesmos se direcionam. Como um choque de realidade, acontecimentos mudam a narrativa e trazem à tela e ao espectador a realidade cruel, de que não importam seus esforços, sempre estará lá.

Figura 6 – Cena de referência



Fonte: Parasita (2019)

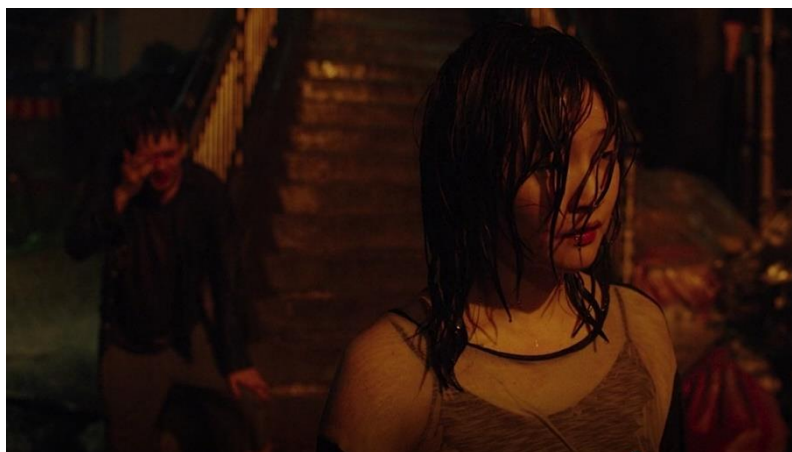
A medida em que a trama se desenvolve, a tensão aumenta, e uma crítica antes caricata se torna menos óbvia, porém cada vez mais presente. Outros arcs são apresentados, mostrando que não apenas a família Kim era pertencente àquela realidade, esclarecendo também as diferentes formas de se lidar com a mesma questão: classe social.

Assim que a antiga governanta retorna à trama, transmite um sentimento de empatia, em busca de amparo de quem essa imaginava estar ao seu lado. Com a reação negativa dos protagonistas, os papéis se invertem com extrema agilidade, trazendo à tona a já apresentada disputa por sobrevivência. Neste momento, pode-se dizer que são apresentados dois grupos parasitas em disputa de um único organismo, a família Park. Assim como visto anteriormente, a ascensão destas famílias depende de uma disputa entre grupos de uma mesma realidade, deixando claro a impossibilidade de coexistência pacífica enquanto envolve um nível superior, neste caso, os Park.

Embora ambos estivessem lutando por um lugar que não os pertenceria, em nenhum momento era questionado o merecimento da família Park àquilo para que tanto sonhavam. Estes ainda tinham sua imagem preservada, como pessoas boas que apenas viviam sua vida de forma justa.

O ponto de transição da narrativa acontece durante uma tempestade que causa uma grande inundação nos bairros pobres da região, incluindo a casa dos protagonistas. O drama de uma família de volta a sua realidade caótica e miserável é levantado e uma imagem de ascensão social se transforma em um grande sonho impossível, o choque de realidade é trazido a tela e a simbologia retorna.

Figura 7 – Cena de referência



Fonte: Parasita (2019)

A partir daqui Bong Joon-Ho nos retorna ao ponto inicial de tudo, fazendo da cena uma grande caminhada metafórica e literal sobre o realismo de uma história até então caricata, lembrando o espectador da seriedade crítica de sua obra. É possível notar que à medida que a família Kim se aproxima de seu lar, os planos vão se tornando mais complexos, fechados e simbólicos. Tendo como foco o descenso dos personagens através de escadarias – que aqui simbolizam o desnível social entre realidades – o diretor enfatiza a descrença com a qual os personagens tratam sua realidade, e através de movimentos, olhares e linguagens corporais acompanhamos o processo de realismo voltando a cada um.

Neste ponto é importante ressaltar que ao contrário do que fora apresentado até aqui, duas perspectivas da mesma situação ocorrem simultaneamente. Enquanto a família Kim passa por todo esse processo descrito até então, a mansão Park e seus moradores – originais – permanecem intactos, com uma única diferença: o caos vivido debaixo de seus pés.

É possível afirmar que neste ponto, é justo concluir que a realidade vivida por uma família até aqui representada por gentileza, abundância e privilégio se torna tão confortável ao ponto de ser-lhes desnecessário o olhar abaixo de si. A existência de um bunker e principalmente o fato de um impostor viver lá por tanto tempo sem ser notado pode ser impossível se vista do olhar racional de um espectador comum, mas é aqui que se comprova a

necessidade de leitura fílmica já citada por Tomaim (2006). Porém é já aqui que se pode iniciar a compreensão de que, não apenas a ação torna o sujeito a representação do que é ruim ou prejudicial, mas também a falta dela.

Desde a não percepção de um golpe escancarado até ingenuidade forçada de personagens com total acesso à informação, é possível notar o propósito do diretor em transformá-los na representação do conforto de estar acima de tudo, enquanto algo que ocorre abaixo dos seus olhos não os afeta.

7.2 A TEMPESTADE

A chocante diferença entre realidades se torna muito mais “estampada” aos olhos do espectador durante um diálogo entre membros das duas famílias, e assim a trama rotaciona seu gênero. Pode se dizer que este diálogo é o ponto crucial da obra, trazendo até ao espectador mais leigo todo o propósito da narrativa, escancarando a realidade cruel de dois grupos que necessitam um do outro para sobreviver.

Figura 8 – Cena de referência



Fonte: Parasita (2019)

Na cena, onde estão presentes o motorista da família Park, Kim Ki-taek e a Sra. Park, sua chefe, é trazido um diálogo sobre a tempestade do dia anterior, responsável pela destruição de tudo que a família Kim obtinha. Este cenário marca a transição de uma relação de gratidão para realidade.

A partir daqui o ritmo narrativo muda novamente, a situação entre “parasitas” se torna incômoda e cada vez menos possível, a linha – tantas vezes citada, seja por meios visuais ou verbais – se tornam cada vez mais palpáveis e o cruzamento se torna inevitável.

O que representa a limpeza, alívio e frescor para a classe mais alta, se torna sinônimo de destruição e perda para o de classe baixa. O diálogo traz à tona a expressiva falta de consciência de classe vinda da família Park, que acima de tudo, representam uma parcela da sociedade. Não que esta seja a primeira vez que o tema é abordado na narrativa, pelo contrário, a ideia está presente ao decorrer de toda a obra, e se neste momento ela se torna tão clara, é justamente pelo preparo introdutório do qual o diretor se preocupou em trazer, e foi inserida mesmo que de forma inconsciente para o espectador.

O suspense toma conta da narrativa e como esperado, se encaminha à tragédia. Durante um conflito violento é novamente exposto pelo diretor o local social de cada personagem, e assim se encaminha para um final incomum ao que estamos acostumados em produções do gênero, porém pertinente à razão da obra.

Após todo este cenário caótico, o que já parecia bastante inconveniente e talvez até ingênuo se transforma ainda mais. Uma festa de aniversário projetada para o filho mais novo do Sr. Park se transforma no ponto chave da obra, aqui, vale ressaltar, é a primeira – e única – vez que todos os personagens se encontram em um mesmo nível hierárquico através do olhar visual.

Figura 9 – Cena de referência



Fonte: Parasita (2019)

A imagem utilizada antecipa um cenário de violência e principalmente escolhas. A continuidade que se inicia em um momento de comemoração apenas esconde um final sangrento e possivelmente inevitável. A forma como Bong traz esta realidade utópica

antecipadamente à catástrofe deve representar a visão de grupos sociais que se veem em oportunidade de ascensão, e enxerguem talvez uma possível coexistência pacífica e justa entre todos, independente de sua classe social. Porém o choque realístico que se prossegue nos traz de volta a verdadeira condição humana social.

Em uma grande briga, a jovem Jessica – nome fictício utilizado pela filha do Sr. Kim – acaba morta a facadas, e em um momento de escolha, que aos olhos comuns parece simples e direta, a família Park à deixa a deriva. Para quem ainda não visualizava ali um cenário de disputa, este foi o esclarecimento necessário entregue pelo diretor. Uma mensagem clara, que sem o uso de diálogo algum foi passada de forma direta, apenas com uma sequência de momentos captados. Assim como afirmado por Lotman (1978) anteriormente, a montagem tem papel linguístico na produção cinematográfica, e a mesma é capaz de transmitir um discurso sem falas. Apenas com a sequência correta ela discursa sentimentos, escolhas, visões e principalmente críticas.

Por fim, cabe ressaltar que a linguagem visual em relação aos discursos sociais é responsável por sua propagação. Com a utilização da montagem e linguagem fílmica, é possível transcender os níveis comunicacionais de uma obra cinematográfica, e assim se fez em *Parasita*. Embora a obra passe sua mensagem através de discursos falados, seu complemento principal está ligado à sua imagem, sem ela agir, por vezes de forma implícita, transmite e adentra à mente do espectador o fazendo compreender através de símbolos, analogias e como muito citado na própria obra, metáforas.

Parasita se passa na atualidade, oferecendo um cenário familiar à uma realidade recorrente, porém deve-se perceber a atemporalidade da obra, que embora utilize tecnologias atuais para transmitir sua mensagem, será capaz de fazê-la independentemente de sua data. Pode-se dizer que mesmo de forma profunda, Bong Joon-Ho analisa a problemática de forma artificial, se levado em conta o grande abismo em que as raízes do capital se encontram, fato este que torna a obra necessária e utilitária em qualquer momento sociopolítico que retratado, já que, tratando de forma realista, o problema continuara presente, assim como sua crítica.

Desta forma, cabe ao meio cinematográfico o entendimento de seu papel social, assim como o cinema como meio de transmissão. Por anos a permanência de um cinema padrão hollywoodiano se manteve no topo e liderando os discursos transmitidos para o mundo, uma mensagem capitalista e por vezes utópica se espalha no subconsciente do espectador. É de profunda relevância que a veracidade seja proliferada, seja ela cruel e não agradável aos olhos, ou bem apresentada e fluente como em *Parasita*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi apontado ao longo deste estudo a produção cinematográfica é integrada por diversas técnicas imprescindíveis, gerando assim uma de suas principais ferramentas, a linguagem cinematográfica, que atua de forma essencial enquanto veículo de transmissão visual. Com os crescentes estudos através da cinematografia a partir do início do século XX, diferentes técnicas e formas de se fazer cinema foram surgindo, além de sua variação de acordo com cada contexto sociocultural e político.

Pôde-se perceber que ao longo dos anos a cultura do cinema sofreu alterações que afetavam diretamente o seu meio, saindo de uma ferramenta de estudos, se direcionando a um símbolo de elitização social, até chegar em uma forma de protesto e crítica social do qual se encontra atualmente. É verdade que em sua maioria o cinema não atua com esse papel, porém é inegável sua participação no âmbito social. Isto deve-se não a sua baixa produção de material crítico, mas sim a forma centralizada que o mesmo se encontra, em uma cultura americanizada que supervaloriza produções hollywoodianas e dispõe de baixa visibilidade à produções não inglesas.

É válido também salientar o papel socioeconômico que participa dessa transmissão de conteúdo, onde um sistema capitalista participa do âmbito cultural e determina a propagação de suas ideologias através do cinema. Além de uma supremacia inglesa que educou espectadores a não aceitarem uma língua estrangeira de forma aberta em produções cinematográficas, alimentados pelo preconceito linguístico.

Deve-se lembrar que a partir dessa cultura, grandes prêmios se tornam a janela de entrada destas obras “estrangeiras”, e foi assim que *Parasita* ganhou seu espaço. É fato tamanha relevância para o cinema dos dias atuais a presença de uma obra sul-coreana entre os indicados ao Oscar, sendo ela elevada quando este se torna vencedor de sua principal categoria. O prêmio deu a *Parasita* um lugar em meio às mídias sociais que foram de grande importância na propagação da obra e seu papel social.

Nota-se também a presença de uma crítica social caricata na obra da qual trabalha o maior ponto de referência do cinema americano: capitalismo. Com textos, enquadramentos e símbolos presentes em toda a produção cinematográfica, *Parasita* não quebra apenas a barreira linguística como também alfineta o mais influente polo fílmico mundial, trazendo técnica e profundidade em um filme carregado de mensagens e reflexões, mostrando de diversas formas a capacidade sul-coreana de produzir em qualidade igual e superior à padronização americana.

A análise fílmica traz consigo a oportunidade de aprofundamento técnico e discursivo, este que Bong Joon-Ho abuse em uma obra recheada de metáforas, diálogos e movimentos secundários, além de um controle de montagem impecável que em conjunto transforma *Parasita* numa obra completa.

O diretor faz uso de personagens não profundos com o objetivo de transformá-los em meras representações sociais sem causar apego ao público, além de lembrar de forma constante em sua obra a forma que a coexistência natural de duas classes sociais divergentes se autodestrói. É importante não deixar que se passe despercebida a ambiguidade e representação metafórica do título da obra, que representada por essa luta por espaço nos traz o questionamento do título desta pesquisa: quem é o parasita?

De forma inicial sua representação parece estar definida, como um simples ato parasita de se infiltrar em um ambiente que não lhe pertence e não o tem como bem-vindo, porém é a partir do desenvolvimento da narrativa que a dúvida é trazida à tela. Quem é considerado o organismo na relação apontada no filme, se não as pessoas que fazem sua rotina caminhar, ou então, por que mesmo com um padrão de comportamento invasor da família Kim, a dúvida ainda é capaz de permanecer.

Com isso, Bong traz às telas de cinema mundiais uma grande reflexão sobre o capitalismo e nosso papel social perante ele, lembrando o espectador sobre consciência de classe e realismo puro.

Conclui-se com este projeto a séria necessidade do estudo de montagem e linguagem para produções cinematográficas, considerando a influência geral que estas apresentam em conjunto, trazendo ao espectador uma experiência completa e rica em detalhes, além de reforçar a urgência de alfabetização fílmica para com o público espectador, buscando assim um crescimento rico na arte cinematográfica e possibilitando o espaço à grandes obras não americanas como *Parasita*.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer em primeiro lugar a Deus e seus auxiliares espirituais que me guiaram até aqui, não somente nestes anos como universitária, mas durante toda minha caminhada. Ao meu anjo guardião, e a todos os meus tutores que me prepararam para estar aqui.

Ao meu orientador Me. Roberto Svolenski, pelo suporte, compreensão e dedicação em fazer deste um projeto conclusivo e auxiliador para pesquisas futuras.

À minha família que esteve ao meu lado oferecendo apoio e amor incondicional. Aos amigos que conheci e que constituíram minha rede de apoio durante esta jornada, e por fim, ao Programa Universidade para Todos (ProUni), do qual me possibilitou esta graduação.

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra — cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007
- BARROS, Erivoneide. **O discurso da montagem eisensteiniana: resistência artística no realismo socialista**. 2019. 48 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Traduções de Maria Luz Moita e Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994.
- BÜHLER, Karl. **Theory of language. The representational function of language**, 1990.
- COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. 3. ed. São Paulo: Editora Globo, 2003. 270 p. Tradução de Nilson Moulin Louzada.
- CHOMSKY, N, 1996. *Powers and Prospects. Reflections on human nature and the social order*. London: Pluto Press, p 30
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II – A imagem-tempo**, São Paulo: Brasiliense, 2007
- DOS SANTOS TOMAIM, Cássio. **Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade**. Estudos de Sociologia, v. 9, n. 16, 2004.
- EISENSTEIN, S. (1959), **Teoria y técnicas cinematográficas**, Madrid: Ediciones Rialp.
- EPSTEIN, Jean. **El cinematógrafo continúa. Textos y Manifiestos del Cine**. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones. 5a edición. Madrid: Cátedra, 1930.
- GERBASE, Carlos. **Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. EDIPUCRS, 2003.
- GOSCIOLA, V. (2003), **Roteiro para as Novas Mídias: do game à tv interativa**, São Paulo: Editora Senac.
- GOZZE, Diego Melem. **As artes em geral no específico cinematográfico de Sergei Eisenstein**. 2019.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção Debates).

LOTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACKAY, J. **Built on a Lie: Propaganda, Pedagogy, and the Origins of the Kuleshov Effect**. *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, 2013.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**: a edição de filmes sob a ótica de um mestre. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 151 p. Juliana Lins.

OLIVEIRA, Robespierre de; COLOMBO, Angélica Antonechen. **Cinema e Linguagem**: as transformações perceptivas e cognitivas. 2012. 34 f. Monografia (Doutorado) - Curso de Filosofia, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Londrina, 2012.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário em debate**: John Grierson e o movimento documentarista britânico. *Estética e Tecnologia da Imagem*, Lisboa, v. 1, p. 185-195, 2005

TUDO SOBRE PARASITA. **Omelete**, 20 de jan de 2020. Disponível em <
<https://www.omelete.com.br/oscar/parasita-tudo-sobre>>. Acesso em: 20 de nov de 2020.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2. ed. Campinas: Papirus Editora, 2003. 345 p. Tradução Fernando Mascarello.

URTADO, Melina Boratto. **Percepção de faces neutras com análise de contexto e efeito Kuleshov**. 2020. 101 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Ffclrp, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2020.