

# O ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NO FILME PARASITA: CONSIDERAÇÕES ENTRE O PLANO DO CONTEÚDO E O PLANO DA EXPRESSÃO

THE SPACE IN THE CONSTRUCTION OF MEANINGS IN THE FILM PARASITA:  
CONSIDERATIONS BETWEEN THE PLANE OF CONTENT AND THE PLANE OF  
EXPRESSION

EL ESPACIO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO EN LA PELÍCULA PARÁSITOS:  
CONSIDERACIONES ENTRE EL PLANO DEL CONTENIDO Y EL PLANO DE LA  
EXPRESIÓN

Neidiane Cantarin dos Santos<sup>1</sup>

Eliane Aparecida Miqueletti<sup>2</sup>

Tania Regina Montanha Toledo Scoparo<sup>3</sup>

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma proposta de análise para o filme Parasita. O recorte compreende as imagens de cenas que compõem a construção dos espaços em que vivem os dois principais núcleos familiares desse texto fílmico: os Kim (pobres) e os Park (ricos). Tendo como base teórica principal a semiótica discursiva, recorre-se sobretudo às escolhas realizadas na semântica do nível discursivo e na relação entre o nível fundamental do plano do conteúdo e o plano da expressão. Além disso, conta-se com contribuições de conceitos da linguagem cinematográfica que ajudam na compreensão das estratégias utilizadas para a composição do todo de sentido. As análises revelam que os ambientes espelham as formas de vida das famílias envolvidas na narrativa, conseqüentemente, marcam a desigualdade social colocada em discussão pelo longa-metragem. Espera-se destacar a importância do trabalho com a leitura de filmes atenta às escolhas que direcionam o percurso de leitura, revelam posicionamentos ideológicos sobre os temas abordados.

**Palavras-chave:** Texto fílmico. Plano do conteúdo. Plano da expressão. Leitura.

**Abstract:** This work presents an analysis proposal for the film Parasita. The cut comprises frames of scenes that make up the construction of the spaces where the two main families of this filmic text live: the Kims (poor) and the Parks (rich). Having discursive semiotics as its main theoretical basis, it mainly uses choices made in the semantics of the discursive level and in the relation between the fundamental level of the content plane and the expression plane. In addition, there are contributions from cinematic language concepts that help in understanding the strategies used to compose the whole meaning. The analyzes reveal that the environments mirror the ways of life of the families

<sup>1</sup> Mestranda e graduada em Letras pela Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (FALE/UFGD). Professora da Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso do Sul. E-mail: [neidianecantarin@gmail.com](mailto:neidianecantarin@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3079-111X>.

<sup>2</sup> Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal do Norte do Tocantins (PPGLIT/UFNT). Professora da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (FALE/UFGD). E-mail: [elianemiqueletti@ufgd.edu.br](mailto:elianemiqueletti@ufgd.edu.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3966-8847>.

<sup>3</sup> Doutorado e pós-doutorado em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Assistente Pedagógica da Secretaria Estadual de Educação do Paraná e professora da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP/CJ/PR). E-mail: [taniascoparo@uol.com.br](mailto:taniascoparo@uol.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9737-1734>.

involved in the narrative, consequently, they mark the social inequality brought into discussion by the feature film. It is expected to highlight the importance of working with film reading, paying attention to the choices that direct the reading path, revealing ideological positions on the topics covered.

**Abstract:** Filmic text. Content plan. Expression Plane. Reading.

**Resumen:** Este trabajo presenta una propuesta de análisis de la película *Parásitos*. El corte comprende imágenes de escenas que conforman la construcción de los espacios en los que viven los dos principales grupos familiares de este texto filmico: los Kim (pobres) y los Park (ricos). Teniendo como principal base teórica la semiótica discursiva, utiliza principalmente elecciones realizadas en la semántica del nivel discursivo y en la relación entre el nivel fundamental del plano de contenido y el plano de expresión. Además, existen aportes de conceptos del lenguaje cinematográfico que ayudan a comprender las estrategias utilizadas para componer el significado completo. Los análisis revelan que los ambientes reflejan las formas de vida de las familias involucradas en la narrativa, en consecuencia, marcan la desigualdad social puesta en discusión por el largometraje. Se espera destacar la importancia de trabajar con la lectura de películas, presta atención a las elecciones que dirigen el proceso de lectura, revelando posiciones ideológicas sobre los temas abordados.

**Palavras chave:** Texto filmico, Plano de contenidos. Plano de expresión. Lectura.

### Considerações iniciais

Propiciar ao aluno caminhos para a leitura é uma das funções da escola. Aliado a isso, documentos de orientação curricular, como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2018), destacam como um dos focos da disciplina Língua Portuguesa a formação para os usos dos textos que articulam linguagens tendo em vista auxiliar o aluno no olhar crítico para essas construções que os rodeiam. Entre esses está o filme, texto verbo-viso-sonoro que exige “[...] uma pedagogia de leitura implicada na fruição e no fomento de uma atitude de apreensão [...]” que considera suas especificidades (SCOPARO, 2017, p.43).

Neste trabalho<sup>4</sup>, nosso objeto de análise é o filme *Parasita* (2019) – produção coreana, com direção de Bong Joon-ho, vencedor do Oscar 2020 como melhor filme, diretor, filme estrangeiro e roteiro original. Longa-metragem que ganha o Oscar em um contexto político, econômico e social conturbado não só no Brasil, com destaque para o aumento da desigualdade social no mundo. Dessa forma, acreditamos que há justificativas técnicas para o prêmio, mas, também, questões que implicam o foco na temática. Como as outras artes, o filme reflete e propaga discursos que circulam socialmente em determinado momento histórico.

Inicialmente, os filmes eram considerados espetáculos filmados ou reproduções do real, com o tempo o cinema passa a integrar processos de expressão fílmica, incluem o corte de cenas e a

<sup>4</sup>Parte das reflexões apresentadas neste trabalho foram iniciadas durante a realização de um Projeto de Pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq-UFGD) desenvolvido por duas das autoras deste artigo, entre os anos de 2021 e 2022.

montagem da narrativa, como destaca Martin (2003). A montagem, edição de um conjunto de imagens, é um exercício de síntese e “foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade” (CARRIÈRE, 2006, p. 16). Essa linguagem falava para todos e estava ao alcance de todo mundo. Uma linguagem universal, num “processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias” (MARTIN, 2003, 16).

Nesse sentido, para ser considerado um bom filme é necessário, entre outras coisas, para além das características da linguagem fílmica e a utilização das técnicas disponíveis para sua construção, ter “alma”, isso envolve o ponto de vista estético, o arranjo artístico que aproxima o enunciatário/espectadores do que é representado. *Parasita* enquadra-se nessa forma sensível da representação da arte, traz à tona discussões filosóficas, ideológicas, políticas ligadas às diferenças de classes na sociedade capitalista. Temática já abordada em muitas outras produções, o diferencial está na forma como essas questões são organizadas no texto fílmico, em uma narrativa que prende a atenção, mantém a expectativa ao transitar por vários gêneros cinematográficos (suspense, comédia, drama, terror).

Diante desse preâmbulo, o recorte de nossa investigação está delimitado na construção dos espaços de vivência dos dois núcleos familiares que compõem o filme *Parasita*, mais especificamente a casa e seu entorno. Tendo como base teórica principal a semiótica discursiva, recorreremos sobretudo às escolhas realizadas na semântica do nível discursivo e na relação entre o nível fundamental do plano do conteúdo e o plano da expressão. Além disso, contamos com contribuições de conceitos da linguagem cinematográficas que nos ajudam na compreensão das estratégias utilizadas para a composição do todo de sentido, eles reforçam/orientam o direcionamento discursivo.

Os ambientes analisados espelham as formas de vida dos sujeitos envolvidos na narrativa. Para isso analisamos imagens, cenas que representam alguns momentos dos sujeitos nesses espaços e que revelam, comparativamente, a diferença social marcada no filme. No entanto, não negamos a importância de uma análise que leve em consideração a construção completa do texto fílmico, sincrético como tal, ou seja, as outras linguagens articuladas sob a mesma enunciação: som, imagem, movimento de câmera, iluminação, diálogos.

O estudo vai ao encontro do necessário trabalho com os alunos da educação básica no que se refere à exploração das imagens tendo em vista extrair delas o modo como os sentidos se constituem, como propõe o eixo leitura da BNCC. Esse que “compreende as práticas de linguagem que decorrem da interação ativa do leitor/ouvinte/espectador com os textos escritos, orais e multissemióticos e de sua interpretação [...]” (BRASIL, 2018, p. 71). Nesse viés, como defende o

documento curricular, as práticas leitoras envolvem “dimensões inter-relacionadas às práticas de uso e reflexão”, entre elas encontra-se a “Compreensão dos efeitos de sentido provocados pelos usos de recursos linguísticos e multissemióticos em textos pertencentes a gêneros diversos”, essa que contempla a identificação e a análise dos “efeitos de sentido decorrentes de escolhas e formatação de imagens (enquadramento, ângulo/vetor, cor, brilho, contraste), de sua sequenciação (disposição e transição, movimentos de câmera, remix)” (BRASIL, 2018, p.72-73).

Esperamos, assim, destacar a importância do trabalho com a leitura de filmes atenta às escolhas que direcionam o percurso de leitura, revelam posicionamentos ideológicos sobre os temas abordados. E a semiótica discursiva, articulada a outras teorias, pode ser uma grande aliada do professor nesse processo de mediação leitora, não como transposição direta de seus instrumentais para a sala de aula, mas como arcabouço que enriquece seu olhar para a análise dos textos.

Na próxima seção, apresentamos uma síntese das reflexões teóricas que embasaram nosso estudo.

### **Considerações teóricas**

A semiótica discursiva – sistematizada por Algirdas Julien Greimas, na década de 1970, a partir da leitura dos trabalhos de outros teóricos da linguística, da literatura, da fenomenologia, como Saussure, Hjelmslev, Propp, Merleau-Ponty – dedica-se ao trabalho de descrição da construção da significação nos mais diversos textos; o “como” é dito o que é dito. Uma teoria em amplo desenvolvimento, fiel às bases teóricas e aberta às contribuições de outras áreas e de pesquisas que possam colaborar para colocar em evidência as operações de construção dos sentidos, da imanência à aparência, dos elementos mais abstratos aos mais concretos e figurativos.

Nessa direção, o conceito de texto envolve a relação entre o plano do conteúdo (o significado) e o plano da expressão (manifestação do conteúdo em um projeto de significação verbal, não verbal ou sincrético). Esses planos articulam-se na estruturação dos textos e estão inscritos em determinados contextos sócio-históricos que interferem nas escolhas realizadas para a constituição dos discursos.

Para a análise do plano do conteúdo, Greimas sistematiza o “percurso gerativo de sentido”, uma proposta teórica-metodológica que auxilia na leitura de qualquer manifestação significativa tomada como texto. Ele é constituído por três níveis de sentido: fundamental, narrativo e discursivo. Cada nível, composto por sua sintaxe e semântica, pode ser descrito de forma independente, mas os três estão inter-relacionados para a construção dos sentidos nos textos.

No nível fundamental, o mais simples e abstrato, a significação é analisada a partir da definição de termos semanticamente opostos que estão na base do sentido do texto, revestidos e

complexificados nos níveis superiores. Esses termos são vistos como categorias que recebem valores positivos (eufóricos) e/ou negativos (disfóricos) a partir do direcionamento dado pelo percurso entre esses termos.

No nível narrativo, verificamos a organização da narrativa do ponto de vista do sujeito, “[...] os elementos das oposições semânticas fundamentais são assumidos como valores por um sujeito e circulam entre sujeitos, graças à ação também de sujeitos” (BARROS, 2005, p. 11). A partir do princípio da narratividade (transformação entre um estado inicial e um estado final), a estrutura da história é descrita levando em conta: os participantes da narrativa e seus respectivos papéis dentro dela, as mudanças de estado ocorridas pelas ações do sujeito que busca os valores investidos nos objetos e os contratos entre destinador e destinatário – em síntese, consideramos que os textos encenam o fazer humano, estados e transformações.

No nível discursivo, mais complexo e mais próximo da manifestação textual, tratamos da esfera da enunciação: “[...] instância de mediação entre as estruturas narrativas e discursivas que, pressuposta no discurso, pode ser reconstruída a partir das pistas que nele espalha”, além disso, é “mediadora entre o discurso e o contexto sócio-histórico e, nesse caso, deixa-se apreender graças às relações intertextuais.” (BARROS, 2005, p. 86). Nesse patamar, verificamos o objetivo do texto, os mecanismos de produção de sentidos mobilizados pelo enunciador (responsável pela articulação dos valores do discurso para levar o enunciatário a crer e a fazer) para convencer o enunciatário (leitor, responsável pela interpretação e posterior ação), compreendendo que todo discurso pressupõe um contrato entre eles.

Na sintaxe do nível discursivo, buscamos as marcas deixadas pelo sujeito da enunciação – a projeção da enunciação no enunciado a partir da instauração das categorias da pessoa, do espaço e do tempo – como procedimentos estratégicos usados para construir o discurso e determinados efeitos de sentido. Textos jornalísticos, por exemplo, preferem criar o efeito de distanciamento como garantia de sua imparcialidade para com o que é noticiado, para isso é comum a utilização da terceira pessoa (ele, lá e então), procedimento denominado *debreagem* enunciativa. Por outro lado, quando o enunciador quer o efeito de proximidade faz o uso da *debreagem* enunciativa a partir da utilização da primeira pessoa (eu, aqui e agora).

Do ponto de vista da semântica discursiva, analisamos os valores disseminados em forma de percursos temáticos e seus investimentos figurativos. A tematização envolve os valores do mundo (temas, unidades semânticas abstratas), já a figurativização diz respeito às figuras do conteúdo (semas concretos, com traços sensoriais) escolhidas para recobrir os temas. É assim que o sujeito da enunciação “[...] assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência

semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido sobretudo de realidade” (BARROS, 2005, p. 68).

Nesses termos, o discurso está inscrito no plano do conteúdo, nas marcas que o processo de enunciação deixou na tessitura do texto. Como explana Fiorin (2012), a semiótica não nega que o texto é resultado da interação comunicativa situada em um contexto sócio-histórico – objeto histórico –, mas seu foco é o texto como objeto de significação, ou seja, os procedimentos para a construção do todo de sentido. Um único discurso pode se concretizar em vários textos, em diferentes linguagens, a partir de infinitas possibilidades de manifestação. Dessa forma, o que a teoria chama de textos sincréticos, a exemplo dos filmes, integra a manifestação de um discurso por diferentes substâncias de expressão textuais.

Cabe lembrar que ao abordarmos os níveis do percurso gerativo de sentido estamos no domínio do conteúdo e por muito tempo esse foi o principal investimento da semiótica discursiva. Para a análise do plano da expressão, a teoria ainda não possui uma metodologia e conta com contribuições de outras áreas, como os estudos da fotografia, do cinema, das artes plásticas, a depender do objeto analisado. Esse plano passa a ser estudado pelos semioticistas, sobretudo para a abordagem dos textos visuais e dos sincréticos, esses compreendidos como: “[...] um objeto, que acionando várias linguagens de manifestação, está submetido, como texto, a uma enunciação única que confere unidade à variação” (TEIXEIRA, 2009, p. 47).

Destacamos que na relação entre plano de conteúdo e plano da expressão é possível estabelecer o que a teoria chama de semissimbolismo. Jean-Marie Floch (2001, p.29) – um dos principais teóricos da semiótica visual e um dos sistematizadores desse conceito – ensina que o semissimbolismo é construído na ligação entre plano de conteúdo e da expressão e que “[...] os sistemas semi-simbólicos que se definem pela conformidade não entre os elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e categorias do conteúdo”. Nas análises realizadas neste trabalho, abordaremos, na manifestação da linguagem não verbal (cenas fílmicas), algumas relações semissimbólicas construídas entre categorias plásticas do plano da expressão e o nível fundamental do plano de conteúdo. Nesse âmbito, levamos em consideração dois princípios utilizados por Greimas e Floch para analisar a manifestação do semissimbolismo: os formantes figurativos – elementos que criam os efeitos de realidade dentro do discurso, figuras do mundo – e os formantes plásticos – categorias que possibilitaram a atribuição de novos sentidos aos textos. Essas, de acordo com trabalhos de Greimas, Floch e Thürlemann, foram divididas em: topológica (ligada à posição), eidética (ligada às formas) e cromática (ligada às cores) (HERNANDES, 2005).

Para fechar nossas reflexões teóricas, destacamos que, levando em conta a natureza sincrética do texto fílmico, contribuições da linguagem do cinema também serão mobilizadas para o melhor

entendimento de aspectos ligados à construção das cenas selecionadas. Para isso, utilizaremos o aporte teórico apoiado em Martin (2003) e Xavier (2005) – em anexo, inserimos uma síntese dos conceitos a partir da reprodução do quadro utilizado por Scoparo (2017).

Nas próximas duas seções, apresentaremos as considerações analíticas deste trabalho, iniciaremos com alguns apontamentos sobre o enredo do filme *Parasita* e o nível fundamental, este que representa o mínimo de sentido a partir do qual o discurso vai sendo construído. Em seguida, com o foco nas escolhas que compõem os espaços habitados pelas duas principais famílias do filme, destacamos, principalmente, elementos da semântica discursiva e da relação entre nível fundamental e plano da expressão.

### **Considerações sobre o enredo filmico e o nível fundamental**

*Parasita* envolve dois núcleos familiares sul-coreanos, ambos compostos por pai, mãe, filho e filha: os Park (ricos que vivem numa mansão localizada em um bairro nobre de Seul, parte alta da cidade) e os Kim (pobres que moram em condições precárias, num minúsculo apartamento no subsolo do subúrbio, parte baixa da cidade). A família Kim representa o sujeito fragmentado da era pós-moderna que, em conflito com os paradigmas sociais e estruturais, questiona a relação sujeito-mundo. Desempregados ou em subempregos terceirizados, os Kim tentam fugir dessa condição inclusive cometendo infrações morais contra o sistema da hierarquia social. Entre as oportunidades que surgem para o filho, o jovem Ki-woo, está a de ministrar aulas particulares de inglês para a filha dos Park e, para se tornar apto à vaga, ele usa um diploma falsificado – emprego que será o gatilho para o desenvolvimento da história.

A partir do convívio na casa dos ricos, esses que terceirizam trabalhos da vida cotidiana, a família Kim arquiteta um plano (que envolve tirar o emprego dos atuais empregados) e, pouco a pouco, ações são desenvolvidas para que todos seus membros consigam empregos na casa, sem revelar o parentesco entre eles. Entretanto, a descoberta da existência de um antigo empregado vivendo no *bunker* da mansão atrapalha os planos. Os segredos e as mentiras necessárias à ascensão social custam caro a todos, resultando inclusive em morte.

Na tentativa de definir relações de sentido mínimo, a categoria semântica de base a partir do qual o texto é construído, seu nível fundamental, optamos por seguir o direcionamento narrativo do sujeito coletivo “família Kim” e destacamos o par /liberdade/ *versus* /opressão/. Esses valores estão assentados na semântica da luta de classes, das desigualdades sociais que, conseqüentemente, levam à miséria e à morte. Dessa forma, a “opressão” é o valor disfórico com o qual a família Kim quer romper, por isso seus membros buscam melhores condições de vida. A “liberdade” é o valor eufórico imbuído nessa busca, com o qual eles tentam entrar em conjunção,

e está relacionado à sobrevivência na sociedade capitalista. Nesses termos, verificamos que há valores que subsumem a principal relação /liberdade/ *versus* /opressão/, entre eles: /vida/ *versus* /morte/, /fortuna/ *versus* /miséria/. Oposições que marcam as associações entre as duas famílias, caracterizando a diferença que percorre toda a narrativa. Temos um sujeito em busca do seu objeto valor, a liberdade, não somente no sentido de “ser livre”, mas de ter condições para tal, é o que impulsiona a família Kim.

O título, *Parasita*, corrobora com o direcionamento de leitura. Para a biologia, “parasita” é o ser que vive de e em outro organismo, dele obtendo alimento e não raro causando-lhe dano. A relação do título com a narrativa sugere a possibilidade de um vínculo de “parasitismo” entre os dois principais núcleos familiares do filme, o que nos leva a questionar quem de fato é parasita de quem na história, já que ambos passam a aproveitar uns dos outros, satisfazendo suas necessidades particulares: os Park (ricos), que se aproveitam daqueles que vivem do trabalho terceirizado e pouco valorizado, ou os Kim (pobres), que vivem das oportunidades de trabalhos terceirizados e tentam tirar proveito na relação com a família Park? Lembrando que os Park precisam dos Kim para realizar o que aqueles não conseguiam ou não queriam fazer, o trabalho “braçal”, o que envolve serviços domésticos e as burocracias do dia a dia. Todavia, os Kim precisavam da família Park, pois era assim que eles mantinham a conjunção com os empregos necessários para a sobrevivência.

O parasitismo é trabalhado no filme como uma metáfora da condição humana vivida na sociedade capitalista. Ainda nos primeiros minutos do longa-metragem, enquanto o filho da família Kim anda pela casa com o celular na mão, em busca de *wi-fi* para obter informações sobre uma oportunidade de emprego, o pai levanta do chão, onde dormia. Na sequência, em outro cômodo, no que parece ser a cozinha pela presença de armário, mantimentos e mesa, o pai pega um saquinho com alguns pedaços de pão, um pouco já amassados e mofos, coloca sobre a mesa e começa a comer, acompanhado com um pouco de água contida em uma garrafa descartável. Logo, ele reclama a presença de percevejo sobre a mesa: “malditos percevejos” (02min29seg). Vejamos duas imagens que representam esses momentos:



Figura 1 - 01min23seg

Fonte: HBO Max - Parasita, 2019.

Figura 2 - 02min27seg

Observando as duas cenas, verificamos que elas reafirmam as condições já descritas anteriormente: ambiente humilde, com paredes sujas/mofadas (mofo que acompanhará a caracterização desse lugar), móveis simples. Destacamos os enquadramentos como forma de direcionar os focos desse momento. A câmera mostra apenas alguns detalhes significativos, temos o que Martins (2003) chama de sinédoque, nesse caso o alvo são as ações desempenhadas pelo pai. Na figura 1, o foco está na ação de comer o pão seco, o plano americano auxilia nessa compreensão ao mostrar parte da figura humana. Na figura 2, a ação de bater com o dedo no inseto sobre a mesa é enfatizada pelo plano em *close-up* focalizando esse detalhe. O inseto figurativiza a condição desumanizadora da família. Nessa parte inicial do filme, os Kim estão desempregados, falta alimento “de verdade” e eles passam a comer pão e biscoitos, por vezes até dividem as migalhas com os percevejos que também habitam o porão.

Em outro momento, ainda na parte inicial da narrativa, enquanto a família realiza uma das atividades remunerada que conseguiu, a montagem de caixas de pizza, visualiza, pela janela, a dedetização na rua. A filha pede para fechar a janela para que a fumaça não entre, mas o pai diz para deixar aberta: “assim a fumaça vai entrar e matar os percevejos, de graça” (03min25seg). E o local é tomado pela fumaça, como constatamos na imagem seguinte:

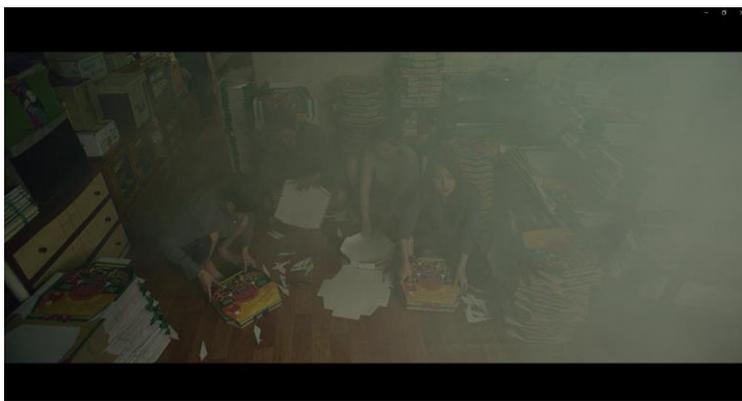


Figura 3 - 03min30seg

Fonte: HBO Max - Parasita, 2019.

A imagem fala por si ao mostrar o local em que o drama acontece, ao revelar a família no meio de alguns móveis e muitas caixas, “entulhados” no pequeno espaço; a iluminação é parcial e fraca, a fumaça toma conta e desfoca as personagens. Vemos coisas e pessoas amontoadas, há um jogo narrativo construído pelos recursos da linguagem cinematográfica para criar uma sintaxe que organiza o drama vivido pelos Kim. O plano conjunto articulado com a posição da câmera em

*plongéé* (de cima para baixo) evidencia a condição de vida dessa família e intensifica o efeito de rebaixamento humano. Pessoas e insetos são colocados na mesma situação, numa completa desumanização.

Dessa forma, a situação vivida pela família Kim é frisada pela conjunção com a pobreza. Moradores de um porão, no semisubterrâneo, quase sem a luz do sol para contemplar os dias. O pai e a mãe lidam de maneira fria com as situações deprimentes vivenciadas pela própria família, como se já não tivessem esperanças de uma vida diferente. No entanto, seus filhos mostram certa ardileza, como uma tentativa de amenizar a realidade vivenciada por eles. Na primeira parte do filme, alguns destaques marcam o ponto de partida da narrativa, elementos significantes para a perspectiva analítica, entre eles: a completa falta de infraestrutura da casa onde moram, o desespero da mãe ao perceber que perderá seu emprego, a trapaça dos irmãos para conseguir com que a chefe pague a eles pelo serviço “mal feito” na montagem de embalagens para pizza.

A esperança de finalmente romper a conjunção com a pobreza/opressão ocorre no momento em que um amigo de Ki-woo faz uma visita à família com a proposta de que ele seja o professor de inglês da filha dos Park, enquanto o amigo viaja (o atual professor). Com isso, Ki-woo tenta iniciar seu “plano” a partir de trapaças e mentiras que incluem infiltrar sua família na vida da família Park. Em síntese, a leitura orienta-nos a partir da oposição semântica /opressão/*versus* /liberdade/, que perpassa a narrativa fílmica e mostra o seguinte direcionamento axiológico: negação da opressão/pobreza e afirmação da riqueza/liberdade.

Esses valores das categorias de oposição, avaliadas no nível fundamental, estão disseminados no nível discursivo, sobretudo nos investimentos temáticos e figurativos – nível no qual analisamos as escolhas realizadas pelo enunciador para seu direcionamento interpretativo, o que se deixa ver.

Assim, na próxima seção voltemos nossa atenção para escolhas operadas na semântica discursiva e no plano da expressão das imagens. Além disso, elencaremos relações que sobressaem entre categorias da expressão e as categorias do nível fundamental do plano do conteúdo.

### **Entre o plano do conteúdo e o plano da expressão: a construção de sentidos**

Conforme frisamos, desde o início deste artigo, os espaços nos quais vivem as famílias Kim e Park, principalmente as casas, ressaltam a desigualdade social tematizada no filme *Parasita*. Para retratar a forma de vida da família Park temos espaços amplos e largos, uma decoração *clean* com boa luminosidade e a presença de cores em tons claros, os móveis/objetos estão simetricamente dispostos; há um equilíbrio na relação entre as coisas e as pessoas. Já os espaços ocupados pela

família Kim são sempre pequenos/apertados, com pouca luminosidade e compostos por objetos que se amontoam, misturados aos moradores, ou os moradores amontoam-se aos objetos, numa assimetria que revela o “desarranjo” vivido por essa família.

Comparativamente, esses espaços mostram oposições que se fundem, por exemplo, entre os valores /aberto/ e /fechado/e figurativizam, no discurso, os temas: liberdade, riqueza, opressão, pobreza, ou seja, eles revestem a oposição de base apontada anteriormente e cumprem, como apresenta Barros (2004), funções discursivas que envolvem, entre outras coisas: determinações sócio-histórica e ideológica dos discursos, coerência semântica, participa das estratégias de persuasão argumentativa, concretiza os temas abstratos e produz efeitos de realidade, cria efeitos de concretização sensorial e da "corporalidade" ao discurso e às relações entre enunciador e enunciatário.

No plano da expressão visual, destacamos as escolhas que reforçam o discurso arquitetado no plano do conteúdo, ou melhor, manifesta-o. Nessa direção, analisamos elementos plásticos relacionados à disposição, às cores e às formas, assim como recursos da linguagem cinematográfica, como os movimentos de câmera – juntos, eles vão instituindo os efeitos de sentido ligados à opressão/pobreza, ou à liberdade/riqueza.

O recorte para este trabalho é composto por instantes de cenas em fotogramas presentes em quatro partes da narrativa: o início, o princípio do plano para uma possível ascensão social da família Kim, o princípio do declínio do plano (uma noite de chuva), a cena final. Seleção que busca representar o direcionamento que perpassa a narrativa fílmica.

O início do filme é marcado por uma sequência de cenas que descrevem as condições de vida da família Kim pelo acesso à casa: uma espécie de porão, no subsolo de uma ruela sem saída, em Seul, que é invadida pela enxurrada em dia de chuva e onde os bêbados vão urinar ao fim do dia. O enunciatário observa a vida de dentro para fora, há uma câmera subjetiva fixada dentro desse local, no subsolo, direcionada para a rua que é vista por uma pequena janela – o ponto de vista enunciativo<sup>5</sup> que orienta a leitura da obra fílmica, o viés a partir do qual a história será contada. A partir dessa cena, a câmera em *travelling* vertical, num deslocamento de cima para baixo, chega ao jovem que olha o celular, a personagem Ki-woo. Nas imagens abaixo, dois momentos que exemplificam esse início:

5. Importante destacar que o enunciador do filme é um “eu” pressuposto, enunciativo, uma imagem do diretor fabricada pelo enunciado fílmico, uma imagem que se deixa e se quer fazer entender vinculada ao papel que desempenha no discurso. Assim, o enunciador do texto fílmico procura conquistar o expectador/enunciatário recorrendo a uma imagem persuasiva a partir de escolhas entre várias possibilidades linguísticas e estilísticas, e no caso de filmes, técnicas também. A câmera subjetiva mostrando a cena retratada aqui equivale ao ponto de vista do enunciador fílmico.



Figura 4 - 01min00seg  
Fonte: HBO Max - Parasita, 2019.

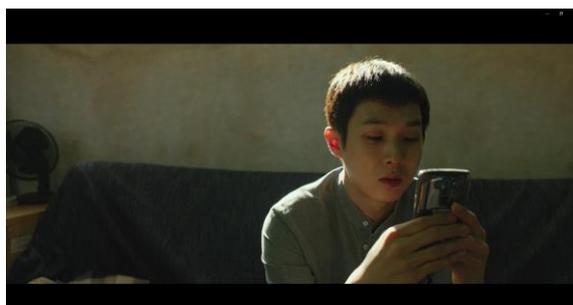


Figura 5 - 01min22seg

Na figura 4, temos a janela que dá acesso à rua, lá fora há sacos de lixo e caixas amontoadas (possivelmente descartes), circulação de carros e pessoas. A pequena janela é a única possibilidade de passagem da luz solar para dentro, de onde se olha o mundo lá fora. Numa perspectiva enunciativa, o olhar é de dentro para fora, daqui para lá, deste espaço com pouca iluminação, apontando, também, para a relação movediça entre público e privado.

Na composição do conteúdo da imagem, o enquadramento em sinédoque transpõe para a tela o fragmento dessa realidade, mostra detalhes significativos para a construção dos sentidos. A câmera está posicionada de forma que percebemos o rebaixamento do espaço da casa em relação à rua e a altura do teto; revela a compressão do espaço. Destaque para a categoria plástica topológica superior *versus* inferior.

Nessa conjuntura, a janela (fechada, opaca) figurativiza a opressão; o varal, improvisado por uma amarração que desce do teto, comporta meias brancas que contrastam com a sujeira/mofo e/ou o desgaste da janela e das paredes. Sublinhamos a categoria eidética entre as linhas regulares da janela que emolduram e delimitam a liberdade, a luz, a vida, e o movimento circular do varal, com as meias multiformes, representando uma tentativa de rompimento com a estaticidade implantada ali, aliada a vida em movimento que é possível ver pela janela – a relação entre uniforme *versus* multiforme.

Na figura 5, assistimos ao jovem Ki-woo, protagonista da história, acessando o celular. Num plano americano, a câmera aproxima o enunciatário da figura humana e de parte do local onde está: sentado no sofá, coberto por um tecido escuro, possivelmente para esconder algum desgaste; em um segundo plano há um ventilador comum, sobre uma caixa de papelão; ao fundo, a parede suja. Esses elementos vão compondo o cenário e a figurativização da atmosfera de pobreza. Esse é o ponto de partida da narrativa fílmica: a família que, assim como tantas outras, vivem no “submundo” da cidade.

Cabe observar, ainda, que a cena dessa imagem também marca uma das temáticas abordadas no filme: a necessária relação com a tecnologia digital contrastando com a escassa

condição de vida, o que é figurativizado pelo uso do celular, ele está presente em várias situações ao longo do longa-metragem. Nesse sentido, na sequência das cenas recortadas, Ki-woo busca conexão com a internet para usar o *whatsapp*, meio utilizado pela família para conseguir emprego, mas o sinal de internet, “obtida” do roteador vizinho, parece ter sido bloqueado. O jovem circula pela casa reclamando da situação para a família (irmã, mãe, pai) e o espectador vai alcançando outras informações sobre esse espaço e essa família<sup>6</sup>.

Logo, Ki-woo e sua irmã, Kim-Jung, andam pela casa com os celulares apontados para cima em busca de *wi-fi* e para conseguir precisam subir até uma parte mais alta da casa, perto do vaso sanitário. Situação que chama a atenção no mínimo pelo antagonismo de valores envolvidos: superioridade e servilismo. Algumas imagens ilustram essa passagem:



Figura 6 - 2min42seg

Fonte: HBO Max – Parasita, 2019.



Figura 7 - 02min55seg

O espaço, composto pelos dois jovens, munidos dos seus celulares, os artefatos utilizáveis em um banheiro e a forma como estão dispostos, fala por si. Nas duas imagens, o enunciatário tem diante dos seus olhos o enquadramento de um banheiro que mais parece um “puxadinho”, um “cubículo”. O plano conjunto revela o ambiente no qual as pessoas estão inseridas, salientando o espaço e os elementos que ali estão. Os dois personagens estão comprimidos a ponto de se curvarem para que caibam no local, ainda que não pareçam se dar conta disso, já que as atenções deles voltam-se para o celular, ou melhor, para o sinal de internet e o acesso às oportunidades de emprego.

<sup>6</sup>A presença da tecnologia aliada às relações de trabalho/a luta de classes é reforçada em alguns momentos do filme o que parece remeter a ideia do “capitalismo cognitivo”, um conceito que não será aqui explorado, mas envolve, entre outras coisas, as novas tecnologias, “máquina tecnológica”, como ferramentas da “máquina social” para influenciar mentes e a organização social. Dentro disso está a relação de trabalho, cada vez menos marcada entre patrões e empregados, tendo como aliados os aplicativos mediando essa dinâmica desumanizadora. Sobre capitalismo cognitivo, ver o sociólogo Maurizio Lazzarato, em entrevista à Carta Maior. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Capitalismo-cognitivo-e-trabalho-imaterial/12/12131>. 05/12/2006.

Na figura 6, a câmera está posicionada na altura dos olhos de um observador e aponta a situação das personagens em um nível acima no espaço da sequência retratada para mostrar que eles estão subindo, o que se confirma na continuidade da cena representada no fotograma, reforçado pela escada, o posicionamento e o enquadramento. Do ponto de vista figurativo, temos as figuras humanas, que sobem para a parte mais alta, eles estão descalços e parecem surpresos e felizes com o que encontram no celular. No entorno (paredes e chão), há artefatos utilizáveis em um banheiro: vestimentas, cabides, tambor, bacia, itens de higiene pessoal e para limpeza local, entre outros. Essas figuras vão constituindo a casa dos Kim, revelando mais detalhes dessa forma de vida, no mínimo precária.

Há profundidade na imagem e uma relação entre dois níveis que formam o banheiro. O enquadramento aqui é importante e necessário para o recurso da tomada de posse do real pela câmera. Ao se decidir pelo local de observação, o enquadramento define a quantidade de objetos que estão dentro do quadro, a câmera se materializa no espaço, num eixo subjetivo, e o organiza – parâmetros que regulam a construção do ponto de vista, permitem melhor visualização para o conjunto que compõe a disposição dos objetos.

A câmera, os personagens e os objetos nesse espaço criam uma coreografia subjacente colocando em destaque a precariedade econômica da família. No primeiro plano, parte inferior, na parede do lado esquerdo da imagem, há um varal improvisado no pouco espaço disponível para que as roupas sequem; a peça íntima no cabide lembra a natureza privativa geralmente atribuída ao banheiro e que na narrativa em pauta parece pouco existir. Na parede direita, um objeto quadrado, com alguns canos, pode ser um equipamento de fornecimento de água; ao lado, apenas uma lâmpada em um suporte com espaço para duas, acima do espelho que reflete os irmãos olhando o celular. De um varal dependem objetos como cabides e itens de higiene (bucha, escova e creme dental).

Estendendo o olhar para o chão, temos a continuidade de itens para higiene pessoal e de limpeza geral, alguns estão dispostos numa prateleira no canto da escada. Ao lado, um tambor vermelho está parcialmente coberto com um pedaço de madeira, sobre o qual vemos uma bacia branca com parte encostada na parede. Não há chuveiro no local, o que nos leva a pressupor que os recipientes que acabamos de descrever (tambor, bacia) podem servir para condicionar água e auxiliar na limpeza corporal.

O segundo plano da imagem, parte superior, é acionada pela escada, figura que aparece em vários momentos da narrativa fílmica carregando o sentido de ascensão social e que aqui parece ganhar um tom sarcástico, pois ao subir, “ascender”, eles chegam ao vaso sanitário, ou seja, a ascensão que tanto buscam não existe, o lugar “socialmente” posto a eles é o da privada – o filme

sugere ao espectador para além da ação visível na tela. Na parede do fundo, no canto esquerdo, uma prateleira com mais objetos (algumas embalagens e outros utensílios que não é possível distinguir exatamente o que é); no meio, uma pequena janela permite a passagem de um pouco de luz, no filme é possível saber que ela dá acesso à rua, reafirmando a relação entre público e privado, como já destacado anteriormente; no canto direito, o vaso sanitário e outros itens de higiene pessoal (papel higiênico) e de limpeza (recipientes ao lado do vaso que parecem ser algo como alvejantes, entre outras coisas), ligam-se às figuras humanas que integram esse cenário.

Na figura 7, a câmera aproxima a imagem dessas figuras humanas, enfatizando a posição deles no local, em meio aos objetos descritos, inclusive deixando ver que do lado direito da janela há mais papel higiênico. Os irmãos, agachados, apoiam-se no vaso sanitário, estão quase no mesmo nível, igualam-se, “coisificam-se” nessa condição.

Afinando a análise, destacamos a iluminação como mais um elemento da linguagem fílmica que obedece a uma estratégia. É um meio de dirigir a atenção do espectador para um determinado elemento específico do quadro, enquanto outros são obscurecidos (TURNER, 1997, p. 62). Existem possibilidades infinitas de luz e, conseqüentemente, de sombra, para que se registre com “veracidade” uma cena e ao mesmo tempo dinamize a realidade expressa: “uma luz não trabalhada, não recriada, não elaborada, carece totalmente de interesse e perecerá inevitavelmente” (ARONOVICH, 2004, p. 66).

No filme aqui analisado, a iluminação é expressiva e contribui para detalhes da narrativa. Ela não é constante nas cenas da casa da família Kim e o tom amarelado se faz presente justamente para evidenciar esse espaço tão caótico e o grau de precariedade vivido pela família. Assim, cromaticamente, nos dois fotogramas anteriores, temos uma constante variação entre luz e sombra. A sombra se projeta no espaço banheiro no momento em que as personagens adentram em busca do sinal de internet. Na figura 7, notamos que a luz diminui, é possível perceber um jogo com as sombras, deixando as personagens em destaque. O foco é a reação diante do “problema” que ambos tentam resolver.

É importante o leitor perceber que a utilização de claro e escuro, com predominância das sombras, tem valor metafórico em várias seqüências do filme, normalmente relacionadas à condição dos Kim, à representação de seu mundo desequilibrado. Há uma negação nesse espaço: o da liberdade, ratificando os valores disfóricos que recaem sobre a família.

Em tempo, observamos que a iluminação nos filmes tem objetivo de ser a mais realista possível, adentra tão naturalmente no espaço da cena filmada a ponto de o espectador não perceber que ela é um recurso da linguagem cinematográfica. A seqüência, figuras 6 e 7, está composta no quadro como se houvesse iluminação natural, diurna, de fora da casa, no entanto, há: uma luz

principal, tecnicamente chamada de luz-chave, geralmente inserida em um dos lados da câmera e dirigida ao objeto a ser iluminado; luzes atenuantes, elas removem as sombras causadas pela luz-chave e moldam as personagens para acrescentar detalhes e dar mais realismo; uma contraluz, que define o contorno deles e os separa do plano de fundo, aumentando a ilusão de uma imagem realista e natural. Esse jogo com vários tipos de luz pode ser usado para explorar as sombras, dando uma impressão de que algo está fora de ordem, obscuro.

Destaca-se, ainda, olhando para os dois fotogramas, que, auxiliados pelo enquadramento e a profundidade da imagem, as figuras humanas, na centralidade do espaço, estão envoltas pelos objetos que compõem o banheiro, como já descrito anteriormente, numa relação topológica entre englobado *versus* englobante, reforçando, mais uma vez, a atmosfera em que vivem esses sujeitos. Do ponto de vista eidético, verifica-se formas circulares (vaso e bacia) e retilínea (espelho, janela) – mistura de formas distintas que causa no espectador um efeito de “bagunça”, “desordem”, não há simetria. Os objetos são apenas colocados ali, quase como uma despensa.

Saltamos na narrativa fílmica para o princípio do plano para uma possível ascensão social da família Kim. Ki-woo é convidado por um amigo a dar aulas de inglês para a filha de uma família rica, ele não tem formação para isso, mas com acesso à internet, numa *lan house*, e a ajuda da irmã, ele consegue falsificar os documentos necessários. O intervalo narrativo refere-se ao momento em que Ki-Woo, com o diploma nas mãos, sai da sua casa e chega pela primeira vez à casa dos Park. Para exemplificar a disparidade entre ricos e pobres trabalhada no filme, recortamos cenas que demonstram o uso da figura “escada” (propriamente dita ou a ideia dela), numa referência aos que estão em cima, os Park, e aos que estão embaixo, os Kim; posições geográficas e sociais:

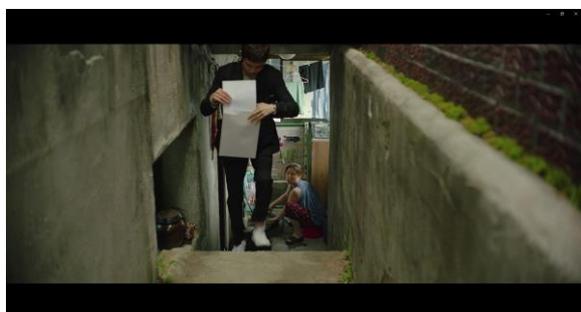


Figura 8 - 12min.03seg. Ki-woo saindo de casa



Figura 9 – 12min21seg



Figura 10 - 12min26seg



Figura 11 – 15 min.38 seg

Fonte: HBO Max – Parasita, 2019.

Numa análise em conjunto das imagens dispostas acima, podemos evidenciar a construção gradual da ideia de ascensão do sujeito. Na figura 8, Ki-woo sai do subsolo, sobe uma escada por um corredor estreito e escuro, as paredes revelam o cimento com alguma fuligem e/ou mofo e ervas daninhas e/ou líquens que ajudam a construir a atmosfera de sujeita, umidade, descaso em que vive a família. Na busca por romper com essa realidade, no primeiro plano, o jovem está de costas para a sua vida miserável e sobe a escada que dará acesso à rua; a vestimenta e os documentos em suas mãos figurativizam a representação social para que a ascensão ocorra, a aparência complementa essa representação.

Em segundo plano está sua mãe, ela olha na direção do filho, observa a subida pelas poucas escadas que os separam da rua. Numa posição inferior, a mãe está sentada sobre uma bacia, que está com fundo virado para cima, junto a outros elementos que compõem o cenário (roupas penduradas em varal improvisado perto do teto, uma geladeira inutilizada). Na cena, ela lava uma pedra que a família ganhou do amigo de Ki-woo, gesto que, na composição da narrativa fílmica, figurativiza a esperança de mudança de vida. O plano conjunto ressalta a relação entre mãe e filho e a busca pela ascensão social, mostrando apenas os dois personagens e o espaço onde estão inseridos. Nessa parte do filme, a câmera acompanha cada passo da personagem principal, mantendo o foco no trajeto percorrido: do subsolo, onde mora, até a parte alta da cidade, onde está a casa dos Park.

Nas figuras 9 e 10, temos a chegada de Ki-woo na rua onde se localiza a casa dos Park. O cimento dos muros e do asfalto também se destaca na composição do espaço urbano, mas nesse caso ele compõe um cenário de ruas largas, com maior iluminação, muros altos dos quais pendem arbustos que mais parecem servir para a decoração. A escada está representada nos degraus formados pelas diferentes alturas dos muros que circundam as casas cada vez mais no alto. O plano é geral, inserindo o sujeito em um ambiente para enfatizar a relação entre eles, ao abranger um campo maior de visão, reforça a altura dos muros, a elevação da rua, em oposição a pequenez do

jovem. Soma-se a isso, as posições das câmeras que, seguindo a caminhada da personagem – na figura 9, a câmera em *plongée*, na figura 10, em *contra-plongée* – reforçam a intensidade da subida.

Na figura 11, em plano médio para realçar o espaço, vemos Ki-woo já dentro da casa, ele está subindo para alcançar o local de trabalho, o quarto da filha do senhor Park. Em uma visão subjetiva da câmera, em um *traveling* vertical, novamente temos o destaque na escada, inferindo um sentido subjacente. Na imagem, mesmo não muito aparente no fotograma, é possível notar a posição da patroa, no ponto mais alto da escada, sempre na frente, ereta (acima e adiante), seguida pelo empregado, curvado – posicionamento que figurativiza a relação de servilismo entre patroa e empregado, ricos e pobres.

O enunciatário, com Ki-woo, tem acesso a uma casa espaçosa, com a presença de paredes de vidro e janelas amplas que permitem a passagem de muita luz solar, uma iluminação quase constante. Destacamos, ainda, que, apesar de pontos de iluminação nos tons de cores quente (amarelo, laranja), na parede, no teto e na luminária; a presença constante do cinza do concreto (não só na casa, mas nas ruas e muros) junta-se aos tons de verde da planta e do reflexo da iluminação ressaltando o sentimento de solidão, vazio. A simetria na disposição dos móveis, plantas e outros objetos que compõem a decoração, aliados à iluminação e as cores em tons pastéis constroem a sensação de sobriedade e leveza para o ambiente, além de indicar certa frieza presente na essência dos espaços e das pessoas que ali habitam. Um outro detalhe interessante de observar é que mesmo com a falta de paredes ou portas para delimitar os espaços é possível classificar cada cômodo da casa, pois nada ali é misturado, os utensílios estão dispostos em seus devidos lugares, a casa da família Park é “limpa” e organizada.

A simetria e a amplitude dos ambientes ressaltam as características psicológicas mais profundas da família Park, sujeitos controladores, vivem pela e por meio de aparências. Por outro lado, o que temos na casa da família Kim, como visualizamos nos recortes anteriores, é o foco na assimetria e compressão dos espaços ressaltando a completa desordem psicológica por parte dos sujeitos, a falta de planejamento efetivo, tendo unicamente a cumplicidade familiar – questões observáveis ao longo da narrativa fílmica, não cabendo aqui aprofundarmos.

Ainda do ponto de vista da plasticidade das imagens dispostas no quadro anterior, destaca-se o elemento topológico alto *versus* baixo reforçando a relação do plano do conteúdo /liberdade/ *versus* /opressão/, /rico/ *versus* /pobre/. Em síntese, a chegada na mansão é a alegoria perfeita da ascensão social em uma Coreia tão dividida quanto hiperconectada – para estar ali, Ki-woo sobe todo tipo de escada.

O terceiro bloco de recortes realizados por nós, o que estamos chamando de o princípio do declínio do plano, ou uma noite chuva, refere-se ao trecho que se desenvolve após as diversas

ações empreendidas pela família Kim para que todos seus membros obtenham algum trabalho na casa dos Park, inclusive levando o motorista e a governanta a perderem seus empregos. É o aniversário do filho do senhor Park e a família resolve acampar; enquanto isso, os Kim aproveitam a ausência dos patrões para viverem momentos de soberania na casa, acompanhados de bebida, comida, banho de banheira. Uma chuva intensa começa a cair. A antiga governanta aparece na casa pedindo para ir até o *bunker* buscar algo que deixou lá, o que logo descobrimos ser o próprio marido, ex-empregado da casa quando ela ainda era habitada por outra família. Quando a família Park passou a morar lá, a agora “ex” governanta continuou a exercer sua função mantendo o seu marido escondido no *bunker*, pois eles não tinham condições financeiras de se manterem em outro lugar.

Uma série de contratempos ocorrem por conta da descoberta desse segredo. Nesse meio tempo, a senhora Park liga para a atual governanta, a mãe da família Kim, para dizer que estão voltando para casa, impedidos de acampar por conta da chuva, e pede para que ela faça algo para comer. Rapidamente os outros integrantes da família Kim arrumam a casa e se escondem debaixo da mesa da sala. Assim que possível, saem fugidos da mansão, correndo debaixo da chuva, de volta para o bairro onde vivem. Esse momento na narrativa fílmica é emblemático, ele, literalmente, representa o divisor de águas da história, da saga da família Kim, a chuva metaforiza a mudança, figura que irrompe e transforma o percurso dos acontecimentos, aquela que caracteriza uma cisão na narrativa. Há, nessa sequência, uma síntese dramática de todo o filme, inicia-se o rompimento da relação entre as famílias.

No quadro a seguir, apresentamos algumas cenas que mostram o retorno dos Kim para casa:

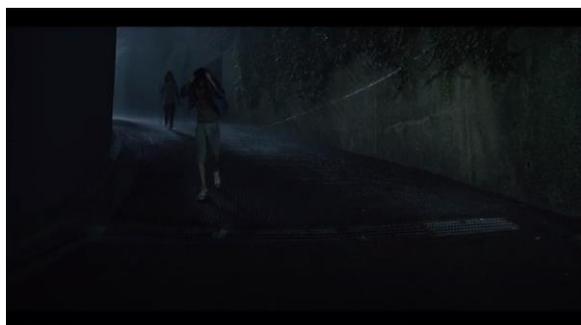


Figura 12 – 1h32min.12seg



Figura 13 – 1h32min.37seg

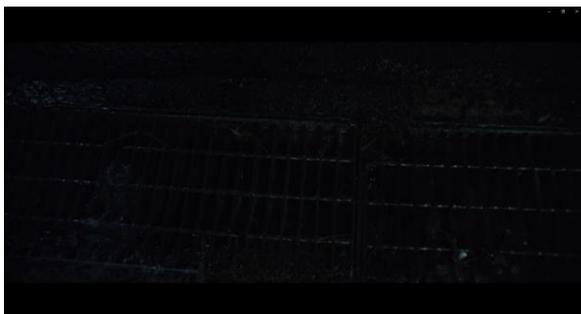


Figura 14 - 1h32min.18seg

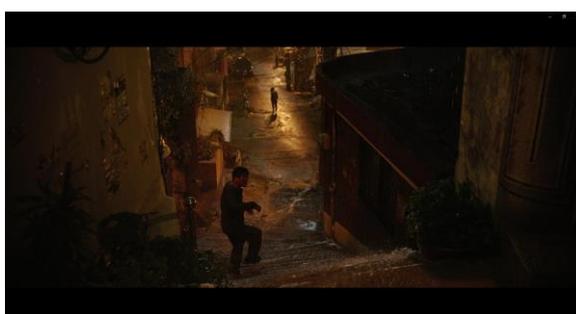


Figura 15 - 1h32min.37seg

Fonte: HBO Max – Parasita, 2019.

Nas imagens da sequência acima, primeiramente a cor escura, depois entremeadada de uma luz amarelada, compõe o quadro e contribui para detalhes significativos da narrativa, revela o grau de declínio da família – lembrando que a história do filme é tecida pelas diferenças, pelos contrastes humanos. O preto da noite contamina o espaço, como uma metáfora do conflito e derrocada moral das personagens em fuga. Nessa fuga, novamente a figura da escada, agora para marcar o movimento descendente da família Kim, contrapondo ao que observamos quando o jovem Kim-woo iniciou seu plano para infiltrar-se na casa dos Park. A escuridão da noite, a iluminação amarelada da rua e os movimentos de câmera vão reforçando a descida dos Kim para o subsolo, o submundo, o esgoto. Nesse sentido, na figura 12, um plano conjunto, por meio de uma panorâmica oblíqua e dramática, expressa a rápida decadência da família e evidencia os irmãos e o pai retornando para casa, seguindo a mesma rua da chegada, agora no movimento contrário. A câmera, em um *traveling* vertical, de cima para baixo, encerra a descida das personagens focalizando um esgoto, figura 13.

Nessa parte do longa-metragem, por alguns minutos acompanha-se as personagens descendo várias escadas, percorrendo o caminho de volta para casa. O plano é geral, amplo, e é possível observar cada detalhe que figurativiza o ambiente onde estão situados, o espectador consegue acessar o “percurso de vivência” da família Kim por meio dessas cenas, o caminho percorrido entre as duas realidades nas quais convivem. Nessa perspectiva, cabe uma observação em relação à “velocidade”, no transcorrer da narrativa, com que os Kim descem, em contraste com a demora para subirem, metaforizando a dificuldade/impossibilidade de ascensão social.

Logo, verifica-se que para chegar até a família Kim é necessário sempre descer e para chegar até a casa da família Park é preciso sempre subir, o que reforça a diferença entre a classe social de ambas. O aspecto cromático que mais está evidenciado nessa sequência é o escuro, como destacado acima, as cenas se passam à noite, as ruas por onde eles percorrem são escuras, quase sem iluminação. Para o eidético, destacamos, no movimento da descida das personagens, as curvas

formadas pelas escadas e corrimões que caracterizam esse declínio vivenciado pela família, figuras 13 e 15. Ora eles tinham ascendido, chegaram onde pretendiam, e outrora tudo “desmoronou”, os planos saíram da “linha reta”. Enquanto para o topológico é possível destacar o baixo, afinal todas as cenas retratam o movimento de declínio, eles estão descendo, declinando, voltando para o “lugar de origem”.

Lugar que sintetizamos na escolha da figura 15: parte baixa da cidade, onde deságuam as águas da chuva e junto com ela o esgoto; composta por ruas estreitas, de formatos irregulares, que divide espaço com pessoas, carros, plantas e entulhos, por vezes mal parecem ruas; onde estão as construções humildes, marcadas pela ação do tempo e das enchentes. Situação confirmada no desfecho dessa parte da narrativa filmica, quando as personagens finalmente chegam em casa e descobrem que a chuva inundou tudo. Em um ato de desespero, eles correm para dentro e tentam recuperar algum pertence que julgavam importante.

Para fechar a história e as considerações analíticas do nosso trabalho, alcançamos a última cena do longa-metragem. Lembrando que após a descoberta do ex-empregado no *bunker*, o rumo da história e os planos dos Kim mudam. O desenrolar de uma sequência de acontecimentos retrata a derrocada da família e salta aos olhos o jogo das máscaras sociais, as mentiras são reveladas. Em resumo: temos a organização improvisada de um almoço para comemorar o aniversário do filho dos Park, nessa festa o ex-empregado sai do *bunker*, a confusão envolvendo os empregados e o patrão ocorre, incluindo a morte da filha dos Kim. Desespero, revolta, ódio manifestam-se nas expressões faciais das personagens e entrelaçam-se no processo psíquico de suas emoções. Os elementos visuais são escolhidos e articulados de modo a obter um impacto junto ao espectador.

A narrativa encaminha-se para o final mostrando uma sequência de fatos que levam o enunciatário/espectador a acionar seu olhar para ler as cenas, compreender e potencializar as múltiplas leituras que a história oferece: o pai da família Kim some; Ki-woo aparece no hospital, após uma cirurgia na cabeça, depois ele e sua mãe são julgados e conseguem condicional voltando a morar na mesma casa, nas mesmas condições; o cenário muda, neva, marcando a passagem do tempo, e o jovem sobe uma montanha para avistar a antiga casa dos Park, vendida e agora habitada por outras pessoas; Ki-woo vê sinais de luz, faz relação com código Morse e descobre que seu pai está lá, vivendo no *bunker*; o jovem corre para casa e escreve uma carta para o pai, na qual fala de um plano incluindo ganhar muito dinheiro e comprar a casa, o que parece fazer parte da imaginação da personagem.

Na última sequência de cenas, a câmera subjetiva mostra o jovem Ki-woo sentado no mesmo sofá, em frente à mesma janela do início do filme (figura ligada à opressão), com a diferença de ser noite e nevar – o ambiente é tão escuro que mal se vê o rosto do jovem. O movimento da

câmera novamente é de cima para baixo, *em travelling* vertical, ao descer temos acesso ao filho lendo a carta para o pai. Diante desse arranjo, a mudança no contexto de vida da família Kim parece impossível, eles voltam para a mesma casa, no subsolo, longe dos olhos sociais, junto aos insetos e ao esgoto. A sanção não é positiva, eles não têm a quem recorrer, o Estado não se importa com quem não faz diferença para eles, o que lhes resta é lutar para sobreviver. Não existe liberdade em um mundo onde dinheiro e condição social se sobrepõem.

A seguir reproduzimos uma imagem da última cena:

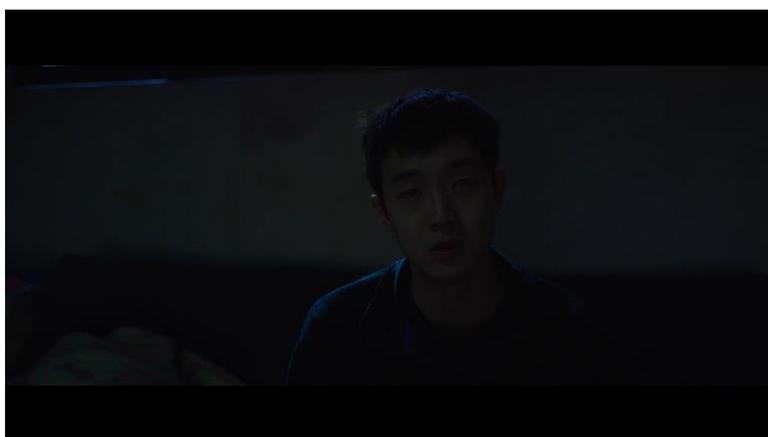


Figura 16 – 2h06min49seg  
Fonte: HBO Max – Parasita, 2019.

Na figura 16, Ki-woo, após ler a carta, levanta a cabeça e olha para a câmera – o ator fixa a objetiva, em desalento –, enunciativamente ele é colocado na posição de quem continua ali/aqui frente ao enunciatário/espectador. Este, como testemunha dos acontecimentos, é levado a refletir, com a personagem, a situação retratada ao longo do filme. O “olhar face à câmera” afere um efeito dramático surpreendente, o enunciatário/espectador se sente diretamente atingido, sendo capaz de tomar partido perante as implicações morais do drama retratado (MARTIN, 2003). Essas configurações cinematográficas criam e consolidam a expressividade artística do cinema.

Para fechar nossas reflexões, apresentamos um quadro com algumas das relações semissimbólicas que se destacaram ao longo das análises, tendo em conta as articulações entre as categorias da expressão e as categorias do nível fundamental do plano do conteúdo, nas cenas selecionadas para este trabalho:

Quadro 1- relação entre plano de conteúdo e plano da expressão

PLANO DE CONTEÚDO (oposição base)	PLANO DA EXPRESSÃO (categorias plásticas)
/Liberdade/ <i>versus</i> /Opressão/	<p><b>Cromático:</b> claro <i>versus</i> escuro</p> <p><b>Topológico:</b> superior (ascendente)/no alto <i>versus</i> inferior (descendente)/embaixo</p> <p><b>Eidético:</b> aberto/amplo x fechado/pequeno-apertado multiforme x uniforme/ simetria x assimetria</p>

Fonte: elaborado pelas autoras (2023).

Em síntese, os recortes analíticos mostraram a potencialidade dos instrumentais teóricos selecionados para este trabalho. A leitura que buscou o “como” os sentidos vão sendo construídos ao longo da narrativa fílmica revelou que é possível identificar valores de base que são adensados em outras camadas de observação, num trabalho que permite descrever detalhes das escolhas engendradas. Nesse sentido, cabe olhar os filmes na articulação entre os planos que o constituem. No caso de *Parasita* evidenciamos como as categorias fundamentais, /liberdade/ *versus* /opressão/, são recobertas por figuras no nível mais próximo da manifestação, o discursivo. Além disso, como escolhas operadas no plano da expressão visual também estão ligadas às categoriais fundamentais para a construção de um todo de sentido sistematizado numa proposta que tem como o principal foco colocar em discussão a desigualdade social.

### Considerações finais

Boa parte do filme *Parasita* acontece na atmosfera das casas e seu entorno, espaços nos quais os dois principais núcleos familiares vivem suas “reais” individualidades, ocultam segredos, permitem-se. Juntos, os cenários familiares e as personagens em suas ações expõem as desigualdades sociais, principal temática explorada na obra, por isso selecionamos esse foco para nosso trabalho.

Nossa pretensão com este artigo não foi a de esgotar a análise das cenas selecionadas, nem tão pouco orientar um modelo didático a ser seguido na escola de educação básica, mas a de chamar a atenção para alguns aspectos que fazem parte das escolhas operadas no texto fílmico e que podem ser considerados pelos professores na mediação da leitura desses objetos, sobretudo munidos de aportes teóricos da semiótica discursiva articulada à linguagem cinematográfica.

O texto fílmico, como uma semiótica sincrética, mostra que a organização narrativa ocorre latente à forma dialogada entre vários significantes concorrendo para a produção de um só significado, ou melhor, a articulação entre linguagens contribui para a construção da base comum

sobre a qual se assenta a significação. Nesses termos, no ensino, a leitura desses textos deve abarcar as especificidades das linguagens e a relação entre elas tendo em vista os possíveis efeitos de sentido. Princípio presente na base da teoria semiótica discursiva e nas orientações indicadas pela BNCC. Como lemos no documento curricular, logo nas primeiras páginas que tratam da área de linguagens no Ensino Fundamental: “as atividades humanas realizam-se nas práticas sociais, mediadas por linguagens”, dessa forma, cabe à escola possibilitar a participação do aluno nessas práticas tendo em vista as “especificidades de cada linguagem, sem perder a visão do todo no qual elas estão inseridas” e a “constante transformação” da qual todos participamos (BRASIL, 2018, p. 63).

Nesse sentido, reforçamos a importância da análise cinematográfica para a formação crítica no contexto educativo, sem perder de vista a leitura em um sentido amplo: “[...] dizendo respeito não somente ao texto escrito, mas também a imagens estáticas (foto, pintura, desenho, esquema, gráfico, diagrama) ou em movimento (filmes, vídeos etc.) e ao som (música), que acompanha e cossignifica em muitos gêneros digitais. (BRASIL, 2018, p. 72).

Enfim, esperamos contribuir com o ensino-aprendizagem de uma prática leitora que auxilie os alunos nas vivências com os textos com os quais convivem.

## Referências

- ARONOVICH, Ricardo. *Expor uma história: a fotografia do cinema*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Publicidade e Figurativização. *Alfa*, São Paulo, 47 (2), 2004, p.11-31. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4294>. Acesso em: 01 jan. 2019.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2018.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- FIORIN, J. L. A noção de texto na semiótica. *Organon*, Porto Alegre, v. 9, n. 23, 2012. DOI: 10.22456/2238-8915.29370. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29370>. Acesso em: 2 ago. 2020.
- FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. *Documento do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. São Paulo: CPS, 2001, p. 9-29.
- HERNANDES, Nilton. Semiótica dos jornais: análise do Jornal Nacional, Folha de São Paulo, Jornal da CBNM, Portal UOL, revista Veja. 2005, 324 fls. *Tese*. (doutorado em Linguística). Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2005.
- LAZZATO, Maurizio. *Agência Carta Maior*. Capitalismo cognitivo e trabalho imaterial. Entrevista. 5-12-2006. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/175-noticias-2006/562570-capitalismo-cognitivo-e-trabalho-imaterial-entrevista-com-maurizio-lazzarato>. Acesso em: 20 fev. 2021.
- PARASITA. Direção e produção de Bong Joon-ho. Coreia do Sul:CJ Entertainment, 2019. HBO Max (2h12min), som, color.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SCOPARO, Tânia Regina Montanha Toledo. Entre romance e filme: leitura e ensino em Lavoura Arcaica. 2017. 336 f. *Tese* (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

TEIXEIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de.; TEIXEIRA, Lucia. *Linguagem na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Edição da Letras e Cores, 2009

TURNER, Graeme. *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## Anexo

Quadro 2- Linguagem do cinema

<b>Câmera e Enquadramento</b>	A câmera possui um papel fundamental na criação das imagens, ela é o agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica. Nesse processo, o enquadramento constitui o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro da realidade exterior para a transformação em matéria artística. Trata-se da composição do conteúdo da imagem, da maneira como o diretor organiza o fragmento de realidade para transportar para a tela.	a) deixar alguns elementos da ação fora do enquadramento (elipse), b) mostrar apenas algum detalhe significativo (sinédoque), c) compor arbitrariamente o conteúdo do enquadramento (uso de símbolo), d) modificar o ponto de vista normal do espectador (novamente o símbolo), e) jogar com a terceira dimensão do espaço (profundidade de campo) para obter efeito dramático. A câmera pode ser subjetiva (quando o que é mostrado parte do ponto de vista de uma personagem) ou objetiva (somente revela a cena, ponto de vista de observação). (MARTIN, 2003, p. 35-36).
<b>Movimentos de câmera</b>	Expressividade do discurso se constrói a partir dos planos, que são as tomadas de cenas entre dois cortes	<b>Sequências</b> – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de <b>cenar</b> – cada uma das partes dotadas de unidade espaço temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a <i>decupagem</i> como o processo de decomposição do filme (e portanto das seqüências e cenas) em planos. O <b>plano</b> corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem (grifo nosso).
<b>Planos</b>	<b>Plano Geral:</b> Insere o sujeito em um ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles. Mostram cenas amplas, todo o espaço da ação. Abrange um campo maior de visão. <b>Plano Médio ou de Conjunto:</b> Mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário), principalmente em interiores (uma sala por exemplo). <b>Plano Americano</b> Corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas da cabeça até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela <b>Primeiro Plano (close-up)</b> câmera, próxima da figura humana, focaliza um detalhe, um rosto ou uma mão, por exemplo. (Há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho, ou uma boca ocupando toda a tela). Xavier (2005, p. 28).	
<b>Ao ângulo ou posição da câmera</b>	<b>Câmera Alta (plongée)</b> De cima para baixo – efeito de rebaixamento <b>Câmera Baixa (contra-plongée)</b> De baixo para cima – impressão de superioridade.	
<b>Movimentos da câmera</b>	<b>Travelling</b> Deslocamento da câmera num determinado eixo. <b>Panorâmica</b> Rotação da câmera em torno de um eixo, vertical ou horizontal, sem deslocamento do aparelho.	

Fonte: Scoparo (2017)

Recebido em: 30/1/2024

Aprovado em: 26/3/2024