

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

CHAYENNE BARCELLOS DE OLIVEIRA

**AVES DE RAPINA E PARASITAS: SILENCIAMENTO E VIOLÊNCIA NO
FILME PARASITA DE BONG JOON-HO**

São Leopoldo
2020

CHAYENNE BARCELLOS DE OLIVEIRA

**AVES DE RAPINA E PARASITAS: SILENCIAMENTO E VIOLÊNCIA NO
FILME PARASITA DE BONG JOON-HO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em
Realização Audiovisual pela Universidade
do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientador: Prof. Vicente Nunes Moreno

São Leopoldo
2020

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer e dedicar esta dissertação às seguintes pessoas:

Aos meus pais, Elenara e Hugo, que compreenderam as minhas ausências e me deram todo o apoio e suporte necessários para o desenvolvimento e conclusão deste trabalho, sempre incentivando os meus estudos com amor e carinho.

Às minhas amigas, Elisa e Júlia, que me incentivaram e apoiaram durante todo o percurso deste curso, sempre acreditando no meu potencial e confiando em minhas decisões.

Ao meu orientador, Vicente, por todo o conhecimento compartilhado, pelos ensinamentos, correções e paciência que me auxiliaram a desenvolver este trabalho da melhor forma possível durante este período conturbado de pandemia.

Por fim, agradeço a todos que de alguma forma, direta ou indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. SILÊNCIO E SILENCIAMENTO	13
3. REPRESSÃO, SOFRIMENTO E BESTIALIDADE	22
3.1 Freud, civilização e impulsos primitivos.....	22
3.2 Deleuze, pulsões e mundos originários	26
4. PARASITA: DESIGUALDADE, SILENCIAMENTO E VIOLÊNCIA.....	35
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS.....	59
ANEXOS	61

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena do filme Expresso do Amanhã (2013).....	18
Figura 2 – Cena do filme O Hospedeiro (2006).....	18
Figura 3 – Cena do filme Okja (2017).....	19
Figura 4 – Obra Three studies of George Dyer (1966), de Francis Bacon.....	32
Figura 5 – Cena do filme Parasita (2019).....	36
Figura 6 – Cena do filme Parasita (2019).....	37
Figura 7 – Cena do filme Parasita (2019).....	38
Figura 8 – Cena do filme Parasita (2019).....	38
Figura 9 – Cena do filme Parasita (2019).....	38
Figura 10 – Cena do filme Parasita (2019).....	38
Figura 11 – Cena do filme Parasita (2019).....	40
Figura 12 – Cena do filme Parasita (2019).....	40
Figura 13 – Cena do filme Parasita (2019).....	40
Figura 14 – Cena do filme Parasita (2019).....	40
Figura 15 – Cena do filme Parasita (2019).....	41
Figura 16 – Cena do filme Parasita (2019).....	41
Figura 17 – Cena do filme Parasita (2019).....	41
Figura 18 – Cena do filme Parasita (2019).....	41
Figura 19 – Cena do filme Parasita (2019).....	42
Figura 20 – Cena do filme Parasita (2019).....	44
Figura 22 – Cena do filme Parasita (2019).....	44
Figura 23 – Cena do filme Parasita (2019).....	44
Figura 24 – Cena do filme Parasita (2019).....	45
Figura 25 – Cena do filme Parasita (2019).....	45
Figura 26 – Cena do filme Parasita (2019).....	46
Figura 27 – Cena do filme Parasita (2019).....	46
Figura 28 – Cena do filme Parasita (2019).....	46
Figura 29 – Cena do filme Parasita (2019).....	46
Figura 30 – Cena do filme Parasita (2019).....	47
Figura 31 – Cena do filme Parasita (2019).....	47
Figura 32 – Cena do filme Parasita (2019).....	47
Figura 33 – Cena do filme Parasita (2019).....	47

Figura 34 – Cena do filme Parasita (2019).....	48
Figura 35 – Cena do filme Parasita (2019).....	48
Figura 36 – Cena do filme Parasita (2019).....	49
Figura 37 – Cena do filme Parasita (2019).....	49
Figura 38 – Cena do filme Parasita (2019).....	49
Figura 39 - Cena do filme Parasita (2019).....	49
Figura 40 – Cena do filme Parasita (2019).....	50
Figura 41 – Cena do filme Parasita (2019).....	50
Figura 42 – Cena do filme Parasita (2019).....	51
Figura 43 – Cena do filme Parasita (2019).....	51
Figura 44 – Cena do filme Parasita (2019).....	51
Figura 45 – Cena do filme Parasita (2019).....	51
Figura 46 – Cena do filme Parasita (2019).....	53
Figura 47 – Cena do filme Parasita (2019).....	53
Figura 48 – Cena do filme Parasita (2019).....	53
Figura 49 – Cena do filme Parasita (2019).....	54
Figura 50 – Cena do filme Parasita (2019).....	55
Figura 51 – Cena do filme Parasita (2019).....	55
Figura 52 – Cena do filme Parasita (2019).....	55
Figura 53 – Cena do filme Parasita (2019).....	55

RESUMO

Neste trabalho será analisado o filme sul-coreano *Parasita* (*Gisaengchung*, 2019), de Bong Joon-ho. O trabalho tem como objetivo investigar a construção dos personagens e a violência presente no filme selecionado, levantando a hipótese de que essa violência é expressa como sintoma de um silenciamento desses indivíduos, oprimidos por fatores externos a eles. Para tal estudo será utilizado como aporte teórico o conceito de “imagem-pulsão”, do livro *A Imagem-Movimento* (1983), de Gilles Deleuze, e as questões sobre a cultura e a natureza humana do livro *O Mal-Estar da Civilização* (1930), de Sigmund Freud. Autores como Susan Sontag e Eni Orlandi também fornecerão o embasamento teórico necessário para a construção desta pesquisa. Investiga-se a possibilidade de que, em última instância, este filme representa um sintoma de algo maior, de um trauma gerado por uma sociedade capitalista e pelas desigualdades sociais.

Palavras-chave: Cinema sul-coreano; Silenciamento; Violência; Desigualdade; Bong Joon-ho; Parasita.

1. INTRODUÇÃO

A Coreia é um antigo país oriental que se encontra em uma posição estratégica, servindo de ponte terrestre entre o norte asiático e o mundo exterior.¹ Em função de sua localização, foi o palco de lutas de potências estrangeiras que tinham como interesse a hegemonia do norte da Ásia. A evolução e transformação do cinema coreano² estão estritamente atreladas aos eventos históricos que constituíram a Coreia do Sul como país.

Desde o seu início, o cinema coreano tem sofrido sucessivos traumas, atrasos e uma grande repressão cultural ocasionados pela colonização do Japão, que teve início em 1910 e durou até o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945; pela divisão nacional entre norte e sul; pelos governos militares autoritários; pela censura rigorosa aos filmes coreanos e pelos regulamentos distorcidos de cinema. (PAQUET, 2007). A construção de seu cinema foi longa e conturbada, passando por diversas etapas peculiarmente instáveis que variavam constantemente entre momentos de repressão e momentos de recessão.

Luiz Carlos Oliveira Júnior (2008) comenta sobre a influência dos infortúnios vividos pelos sul-coreanos ao longo da história de seu país na construção das narrativas do cinema coreano:

A força motriz do cinema coreano parece ser essa cicatriz interna, esse sentimento de perda irreversível. [...] A existência de um grande tema nacional serviu de matéria-prima para o desenvolvimento de uma autêntica arte das multidões, uma arte que sabe manipular com precisão as emoções da massa. (JÚNIOR, 2008, p. 326).

Em 1990, devido às reformas governamentais anteriores³, a rápida industrialização, o aumento do capitalismo e a uma política de cinema positiva, houve um crescimento dessa indústria cinematográfica, restabelecendo a

¹ De acordo com o livro *Coreia de Hoje*, do Serviço Coreano de Informações para Além-Mar.

² Até 1945, antes da divisão da Coreia entre norte e sul, o cinema coreano era compreendido como um só. No entanto, após a divisão do país, seu cinema também foi dividido em cinema sul-coreano e cinema norte-coreano. Desta forma, é importante entender que neste trabalho a classificação de “cinema coreano”, referindo-se a um período após a divisão da Coreia e de seu cinema, diz respeito unicamente ao cinema sul-coreano.

³ A Lei *Picture Motion*, implantada em 1962 pelo governo militar, consolidou o número de grandes empresas de cinema na Coreia do Sul, fortalecendo o controle do governo sobre todos os âmbitos da indústria cinematográfica da época. Em 1984, houve a revisão da Lei *Picture Motion* e a legalização da produção cinematográfica independente, concedendo uma liberdade maior aos realizadores sul-coreanos. Além disso, em 1988, foi estabelecida uma nova constituição, diminuindo aos poucos a censura política do país. (HYUNG, 2004, cap. 09).

identidade do cinema coreano. A produção diversificou-se, abrangendo diversos gêneros cinematográficos antes pouco produzidos e os realizadores passaram a abordar com mais liberdade as experiências marcantes vividas durante os anos passados.

A partir de 1996, uma nova onda de cineastas surgiu, trazendo à indústria cinematográfica do país novos questionamentos e novas maneiras de enxergar e pensar o cinema, causando uma importante transformação a produção cinematográfica local que deu início ao novo cinema coreano. O cinema sul-coreano começou a ascender novamente, abrindo espaço para retratar características de sua sociedade nos filmes. “Tem-se observado que muitos filmes desse período perseguem personagens masculinos traumatizados e desesperados por libertarem-se de repressão, responsabilidade e ansiedades.” (ALMEIDA, 2010, p.39).

É neste cenário de desenvolvimento de uma linguagem autoral nas narrativas cinematográficas sul-coreanas que Bong Joon-ho e outros realizadores se inserem, dialogando em seus filmes sobre temas sensíveis, como a violência e o capitalismo. Hong Sang-soo fez sua estreia com o filme *The Day a Pig Fell Into the Well* (*Dwaejiga umul-e ppajin nal*, 1996), Kim Ki-duk, conhecido por seus filmes polêmicos e esteticamente chocantes, com o filme *Crocodile* (*Ageo*, 1996) e Bong Joon-ho com o filme *Barking Dogs Never Bite* (*Peullandaeu-ui Gae*, 2000). Assim como outros, entre eles Park Chan-wook, diretor e roteirista dos três filmes que compõem a famosa série sul-coreana *Trilogia da Vingança – Mr. Vingança* (*Boksuneun nawi geot*, 2002), *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003) e *Lady Vingança* (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005) –, e Lee Chang-dong, tais realizadores possuem a característica similar de retratar a realidade, a solidão e a crueldade humana.

O Instituto Humanitas Unisinos publicou a tradução de uma entrevista em que Bong Joon-ho comentou sobre as questões abordadas em *Parasita*, como a violência das desigualdades sociais e o capitalismo:

Não sei qual é o grande problema do nosso tempo. Mas um deles é a fratura social entre ricos e pobres. Há mais: a mudança climática, as fronteiras... Mas acho que tudo deriva dessa distância. O exemplo é o meu país, a Coreia. Nós experimentamos um tremendo desenvolvimento econômico, exportamos o *K-pop*..., mas a violência pode explodir a qualquer momento, precisamente por causa da desigualdade. Sem diferença, não há capitalismo. Quanto mais

extremo o capitalismo, mais extrema é a diferença. (BONG, 2020).

Nesta pesquisa será feita uma análise específica de um filme sul-coreano que faz parte desse momento mais recente de pujança da indústria e de liberdade para abordar e expressar essas cicatrizes da sociedade coreana; este é: *Parasita* (2019), de Bong Joon-ho. O objetivo é investigar o silenciamento e a violência presente neste filme como sintoma de um trauma social vivenciado pelos personagens construídos dentro das narrativas fílmicas. Este filme aborda de forma crítica as contradições presentes na sociedade coreana, mostrando a realidade de um país que foi diversas vezes violentado, e ao mesmo tempo dialogando com o cinema de gênero. É possível apontar alguns elementos recorrentes na linguagem e estética dos filmes contemporâneos⁴ da Coreia do Sul que também se fazem presentes em *Parasita* (2019), como o uso da violência que desperta questionamentos sobre a bestialidade do ser humano e seu lado obscuro, a construção de protagonistas fortes que ocupam posições sociais extremamente marginalizadas nas classes trabalhadoras, e a presença de personagens contemplativos e calados que possuem feridas profundas, sendo incapazes de exteriorizar suas inseguranças e traumas. Esses personagens silenciados, aprisionados em si mesmos, muitas vezes acabam recorrendo à violência como forma de comunicação, expressando seus mais profundos sentimentos com ações cruas e brutais.

No segundo capítulo do trabalho, *Silêncio e Silenciamento*, será abordado os conceitos de silêncio trabalhados por Susan Sontag e Eni Orlandi, analisando como estes personagens se comportam nos filmes. De acordo com Susan Sontag, em seu livro *A Estética do Silêncio* (2015), o silêncio existe como elemento em um diálogo. O artista deve sempre produzir algo dialético, uma vez que é necessário reconhecer um meio sonoro e de linguagem para assumir o silêncio. O silêncio aqui será entendido como um tipo de discurso, protesto ou até mesmo acusação. Os personagens construídos em *Parasita* comunicam, através do silêncio e isolamento, seus traumas, suas angústias e o sentimento do *han* – que, de acordo com a cultura coreana, é a dor excruciante presente no interior das pessoas que foram subjugadas por uma sociedade injusta e

⁴ Filmes como: *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003), de Park Chan-wook; *Pietá* (*Pieta*, 2012), de Kim Ki-duk; *Em Chamas* (*Beoning*, 2018), de Lee Chang-dong e *Hotel às Margens do Rio* (*Gangbyeon hotel*, 2018), de Hong Sang-soo.

opressora, seja economicamente, culturalmente ou politicamente. Tais personagens mostram uma incapacidade de reagir às experiências traumáticas que vivenciaram, retratando a dor como um elemento dominante de comunicação à medida que seus destinos são trabalhados dentro dos filmes.

Orlandi (1992) comenta que o silêncio é como a “respiração” da significação, sendo necessário recuar para poder significar, para que o sentido tenha sentido. Para a autora, o silêncio abre espaço para o movimento do sujeito. O que não é dito é mostrado por ações, como a violência, a vingança e o desprezo, se tornando um elemento comunicativo. Nos filmes de Bong, os personagens são sujeitos inferiorizados e enganadores, silenciados e agressivos com os outros e com si mesmos, utilizando de truques trapaceiros para ascender socialmente. No caso destes personagens, a violência é uma linguagem. É através da violência que os personagens se comunicam e se expressam, encontrando nela um meio de escapar de seus confinamentos internos. O silenciamento é a única opção que estes personagens têm e a violência é um sintoma deste silêncio.

No terceiro capítulo *Repressão, Sofrimento e Bestialidade*, o estudo teórico terá como ponto de partida as ideias abordadas em *O Mal-Estar da Civilização* (1930), de Sigmund Freud. Neste livro, Freud elabora questões a respeito da conduta do ser humano, questionando o sistema de construção social da humanidade. Ele explora a ideia do sujeito reprimido para a sociedade, da luta do indivíduo contra o coletivo, alimentando o princípio de que a repressão pode afetar a mente, comportamento e sociabilidade do ser humano. Este trabalho utilizará de suas abordagens e ideias relacionando-as com os conceitos de Gilles Deleuze sobre cinema trabalhados em *A Imagem-Movimento* (1983). Desta forma, para falar sobre o silenciamento e violência, investigando e complexificando suas relações, será abordado e aprofundado os conceitos de mundo originário, meio derivado, imagem-pulsão entrópica, imagem-pulsão repetitiva ou cíclica, imagem-pulsão da violência estática e bestialidade, aspectos trabalhados dentro do conceito que o autor denomina como “imagem-pulsão”.

Parasita (2019), de Bong Joon-ho, tenciona a distinção homem-bicho em seus personagens. Este filme foi escolhido porque aborda temáticas e princípios dicotômicos, como o homem e o bicho, o prazer e a dor, a sanidade e a

insanidade, o alto e o baixo, o aprisionamento e a liberdade. É através desses elementos contrastantes que estes personagens exercem uma função de evocar o mundo originário que será trabalhado no capítulo, sendo retratados nestes filmes vários confrontos entre forças morais e imorais.

Por fim, no capítulo quatro *Parasita: Desigualdade, Silenciamento e Violência* será feita a análise do filme, relacionando-os com os conceitos desenvolvidos nos capítulos anteriores. Desta forma, a essência da pesquisa encontra-se em explorar e observar a violência presente neste filme, partindo da hipótese de que essa violência é expressa como um sintoma de um silenciamento desses sujeitos, ocasionado pela desigualdade social e a luta de classes, podendo atuar também como um meio de comunicação para estes personagens.

2. SILÊNCIO E SILENCIAMENTO

Bong Joon-ho aborda em seus filmes histórias de personagens que foram silenciados e oprimidos por fatores externos a eles, oriundos de uma sociedade capitalista e desigual, que percorrem cenários tortuosos e conturbados ao longo de suas jornadas, frequentemente assombrados pelos fantasmas de seus passados e expõem seus lados sombrios e bestiais. A incomunicabilidade, a solidão humana, a violência visceral e cruel, o confinamento, as relações familiares, a diferença entre classes sociais, a brutalidade e a inferioridade do ser humano são temas recorrentemente retratados nas obras do cineasta, mesmo que em contextos e circunstâncias divergentes. Joon-ho geralmente constrói personagens silenciados que estão aprisionados em uma realidade imutável. Tais personagens tentam diversas vezes fugir dos demônios presentes em suas vidas dolorosas e traumáticas, algumas vezes apresentando comportamentos violentos, machucando a si mesmos e as pessoas próximas a eles. O silenciamento de seus personagens, ocasionado por uma sociedade desigual, expõe e esclarece o vazio de suas existências. É através dessa impossibilidade de exteriorizar suas feridas e escapar do confinamento que eles expressam verdadeiramente as suas angústias e preocupações, em outras palavras, são as ações dos personagens que comunicam, exploram e até mesmo confrontam as construções e desconstruções das narrativas em seus filmes. O silenciamento aqui será entendido como um recurso de linguagem e a violência como um sintoma comunicativo deste silêncio.

Normalmente, o silêncio é associado e interpretado simplesmente como a ausência de som – ausência de ruídos, palavras e música. No entanto, o silêncio pertencente à uma obra de arte não pode existir em seu estado literal. De acordo com Susan Sontag (2015), o silêncio dentro de uma obra existe como um elemento dela, sendo algo arquitetado e não-literal, uma vez que não existe discurso, formas ou tema neutros. O silêncio pode ser considerado um silêncio visual que, no lugar de um silêncio puro, realiza diferentes processos de movimentos sensoriais que não podem ser consumados. Para a autora, o silêncio existe em uma obra de forma metafórica através da intenção objetiva do artista em querer transmitir e estimular algo ao espectador, construindo formas “mínimas”. Como diz Cage, citado por Sontag em seu ensaio (2015, p. 17-18):

“Não existe o silêncio. Sempre há alguma coisa acontecendo que provoca um som”. O silêncio, desta forma, também comunica. De acordo com Cage, mesmo em uma câmara silenciosa é possível ouvir as batidas do coração humano e o sangue circulando pelo corpo. Seguindo essa mesma linha, a autora afirma que não existe o “espaço vazio” porque o olho humano sempre está observando algo, mesmo quando se está olhando para o vazio.

Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo – quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas. Para perceber o volume, a pessoa precisa reter um agudo sentido do vazio que o destaca; inversamente, para perceber o vazio, é necessário apreender as outras zonas do mundo como preenchidas. (SONTAG, 2015, p. 18).

Seja conceitualmente ou realmente, não é possível existir um vazio absoluto ou um silêncio puro. O silêncio engloba aspectos linguísticos, sociais, culturais e discursivos, elementos que a “ausência de som” por si só não tem o alcance e nem a capacidade de abranger. Para reconhecer o silêncio, é necessário reconhecer outros elementos comunicativos como o som e a linguagem. Sontag comenta: “O ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir ‘em cima’ sem ‘embaixo’ ou ‘esquerda’ sem ‘direita’”. Desta forma, “é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio.” (SONTAG, 2015, p.18). O silêncio dentro da obra de arte expressa e possui o poder de negar, atuando como uma forma de discurso, de protesto ou até mesmo de acusação.

Segundo Eni Orlandi (1997), o silêncio foi colocado em uma posição secundária, sendo considerado o “resto” da linguagem. No entanto, a autora entende o silêncio como um condutor de sentido, algo que possui o poder de significar, compreendendo-o como horizonte, como iminência do sentido e, compartilhando o mesmo pensamento que Susan Sontag, Orlandi (1997) comenta que o funcionamento do silêncio assegura e abre espaço para o movimento do discurso, do sujeito e dos sentidos. Para a autora, “há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no silêncio e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras;” (ORLANDI, 1997, p. 11).

De acordo com Susan Sontag (2015), a linguagem pode ser utilizada para inspirar a ação. Seja através da oralidade ou da escrita, certos elóquios

representam eles mesmos o desempenho de uma ação – como uma promessa ou juramento. O discurso possui inúmeras funções, dentre elas, esclarecer, confundir, liberar, hostilizar, exaltar, corromper e, ainda mais corriqueiro do que provocar ações, estimular um discurso adicional. No entanto, também é atribuído ao discurso a possibilidade de silenciar. De acordo com a autora, se não existisse a polaridade do silêncio, a linguagem, em sua função e sistema, falharia. O silêncio é frequentemente utilizado como um procedimento mimético nas relações sociais repressivas, tendo como uma de suas finalidades certificar a ausência ou renúncia ao pensamento.

O silêncio possui inúmeras formas, podendo atravessar as palavras, existir entre elas, indicar que o sentido de um elemento pode sempre ser outro ou até mesmo estar presente no não-dito. Para Eni Orlandi, o silêncio é um elemento “fundador”⁵ da significação: “Assim, quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que: elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio ‘fala’ por elas; elas silenciam” (ORLANDI, 1997, p. 14). Desta forma, o silêncio também pode existir como silenciamento. Entende-se aqui o silêncio como um fator silenciador, como o ato de “pôr em silêncio”, que se manifesta através das repressões e injustiças sociais, ocasionadas pelas desigualdades do capitalismo e pelas questões hierárquicas nas relações entre os indivíduos. A sociedade tende a relacionar o silêncio à censura, desta forma, o indivíduo deve permanecer silenciado sobre todo o assunto que possa remeter a uma ofensa, agressão ou desrespeito às partes superiores pertencentes a essa sociedade. Nessa mesma linha, relacionado com as ideias das autoras citadas acima, presente na construção do discurso há um acordo social subtendido que foi estabelecido pelas figuras de poder e que deve ser respeitado pelas pessoas em posições inferiores a elas, uma vez que o poder enunciativo está concentrado àqueles que possuem, de fato, certa influência e poder sobre a sociedade. Segundo Orlandi, o silêncio que atua como objeto silenciador, censurando o próximo, é construído e produzido pela história presente nas sociedades e civilizações:

E que chega a nos fazer compreender de modo interessante o que é,

⁵ No entanto, nas palavras de Eni Orlandi: “Fundador não significa aqui “originário”, nem o lugar do sentido absoluto. Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, autossuficiente, preexistente. Significa que o silêncio é a garantia do movimento de sentidos.” (ORLANDI, 1997, p. 23).

por exemplo, a censura, vista aqui por nós não como um dado que tem sua sede na consciência que um indivíduo tem de um sentido (proibido), mas como um fato produzido pela história. Pensada através da noção de silêncio, como veremos, a própria noção de censura se alarga para compreender qualquer processo de silenciamento que limite o sujeito no percurso de sentidos. (ORLANDI, 1997, p. 13).

Bong Joon-ho apresenta em suas narrativas personagens que estão feridos, sufocados com suas mágoas e frustrações, não sendo capazes de lidar com as situações momentâneas, apresentadas tanto no presente quanto no passado. A dor que persegue os personagens de Joon-ho é algo que impregna completamente as narrativas de seus filmes e atua como um elemento dominante de comunicação e conexão entre esses indivíduos, tendo o poder de definir e reestruturar o destino deles dentro das narrativas. Estes personagens marginalizados foram censurados e silenciados por certos indivíduos que possuem poder sobre a sociedade, como o governo e pessoas pertencentes às classes sociais elevadas. Suas vozes foram silenciadas porque, aos olhos de seus superiores, suas existências, lutas e vontades são consideradas inadequadas e, portanto, devem ser extinguidas. No entanto, o sujeito subjugado pode encontrar no silêncio um alento final e utilizar-se dele como uma espécie de escudo e até mesmo arma, trazendo mais força às suas batalhas diárias e dando a coragem necessária para estes personagens realizarem um ato de rebeldia contra as atuais figuras de poder presentes na sociedade. Segundo Orlandi, o silenciamento “mostra ao mesmo tempo a força corrosiva do silêncio que faz significar em outros lugares o que não ‘vinga’ em um lugar determinado. O sentido não para; ele muda de caminho.” (ORLANDI, 1997, p. 13). Os miseráveis tomam o silêncio para si e, através dele, reasseguram as suas forças, amplificam as suas vozes e reestruturam as suas posições.

Bong Joon-ho é conhecido por abordar em suas obras o conceito de consciência de classe, fazendo fortes críticas políticas à desigualdade social e, na maioria das vezes, construindo personagens protagonistas pertencentes a classes inferiores e empobrecidas, como a família que foi isolada pelo governo em uma área perto de um rio com um monstro, em *O Hospedeiro* (*Gwoemul*, 2006), como Curtis que vive na parte empobrecida de um trem, em *Expresso do Amanhã* (*Snowpiercer*, 2013), e como a jovem Mija que vive com seu avô em uma zona rural da Coreia do Sul, em *Okja* (*Okja*, 2017). O diretor tem o costume

de sempre destacar ao longo das narrativas de seus filmes a qualidade de vida dos personagens e como as condições em que eles vivem e foram criados influenciam nas escolhas e decisões que serão desenvolvidas durante o desenrolar das tramas, definindo o caminho destes indivíduos. Inclusive, muitas vezes estes elementos constituem os pontos centrais das narrativas dos filmes de Bong Joon-ho, normalmente envolvendo conflitos entre os membros das classes inferiores e os das classes superiores, como é o caso de *Expresso do Amanhã*.

Em *Expresso do Amanhã* é retratado um universo pós-apocalíptico em que todas as pessoas sobreviventes vivem juntas em um trem que percorre o mundo sem parar nunca. É evidente a presença de uma divisão territorial entre as classes dos indivíduos que habitam o trem, uma vez que o dono do trem ocupa o primeiro vagão, os representantes das classes superiores habitam os vagões seguintes até chegar aos últimos vagões, nos quais a classe mais miserável está confinada e amontoada, sobrevivendo em meio à sujeira, suportando a falta de espaço, passando fome ao ponto de terem que praticar o canibalismo por simplesmente não haver outra fonte de alimento, e trabalhando arduamente para manter o elevado padrão de vida das pessoas que ocupam os vagões à frente do deles. Curtis é um personagem que vive nos últimos vagões e, insatisfeito com a qualidade de vida precária e terrível em que ele e as pessoas ao seu redor foram obrigadas a se submeter, acaba se tornando um representante dos mais pobres, dando início a uma rebelião contra os membros da elite do trem, desafiando o *status quo* daquela sociedade peculiarmente desigual. O silenciamento e a exclusão impostas aos personagens pertencentes às classes inferiores geraram sentimentos agonizantes no interior de cada um deles. Estes personagens foram machucados, traumatizados, abusados a níveis extremos, privados do direito de manifestarem os seus desejos e sentimentos, e, neste cenário de desequilíbrio social e pessoal, o silenciamento e a dor os uniram e despertaram ações violentas direcionadas aos seus superiores. Não foi uma questão de escolha abaixarem suas cabeças e se calarem por tanto tempo, para sobreviverem, eles tiveram que obedecer à tais restrições. Desta forma, o protesto e a revolta só se fez possível através da união e conexão entre os membros pertencentes à população miserável.

Figura 1 – Expresso do Amanhã (2013)



Fonte: Google Imagens

Estas temáticas também estão presentes em outros filmes de Bong Joon-ho, como *O Hospedeiro* que dialoga sobre a poluição, o descaso do governo e das grandes corporações com as classes mais humildes e, acima de tudo, sobre os males do capitalismo e suas consequências dolorosas aos que possuem uma vida miserável. O filme retrata a história de uma família pobre que vive às margens do rio Han e, devido ao despejo de substâncias tóxicas no rio, comandado por um cientista norte-americano, um monstro acaba surgindo e a filha mais nova da família acaba sendo levada por ele. A criança é considerada morta e a região do rio, local em que a família mora, é colocada em isolamento pelo governo por acharem que o monstro é portador de um vírus mortal. No entanto, a família se une e vai em busca da menina desaparecida, enfrentando o monstro durante o processo de resgate. O filme retrata bastante o silenciamento dos indivíduos perante o governo ou entidade de poder superior. O governo ignora os avisos da população e demonstra um descaso com a vida dos moradores do rio, apenas focando em exterminar o monstro, sem se atentar a possíveis consequências catastróficas.

Figura 2 – O Hospedeiro (2013)



Fonte: Google Imagens

Okja, por sua vez, faz uma crítica aos horrores ocasionados pela indústria da carne e os males de seu consumo exagerado, acompanhando a vida de uma jovem menina chamada Mija que, junto do seu avô, acaba criando a Okja – uma porca geneticamente modificada –, no interior da Coreia do Sul. A jovem Mija luta contra as grandes empresas que colocam o dinheiro e o lucro acima da vida para manter a sua amiga Okja consigo. O filme retrata o descaso com a vida animal, o poder das grandes corporações e silenciamento da jovem Mija, por causa de sua idade, a considerando incapaz de possuir opiniões próprias e discernimento. Bong Joon-ho desenvolve histórias que mostram o lado sombrio da natureza humana em ambientes normalmente pobres, recheados de conflitos, desigualdades e injustiças sociais. Os universos criados por Joon-ho representam personagens que estão inseridos em situações instáveis, fragilizados emocionalmente e imersos em uma dor excruciante que não conseguem fugir dos eventos conturbados e opressores que os cercam, sendo silenciados e reprimidos por pessoas “superiores” a eles, pertencentes a uma classe social mais rica e elevada.

Figura 3 – Okja (2017)



Fonte: Google Imagens

Uma outra forma de utilizar o silêncio, trazida por Sontag, é auxiliando o discurso a atingir a sua integridade ou seriedade máxima. É através da presença do silêncio que é possível perceber a importância de outros elementos, sejam eles orais ou visuais.

Todos têm a experiência de como as palavras, quando pontuadas por longos silêncios, adquirem maior peso – tornam-se quase palpáveis; ou de como, quando uma pessoa fala menos, começa-se a sentir mais plenamente a sua presença física em um espaço dado. O silêncio solapa o ‘discurso ruim’, pelo que se pretende dizer

o discurso dissociado – dissociado do corpo (e, portanto, do sentimento), o discurso não organicamente informado pela presença sensória e particularidade concreta do locutor e pela ocasião individual para o emprego da linguagem. Livre do corpo, o discurso deteriora. Transforma-se em falso, inane, ignóbil, sem importância. O silêncio pode inibir ou se contrapor a essa tendência, proporcionando uma espécie de lastro, monitorando ou mesmo corrigindo a linguagem quando ela se torna inautêntica. (SONTAG, 2015, p. 26).

Segundo Eni Orlandi: “o não-um (os muitos sentidos), o efeito do um (o sentido literal) e o (in)definir-se na relação das muitas formações discursivas tem no silêncio o seu ponto de sustentação.” (ORLANDI, 1997, p. 15). Desta forma, é importante manter em mente que o silêncio é algo muito mais complexo e profundo do que simplesmente o ato de “calar-se”. Há no silêncio elementos que atuam como potenciais comunicativos, desta forma, o silêncio acaba realçando a presença de outras formas de discursos, como a imagem visual e até mesmo o diálogo. De acordo com Orlandi: “Todo discurso já é uma fala que fala com outras palavras, através de outras palavras.” (ORLANDI, 1997, p. 15). A presença do silêncio pode potencializar a força que as imagens, as ações dos personagens e suas falas possuem em determinados momentos de um filme, resignificando o que anteriormente com a sua ausência não teria tanto peso e influência. De acordo com a autora, o silêncio não é apenas um complemento da linguagem, ele possui significância própria, sempre há algo a se dizer ou expressar a partir do silêncio, no entanto, ele também não pode ser entendido como o “tudo” da linguagem, justamente porque o silêncio possibilita o sujeito de trabalhar e aceitar que todo discurso sempre acaba remetendo a outro discurso, implementando ao silêncio possibilidades de ressignificação. O silêncio significa, transforma e comunica. Sempre há espaço para o silêncio.

O silêncio possui uma presença importantíssima nos filmes de Bong Joon-ho, uma vez que o não falar e o que não foi dito significa a sobrevivência dos personagens que estão inseridos nesse ambiente repleto de desequilíbrio pessoal e social. O que não foi dito pelo recurso do diálogo é representado pelas ações. E o que foi dito pode ser ampliado pelo silêncio. O silêncio, possuindo seus vácuos, ausências e vazios, se torna o meio de comunicação que intensifica o uso das palavras em diálogos. Para Susan Sontag: “As noções de silêncio, vazio e redução delineiam novas receitas para os atos de olhar, ouvir etc.” Desta forma, tais receitas “ou promovem uma experiência de arte mais imediata e

sensível, ou enfrentam a obra de arte de uma maneira mais consciente e conceitual.” (SONTAG, 2015, p. 20). O que não é dito acaba sendo mostrado de outra forma que também transmite a mensagem de modo eficaz, por exemplo, por ações, havendo a violência, indiferença e desprezo. O que não é dito pode aparecer pela caracterização, expressão corporal ou pelos sons externos, fazendo com que os outros meios de comunicação sejam potencializados e ativos.

O silêncio é uma forma de expressão dos personagens machucados, traumatizados, que foram privados de exporem seus sentimentos e desejos pela realidade cruel em que estão presentes. O mundo foi injusto com eles, os obrigando ao confinamento em si mesmos e em suas dores. Para liberar essa mágoa, muitas vezes, eles caminham em direção à violência, não por escolha, mas porque não há outra opção. A violência, entretanto, aproxima o espectador dos personagens. A violência, a solidão e a dor humanizam (e desumanizam) os personagens que foram condicionados a agirem da forma que estão agindo pelo mundo sujo e capitalista em que vivem.

3. REPRESSÃO, SOFRIMENTO E BESTIALIDADE

O filme *Parasita* (2019), de Bong Joon-ho, será analisado sob a perspectiva do silenciamento e da violência oriunda da desigualdade social. Especificamente, a censura dos personagens pertencentes às classes sociais menos abastadas infligida por indivíduos superiores a eles, tendo suas vontades e sentimentos reprimidos, e a violência que atua como um sintoma dessa repressão. Para isso, alguns conceitos base serão essenciais e tais conceitos vão ser apresentados neste capítulo. Primeiramente, serão abordadas as ideias de Sigmund Freud (1930) em relação a civilização que oprime e condena os instintos pré-civilizatórios do indivíduo. Em um segundo momento, serão explorados os conceitos que Gilles Deleuze (1983) desenvolve sobre a imagem-pulsão relacionados aos universos fílmicos ficcionais, relacionando-a às definições apresentadas por Freud, como o mundo originário-mundo primitivo e meio derivado-meio civilizado.

3.1 Freud, civilização e impulsos primitivos

Segundo Freud (1930), a civilização se manifesta como a primeira tentativa de diferenciar as vidas dos seres humanos de seus antepassados animais, desta forma, protegendo os homens contra a natureza e controlando seus relacionamentos sociais. Essa regulamentação priva o indivíduo de suas próprias vontades e interesses, restringindo seus impulsos e instintos primitivos, principalmente os dois instintos básicos do ser humano bestial: a sexualidade e a violência. A civilização concede “poder” ao coletivo, substituindo o poder do indivíduo, transformando a comunidade em algo mais forte do que qualquer indivíduo isolado. A essência da civilização está presente no fato de que os membros pertencentes à essa comunidade possuem suas possibilidades de satisfação restringidas, ao contrário do indivíduo que simplesmente desconhece tais proibições. “A primeira exigência da civilização, portanto, é a da justiça, ou seja, a garantia de que uma lei, uma vez criada, não será violada em favor de um indivíduo.” (FREUD, 1930, cap. III). O valor ético de tal lei não é importante para a civilização, o que realmente importa é subjugar o indivíduo ao poder do coletivo. Freud acredita que os indivíduos seriam mais felizes se abandonassem a civilização, retornando a esses instintos primitivos, mesmo que, no entanto,

defenda que a sociedade ainda deva existir, sendo o processo civilizatório um acontecimento irreversível.

Para o autor, a civilização exige sacrifícios da satisfação sexual. Ele comenta que o amor ainda está presente na civilização, reunindo uma quantidade considerável de pessoas, tanto em sua forma original, sem renunciar à satisfação sexual direta, quanto em sua forma variada, com o sentimento de afeto inibido, mas, em alguns casos, o amor também se direciona contra os interesses da civilização e, desta forma, como uma consequência à sua contrariedade, a civilização impõe restrições ao amor.

Os tabus, as leis e os costumes impõem novas restrições, que influenciam tanto homens quanto mulheres. Nem todas as civilizações vão igualmente longe nisso, e a estrutura econômica da sociedade também influencia a quantidade de liberdade sexual remanescente. [...] A civilização se comporta diante da sexualidade da mesma forma que um povo, ou uma de suas camadas sociais, procede diante de outros que estão submetidos à sua exploração. O temor a uma revolta por parte dos elementos oprimidos a conduz à utilização de medidas de precaução mais estritas. (FREUD, 1930, cap. IV).

Freud ainda comenta que a vida sexual do homem civilizado se encontra cada vez mais prejudicada, às vezes até mesmo parecendo estar em processo de involução. Ele alega que isso pode ser explicado pela hipótese de que a importância da sexualidade enquanto fonte de sentimentos de prazer e de felicidade diminuiu consideravelmente, havendo abertura para a interpretação de que talvez não seja somente as restrições impostas pela sociedade civilizada que influencia os desejos sexuais dos indivíduos, podendo ser algo da natureza do próprio ato sexual que nega ao ser humano o prazer e a satisfação completos.

O sofrimento do ser humano originar-se-ia a partir de três fontes: o poder superior da natureza, a fragilidade dos corpos dos indivíduos fadados ao definhamento, e a inadequação das regras do mundo externo que têm como objetivo regular os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade, agindo contra o indivíduo com forças destrutivas. O discernimento do ser humano o obriga a reconhecer essas duas primeiras fontes de sofrimento, fazendo com que se torne impossível de escapar delas. No entanto, no caso da terceira fonte, a fonte social de sofrimento, o ser humano não consegue entender por que tais regulamentos, que foram estabelecidos pelos próprios indivíduos, não representam proteção e amparo para todos. Pelo contrário, a fonte social de sofrimento representa uma ameaça ao ser humano,

sendo responsável pela infelicidade e pelas tragédias presentes nas vidas destes indivíduos, gerando um descontentamento e um sentimento duradouro de insatisfação com o estado de civilização, sendo o sofrimento que provém desta terceira fonte o mais doloroso ao homem.

Essa contrariedade em relação ao estado de civilização provém de eventos históricos específicos. Desta forma, mesmo que seja impossível escapar por completo da realidade civilizatória, muitas pessoas acabam se voltando contra a civilização, a condenando. (FREUD, 1930, cap. III).

Segundo o autor, assim como a satisfação do instinto pode ser interpretada pelo ser humano como felicidade, o sofrimento também pode se manifestar caso o mundo externo vire as costas ao indivíduo, deixando-o definhando e recusando-se a atender às necessidades do homem. Porém, quando o indivíduo age sobre os impulsos primitivos, é possível encontrar formas de escapar de uma parte do sofrimento, aplicando defesas ao aparelho sensorial que dominam as fontes internas das necessidades do ser humano, tais conhecidos como “elementos controladores”. Os elementos controladores se manifestam quando o indivíduo simplesmente tenta controlar os seus impulsos instintivos, atuando como um agente psíquico superior. Neste caso, contra a terceira fonte de sofrimento, a fonte social de sofrimento que provém dos relacionamentos humanos, a defesa mais imediata é o isolamento voluntário, mantendo-se à distância de outros indivíduos, porque somente é possível adquirir uma proteção contra o mundo externo e solucionar os problemas sozinho, com as próprias mãos, ao se afastar dele. A felicidade encontrada através desse método é a felicidade da quietude.

No entanto, para evitar o sofrimento, o aparelho mental permite a possibilidade de empregar também os “deslocamentos de libido”, reorientando os objetivos instintivos em uma direção que “mascara” o descontentamento pelo mundo externo. O indivíduo não abandona a meta de satisfação, mas busca encontrar opções que forneçam uma proteção contra o sofrimento, se tornando independente do mundo externo através das fontes do trabalho psíquicos internos e intelectual. Freud traz como exemplo da satisfação obtida através do trabalho a alegria e o contentamento do artista em criar e em dar vida à sua imaginação ou, também, a do cientista em resolver problemas e desvendar verdades.

O ponto fraco desse método reside em não ser geralmente aplicável, de uma vez que só é acessível a poucas pessoas. Pressupõe a posse de dotes e disposições especiais que, para qualquer fim prático, estão longe de serem comuns. E mesmo para os poucos que os possuem, o método não proporciona uma proteção completa contra o sofrimento. Não cria uma armadura impenetrável contra as investidas do destino e habitualmente falha quando a fonte do sofrimento é o próprio corpo da pessoa. (FREUD, 1930, cap. II).

No entanto, há uma outra maneira de obter certa proteção contra o sofrimento e alcançar a satisfação. Há a possibilidade de obter a satisfação através de ilusões criadas na mente do indivíduo, sem que a diferenciação entre ilusão e realidade interfira em sua fruição. Essas ilusões têm sua origem na imaginação do indivíduo. O autor comenta que antes das satisfações obtidas através da fantasia encontra-se o proveito e desfrute das obras de arte e, o artista, atuando aqui como intermediário, acaba tornando acessível tais obras até mesmo àqueles que não são criadores.

Susan Sontag (2015) também trabalha a questão da arte como forma de expressão e representação, focando na estética e na função do silêncio dentro da arte. Para a autora, a arte é uma expressão da consciência humana que tenta conhecer a si mesma, exteriorizando medos, angústias, frustrações, desejos, rancores, tristezas, amores e paixões. A arte é aqui entendida, mais do que nunca, como uma libertação, sendo um exercício de ascetismo. O artista, por sua vez, torna-se purificado através dela – tanto de si próprio quanto de sua arte. Sontag também comenta que o artista está em um progresso em direção ao “bem”, em que a excelência se torna insignificante, alcançando um estado de preparação para o aprimoramento espiritual através do silêncio.

Freud (1930) comenta que a mente do ser humano tem a capacidade de preservar o passado, podendo, em algumas situações, trazer à luz acontecimentos anteriormente formados. O fato de que a vida proporciona sofrimentos e decepções é inegável. Essa dor que os seres humanos foram obrigados a vivenciar ao longo dos anos não pode ser esquecida, sempre retornando à memória de todos os indivíduos que foram reprimidos, como a cicatriz de um ferimento antigo que foi eternizada na pele.

Para o autor, a civilização não estima a liberdade do indivíduo, uma vez que o desenvolvimento e evolução da civilização impõe regras que limitam a liberdade de uma parte em favor ao todo, e a justiça que foi

concebida obriga que todos sigam de acordo à essas restrições, sem a possibilidade de fuga. Desta forma, o desejo dos seres humanos aprisionados por tais medidas opressoras dentro de uma comunidade pode ser considerado uma revolta contra alguma desigualdade e injustiça existentes e, também, há a possibilidade desse desejo por liberdade se tornar compatível à civilização e ajudar em seu desenvolvimento. No entanto, o foco aqui está centrado na possibilidade desse desejo ter sua origem derivada dos instintos primitivos ainda não domados presentes no interior dos homens. O desejo pela liberdade que se origina dos resquícios remanescentes da personalidade primitiva dentro dos indivíduos pode tornar-se a base da hostilidade e descontentamento com a civilização. Para o autor, esse impulso e desejo pela liberdade, em determinado momento, volta-se contra determinações e exigências específicas da civilização ou, até mesmo, a civilização em geral. Desta forma, o homem acaba sempre defendendo sua reivindicação à liberdade individual contra a vontade do grupo.

3.2 Deleuze, pulsões e mundos originários

É possível perceber uma correlação entre as ideias abordadas por Freud (1930) e o conceito de imagem-pulsão de Deleuze (1983), uma vez que a imagem-pulsão se manifesta em um mundo originário (retorno ao primitivo) que pressiona o meio derivado real (mundo civilizatório) com uma força pulsional que intensifica os sentimentos – paixões, desejos, violência, ganância etc – do indivíduo, agindo sobre as ações e comportamentos do homem real neste mundo civilizatório, trazendo à tona seus instintos primitivos que foram reprimidos por uma sociedade repressora, hierárquica e desigual. No entanto, para compreender o conceito de imagem-pulsão, é preciso primeiramente recuar um pouco. Deleuze (1983) destaca a influência e importância do filósofo Charles Sanders Peirce para o entendimento das classificações das imagens e dos signos. Desta forma, antes de tudo, é necessário explorar a distinção de dois tipos de imagem que Peirce entende como “Primeiridade” e “Secundidade”, classificações que, porventura, originaram os conceitos que Deleuze chama de “imagem-ação” e “imagem-afecção”.

A primeiridade, portanto, pertence a uma “categoria do possível”, tudo nela remete a um sentimento potencial, de possibilidade, podendo ser concebida como a qualidade de uma sensação, de um sentimento e até mesmo de uma ideia: “Ela dá uma consciência ao possível, ela exprime o possível sem atualizá-lo, embora faça dele um modo completo.” (DELEUZE, 1983, p. 126). A secundidade, por outro lado, abrange o real, o existente, o atual e o individuado, havendo sempre uma dualidade: “Tudo o que só existe opondo-se, por e num duelo, pertence portando a secundidade.” (DELEUZE, 1983, p. 125). As dualidades presentes na secundidade, de acordo com o autor, envolvem elementos que têm sua origem na ação e reação, situação e comportamento, excitação e resposta, desenvolvendo-se em meios geográficos e históricos, em espaços e tempos determinados. Desta forma, pode-se afirmar que a imagem-ação⁶ é uma ação comportamental que ocorre em um espaço determinado dentro de um filme (remetendo ao realismo⁷), sendo o contrário da imagem-afecção, um afeto puro ou um afeto enquanto expresso, que ocorre em espaços quaisquer não definidos (remetendo ao idealismo). Entre a primeiridade e a secundidade, tem-se o Deleuze chama de “afeto degenerado” ou a “ação embrionada”, algo que não é mais imagem afecção e também ainda não é imagem-ação, mas sim algo que se situa no intermediário entre eles: as pulsões elementares.

Tais definições são importantes para compreender o conceito de imagem-pulsão justamente porque há aspectos pertencentes à imagem-ação e à imagem-afecção presentes nos elementos constituintes da imagem-pulsão. Deleuze denomina-os como: mundos originários e meios derivados. Os meios derivados são entendidos como meios reais e sociais que podem ser determinados histórica e geograficamente, elementos pertencentes à secundidade. Já os mundos originários são puros fundos não definidos, esboços ou pedaços quaisquer, elementos puros que remetem ao afeto pertencente ao conceito de primeiridade. No entanto, um não existe independentemente do

⁶ Sobre a imagem-ação: é possível perceber que ela está mais comumente presente no cinema clássico.

⁷ Ao utilizar a palavra “realismo”, Deleuze não se refere estritamente à um realismo cinematográfico, mas sim ao realismo enquanto ideia, sendo um dos polos que constituem a imagem-pulsão: um meio sócio-histórico real e determinado, denominado meio derivado. É nele que acontece a ação, desenvolvendo-se através da ação-reação, situação-comportamento, excitação-resposta.

outro: o mundo originário somente existe e atua no fundo de um meio derivado e, por sua vez, o meio só se mostra real em sua constância com o mundo originário, estabelecendo-se, portanto, uma relação de imanência entre eles.

O mundo originário é a força contínua que existe e age sob o meio derivado, conduzindo-o à deterioração. O autor comenta que “o mundo originário só aparece quando se sobrecarrega, adensa e prolonga as linhas invisíveis que recortam o real, que desarticulam os comportamentos e os objetos.” (DELEUZE, 1983, p. 158-159). Desta forma, a imagem-pulsão pode ser entendida como uma pulsão elementar em um meio derivado e real que está estritamente relacionado com o mundo originário. A imagem-pulsão está entre a imagem-ação (secundidade) e a imagem-afecção (primeiridade), superando o comportamento-meio determinado da imagem ação e o idealismo que caracteriza a imagem afecção. Não há na imagem-pulsão o um sem o outro. A esfera do mundo originário é indissociável do meio derivado, ela sempre irá pressionar o meio real, havendo sempre a conexão e a pulsão entre as duas dimensões constituintes da imagem nas narrativas fílmicas.

Tendo em vista que para existir a imagem-pulsão é fundamental que haja uma pressão incessante do mundo originário sobre o meio derivado, Deleuze (1985) comenta que, contudo, essa pressão precisa agir no sentido do esgotamento do meio. A pulsão precisa, necessariamente, apossar-se de tudo o que puder em um meio derivado e, se houver a oportunidade, deve ir além, passando de um meio para outro. A imagem-pulsão evidencia a inevitabilidade da exploração e consumação sem fim do meio originário em relação ao meio derivado. O meio derivado é, portanto, levado ao limite, arrastado por essa força fundamental e predatória do mundo originário que simplesmente invade os meios e toma para si, de maneira exaustiva, tudo o que eles possuem, exaurindo-os. (DELEUZE, 1983, p. 163). Um dos aspectos da natureza das pulsões é que elas são “elementares” ou “brutas”, sendo inseparáveis dos comportamentos perversos do meio real. A perversão é a expressão natural da pulsão no meio derivado, uma vez que a pulsão é uma força que se apossa, dilacera e extingue. “É uma relação de predador e presa.” (DELEUZE, 1983, p. 163).

Tal contentamento não é uma resignação mas um grande júbilo no qual a pulsão reencontra sua potência de escolha, pois no seu íntimo, ela é desejo de mudar o meio, de buscar um novo meio para explorar,

para desarticular, contentando-se tanto mais com o que este meio apresentar, quanto mais baixo, repugnante e nojento ele for. (DELEUZE, 1985, p.164).

Freud levanta um questionamento que também se faz presente no conceito de imagem-pulsão: “Enfim, de que nos vale uma vida longa se ela se revela difícil e estéril em alegrias, e tão cheia de desgraças que só a morte é por nós recebida como uma libertação?” (FREUD, 1930, cap. III). Na imagem-pulsão está presente a relação do mundo originário com um mundo real, degradado, sombrio e doentio. Ela procura investigar as realidades contaminadas dos personagens e encontrar sob essas realidades a ação de uma pulsão. Deleuze compara o mundo originário com o mundo de Empédocles, constituído por dualidades, pedaços, esboços, cabeças sem pescoço, gesticulações sem forma, mas, contraditoriamente, o mundo originário também é, de acordo com o autor: “o conjunto que reúne tudo, não dentro de uma organização, mas que faz todas as partes convergirem para um imenso campo de lixo ou um pântano, e todas as pulsões para uma grande pulsão de morte.” (DELEUZE, 1983, p.158). Desta forma, uma das características que estão inseridas dentro da imagem-pulsão e do mundo originário é a pulsão de morte. Todas as pulsões possuem uma pulsão fundamental que as encaminham ao mesmo fim: o retorno ao inorgânico. Entende-se aqui como pulsão de morte um elemento que está presente em todas as pulsões da imagem-pulsão e que constitui o mundo originário como sendo, ao mesmo tempo, o início e o fim de tudo, ligando um ao outro, indo ao encontro de uma lei que o autor denomina como sendo a *lei da maior inclinação*. A ação precisa sempre retornar ao mundo originário. Segundo Deleuze, isso é uma atualização do naturalismo: “trata-se de um mundo de uma violência muito especial (sob certos aspectos, é o mal radical); mas tem o método de fazer surgir uma imagem originária do tempo, com o começo, o fim e a inclinação.” (DELEUZE, 1983, p. 158). Tem-se aqui um naturismo que não atua como oposição ao realismo, mas, pelo contrário, acaba amplificando suas características e traços, prolongando-os no que o autor chama de “surrealismo particular”. A lei da maior inclinação, portanto, representa essa inevitabilidade do afloramento das pulsões e instintos reprimidos pré-civilizatórios, mesmo que desviada e reconfigurada, encaminhando-se a uma degradação constante e inescapável.

A relação entre imagem-pulsão e mundo originário está evidenciada pelo filósofo através de objetos que estão presentes no meio derivado, mas que estão se referindo aos mundos originários dos quais eles são partes. Se o meio derivado real é o veículo de um mundo que tem por sua definição um princípio radical, um fim absoluto, uma linha de maior inclinação e ambos possuem uma relação de imanência, estando entranhados um ao outro, inseparáveis, é, portanto, o meio que recebe o princípio, o fim e a inclinação. As pulsões, desta forma, são extraídas das ações que ocorrem no âmbito comportamento-meio determinado dos filmes. Elas são retiradas dos personagens reais, de suas emoções, desejos, paixões, misérias e das vivências que tais indivíduos possuem no meio. Por outro lado, o mundo originário se apodera de pedaços do meio derivado, justamente através do esgotamento deste meio. Quando a função da pulsão ocorre, os pedaços são arrancados aos objetos formados no meio. (DELEUZE, 1983, p. 159). Entende-se aqui termo “pedaço” como objetos e objetos parciais. O objeto da pulsão – o pedaço – que habitua o mundo originário e é erradicado do objeto real do meio derivado é sempre o “objeto parcial”, ou seja, os fetiches, o pedaço cru ou dejetado. Eles são responsáveis por fazer essa ligação das pulsões presentes no mundo originário às ações-comportamento próprias do meio derivado. Desta forma, as ações nos mundos originários transformam-se em pulsões e tais pulsões agem através de aspectos comportamentais nos meios derivados.

Nos pobres ou nos ricos, as pulsões têm o mesmo objetivo e o mesmo destino: despedaçar, arrancar os pedaços, acumular os dejetos, constituir o grande campo de detritos, e se reunirem todas em uma única e mesma pulsão de morte. Morte, morte, o naturalismo está saturado da pulsão de morte. (DELEUZE, 1985, p. 165).

Deleuze comenta que as ações-comportamento, as pessoas e os objetos habitam o meio real e que nele se desenvolvem, enquanto as pulsões e os pedaços povoam o mundo originário que envolve o todo. (DELEUZE, 1983, p. 159). Segundo o autor, a imagem-pulsão – imagem naturalista – possui dois signos, sendo estes os sintomas e os ídolos ou fetiches. Os sintomas são caracterizados pela presença das pulsões no mundo derivado e os ídolos ou fetiches são a representação dos pedaços. A imagem-pulsão, portanto, remete a quatro coordenadas: mundo originário-meio derivado, pulsões-comportamentos. Ou seja, em uma obra ou filme em que o meio derivado e o

mundo originário sejam duas forças independentes, não há a imagem-pulsão. No entanto, mesmo que haja de fato o mundo originário e o meio derivado em relação de imanência, há incontáveis formas de trabalhar suas dinâmicas e articulações, podendo ser abordados de diferentes maneiras e intensidades em um filme. Portanto, Deleuze (1983) enumera três principais sistemas de imagem-pulsão que podem atuar dentro das narrativas fílmicas: a imagem-pulsão entrópica, a imagem-pulsão cíclica ou repetitiva e a imagem-pulsão da violência estática.

Na imagem-pulsão entrópica o mundo originado impõe ao meio derivado uma degradação e declínio constante que atua através da lei de maior inclinação. Há, portanto, uma pressão pulsional do mundo originário sobre o meio que o deteriora, o levando ao seu estado mais baixo, bestial e miserável, em uma queda contínua, inescapável e impetuosa. Já na imagem-pulsão cíclica, a degradação é abordada como repetição precipitadora, ou seja, o eterno retorno. A principal diferença entre a imagem-pulsão entrópica e a cíclica é que, ao contrário da entrópica, a cíclica não age no sentido de sua entropia, ou seja, não há uma lei de maior inclinação, e sim uma curvatura ou um ciclo. O tempo aqui se desenrola no meio derivado, encontrando sua fonte no mundo originário que atribui a ele o papel de um destino condenado, sendo o mundo originário o começo e o fim do tempo, havendo uma repetição infinita ou o eterno retorno. Todavia, a imagem-pulsão compreende o tempo como destino da pulsão, sendo somente possível captar os efeitos negativos do tempo, como o desgaste, a destruição, a degradação ou esquecimento. Assim como foi visto em Freud (1930), a civilização impõe ao ser humano comportamentos éticos determinados, classificados como “bons” ou “maus”. Para ele, essa diferenciação faz com que o indivíduo se torne obediente aos parâmetros estipulados pela sociedade do mundo exterior, reprimindo-o. Neste caso, dentro do mundo originário fílmico, os personagens não são completamente bons ou maus, eles alternam rápida e drasticamente com princípios extremamente contrastantes como o homem e o bicho, o prazer e a dor, a sanidade e a insanidade, o alto e o baixo, o aprisionamento e a liberdade, havendo constantemente o confronto de forças morais e imorais, em que o homem santo pode ser tão lesivo quanto os miseráveis, corrompidos e perversos. Em outras palavras, os personagens nunca são somente o “A”, ou somente o “B”, mas são o “A” e o “B”

simultaneamente e alternadamente. Segundo Deleuze, na imagem-pulsão cíclica “todo mundo é simultaneamente ave de rapina e parasita.” (DELEUZE, 1983, p, 164).

A imagem-pulsão da violência estática é um caso diferente. É o contrário da violência realista de reação da imagem-ação, a violência estática não age contra o meio, contra a sociedade ou a injustiça. Ela não está ligada a uma situação, mas encontra-se presente no interior dos personagens, sendo uma violência comprimida. Indo ao encontro das ideias abordadas por Freud (1930) no capítulo anterior, a violência é introjetada nos personagens, retornando ao seu lugar de origem, porque aqui tem-se a violência que pertence ao indivíduo, dirigida no sentido de seu próprio ego. Deleuze a compara com a pintura de Bacon “quando este evoca uma ‘emanação’ que se desprende de uma personagem imóvel”. E também “em Jean Genêt em literatura, quando descreve a extraordinária violência que pode residir numa mão imóvel em repouso.” (DELEUZE, 1983, p. 171). A violência estática está presente no ato de voltar-se contra si mesmo, ela aprisiona o personagem em seu interior, não causando um dano direto ao meio, mas fazendo com que ele se torne a presa e a vítima da sua pulsão. Esse tipo de violência que não se exterioriza condena os personagens, levando-os em direção a uma degradação que resulta no seu esquecimento ou até mesmo a sua morte. Não há saída para eles além de voltar-se contra si mesmo. Não há como escapar do esquecimento. Deleuze comenta sobre a presença dos personagens nos mundos originários:

Nele os personagens se acham como animais. [...] Não que eles tenham a forma ou o comportamento destes, mas seus atos precedem qualquer diferenciação entre o homem e o animal. São bichos humanos. (DELEUZE, 1983, p. 158.)

Figura 4 - Three studies of George Dyer (1966), de Francis Bacon



Fonte: Google Imagens

Freud aborda o assunto em seu trabalho, referindo-se ao homem que se torna uma besta selvagem quando está inserido em um ambiente em que as circunstâncias não lhe são convenientes e manifesta a sua violência e agressividade com o meio. Para o autor, os homens não são seres fracos e ingênuos, mas sim criaturas que possuem instintos agressivos e bestiais, podendo explorar o trabalhador sem compensação, apoderar-se de suas posses, deleitar-se em humilhá-lo, causar-lhe sofrimento ou, até mesmo, mata-lo. (FREUD, 1930, cap. III).

Desta forma, é possível afirmar que as imagem-pulsão aparecem em filmes que retratam os problemas, doenças, podridões entranhadas nas realidades do mundo, abordando questões sobre tais elementos e como as pessoas se comportam em relação a eles. Não é à toa que no mundo originário haja a presença de personagens bestializados, uma vez que ele se revela justamente no fundo do meio social que é apresentado no filme. Pode-se perceber que no cinema de Bong Joon-ho há a presença de diversos elementos que constituem a imagem-pulsão: a violência, o esgotamento, o tempo negativo, a pulsão de morte, a degradação, o silenciamento, a exaustividade e a repetição. Seus filmes dialogam diretamente com os conceitos abordados neste capítulo. Porém, o que faz com que seus filmes retratem o mundo originário de maneira mais consistente é a forma como eles observam diretamente a questão da violência em suas enunciações. A imagem-pulsão procura realidades consumadas, deterioradas, meios reais em que há a presença da violência e crueldade, conflitos entre classes inferiores e superiores, pessoas “boas” e pessoas “ruins”, porém o que dá força ao filme é o modo pelo qual ele atribui os traços a um mundo originário que existe no fundo de todos os meios. O mundo originário não existe isolado do meio derivado, mas, inversamente, o constitui com elementos e características que partem do fundo. O meio sempre se origina ou regressa ao mundo originário: “e mal emergem, como esboços já condenados, já confundidos, para voltar mais definitivamente para lá, caso não recebam a salvação, salvação que só pode advir desta volta a origem” (DELEUZE, 1983, p.160). Portanto, no capítulo seguinte será abordado de forma aprofundada e analítica como o filme *Parasita* (2019), de Bong Joon-ho, aborda as relações do mundo originário e do meio derivado com a presença de personagens peculiares,

violentos e miseráveis que foram reprimidos e silenciados por um mundo opressor.

4. PARASITA: DESIGUALDADE, SILENCIAMENTO E VIOLÊNCIA

Parasita (2019) é um filme que trata a respeito da violência da desigualdade social imposta aos menos favorecidos, o silenciamento e a inferioridade destes indivíduos perante as pessoas pertencentes às classes sociais mais elevadas, e as consequências desse sistema de classes corrosivo que suga e corrompe a vida e dignidade dos mais pobres. Desenvolver narrativas tendo como foco central aqueles que foram esquecidos pela sociedade, retratando suas realidades sofridas e traumáticas que evidenciam um mundo doentio alimentado e movido pelo dinheiro, é uma característica dominante dos filmes de Bong Joon-ho. Em *Parasita*, isso aparece mais forte do que nunca. O cineasta constrói a narrativa com uma crítica forte à realidade sul-coreana e ao capitalismo. Temos aqui duas extremidades contrastantes: de um lado, a miserável e unida família Kim que luta diariamente para sobreviver, dobrando embalagens para vender a uma pizzaria e, do outro, a rica e abastada, porém não tão unida, família Park que vive tranquilamente em sua mansão esbanjando luxos e privilégios. A violência em *Parasita* é expressa pela desigualdade social que silencia e subjuga os mais pobres e, no fim, mesmo que eles tentem lutar contra o sistema de classes e mudar a sua realidade, o único destino possível para os personagens pertencentes às classes sociais mais baixas é a violência, o isolamento ou, até mesmo, a morte.

O filme conta a história de quatro integrantes de uma família humilde do subúrbio que está confinada e amontoadada em uma pequena casa que mais parece um porão com vista para a calçada: os Kim. Logo nos momentos iniciais do filme, fica evidente que os personagens pertencem a uma classe social abaixo da pobreza quando a mãe, Kim Chung-sook, e os dois filhos, Kim Ki-woo e Kim Ki-jung, percebem que o *wifi* do vizinho agora possui senha e, desesperados e indignados, saem caçando pela casa outro *wifi* gratuito, aproximando seus celulares do teto e se espremendo no minúsculo banheiro em uma tentativa de acessar a internet, comportando-se quase como animais esfomeados ou como os insetos que estão presentes em sua residência. Simultaneamente, o pai da família, Kim Ki-taek, reclama da presença destes insetos ocupando o mesmo espaço que eles e se recusa a fechar a janela para permitir que a dedetização acontecendo do lado de fora da casa entre e mate os pequenos invasores. A

fumaça impregna o local e ao fundo é possível ouvir o barulho das tosses dos filhos ocasionadas pelo veneno. Desta forma, Bong Joon-ho deixa claro como irá abordar a pobreza, o desemprego e o parasitismo em seu filme: os personagens precisam fazer o possível para garantir a sua sobrevivência em um ambiente precário, sujo e apertado, mesmo que necessitem se portar como bichos. É um jogo de predador e presa. É uma questão de sobrevivência. Tais comportamentos ilustram o que Deleuze afirma sobre a imagem-pulsão: “o mundo originário comunica com os meios derivados, simultaneamente como predador que nele escolhe suas presas, e como parasita que precipita a sua degradação.” (DELEUZE, 1985, p. 177).

Figura 5 – Parasita (2019)



Fonte: Frame do filme⁸

A vida da família Kim muda de rumo quando Min-hyun, um universitário amigo de Ki-woo que irá concluir seus estudos no exterior, visita a família e entrega a Ki-woo um curioso presente de seu avô: uma pedra antiga conhecida por trazer riquezas materiais às famílias. Esta pedra é um elemento simbólico e recorrente que aparecerá em diversos momentos ao longo do filme. Neste cenário, Min-hyun propõe a Ki-woo que ele o substitua como tutor de inglês da pequena Park Da-hye, filha de uma família rica. A oportunidade de emprego é boa e o salário é alto, Ki-woo, porém, não possui o estudo necessário para se candidatar a vaga. É neste momento que Min-hyun sugere que Ki-woo finja possuir uma vida que não tem, mentindo sobre sua origem e sobre sua realidade atual. Ki-woo, então, passa-se por Kevin, um professor de inglês conceituado e formado no exterior. Sua irmã falsifica a documentação da universidade e ele vai

⁸ A partir deste ponto do trabalho, todas as imagens apresentadas são *frames* do filme Parasita (2019).

em direção à casa dos Park para a entrevista de emprego. A partir deste momento, a família Park se torna a presa dos Kim.

Figura 6 – Parasita (2019)



A família Park é introduzida: uma família rica que vive em meio ao luxo. Park Yeon-gyo cuida de seus dois filhos Park Da-hye e Park Da-song com a ajuda da governanta, Moon-gwang, enquanto seu marido, Park Dong-ik, diretor executivo de uma empresa, passa o dia trabalhando. A diferença das classes sociais entre as duas famílias é evidenciada com frequência: especialmente durante o percurso de Ki-woo até a casa dos Park, onde é possível ver a elevação física da cidade e seu caminho sempre em direção ao topo. Enquanto a família Kim mora em um bairro estreito em uma zona baixa da cidade, a família Park mora no alto de uma colina. A diferença de espaços no interior das duas casas também é descomunal. Os integrantes da família Kim moram todos juntos, apertados e soterrados em uma casa escura, modesta e úmida. Por outro lado, a casa da família Park é ampla, completamente envidraçada, arejada e enorme. É possível perceber em *Parasita* que a família pertencente à classe menos abastada é retratada com tons mais escuros, tanto nos ambientes ao seu redor quanto em suas vestimentas e objetos, constantemente espremida em enquadramentos mais fechados. O contrário vale para a família rica: a elite é retratada, na maioria das vezes, com tons mais claros, enquadramentos mais abertos e em níveis mais elevados, normalmente observando do “alto” os que não pertencem à mesma posição social. Bong Joo-ho também faz uso de “linhas”⁹ em seus quadros que separam constantemente as duas famílias, não permitindo que os personagens e, muito menos os espectadores, esqueçam as

⁹ Na imagem 9 é possível ver que a linha da janela divide Yeon-gyo da governanta e de Ki-woo. Já na imagem 10 possível perceber que o pilar divide Yeon-gyo de Ki-woo.

diferenças entre os dois grupos de indivíduos. Eles podem estar em um mesmo ambiente, mas nunca serão iguais.

Figuras 7, 8, 9 e 10 – Parasita (2019)



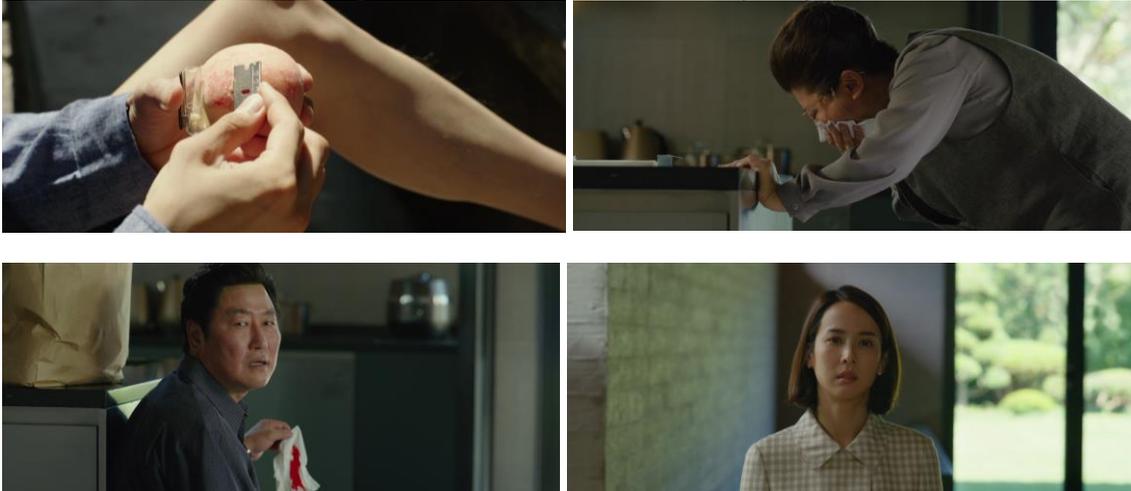
Ki-woo é contratado por Yeon-gyo e, durante sua conversa com a dona da casa, acaba descobrindo que ela possui interesse em contratar uma professora de artes para auxiliar o seu filho caçula, o jovem e criativo Da-song, em seus desenhos peculiares. É neste momento que um plano começa a formar-se na mente de Ki-woo. Enxergando uma oportunidade para empregar o resto de sua família e melhorar suas condições de vida, o garoto inventa a história de que conhece uma mulher que estudou Belas Artes na mesma faculdade de seu primo nos Estados Unidos. É neste cenário que Kim Ki-jung, irmã de Ki-woo, assume o papel da Jessica, a nova professora de artes do filho caçula de Yeon-gyo, formada em psicologia e terapia da arte na Universidade do Estado de Illinois. Juntos, os dois irmãos utilizam de mentiras e truques sorrateiros para enganar a família Park e se infiltram na residência. No mesmo dia em que foi contratada, durante uma carona, Ki-jung arquiteta um plano para demitir o motorista Yoon, atual motorista de Park Dong-ik, colocando sua roupa íntima no chão do carro. Desta forma, o executivo encontra o objeto plantado e fica enojado, imediatamente contando para a sua esposa sobre o ocorrido e tomando as devidas providências. Neste caso, o que mais chocou o patrão não foi o fato de que o motorista supostamente teria realizado um ato sexual com uma pessoa desconhecida em seu carro, mas sim que ele teria feito isso no seu banco e não no assento próprio do motorista. Neste ponto, é possível perceber as ideias

abordadas por Freud (1930) em relação à restrição de impulsos primitivos. Aqui, o patrão que possui seus impulsos pré-civilizatórios reprimidos e ressentido-se que o empregado viva a sua pulsão sexual, sendo o seu nojo em relação ao ato sexual um sintoma dessa repressão. Dong-ik enfatiza nessa conversa que simplesmente odeia quem “passa dos limites”, expondo o seu forte sentimento de superioridade em relação a seus funcionários e o seu desejo e deleite em ser respeitado. Com a demissão do motorista, Ki-jung indica para a vaga um suposto antigo conhecido seu, o Sr. Kim, trazendo para dentro da casa o seu pai, Ki-taek.

Agora, a família Kim possui apenas um único obstáculo em seu caminho para estarem completamente entranhados no seio da família Park: a governanta Moon-gwang. Como a personagem Ki-jung afirma: “ela pode parecer uma ovelha, mas por dentro é uma raposa.” Esse é o alvo mais difícil que eles enfrentaram até o momento, uma vez que Moon-gwang está trabalhando na residência desde o seu primeiro morador, o arquiteto que a projetou. A família Kim se une cada vez mais, escrevem um roteiro de um plano complexo para se verem livres do empecilho que Moon-gwang representa e o ensaiam arduamente. Vale ressaltar a forma predatória que a família Kim ataca e neutraliza os funcionários da família Park que, em primeira instância, estão na mesma condição social que eles. Como um jogo de sobrevivência do mais forte. Esse jogo ao mesmo tempo tão civilizado e tão animal da luta por um lugar melhor.

O plano dos Kim toma forma e eles o colocam em ação. A família utiliza penugem de pêssegos como um recurso para engatilhar as crises alérgicas de Moon-gwang, colocando tais penugens em seus objetos pessoais, roupas e as jogando discretamente na mulher. Desta forma, com os acessos de tosse que foram desencadeados na governanta por causa da alergia, Ki-taek alega para Yeon-gyo que ela possui tuberculose e convence a dona da casa que Moon-gwang está agindo irresponsavelmente. Finalmente, a governanta é demitida e o caminho está livre para esposa de Ki-taek, Kim Chung-sook, também ser contratada pela família Park. E essa função cabe a Ki-taek realizar.

Figuras 11, 12, 13 e 14 - Parasita (2019)



Durante um dos passeios de carro com Dong-ik, o patrão comenta que eles estão precisando urgentemente de uma nova governanta. Dong-ik afirma novamente nessa conversa de que não suporta gente que “passa dos limites” e que a governanta sabia se portar bem, porém tinha o defeito de sempre “comer por dois”. O patrão continua a conversa com Ki-taek, reclamando que sua esposa não sabe realizar tarefas domésticas adequadamente e que logo a casa estaria uma zona, evidenciando uma situação de dependência de seus empregados para sobreviver, também, de certa forma, um comportamento parasitário. Ao longo desta cena, é possível perceber a presença constante de plano-contraplano que varia entre Dong-ik e Ki-taek. Eles não aparecem juntos no mesmo quadro, há sempre uma separação entre eles. No entanto, Ki-taek pergunta ao patrão: “Mas o Sr. a ama, certo?”. Neste momento, a “regra” é quebrada. Há a presença de uma *pan*, um movimento de câmera horizontal, que desenquadra Ki-taek e, logo em seguida, enquadra Dong-ik. Tal movimento representa um limite que foi ultrapassado. Ao intrometer-se demais na vida pessoal de Dong-ik, o tratando como se fosse seu amigo e não seu chefe, Ki-taek rompe uma regra subentendida do acordo social que é estabelecido pelas pessoas que possuem influência sobre a sociedade. Há um silêncio. Os dois personagens estavam conversando ininterruptamente antes, mas agora Dong-ik fica em silêncio por alguns segundos, apenas observando Ki-taek. Esse silêncio repentino potencializa os movimentos de câmeras e as falas anteriores, assim como potencializa as ações do agora contrariado Dong-ik. Aqui, tem-se um silêncio como imanência do sentido, indo ao encontro das ideias de Orlandi anteriormente propostas: “O silêncio é assim a “respiração” (o fôlego) da

significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido.” (ORLANDI, 1992, p. 13). O silêncio nesta cena, mesmo que momentâneo, significa e comunica, intensificando ainda mais as questões hierárquicas presentes entre patrão X empregado, dando ênfase ao descontentamento de Dong-ik sobre o comportamento de Ki-taek. Logo em seguida, um caminhão entra na frente do carro. Ki-taek, pego de surpresa, buzina e consegue desviar, porém acaba xingando o motorista do caminhão, demonstrando um comportamento revoltado e não profissional. Novamente, há a presença do silêncio por parte de Dong-ik. Sua indignação e insatisfação com o comportamento do funcionário são evidenciadas através de suas feições.

Figuras 15, 16, 17 e 18 – Parasita (2019)



Assim, sem ciência do rompimento da “regra” subtendia, Ki-taek aplica o golpe final. Ele entrega a Dong-ik um cartão de uma empresa chamada “*The care*”, que oferece serviços de profissionais, como motoristas e governantas, exclusivamente para membros *premium*. Dong-ik demonstra interesse e Ki-taek sugere que ele entregue o cartão à sua esposa, desta forma, bancando o bom marido. Dong-ik aparenta querer encerrar o assunto, porém Ki-taek continua falando sobre a empresa e as informações do cartão, inclusive chega a ordenar que Dong-ik fale para Yeon-gyo ligar para o número atrás do cartão. Imediatamente, Dong-ik o silencia: “Olhos na estrada!”, colocando Ki-taek novamente em seu lugar, fazendo-o retornar à posição de silenciado. Ki-taek é o oprimido e Dong-ik, o opressor. Ki-taek, o inferior, e Dong-ik, o superior. Aqui é executado o ato de se “pôr em silêncio”, o ato da censura, porque como diz

Orlandi: “proíbem-se certas palavras para se proibirem certos sentidos.” (ORLANDI, 1992, p. 76).

Figura 19 – Parasita (2019)



Finalmente, a família Kim está completamente infiltrada na casa da família Park. Eles fingem não se conhecerem enquanto convivem entre si, ocupando o espaço da família de classe superior, aproveitando-se de todo o luxo e conforto. A família Kim atinge seu objetivo predatório em relação a família Park, ainda assim, sua vitória nada mais é que continuar ocupando a posição de empregados que, por uma questão hierárquica e social, segue sendo a posição de oprimidos.

Em certo momento do filme, a família Park vai acampar e a família Kim fica sozinha na casa, bebendo, comendo e usufruindo do luxo dos patrões para si, enquanto chove no lado externo da residência. Eles se divertem, bagunçam, riem e fantasiam sobre como seria viver naquela casa, ricos, quem sabe parte da família, visto que Ki-woo está tendo um caso com a filha mais velha dos Park, Da-hye. É um diálogo sobre situações imaginárias que não irão se concretizar. Eles têm consciência disso. Para fugir de sua miserável e sofrida realidade, a fantasia pode ser um recurso que alivia a dor do sofrimento social, do sofrimento causado pelas desigualdades e injustiças do mundo externo e das relações de poder entre os indivíduos. Como diz Freud: “a satisfação é obtida através de ilusões, [...] a região onde essas ilusões se originam é a vida da imaginação.” (FREUD, 1930, cap. III). Então, imaginar causa-lhes um esquecimento momentâneo da precária qualidade de vida que possuem. No entanto, essa fuga da realidade não é permanente.

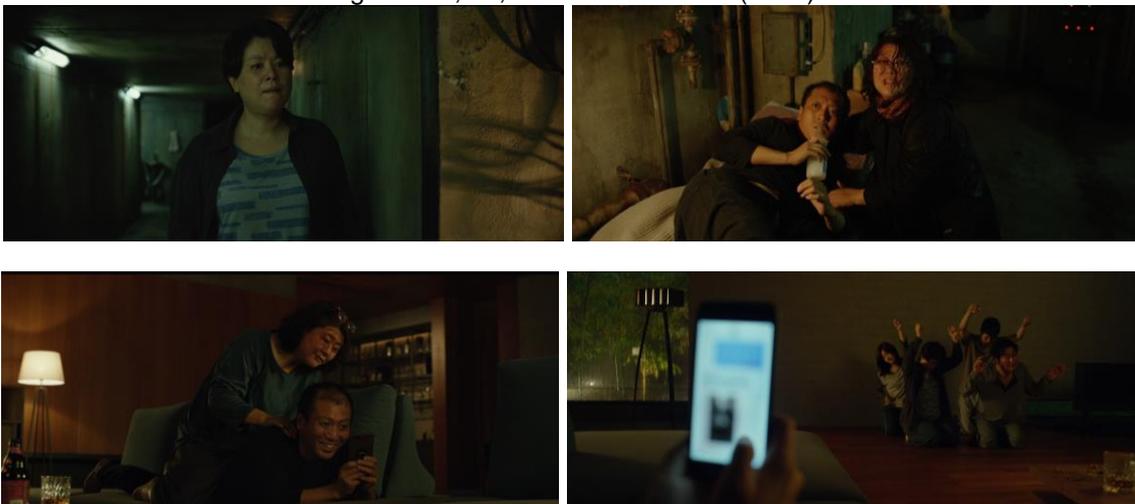
Interrompendo a diversão fantasiosa da família Kim e surpreendendo a todos, a campainha toca. O impensável acontece: Moon-gwang, a antiga governanta da família Park, retorna, desesperada e encharcada por conta da chuva. Ela revela um porão escondido na casa, onde seu marido, Geun-sae, está

vivendo escondido, encurralado e confinado por quatro anos. Geun-sae vive como um animal, em meio à sujeira e, muitas vezes, passando fome. A aproximação aqui com o bestial é clara e evidente. Surge um novo grupo. Há o encontro de duas famílias igualmente miseráveis e pobres, habitando feito insetos a casa alheia, enganando, mentindo e sugando tudo o que conseguem. No entanto, ao invés de haver uma identificação e um sentimento de empatia de um pelo outro, há a tentativa de implementar um jogo de poder – reproduzindo a lógica civilizatória dos opressores X oprimidos. Moon-gwang, sem saber que a família Kim também é constituída por pessoas de classes inferiores e trapaceiros, implora para a nova governanta, Chung-sook, que autorize a permanência de Geun-sae no porão e que o alimente pelo menos uma vez por semana. Ela e o marido explicam que possuíam uma confeitaria taiwanesa que acabou indo à falência. Endividados, eles tiveram que recorrer a agiotas, o que apenas piorou a situação, uma vez que os agiotas começaram a ameaçar a vida de Geun-sae. Desesperado e assustado, o homem se refugiou no porão da família Park como última alternativa. Era isso ou a morte. Geun-sae se culpa pelo ocorrido, mas comenta que deseja permanecer no porão. O porão aqui representa conforto e segurança ao personagem, uma vez que o sofrimento do mundo exterior é muito mais cruel e brutal. Geun-sae encontrou na confinamento uma forma de escapar do sofrimento de sua dura realidade. Retomando os conceitos trazidos por Freud: “Contra o sofrimento que pode advir dos relacionamentos humanos, a defesa mais imediata é o isolamento voluntário. [...] Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele.” (FREUD, 1930, cap. III). Ao isolar-se das pessoas, Geun-sae encontrou um método de aliviar a dor angustiante impregnada no fundo de seu ser. Freud denomina como “felicidade da quietude” este método de confinamento. Assim, a antiga governanta oferece dinheiro à Chung-sook, ajoelhando-se no chão, humilhando-se e implorando por piedade.

A mãe da família Kim, no entanto, age de maneira inflexível e superior, olhando-os “de cima”. O oprimido se torna opressor. A presa se torna predador. Chung-sook revela o deleite por se sentir superior, por estar no controle e por subjugar o próximo, assim como inferiorizaram ela e a sua família por tantos anos. Entretanto, logo esse jogo de poder se reverte. A família Kim acaba se revelando e Moon-gwang os filma com a câmera do celular, conseguindo a

confissão de que todos eles pertencem a uma mesma família, o que os provaria como manipuladores e charlatões. O casal que até então suplicava, utiliza do celular como uma arma contra os Kim. Não há uma união entre os dois grupos, mesmo ambos pertencendo a mesma classe. Eles lutam pela posição parasitária que ambos possuem naquele ambiente, como diz Deleuze: “arrastado(s) pela força elementar de uma pulsão predatória que o(s) faz explorar todos os meios e arrancar o que cada um apresenta.” (DELEUZE, 1985. p. 163). Esses personagens lutam pela posse do celular que concede poder ao casal de impostores. Lutam como bichos e bestas, agarrando-se a qualquer oportunidade que os permita melhorar de vida. Qualquer, porque talvez não haja outra. E, no fim, a família Kim consegue aprisionar novamente o casal no porão, amarrando-os e amordaçando-os para que não façam barulho. Tais acontecimentos vão ao encontro do que Deleuze comenta a respeito da natureza das pulsões, elas são “inseparáveis dos comportamentos perversos que produzem e animam, canibalísticos, sadomasoquistas, necrófilos etc.” (DELEUZE, 1985, p. 162).

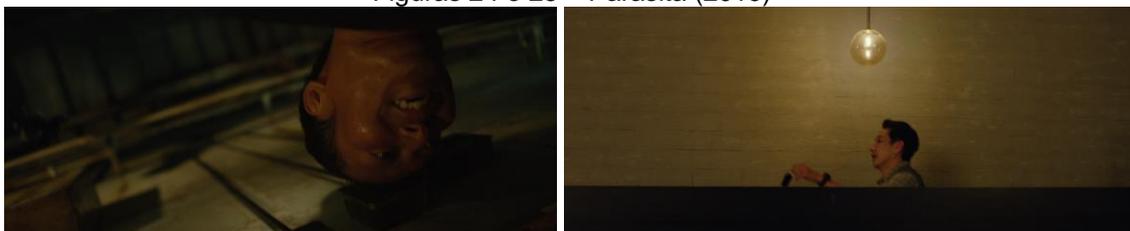
Figuras 20, 21, 22 e 23 – Parasita (2019)



A família Park retorna à casa antecipadamente e os Kim tentam arrumar a bagunça que fizeram e se escondem debaixo da mesa. Tudo isso simultaneamente em meio a uma incrível tensão. Moon-gwang não se dá por vencida e luta até o último momento, subindo as escadas do porão, tentando se soltar e retornar à parte superior da casa para contar toda a verdade aos chefes da família Park. No entanto, para impedir tal acontecimento, Chung-sook a chuta, fazendo-a rolar escadaria abaixo de forma brutal. A antiga governanta bate a

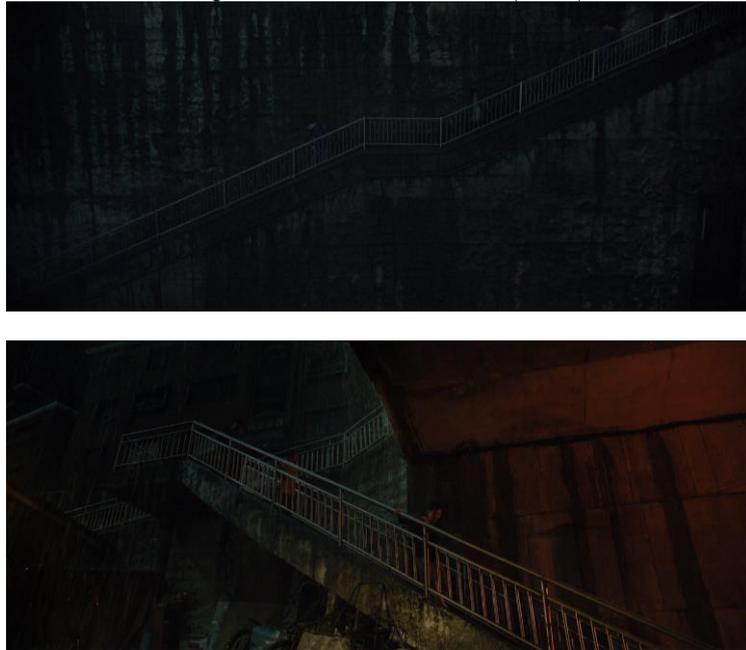
cabeça com força na parede e desmaia. Seu marido, Geun-sae, demonstra, nesta cena, uma idolatria monstruosa e doentia em relação ao Dong-ik. No momento em que o chefe da família sobe as escadas na entrada de sua casa, Geun-sae acende as luzes na medida que ele avança, batendo a cabeça no interruptor, enquanto agradece a Dong-ik por alimentá-lo e abrigá-lo. Geun-sae afirma que se comunica através de código Morse com os habitantes da casa. O contraditório nesta situação é que se o executivo soubesse da presença de Geun-sae, com certeza o expulsaria imediatamente de sua casa, então a gratidão seria apenas uma forma fantasiosa que Geun-sae encontrou para aceitar a sua posição, como um parasita que invade o corpo de um ser vivo e se sustenta às suas custas.

Figuras 24 e 25 – Parasita (2019)



Escondidos sob a mesa, após aprisionarem definitivamente o casal no fundo do porão, a família Kim escuta uma conversa entre Dong-ik e Yeon-gyo durante a noite. Eles comentam abertamente sobre seus funcionários e sobre o cheiro que eles possuem, com uma entonação de nojo e superioridade, inferiorizando-os, situação que dialoga com o que Freud diz: “A sujeira de qualquer espécie nos parece incompatível com a civilização. Da mesma forma, estendemos nossa exigência de limpeza ao corpo humano.” (FREUD, 1930, cap. III). Em determinado momento da noite, a família Kim consegue sair da casa, Kim Ki-taek se arrasta pelo chão, como um verme, para passar despercebido pelos Park que de repente acordam. Fora da residência pertencente aos membros da elite, a família Kim corre em meio à chuva de volta para sua casa. É interessante reforçar que a família Kim vive em uma zona baixa da cidade, enquanto a família Park tem sua casa em um ponto elevado. Desta forma, ao irem em direção à sua residência, os Kim precisam descer, literalmente, longas escadarias. Porém, este é um outro elemento que evidencia ainda mais a sua inferioridade em relação aos Park.

Figuras 26 e 27 – Parasita (2019)



Ao retornarem para o seu bairro, Ki-taek, Ki-jung e Ki-woo percebem que a água da chuva escorreu até o nível mais baixo da cidade – o da sua moradia. A rua em que eles moram está completamente inundada e a casa deles, sendo um espaço semi-subterrâneo, está quase totalmente submersa. Eles se infiltraram na casa dos Park com o objetivo de melhorar sua qualidade de vida, porém a realidade é cruel. Há uma clara degradação dos personagens e dos ambientes presente na narrativa. Por mais que eles lutem, não conseguem impedir a opressão constante de um mundo exterior sombrio e violento. Não há possibilidade de fuga. A água, por exemplo, um elemento limpo que traz felicidade, tranquilidade e paz para os Park, significa sujeira, destruição e silenciamento para os Kim. A desigualdade social é violência e corrosão.

Figuras 28 e 29 – Parasita (2019)



A família Kim retorna à sua casa, agora alagada e parcialmente destruída. Eles tentam, inultimemente, impedir a entrada da água e salvar alguns poucos

objetos enquanto observam definhar o lugar que eles cultivaram, compartilharam experiências e trocaram risadas, o lugar em que permaneceram unidos, seja em meio a um fumacê, seja amontoados no calor, seja lutando contra o desemprego, seja ensaiando uma trapaça, o lugar que eles chamavam de casa. O pouco que eles tinham antes, agora já não é mais nada.

Em paralelo à inundação da casa dos Kim, Moon-gwang acorda no porão, ainda tonta por causa do ferimento na cabeça, e tenta soltar o marido que está amordaçado e amarrado. Eles estão na mesma situação que os Kim, de baixo da terra e sem escapatória. Tudo o que eles tinham lhes foi tirado: o emprego de Moon-gwang que era a fonte de renda e sustento dela e do marido, a casa em que morava, a possibilidade de visitar Geun-sae no porão, alimentá-lo e passar momentos com ele. O mundo não teve pena de nenhum desses indivíduos, os levando a condições terríveis, desumanas e extremamente similares. O mundo não os ofereceu muitas opções. Não houve escolha. Moon-gwang acaba falecendo devido ao choque da queda de quando foi empurrada escada abaixo.

Figuras 30, 31, 32 e 33 – Parasita (2019)



Pode-se perceber que a narrativa de *Parasita* vai ao encontro das ideias abordadas por Deleuze e sua imagem-pulsão, especificamente à imagem-pulsão cíclica ou repetitiva. A imagem-pulsão repetitiva é alcançada através da pressão do mundo originário sobre o meio derivado que leva a pulsão à repetição infinita e não somente à degradação. Desta forma, a imagem-pulsão repetitiva executa o eterno retorno, o mundo originário pressiona o meio derivado em direção a uma curvatura ou um ciclo, fazendo com que o ciclo acabe degradando todas as

partes e aprisionando os personagens na repetição. Como diz Deleuze: “o homem de bem, o homem santo estão¹⁰ tão aprisionados no ciclo quanto o bruto ou o mau. [...] O que nos perde e nos degrada é a repetição. (DELEUZE, 1983. P 166). Em *Parasita*, vemos justamente essa degradação por repetição. Os personagens acabam sempre retornando para o seu lugar inferior e subterrâneo. Há a aparição de diversos elementos e situações que repetem-se ao longo do filme, como o momento no início da narrativa em que Ki-taek e Ki-woo jogam um balde de água em um homem bêbado que estava urinando na frente de sua casa. Mais tarde, no momento do alagamento, um outro homem acaba acertando sem querer Ki-taek com um balde de água. A mensagem aqui é clara: um dia você acorda sendo o caçador, no outro, o caçado.

Figuras 34 e 35 – Parasita (2019)



Após ter sua casa inundada, a família Kim se abriga em um ginásio com outras pessoas que perderam sua moradia e seus pertences na inundação. Um outro elemento que se repete inúmeras vezes durante a trama   a exigência da elabora o de um plano para os personagens seguirem. Nas cenas iniciais, Chung-sook, mãe da família Kim, pergunta para Ki-taek: “E agora qual   o seu plano?”, questionando o patriarca em rela o ao *wifi* do vizinho que passou a ter senha, impossibilitando o acesso da família Kim ao uso de internet gratuito. Após os eventos traumáticos e aterrorizantes na casa dos Park que envolveram o casal de impostores, Ki-taek afirma que não era para seus filhos se preocuparem porque ele tem um plano. E neste momento, no abrigo, amontoados e molhados com incontáveis outros desalojados, Ki-woo pergunta qual era o plano de Ki-taek. No entanto, o pai muda sua resposta, desesperan o e claramente exausto, ele alega que não tem mais um plano: “Se você faz um plano, a vida nunca funciona como você espera. [...] Sem um plano, nada pode dar errado. E... se alguma coisa vier a sair do controle, isso não importará. Seja você matar alguém

¹⁰ *Sic.*

ou trair seu país.” Então, o filho se desculpa com o pai por tudo, carregando um sentimento de culpa e de esperança. Ki-woo, nesta cena, está deitado abraçando apertado à pedra que ganhou de seu amigo, único pertence pessoal que ele retirou da inundação e mais um elemento recorrente. A pedra representa a inocência e esperança de Ki-woo. Ele a enxerga como uma espécie de amuleto, algo metafórico e abstrato, que irá auxiliar a trazer uma qualidade de vida melhor para sua família. Ki-woo, quando questionado sobre o motivo de estar agarrado tão firmemente a uma rocha, apenas diz: “A pedra fica sempre atrás de mim. Ela fica me perseguindo.” O garoto, então, deposita seus sonhos e expectativas neste objeto inanimado.

Figuras 36, 37, 38 e 39 – Parasita (2019)



No dia seguinte, a família Park está organizando uma festa surpresa para o filho caçula e chama os Kim, separadamente, para comparecerem à festa, os pais a trabalho, os filhos como convidados. Ki-jung interpreta a professora de artes, Jessica, Ki-woo, o tutor de inglês, Kevin, Chung-sook, a governanta, e Ki-taek, o motorista, Sr. Kim. Enquanto Chung-sook ajuda na preparação para a festa na casa dos Park, Ki-taek vai às compras com Yeon-gyo. Ki-taek costumava ser um homem animado e falante, mas agora apresenta um comportamento sério e silenciado. Ele passa a ficar em silêncio porque finalmente enxerga com clareza o peso de sua inferioridade perante a família Park. Há um sentimento angustiante crescendo em seu interior. Um sentimento que o corrompe e o aflinge. Tal sentimento torna material o conceito da imagem-pulsão da violência estática de Deleuze: “Na base há a pulsão, que, por sua

natureza, é forte demais para o personagem, seja qual for o seu caráter. Longe de ser uma aparência, esta violência está nele.” (DELEUZE, 1983, p. 172).

Após fazer as compras com Yeo-gyo, Ki-taek e a mulher entram no carro, indo embora. É neste momento que é possível perceber a presença dessa violência estática no interior de Ki-taek de forma marcante. Yeo-gyo está falando no celular em segundo plano e em primeiro plano temos Ki-taek dirigindo, sério. Em determinado momento, Yeo-gyo esboça uma expressão de nojo ao sentir o cheiro das roupas de Ki-taek, tapando o nariz e abrindo a janela do carro. Lembrando da conversa que ouviu entre Yeon-gyo e Dong-ik na noite anterior, Ki-taek percebe a reação da mulher e sua expressão se fecha mais ainda. Ele está em uma posição inferior aos Park, sendo silenciados constantemente por eles e pela sociedade. Aqui, a pulsão da violência estática está agindo sobre Ki-taek. É a violência comprimida, interiorizada, reprimida que age contra o próprio personagem. É a violência que impregna o indivíduo, antecedendo qualquer ação. É a violência que acaba o levando à sua deterioração.

Figuras 40 e 41 – Parasita (2019)



Enquanto isso, Ki-woo está na casa dos Park junto com Da-hye observando da janela o jardim arrumado, os convidados em roupas chiques e caras rindo e conversando entre si, aproveitando o dia. Ele questiona Da-hye se ele combina com aquele ambiente, mostrando a sua consciência em relação à sua inferioridade. Determinado a colocar um fim à situação que ocorreu na noite anterior, Ki-woo retira a pedra de sua mochila e vai em direção ao porão subterrâneo com a provável intenção de matar o casal de impostores. No entanto, aqui há mais uma situação em que o jogo vira e o predador torna-se presa. Seu plano dá errado e ele acaba libertando Geun-sae, que animallescamente investe contra Ki-woo e amarra uma corda em seu pescoço. Neste momento, Geun-sae toma a pedra de Ki-woo e o atinge com força na cabeça várias vezes. O objeto que antes era considerado um talismã, se torna

uma maldição, coberto de sangue ao lado do corpo inerte de Ki-woo. A presença da água também retorna à esta cena. Geun-sae, após atingir Ki-woo, abre o armário dos Park e bebe uma conserva de ameixas, atirando o pote no chão logo em seguida. A água da conserva escorre do vidro quebrado e se mistura lentamente com o sangue vazando de Ki-woo, lembrando a todos que não há como fugir da dura e sombria realidade que os cerca.

Figuras 42, 43, 44 e 45 – Parasita (2019)



O filme se encaminha para seus momentos finais. Dong-ik e Ki-taek aparecem vestindo cocares indígenas, escondidos atrás de um arbusto. Dong-ik quer fazer uma surpresa para seu filho: enquanto Ki-jung, mesmo como convidada, leva o bolo pelo jardim, os dois devem sair de trás do arbusto e atacá-la, interpretando o papel de índios ameaçadores que serão derrotados pelo jovem aniversariante “cowboy herói”. É perceptível a falta de interesse de Ki-taek e, mais uma vez, ele comenta sobre o quanto Dong-ik deve amar a esposa a ponto de se esforçar na elaboração dessa festa. Dong-ik responde friamente, afirmando que Ki-taek está sendo pago para trabalhar naquele dia e que a encenação é parte de seu trabalho, silenciando-o novamente. O parabéns começa e Ki-jung caminha com o bolo em direção ao pequeno Da-song, porém Geun-sae, que havia pego uma faca na cozinha ao sair do porão, invade o jardim, corre na direção de Ki-jung e a esfaqueia. A garota o acerta com o bolo e cai no chão. Geun-sae foi condenado pela violência que havia em seu interior e se tornou a própria personificação da besta. Aqui já não há mais distinção entre homem e bicho. Ele é um animal que age única e estritamente em função da

violência brutal, invadindo o meio derivado com seus instintos originários. O pequeno Da-song, ao ficar cara a cara com a besta, cai no chão convulsionando. Sempre protegido em seu mundo de fantasia e higiênica civilização, o garoto não suporta encarar o instinto humano em seu estado bruto.

Ki-taek e Dong-ik saem de trás dos arbustos e se chocam com a situação. Nota-se que nenhuma das pessoas presentes na festa presta socorro à Ki-jung. Ki-taek corre em sua direção em uma tentativa de estancar o sangue da filha, enquanto Geun-sae ataca Chung-sook, e Dong-ik vai em direção ao filho e a esposa, desesperados. Em meio ao caos, Ki-taek observa que o seu filho, Ki-woo, está coberto de sangue, sendo carregado por Da-hye que o encontrou atirado no chão em frente à porta do porão. O som ambiente se torna abafado e Ki-taek apenas escuta os gemidos da filha e os gritos de Dong-ik pedindo-lhe que atire a chave do carro para levar seu filho desmaiado ao hospital. Ki-taek reage em meio ao choque e joga a chave na direção de Dong-ik, porém Chung-sook cai por cima dela enquanto luta com a besta. A mulher segura um espeto e crava na lateral do corpo da besta. Chung-sook corre na direção da filha para ajudar a estancar o sangue, enquanto Dong-ik caminha até a besta para pegar as chaves que estão debaixo de seu corpo. Neste momento, Dong-ik se sente incomodado com o cheiro ruim do corpo que jaz no chão. Ao observar tal expressão de repúdio no rosto do patrão, Ki-taek se enfurece.

Sua violência interior comprimida, a violência estática, desperta no meio derivado. Aqui, é ele quem se torna a besta. Ele exterioriza sua violência, explodindo em um ato de fúria contra a ordem social, contra a desigualdade de classes e contra sua opressão. Ki-taek pega a faca caída ao lado da filha e a crava no corpo de Dong-ik. Neste momento, Ki-taek não suporta a força potente de suas pulsões e acaba entregando-se à elas, tornando-se vítima da violência que habita em seu interior. Como diz Deleuze: “Preso ele próprio da violência da pulsão, o personagem estreme sobre si mesmo, e é nesse sentido que se torna preso, a vítima da sua própria pulsão.” (DELEUZE, 1985, p. 172). A violência de Ki-taek, porém, também comunica. É um retorno ao seu primitivo. Uma renúncia à repressão de seus instintos ancestrais. Ela é sintoma de uma sociedade injusta e desigual, a consequência do silenciamento dos mais pobres. O abismo social entre as classes provoca por fim esse sentimento de insatisfação e essa revolta.

Figuras 46, 47 e 48 – Parasita (2019)



Ki-taek foge e retorna à casa dos Park, entrando pela garagem. Ele caminha em direção à sua degradação, isolando-se no porão que anteriormente abrigava Geun-sae, o homem que se rendeu a besta. Ki-taek não aguentou a pressão de sua violência internalizada, despertando-a no meio derivado e, como afirma Deleuze (1983), não é possível despertar essa violência no meio real sem romper de uma só vez com o personagem ou sem direcioná-lo à sua própria degradação ou morte. Retornando ao mundo originário, evocando novamente a imagem-pulsão repetitiva e o conceito de eterno retorno, Ki-taek condena-se ao esquecimento. A realidade de Ki-taek no começo do filme era a de um homem pobre e desempregado vivendo no subterrâneo e, por mais que ele tivesse lutado para inverter essa situação e trazer à sua família uma melhor qualidade de vida, ele retornou ao subterrâneo. O retorno não foi, porém, para a sua antiga residência, mas para o porão escuro, sujo e apertado em que Geun-sae estava confinado. Fugitivo da polícia pelo crime de homicídio, Ki-taek confina-se longe de sua família e do restante da civilização. Os personagens de *Parasita* retornam ao ponto precário inicial ou, alguns, recaem para um ponto ainda pior. Percebe-se, então, um ciclo infinito de repetições que permeiam a vida destes personagens, incapazes de escapar do sofrimento e opressão. Além disso, há a questão de um ocupar o lugar que anteriormente pertencia a outro. Ki-taek que, junto de sua esposa e filhos, desenvolveu esquemas e planos trapaceiros para ocupar a posição dos funcionários da família Park durante a primeira metade do filme, no fim, acabou ocupando a posição mais baixa e miserável entre todos os

personagens: a de Geun-sae, que isolou-se voluntariamente no porão dos Park para fugir de seus caçadores do mundo externo, enjaulado e assustado como um bicho. E, assim, percebe-se também a consequência de Ki-taek ter exteriorizado sua violência, agindo sobre o meio real. De acordo com Deleuze, os personagens “são condenados pela violência que os habita e que os força a ir até o fim de um meio que a pulsão explora, mesmo que isso lhes custe o seu próprio desaparecimento junto com o meio.” (DELEUZE, 1930, p. 172). Ki-taek desaba no chão do porão da casa dos Park e chora por todos os acontecimentos que ocorreram: pela morte de sua filha, pela condição da saúde de seu filho, por ter se entregado à brutalidade quando não sabia mais o que fazer e por ter selado o seu destino, condenando a si mesmo ao desaparecimento e ao esquecimento. Assim como Geun-sae e sua esposa, Moon-gwang, que se renderam à violência cruel e se condenaram à morte.

Figura 49 – Parasita (2019)



O eterno retorno também ocorre para os outros membros da família Kim. Após acordar em um hospital com sequelas psicológicas devido aos acontecimentos anteriores e participar de uma audiência respondendo pelos crimes de falsificação, invasão e agressão, Ki-woo acaba saindo em liberdade condicional com sua mãe. Juntos, mãe e filho, retornam para a casa em que viviam. Ki-jung, irmã de Ki-woo, também retornou ao confinamento: suas cinzas foram postas em um vaso de cerâmica. Ki-woo volta à sua realidade original e despeja em um rio a pedra que o acompanhou durante todo o desenrolar do filme, símbolo de um talismã e uma maldição, em uma tentativa de dar fim a este ciclo. Porém, o ciclo nunca tem realmente um fim, ele não acaba. Um novo ciclo recomeça e pode-se perceber que Ki-woo tem como objetivo a execução de um novo plano: ganhar muito dinheiro para comprar a casa que percentencia aos

Park e dar uma vida digna à sua família, libertando o pai de seu cativeiro no porão. Neste momento, o filme apresenta cenas que ilustram o novo plano de Ki-woo: ele com uma roupa elegante visitando a casa, sua mãe no quintal ensorralado, o pai subindo as escadas e indo até o quintal para abraçar o filho. Mas é apenas uma fantasia. Novamente, Ki-woo se alimenta de ilusões que não irão se concretizar para fugir do sofrimento de sua realidade, recriando através da imaginação um novo mundo em que as situações insuportáveis e desagradáveis são substituídas por uma realidade utópica mais favorável e aceitável, porém, como diz Freud: “mas quem quer que, numa atitude de desafio desesperado, se lance por este caminho em busca da felicidade, geralmente não chega a nada. A realidade é demasiado forte para ele.” (FREUD, 1930, cap. III). Há formas de aliviar e manter afastado o sofrimento presente na vida dos personagens, seja através do isolamento voluntário, como no caso de Geun-sae, seja através da fantasia, como Ki-woo, mas não é possível escapar completamente da realidade e da dor que ela ocasiona. A realidade sempre vai ser mais forte. E Bong Joon-ho evidencia isso com maestria com a última cena do filme. Nela, nós retornamos ao início do filme, reforçando a existência da imagem-pulsão repetitiva e do eterno retorno. Não há luz do sol entrando pela janela, apenas um breu noturno do inverno, evidenciando a situação dolorosa e degradante do filho da família Kim e seu desaparecimento no meio. A câmera desce e revela Ki-woo com uma expressão de cansaço e tristeza no rosto. Não há esperança ou escapatória. Em *Parasita*, os personagens podem transitar entre diversos espaços e passar por inúmeras situações diferentes, porém o fim sempre será o início e o início sempre será o fim, um ciclo infinito de deteriorização que resulta no aprisionamento e esquecimento destes indivíduos.

Figuras 50, 51, 52 e 53 – Parasita (2019)





Parasita, em última instância, trata sobre a podridão do mundo capitalista, do sofrimento e silenciamento dos mais pobres, do desejo de liberdade, da inevitabilidade da miséria, da bestialidade e da astúcia do ser humano para ascender socialmente, da violência da desigualdade social e da degradação. O filme apresenta personagens que são simultaneamente bons e maus, homens e bichos, presas e predadores, livres e prisioneiros, “aves de rapina e parasitas”, construindo uma crítica muito forte ao capitalismo presente tanto na Coreia do Sul quanto no mundo. É um filme que evidencia a brutalidade e descaso da sociedade com os mais pobres, sem poupar o espectador.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parasita (2019) é um filme permeado majoritariamente pela presença do diálogo. No entanto, também há a presença do silêncio. O silêncio, neste caso, atua como um elemento significador que intensifica outros aspectos presentes nas cenas fílmicas, tais como as ações dos personagens, suas falas e os movimentos de câmera. Como diz Orlandi, o silêncio: “permite o movimento do sujeito.” (ORLANDI, 1992, p. 13). Sem a presença do silêncio, muitos elementos presentes no filme perderiam a sua potência e força, por não ter tido o recuo necessário para que o sentido fizesse sentido.

O silêncio, além disso, também é utilizado em *Parasita* como um instrumento silenciador. O mundo capitalista atual, em sua forma de desigualdade social que concede poder aos mais ricos para subjugar os mais pobres, é uma constância no desenrolar das situações do filme. Os personagens sofrem as consequências deste silenciamento e é este o fator que define o modo como eles se comportam, agem e vivem, interferindo diretamente no desenvolvimento da narrativa. Este silenciamento provém de uma sociedade elitizada que restringe as vontades e os instintos primitivos dos mais pobres, como definido por Freud (1930). Os personagens pertencentes às classes sociais elevadas possuem um complexo de superioridade, em que o menor deslize cometido pelos que estão em posições inferiores a eles, faz com que eles sejam condenados e considerados pessoas sujas e malcheirosas. A falta de higienização e o ato sexual descarado são elementos intoleráveis para os ricos, havendo um claro repúdio e uma “regra” subtendida a ser cumprida pelos mais pobres.

O sofrimento ocasionado por esta realidade desigual e doentia afeta os personagens de formas diferentes: Geun-sae tenta aliviar o seu sofrimento através do isolamento voluntário, já Ki-woo, por sua vez, opta pela fantasia de um mundo criado em seu imaginário que não vai se concretizar. Não é possível afastar completamente este sofrimento e muito menos escapar definitivamente da realidade. Todos estes sentimentos que foram reprimidos dentro dos personagens por forças externas a eles, uma hora irão explodir. Como é o caso de Geun-sae, que não suportou a dor da perda de sua esposa e tornou-se a personificação da besta, perdendo o controle sobre si mesmo e cometendo um

assassinato brutal. Assim como Ki-taek, que reprimiu e internalizou a sua violência, ou seja, a imagem-pulsão da violência estática apresentada por Deleuze (1983), a tal ponto que seu sofrimento se tornou insuportável, fazendo-o direcionar seu descontentamento com uma sociedade desigual e injusta em Dong-ik, a representação superior da opressão provinda de uma civilização repressora e movida pelo dinheiro, esfaqueando-o em uma ação crua. Desta forma, Ki-taek condenou o seu destino ao definhamento e esquecimento.

Este destino é semelhante ao de todos os personagens menos favorecidos de *Parasita*, seguindo a ideia da degradação da imagem-pulsão cíclica ou repetitiva e do eterno retorno, em que os personagens sempre retornam ao seu ponto inicial ou inferior a ele. O fim é o início e o início é o fim. É possível perceber que o eterno retorno evidencia a impossibilidade de escapar da degradação das classes menos abastadas, ocasionada por uma sociedade capitalista e repressiva. A desigualdade social é violência. O silenciamento é um sintoma dessa violência que gera violência. E o ciclo infinito é a manutenção do silenciamento e da violência. *Parasita* é a representação de todas estas facetas, uma obra crua que retrata a realidade do mundo contemporâneo e que não há como escapar da deterioração e do definhamento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Julia Maria Costa. **Falas, Silêncios e Imagens**: O cinema de Kim Ki-duk. 2010. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/3867>>. Acesso em 28 Jun. 2020.
- Coreia de Hoje**. Serviço Coreano de Informações para Além-Mar. Coreia do Sul, 1974.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1930.
- GUÉRON, Rodrigues. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: Nau, 2011.
- JUNIOR, Luiz Carlos Oliveira. **De Volta para o Futuro**: A Nova Era do Cinema Sul-Coreano In Baptista, Mauro; Mascarello Fernando (Org). Cinema Mundial Contemporâneo. Campinas: Papyrus Editora, 2008.
- KIM, Mee-Hyun. **Korean Cinema**: From Origins to Renaissance. Seoul: KOFIC, 2004.
- LEITES, Bruno Bueno Pinto. **QUANDO A IMAGEM FAZ SINTOMA**: imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000. 2017. 289 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- LUZ, Guilherme. **A Imagem-pulsão e a dupla articulação da repetição nas imagens de arquivo**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- MACEDO, Emiliano Unzer. **A Montanha e o Urso**: Uma História da Coreia. Brasil: Amazon, 2018.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio**: No Movimento dos Sentidos. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1997.
- PAQUET, Darcy. **A Short History of Korean Cinema**. In. Korean Film: 01 Mar. de 2007. Disponível em: <<https://www.koreanfilm.org/history.html>>. Acesso em: 28 Jun. 2020.
- PAQUET, Darcy. **New Korean Cinema**. NY: Columbia University Press, 2009.

ROSA, Geana. **O SENTIDO DO SILÊNCIO DE ENI ORLANDI E SEUS EFEITOS NO PODER JUDICIÁRIO BRASILEIRO**. Artigo Científico – PG/UEMS, 2018.

SHIN, Seung-hwan. **New Korean Cinema: Mourning to Regeneration**. Seoul, 2014.

SONTAG, Susan. **A Estética do Silêncio**. In. A vontade radical: estilos. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

TAJES, Theo. **O Silêncio e a Incomunicabilidade em A Casa Vazia e O Arco de Kim Ki-duk**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Realização Audiovisual) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2018.

“Quanto mais extremo o capitalismo, mais extrema é a desigualdade”, afirma diretor do filme Parasita. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/596211-quanto-mais-extremo-o-capitalismo-mais-extrema-e-a-desigualdade-afirma-diretor-do-filme-parasita>. Acesso em: 15 jul. 2020.

ANEXOS

FILMES

PARASITA. Direção de Bong Joon-Ho. 2019.

EM CHAMAS. Direção de Lee Chang-dong. 2018.

HOTEL ÀS MARGENS DO RIO. Direção de Hong Sang-soo. 2018.

OKJA. Direção de Bong Joon-Ho. 2017.

SNOWPIERCER. Direção de Bong Joon-Ho. 2013.

PIETÁ. Direção de de Kim Ki-duk. 2012.

O HOSPEDEIRO. Direção de Bong Joon-Ho. 2006.

LADY VINGANÇA. Direção de Park Chan-wook. 2005.

OLDBOY. Direção de Park Chan-wook. 2003.

BARKING DOGS NEVER BITE. Direção de Bong Joon-ho. 2000.

MR. VINGANÇA. Direção de Park Chan-wook. 2002.

THE DAY A PIG FELL INTO DE WELL. Direção de Hong Sang-soo. 1996.

CROCODILE. Direção de Kim Ki-duk. 1996.