

Vol. 15 - N. 30 | 2020 | ISSN 1808-883X

**ADVÉRPIO**

Revista Científica dos Cursos de Comunicação do Centro Universitário FAG

**A CONSTRUÇÃO SOCIAL EM PARASITA:  
UMA ANÁLISE DAS TÉCNICAS CINEMATOGRAFICAS**

ALEX CARMO  
FRANTHESCO RODRIGO OLIVEIRA **FIORAVANÇO**

ARTIGO 5

# **A CONSTRUÇÃO SOCIAL EM PARASITA: UMA ANÁLISE DAS TÉCNICAS CINEMATOGRAFICAS**

Alex CARMO<sup>1</sup>

Franthesco Rodrigo Oliveira FIORAVANÇO<sup>2</sup>

## **RESUMO**

O presente trabalho tem como objetivo explorar métodos e técnicas cinematográficas utilizadas no filme Parasita para a construção/reprodução de determinados aspectos sociais nos personagens, com o intuito de compreender os processos fílmicos para uma distinção de classes sociais presentes na narrativa. Para isso, desenvolveu-se uma pesquisa qualitativa, selecionando trechos do filme e buscando compreender quais técnicas estão por trás das cenas, e como são aplicadas levando em consideração os aspectos particulares dos personagens e seus contextos narrativos. Com o desenvolvimento da pesquisa, conclui-se que, a partir de diferentes combinações de enquadramento, de iluminação, de movimento de câmera, de design de produção e até a forma de edição, forma-se um instrumental indispensável para a percepção do espectador sobre o desenvolvimento da trama, dos personagens e da narrativa fílmica.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Técnicas Cinematográficas, Filme Parasita, cinema.

---

<sup>1</sup> Publicitário. Doutor em Letras. E-mail: alexcarmo@fag.edu.br

<sup>2</sup> Publicitário formado pelo Centro Universitário FAG.

## 1 INTRODUÇÃO

No ano de 2019 a indústria do cinema passou por um gigante marco, quando pela primeira vez um filme de língua não inglesa alcançou o status de grande vencedor de Melhor filme na premiação do Oscar. *Parasita*, dirigido por Bong Joon-ho viaja entre os gêneros cinematográficos flertando com o suspense, terror e um humor negro, criando, dessa forma, uma identidade única para o filme. Neste artigo, nossa investigação busca compreender e identificar quais os métodos são utilizados para contribuir na narrativa do filme, sendo o foco principal entender como a película cria uma distinção clara entre os personagens afortunados e pessoas que lutam diariamente para ter uma refeição.

Para tal entendimento, foram selecionados trechos do filme para serem analisados a partir de técnicas cinematográficas. Sendo assim, exploraremos sua aplicação e qual seu objetivo no desenvolvimento da narrativa, para isso abordaremos desde as questões visuais (como enquadramento, movimentação de câmera) às questões de desenvolvimento de personagem e suas funções na trama, baseando-se principalmente com estudos de arquétipos.

O trabalho é elaborado com base em pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo, baseando-se nos estudos de Christopher Vogler sobre narrativa, focando principalmente na relação de arquétipos desenvolvidos durante o longa, para a técnica de produção buscamos embasar a análise no livro *Os cinco Cs da Cinematografia* do diretor de fotografia, Joseph V. Mascelli, que compartilha todos seus conhecimentos da linguagem cinematográfica além de outros profissionais da área que colaboram com seus conhecimentos em montagem, design de produção e colorização.

Sendo assim, ao fim do trabalho buscaremos entender como esse conjunto de técnicas e ideias contribuem para uma narrativa sólida proposta pelo diretor.

## 2 CONTEXTO NARRATIVO

Para este projeto, analisaremos uma sequência do filme sul-coreano, *Parasita*, lançado em 2019 que teve boa repercussão no mundo inteiro, ainda mais depois de ser indicado para o Oscar.

O filme segue a história da família Kim, uma família de classe social baixa, que faz de tudo para se sustentar: todos os membros estão desempregados e fazendo pequenos bicos, sem educação formal o suficiente para conseguir um emprego tradicional. Até que o filho mais novo da família, Ki-woo, recebe uma oportunidade de trabalhar dando aulas particulares de inglês para uma garota de uma família extremamente rica, os Park. Com a ajuda de sua irmã, Ki-jung, ele falsifica um certificado de professor de aulas de inglês e invade o universo dessa família de classe social distinta.

Uma vez lá, o filho começa uma verdadeira operação para que todos os membros da família Kim possam ocupar cargos de trabalho na casa dos Park. Eles, com artimanhas e enganações, tomam o trabalho dos demais empregados, tornando-se verdadeiros parasitas invadindo um hospedeiro. A filha, Ki-jung, passa-se por uma artista arrogante e renomada que foi estudar na Europa e agora começa a dar aulas de arte para o filho do casal Park. O pai, Kim Ki-taek, rouba a vaga de motorista particular da família Park. E, por fim, a mãe, Chung-Sook, torna-se a governanta da casa, responsável para que tudo continue organizado e funcionando.

Uma vez hospedados e com a vida praticamente ganha nesse jogo de trapaças, a família se depara com um obstáculo que eles não previram. Durante a viagem da família Park, a antiga anfitriã volta para a casa de seus ex-empregadores pedindo ajuda. Com remorso, eles permitem que ela entre e então se revela a existência de um *bunker* escondido no subsolo da mansão, onde seu marido se escondia. Assim como os Kim, ela também fez de tudo para poder alimentar e sustentar sua família, chegando a tomar medidas mais drásticas como esconder o esposo no subsolo. Com todas essas revelações, um verdadeiro combate se inicia entre a família da antiga anfitriã, para retomar seu cargo, e os Kim, para manter seus empregos. Resultando em uma vitória para os Kim.

Porém, com uma ligação inesperada dos Park, dizendo que estão voltando mais cedo, gera uma nova urgência.

## 2.1 SEQUÊNCIA 1

A primeira sequência que analisaremos toma como base um diálogo que ocorreu momentos antes, quando a família Kim está aproveitando a ausência de seus chefes. Nesta cena, Chong-suuk diz que se a família Park chegasse de surpresa eles seriam como baratas correndo para se esconder, preparando assim o espectador para a futura sequência, quando eles se veem nesta situação, tendo que esconder seus lixos, livrar-se da ex-governanta, Gook Moon-gwang, e seu marido, Oh Geun-sae, além de correr para debaixo de móveis, como baratas.

A sequência é construída em dois cenários, na mansão dos Park e em seu *Bunker* secreto. Existe uma clara distinção entre ambos os ambientes e como eles são apresentados. Podemos começar a análise pelo próprio design de produção, função essa que, no cinema, vai além de apenas localizar os personagens, mas também contribuir narrativamente para história através do cenário.

Design de produção é a atividade projetual de pensar a concepção de um filme por locação, cenários, móveis e objetos. A produção de elementos que compõe a cena e adquirem significados próprios e, juntamente com o trabalho dos atores, ajuda a contar a história. Esses elementos são trabalhados por um designer de produção que é responsável pelo design visual do filme. (BAPTISTA, 2005, p. 2).

Podemos compreender que o design de produção é uma forma de entender quem são os personagens, quais seus interesses, anseios, expectativas e, principalmente, como o espaço pode afetar a história e fazer ela se mover. Na sequência atual, existem dois cenários próximos e completamente diferentes. O *bunker* é um lugar apertado, mal iluminado, sujo, úmido e escondido, por sua vez a mansão é exageradamente grande, com luzes suaves um quintal espaçoso, plantas e móveis enormes. Tais elementos criam um contraste entre os cenários, gerando uma imagética no espectador sobre quem são as pessoas que vivem lá (Figura 1).

**Figura 1:** Comparação entre a mansão dos Park e o *bunker* secreto



**Fonte:** Parasita (2019)

No entanto, não é apenas o cenário que contribui para tal percepção, a fotografia trabalha os elementos e como eles serão apresentados para o público. A câmera nos conduz pela história e nos coloca em pontos de vista essenciais para narrativa. Muito da história pode ser contada sem nenhuma linha de diálogo, pelo uso exclusivo de imagens.

Nesta sequência, durante as cenas do *bunker*, a câmera tende a ficar torta para causar uma sensação de desconforto e estranheza, fazendo um ângulo conhecido como plano holandês ou plano oblíquo, que, como aponta Marcelli (1965), "Devem ser reservados a sequências que demandam efeitos estranhos, violentos, instáveis, subjetivos ou inovadores" (MARCELLI, 1965, p. 135).

Por sua vez, na mansão temos o total oposto, com imagens estáveis e em planos gerais (exceto em planos de close, para mostrar as reações dos personagens), contribuindo para percepção de um lugar grandioso, bem estruturado, eliminando as chances do espectador sentir-se desconfortável, uma vez que "planos gerais aumentam o campo de ação de um filme, pois valoriza o tamanho do cenário [...] caso contrário, um filme como esse parecerá claustrofóbico e sem amplitude" (MARCELLI, 1965, p. 35), o que acontece durante as cenas do *bunker*, já que possuímos um enquadramento mais apertado em um ambiente menor.

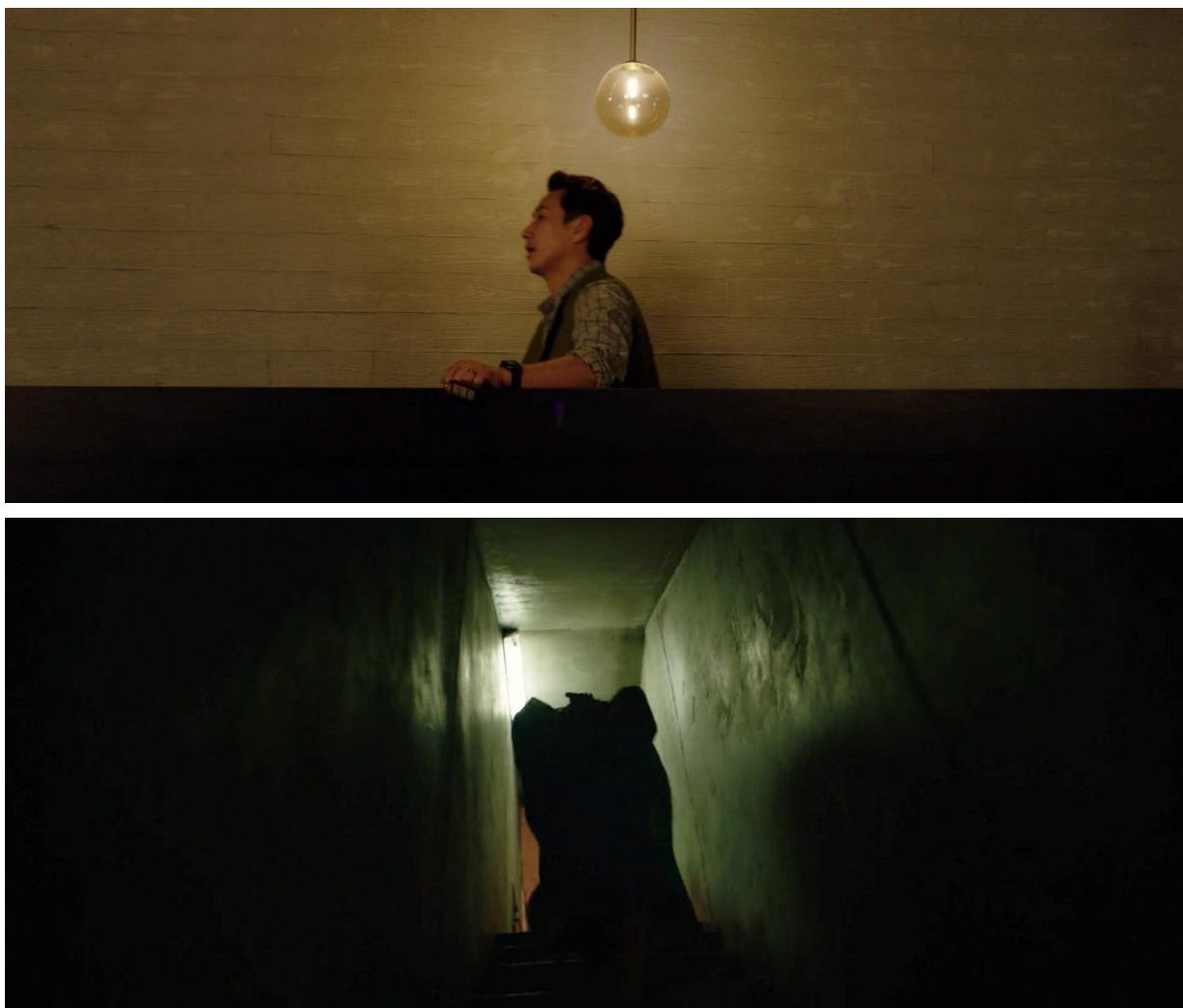
Ainda na fotografia, a forma de iluminar as cenas contribui na percepção, Kalmus (1935) afirma que "Nós precisamos estudar harmonia da cor, a adequação da cor a certas situações, o apelo da cor às emoções" (KALMUS, 1935, p. 140). O *bunker* possui tons de verde vindos das iluminações diegéticas, que lembram a sujeira, o mofo e a umidade. Esse desconforto e a dramaticidade da cena aumentam com o contraste de iluminação, quando possuímos uma distância maior entre os tons mais claros e mais escuros dos quadros. Novamente temos o trabalho reverso na casa, com um contraste de iluminação menor, criando uma suavidade na pele dos personagens, além de possuir cores quentes, essas combinações geram uma sensação de conforto.

Narrativamente, todas essas técnicas contribuem para construção de afastamento entre ambas as realidades, das pessoas menos favorecidas e das mais ricas, e esta sequência, em especial, mostra o confronto entre duas famílias com baixas condições financeiras para tentar sobreviver nesse mundo. Para isso, eles têm que lutar, enquanto os Park, a família rica, não possui nem mesmo conhecimento da existência dessas pessoas, já que, para eles, todos não passam de ferramentas para se alcançar seus objetivos.

O design de produção constrói signos visuais poderosos na história, especialmente as escadas, já que para sair do *bunker* existe um enorme lance de escadas, que pode ser interpretado como a ascensão social para os personagens, visto que, em determinado momento, chegar ao topo resolveria todos os seus problemas, da percepção da ex-governanta, reconquistando o seu antigo trabalho.

O signo por de trás da escada continua quando é revelado que, toda vez que o Parker sobe as escadas, quem acende a luz é Oh Geun-se, o marido da ex-governanta, dentro do *bunker* e não um sensor (Figura 2).

**Figura 2:** Comparação da representatividade do signo das escadas



**Fonte:** Parasita (2019)

Com essa informação, pode-se fazer uma analogia entre como o Parker só chegou aonde chegou com o trabalho de outras pessoas que ele nem sabe da existência, pessoas essas que não possuem valor nenhum para ele, já que estão abaixo de sua grandeza. Os signos com as escadas se mantêm em outras sequências que iremos analisar em seguida.

## 2.2 SEQUÊNCIA 2

Assim que a família Park chega frustrada em casa, os Kim correm para se esconder em cantos da mansão, até que finalmente todos eles se encontram na sala e



se veem obrigados a correr para debaixo da mesa de centro da sala, enquanto os pais Park se deitam ao sofá para observar seu filho mais novo, Da-Song, acampar no quintal durante uma tempestade.

O *take* inicia com um plano americano dos personagens com uma grande distância entre eles, mostrando todo o espaço (Figura 3). A iluminação segue com baixo nível de contraste e com cores quentes, tudo isso cria um cenário de grande conforto para os personagens.

Quando o pai pergunta se a barraca não vai vazar, a mãe responde que não, pois foi encomendada dos Estados Unidos. O design de produção faz questão de colocar uma barraca referenciando os nativos americanos, reforçando obsessão do personagem Da-song para com a cultura ocidental americana. Essa escolha também reflete em como os personagens criam uma supervalorização nos Estados Unidos, já que mesmo eles vivendo em um país com um alto nível de tecnologia optam por não acreditar em si mesmos.

A forma como nos é revelado a posição dos Kim é bastante sugestiva, o *take* é gravado com um movimento de pedestal, a câmera se move dentro do seu eixo Z. Dessa forma revelando-nos os personagens escondidos logo abaixo da mesa.

Essa escolha de movimento traz a sensação de uma realidade totalmente diferente, como se estivéssemos indo para o esgoto de uma rua, criando um contraste com a imagem anterior que era espaçosa, cabendo um personagem inteiro deitado em um sofá em uma luz agradável, para um lugar sujo, pequeno, escuro e no chão. Onde três pessoas se amontoam.

**Figura 3:** Contrastes sociais através da mise-en-scène



**Fonte:** Parasita (2019)

A montagem segue intercalando entre os comentários dos Park e as reações dos Kim por debaixo da mesa, buscando mostrar o quão desconfortável eles estão ouvindo aquele diálogo. Inicialmente, temos planos bem abertos mostrando o ambiente em que os personagens estão e conforme o diálogo vai entrando em aspectos mais cruciais para narrativa a câmera começa a se aproximar cada vez mais, aproximando-se de suas ideias e de quem essas pessoas realmente são e como elas veem o mundo e as pessoas que os cercam.

Durante o diálogo entre Yeon-Kyo e seu marido, Sr. Park, eles demonstram sua indiferença com as pessoas mais desfavorecidas, tratando-os apenas como meras ferramentas. Em certo momento, Sr. Park comenta sobre Kim, que apesar de ser um

bom motorista, seu cheiro ultrapassa o limite do aceitável. O diálogo enfim chega a uma conclusão quando Dong Ik diz "às vezes, sentimos esse cheiro no metrô", referenciando o cheiro de pessoas pobres que não possuem a possibilidade de andar de carro com ar condicionado. A cena ganha ainda mais potencial dramático quando o Dong Ik se refere a uma calcinha encontrada dentro de seu carro dias atrás, que foi deixada por Ki-Jung para incriminar o antigo motorista, eles acreditam que a peça íntima foi deixada por uma prostituta e começam interpretar papéis, onde o Dong é um traficante e sua mulher uma usuária. Em alguns momentos, vemos apenas as reações da família Kim que escuta todo diálogo, a decisão de mostrar a reação da família não é por acaso, essa escolha traz uma profundidade para interpretar o que os personagens estão sentindo no momento. A escolha de mostrar ou não algum plano ou a ordem em que deve ser seguida para essa apresentação é feita principalmente na montagem, onde o montador vai analisar diversas cenas e tomar a decisão baseada em critérios narrativos e técnicos.

O corte ideal (para mim) obedece simultaneamente o seis critérios que segue 1) Reflete a emoção do momento 2) Faz o enredo avançar 3) Acontece no momento certo (dá ritmo) 4) Respeita o que podemos chamar alvo de imagem, a preocupação de foco de interesse do espectador e sua movimentação dentro do quadro 5) Respeita a planaridade - a gramática de três dimensões transportas para duas na fotografia 6) respeita a continuidade tridimensional do próprio espaço. (MURCH, 1992 p. 29)

Como na cena, a identidade e a natureza de quem são os Kim está sendo colocada em julgamento, o montador define de extrema importância mostrar como cada personagem estava se envolvendo com os comentários dos Park, optando por mostrar suas reações individuais, seguindo o corte ideal de Walter Murch (1992), combinando diferentes critérios de uma única vez, como refletir a emoção do momento, fazer a história andar, dar ritmo e mostrando o foco de interesse do espectador.

Novamente, a relação de superioridade está presente na imagem, com os Park em um nível elevado e os Kim rebaixado, no chão, quase como insetos que se escondem juntos à sujeira debaixo dos móveis dos humanos, que estão em casa.

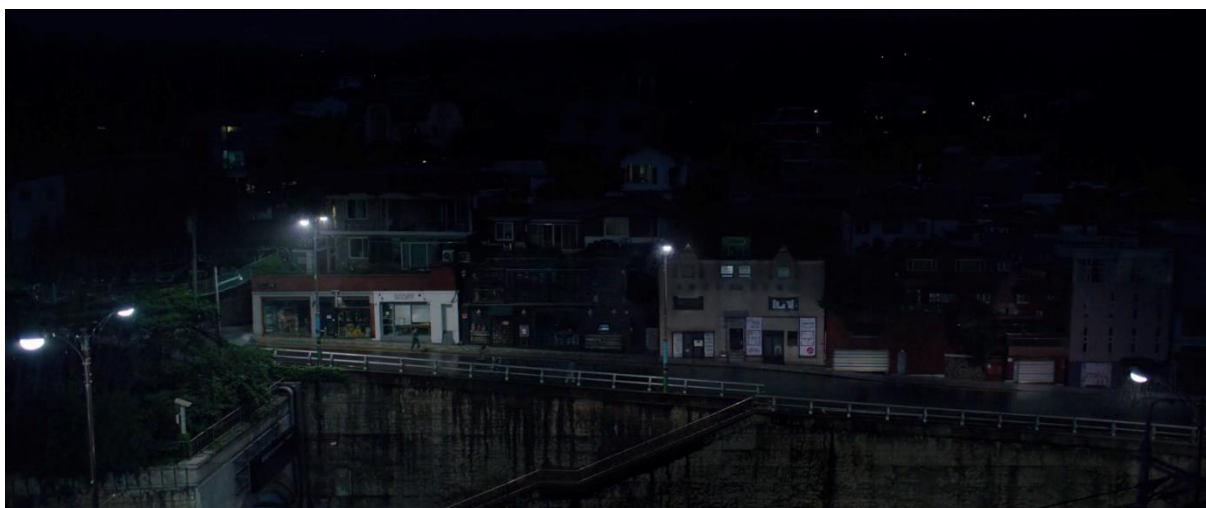
A sequência finaliza com um plano chamado *God's Eye*, onde a câmera se afasta de qualquer ponto de vista de algum personagem, e se posiciona a pino, permitindo que o público veja a partir de uma visão universal da situação de toda cena.

Assim, podemos ver os Park em seu ato sexual embriagando-se de prazer, sem ter nenhuma noção de que existe uma família inteira comprimida em um pequeno espaço de uma mesa e que são obrigados a escutar o sexo deles. O plano faz um *traveling* lateral isolando a casa e deixando apenas a mesa enquadrada, como se isso fosse tudo que eles precisavam saber.

### 2.3 SEQUÊNCIA 3

Após escapar da mansão dos Park sem serem vistos, os Kim correm até sua casa em meio a uma tempestade. A sequência é muito clara em criar uma distância social entre ambas as famílias, tão clara, que se torna literal. Os Park, como são ricos, moram no topo em uma enorme mansão, a família Kim precisa descer inúmeros lances de escadas e ruas para enfim chegar em casa. Um dos recursos cinematográficos usados para criar tais sensações foram os grandes planos gerais, utilizados apenas nesta sequência em todo filme (Figura 4). Visto que, esse recurso, "Pode se usar sempre que quiser impressionar o público com a gigantesca extensão do cenário ou do acontecimento" (MASCELLI, 1965, p. 33), cria-se, assim, a distância que eles queriam passar.

**Figura 4:** A colossal distância entre as realidades



**Fonte:** Parasita (2019)

Novamente, vemos presentes os signos das escadas, porém ao contrário do que temos com os Park, de sua glória ao subir, vemos a família Kim descer inúmeros lances de escadas para enfim poder chegar a seu lar.

Além do contraste da distância, o design de produção se fortalece narrativamente, principalmente quando a casa dos Kim não só é na rua mais baixa, como é também abaixo do próprio nível do chão, dividindo ambas as famílias, assim, em extremos. O contraste é ainda percebido na iluminação das próprias ruas, tão logo a família Kim sai da casa dos Park, os personagens são iluminados por uma fonte diegética, a iluminação vinda dos postes, essa luz clara e branca gera um tom suave nos personagens sem muitos contrastes. Porém, quando começam a chegar a extremos mais baixos, a luz branca de LED é substituída pela luz alaranjada, gerada pelos postes de vapor de sódio, uma forma antiga de iluminação, gerando ainda mais contraste na imagem.

A tempestade, que inicialmente parecia apenas um gatilho para gerar emergência nos personagens, passa a ganhar um poder narrativo muito maior, que é construído desde o início da sequência com um close, focando na água transbordando na sarjeta. Segundo Mascelli (2009), o close vem para isolar elementos importantes para narrativa "eliminar tudo que não for essencial naquele momento e isolar qualquer incidente significativo da narrativa que deva ser enfatizado" (MASCCELLI, 2009, p. 199). Com esse recurso, o diretor nos adianta futuros problemas que os personagens irão enfrentar trazendo uma rima visual no momento em que Ki-woo chega às escadas perto de sua casa e vê toda a água descendo pelos seus pés, novamente, em plano detalhe.

Expondo a verdadeira situação do lugar em que moram. Existe um contraste muito presente, porém, dessa vez nos elementos da história: a chuva para família Park representa apenas um final de semana frustrante, por não poder comemorar o aniversário do filho mais novo. No entanto, para os Kim, se torna um desafio de sobrevivência, já que toda a água da cidade escorre para seu bairro. Além disso, a chuva não se torna nem mesmo um problema para o filho Da-song, que decide acampar no quintal da casa, já que sua barraca é de alta qualidade como sugere Yeon-kyo, quando diz que a barraca foi produzida nos Estados Unidos.

Quando os Kim chegam em casa, se deparam com seu imóvel totalmente destruído. É interessante analisar que cada personagem busca conforto em algum item, Ki-taek se agarra as antigas memórias de glória de sua mulher, como sua medalha que fica coberta pela água. Ki-jung busca conforto em um maço de cigarro, como se a personagem estivesse acostumada a passar por desastres em sua vida, sendo a única que se mantém acima da água. Já Ki-woo, se agarra ao seu amuleto que supostamente deveria trazer riquezas, mas acaba sendo relacionado à ambição de chegar à riqueza, do que mesmo a própria fortuna.

A jornada dos personagens até em casa também promove uma evolução no modo de pensar de cada um. Os filhos ficam mais perdidos, com medo e revoltados, levantando o tom de voz em momentos de diálogos. Ki-taek se mantém calmo para que seus descendentes possam seguir seu exemplo. A montagem trabalha construindo uma divisão dos personagens, através dos cortes, separando-os como família e assim que Ki-taek consegue convencê-los que tudo irá ficar bem, os três voltam a ocupar o mesmo quadro, cobrindo todo o lixo presente no fundo da cena, e tornando a família mais sólida e segura. Apenas até o momento em que chegam em casa, e percebem que seu último refúgio foi tomado pela água levando suas esperanças.

Com base na narrativa clássica, podemos localizar a sequência no momento de Provação, etapa em que o herói deve passar pelo maior desafio da jornada, compreendendo que "A Provação pode ser definida como o momento em que o herói enfrenta seu maior medo" (VOGLER, 1998, p. 172). Desde o início, os Kim vêm lutando para ter uma ascensão social, fazendo de tudo para poderem ganhar dinheiro e ter uma vida digna. Dessa forma, seu maior medo e desafio é a pobreza. Quando seus únicos bens são destruídos é como se fosse o fim para eles.

Toda história os heróis enfrentam a morte ou algo semelhante: seus maiores medos, o fracasso de um empreendimento, o fim de uma relação, a morte de uma personalidade velha. Na maioria das vezes, os heróis sobrevivem, magicamente, a essa morte e renascem — literal ou simbolicamente — para colher as consequências de terem derrotado a morte (VOLGLER, 1998, p. 157).

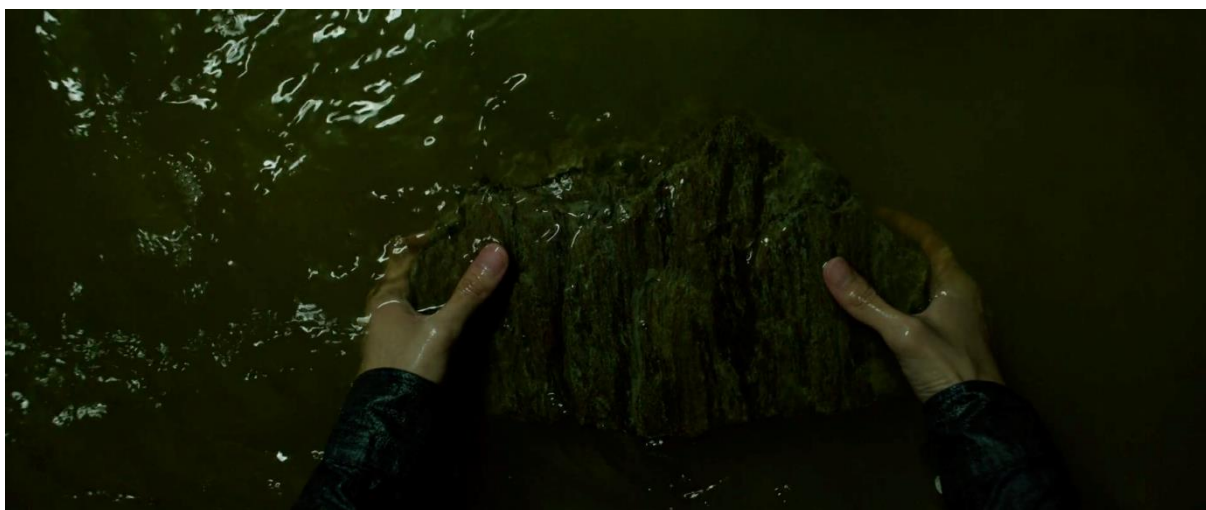
Em uma sequência anterior, os personagens comentam sobre como será o futuro, e o que eles iriam fazer, porém com a chuva, todas suas esperanças e planos são levados, simbolizando a morte de sua ascensão social, percebendo quão distante é a realidade deles para com os Park, além de toda batalha que foi travada com pessoas

iguais a eles, para simplesmente serem submissos a uma família que os vem como ferramentas para seu próprio prazer. A crise central mata simbolicamente os personagens, e faz com que eles renasçam com uma nova perspectiva de sua existência.

Esse renascimento pode ser comparado ao significado simbólico da água, uma vez que "É a água que mata e vivifica. É a água benta dentro da qual se prepara o nascimento do novo ser." (JUNG, 1930 p. 454). Sendo o líquido um dos símbolos de transformação e renascimento dentro da história, também (Figura 5).

Podemos pensar, ainda, que a água escorre do topo, vindo das famílias mais ricas, carregando toda sujeira para as pessoas mais pobres, encobrindo seus sonhos e esperanças, assim como o presente de Kim que representava seus sonhos e a busca pela riqueza é encoberto pelas águas turvas que invadem sua casa.

**Figura 5:** Sonhos afogados pela água



**Fonte:** Parasita (2019)

Ainda dentro dessa importante sequência, temos o núcleo narrativo de Oh Geun-sae e Gook Moon-gwang, que estão presos dentro do *Bunker*. A fotografia contrastante em iluminação e cores, brincando com as luzes fluorescente esverdeadas, trazem a sensação de sujeira, umidade e abandono, que reflete diretamente na situação em que os personagens se encontram. Nas cenas do *bunker* existe um conjunto entre a montagem e a cinematografia para separar ambos os personagens, Moon-gwang, apesar de muito machucada, não está abalada e sim aceitando sua

morte, seus planos são mais longos e a câmera é muito estável, já seu marido que está amarrado assistindo-a morrer, sem poder fazer nada, possui corte ágeis e uma cinematografia tremida, ressaltando sua falta de controle, medo e ódio. Apesar de todos os contrastes, existe uma unidade entre a família Kim com Oh Geun-sae, ambos estão feridos emocionalmente, precisando de ajuda e assim que Geun-sae envia a mensagem de SOS na lâmpada da casa dos Park, esse mesmo padrão de código morse se repete nas luzes que piscam na casa dos Kim, como se ambos, apesar de adversário, fossem iguais e estivessem lutando pela sobrevivência.

A sequência termina de forma simbólica com um plano *God's Eye*, fazendo uma rima visual com o final da sequência anterior, quando tínhamos o mesmo plano mostrando os pais da família Park, durante o ato carnal enquanto cai a chuva que irá destruir as esperanças dos personagens que vivem em uma classe social abaixo (Figura 6).



**Figura 6:** O mesmo momento em lugares diferentes



**Fonte:** Parasita (2019)

### **3 DESENVOLVIMENTO DOS PERSONAGENS COM BASE EM ARQUÉTIPOS**

É importante entender que os personagens costumam desempenhar funções durante a narrativa, para isso, analisamos baseados em arquétipos e comportamentos.

Pode-se pensar nos arquétipos como máscaras, usadas temporariamente pelos personagens à medida que são necessárias para o avanço da história. Um personagem pode entrar na história fazendo o papel de um arauto, depois trocar a máscara e funcionar como um bufão ou pícaro, um mentor ou uma sombra. (VOGLER, 1998, p. 49).

Na sétima arte, entende-se que cada personagem desempenha uma tarefa para que a história ande, sendo assim, eles adotam arquétipos durante a narrativa, conduzindo a história de maneira fluída.

Em *parasita*, podemos assumir que o pai Ki-taek, que por vezes é uma figura cômica, usa a máscara do arquétipo do pícaro, ou seja: "Todos os personagens de uma história que são principalmente palhaços ou manifestações cômicas expressam esse arquétipo" (VOGLER, 1998, p. 87). Ki-taek é, em diversos momentos, um alívio cômico, já que possui uma personalidade brincalhona e meio desajeitada, porém nesta sequência ele toma para si a responsabilidade de proteger e tentar manter a família calma, assumindo então a máscara do velho sábio, "Esse arquétipo se expressa em todos aqueles personagens que ensinam e protegem os heróis e lhes dão certos dons" (VOGLER, 1998, p. 62).

Dentro dessa perspectiva, podemos pensar o personagem Ki-woo, como o verdadeiro herói dessa aventura, sendo ele o que sofre mais transformação durante a jornada e são seus desejos que empurram a narrativa para frente.

Os heróis têm qualidades com as quais todos nós podemos nos identificar e nas quais podemos nos reconhecer. São impelidos pelos impulsos universais que todos podemos compreender: o desejo de ser amado e compreendido, de ter êxito, de sobreviver, de ser livre, de obter vingança, de consertar o que está errado, de buscar autoexpressão. (VOGLER, 1998, p. 53).

Ainda podemos pensar a família Kim sendo composta por anti-heróis, pois apesar de serem movidos por seus desejos e fazerem de tudo para ocupar os postos que eles acreditam que merecem, é muito fácil se identificar com eles, já que estão distantes de serem pessoas perfeitas e incorruptíveis. Como Vogler (1998) explica sobre o anti-heróis:

Alguém que pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas com quem a plateia se solidariza, basicamente. E nos identificamos com esses marginais porque todos nós, uma ou outra vez na vida, nos sentimos marginais. (VOGLER, 1998, p. 58).

E para que toda essa história aconteça, é importante que o herói saia do mundo comum e embarque em uma jornada para mudar de vida. Esse arquétipo, diferente dos citados até o momento, não se trata de uma pessoa e sim de um objeto

entregue no começo do filme a Ki-woo, pelo seu amigo da escola, o presente se trata de uma pedra que supostamente deveria trazer a boa sorte e riqueza e junto a ela vem a proposta de começar a dar aulas de inglês para uma família rica. E nesse sentido que nosso herói sai de seu mundo comum para mudar de vida para sempre, este arquétipo é conhecido como Arauto:

uma nova energia que torna impossível que o herói simplesmente continue a "ir levando". Uma nova pessoa, condição ou informação desequilibra de vez o herói; daí por diante, nada, nunca mais, será igual. É preciso tomar uma decisão, agir, enfrentar o conflito. (VOGLER, 1998, p. 75)

O arauto possui uma importância tão relevante, que é carregado pelo personagem Ki-woo até o final da história, e ganha um novo simbolismo com o desenvolver da narrativa, passando de um amuleto da sorte, para um signo de ganância e cobiça.

Diferente do que podemos pensar inicialmente sobre o que os Park representam na história, eles não são os inimigos ou o principal desafio dos heróis, e acabam assumindo muito mais o papel de Camaleões que mudam sua forma para concluir seus objetivos, "Essas projeções de nossos lados opostos escondidos, essas imagens e idéias sobre sexualidade e relacionamentos, formam o arquétipo do Camaleão" (VOGLER, 1998, p. 80). Sendo eles um espelho do que a família Kim ambiciona se tornar do que propriamente os vilões da história.

Por fim, entende-se que o verdadeiro vilão da história não se trata de uma pessoa, ou um grupo ou até mesmo ideias e sim de uma condição em que os personagens são colocados.

O arquétipo da sombra retrata a desigualdade em Parasita, dado que "Um trauma profundo ou uma culpa podem crescer quando exilados para a escuridão do inconsciente, e emoções escondidas ou negadas podem se transformar em algo monstruoso que quer nos destruir" (VOGLER, 1998, p. 83).

Essa vontade e desejo de alcançar um novo status social é o que motiva a família a cometer injustiças e trapaças para conquistar algum poder aquisitivo, porém, não é só os Kim que lidam com essa sombra, todos os personagens se envolvem de alguma forma, como a família Park achando-se superior e esquecendo que pessoas menos favorecidas não são apenas ferramentas e sim humanos como eles.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir que, em *Parasita*, existem diferentes combinações técnicas de iluminação, composição, design de produção, montagem e escrita, para o desenvolvimento de um objeto que busca traçar como a desigualdade social pode corromper o ser e levá-lo a fazer de tudo para alcançar novos status. Enquanto por outro lado, as pessoas passam a ser vistas, apenas, como ferramentas que, se não cumprem seu papel, são facilmente substituíveis.

O reflexo da desigualdade em *Parasita* cega os personagens, fazendo com que eles literalmente lutem pela sua sobrevivência, e façam de tudo para agradar seus patrões e, mesmo assim, em determinado momento, o cheiro da pobreza incomoda aos ricos.

O fato de a família rica isolar-se e morar no topo de uma montanha para se distanciar dos trabalhadores é representada inúmeras vezes durante o filme por meio da composição, sempre mostrando os Park mais altos e vistos de cima para baixo. Porém, mesmo com toda essa superioridade, dentro da mansão existe uma realidade que eles não veem ou fingem não ver, uma sociedade que vive na pobreza e escuridão, dividindo espaço com baratas, porém se eles perceberem terão de lidar com suas responsabilidades sociais.

O que nos faz questionar sobre quem são os verdadeiros parasitas da história, se seria a relação dos Kim em entrar na casa e fingir ser outras pessoas ou seria mais profundo, já que a ascensão social dos Park depende da mão de obra de pessoas menos favorecidas, trabalho esse que suga todas suas energias, esperanças e sonhos.

## REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Mauro. **Design e cinema: caminhos possíveis de pesquisa**. In: Anais do 3º Congresso Internacional de Design da Informação, Curitiba, PR: UNICENP, 2007.

JUNG, Carl Gustav. **Ab-reação, Análise dos Sonhos e Transferência**. Petrópolis: Editora Vozes, 1930.

KALMUS, Natalie. **Color Consciousness. Boston**. Journal of society of Motion Picture Engineers, 1935.

MASCELLI, Joseph V. **Os Cinco Cs da Cinematografia: Técnicas de Filmagem**. São Paulo: Summus Editorial, 1965.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MURCH, Walter. **Num Piscar de Olhos: A edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

PARASITA. Direção de Bong Jooh-ho. Coreia do Sul: Barunson E&A, 2019.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: Estruturas Míticas para Escritores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.