

Alegoria contemporânea: o parasita como representação do real /
Contemporary allegory: parasite in the reality representation

*Namie Martins Yoshioka**

RESUMO

Metáforas animais do ser humano não são discursos inéditos, pelo contrário, fábulas, contos, lendas urbanas e demais expressões culturais espalhadas ao redor do mundo, já apresentavam o hibridismo do corpo – metade pessoa, metade animal e/ou vegetal. Na grande maioria destas narrativas, a fusão entre seres carrega um teor de vilania e/ou de punição, consequências do “mal” provocado pela criatura agora bestial. As características animais, então, passam a explicar os comportamentos e relações sociais do ser modificado. É neste contexto que o presente material propõe abordar a produção sul-coreana *Parasita* (2019), explorando as simbologias por detrás da escolha do bicho da obra, investigando a atuação do sistema como uma espécie de estufa que estimula este metamorfismo. Os embasamentos teóricos são, principalmente, os estudos de Han (2019), sobre os efeitos do neoliberalismo na sociedade (do cansaço), Hall (2010), sobre o conceito de representação, de Xavier nas discussões sobre cinema, entre outros autores.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria; Representação; Cinema; Sociedade.

ABSTRACT

Animalistic metaphors of the human being are not new speeches, contrariwise, fables, tales, urban legend and other cultural expressions spread around the world, have already presented the hybridism of the body – half animal and/or vegetable. In the vast majority of narratives, the fusion between beings carries a theory of villainy and/or punishment, consequences of the “evil” provoked by the now bestial creature. The animal characteristics, then, come to explain the behaviors and social relationships of the modified being. It is in this context that the present article approaches the South Korean production *Parasite* (2019), exploring the symbologies behind the choice of the animal in the work, and investigating the performance of the system as a kind of an incubator that stimulates this metamorphism. The theoretical bases are mainly the studies of Han (2019), on the effects of neoliberalism on society (of tiredness), Hall (2010), on the concept of representation, Xavier in the analysis of cinema, and other authors.

KEYWORDS: Allegory; Representation; Cinema; Society.

* Mestre em Artes Visuais pelo PPGACV/UFG.

Introdução

As criaturas de fora olhavam de um porco para um homem, de um homem para um porco e de um porco para um homem outra vez; mas já era impossível distinguir quem era homem, quem era porco. A Revolução dos Bichos – George Orwell (2007)

O que seriam as expressões humanas – produções artísticas, sejam elas pinturas, audiovisuais, livros literários – senão uma possibilidade de se enxergar alegorias do real? Pressupõe-se que, o espelhamento da realidade dificilmente refletirá as mesmas percepções propostas pelo emissor, pois, levando em consideração este cenário, entende-se que a mensagem percorre variados filtros culturais antes de finalmente acessar o sistema de representação significativa de cada receptor. Membros de uma mesma cultura, por exemplo, tendem a compartilhar “mapas conceituais” semelhantes, haja vista a inserção desse grupo nos mesmos conceitos históricos, ocasionando em vivências e experiências similares, aspectos que de fato, contribuem na produção de sentido. A realidade de um indivíduo desenvolve e organiza conceitos, percepções e imagens pré-estabelecidas, fornecendo assim, instrumentos mentais para a leitura dos signos, símbolos ou demais expressões do mundo.

Na obra *Cultura e Representação*, Stuart Hall (2016) caracteriza esta abordagem do sistema de representação como construtivista, que depende das interações entre os sujeitos para que o sentido seja criado, pois esta relação tem caráter arbitrário (HALL, 2016, p. 41-42). Ou seja, a prática significativa nada mais é que o sentido advindo de nossas próprias definições, então, não está no objeto, mas sim na função simbólica – aqui alegórica – que o mesmo carrega. Aspectos de personalidade – “traíçoeiro como uma raposa”, “devagar como uma tartaruga”, “venenoso como uma cobra” –, e físicos/psíquicos e intelectuais – “olhos de águia”, “faro de um lobo”, “memória de um elefante” –, são informações acessadas pela mente a fim de compreender as consequências destas analogias que geram a percepção de mutação.

Etimologicamente, a palavra alegoria vem de *allos* – outro – e *gourein* – dizer, uma figura de linguagem que exprime uma ideia abstrata de forma imprecisa ou ambígua, sempre sujeita à interpretação, oferecendo “recursos expressivos que evidenciam a contraposição existente entre a idéia e a materialidade, através da personificação de uma abstração” (SOUKI, p. 93, 2006). Diferente da metáfora, que estabelece a semelhança

entre dois objetos diferentes, a alegoria apoia-se na associação de maneira arbitrária, ou seja, “sem nenhuma regra de similaridade” (SOUKI, 2006, p. 94). Na intenção alegórica, não existem limites interpretativos, pois não se fixa ao significado de origem como acontece com os símbolos – “pelo contrário, ela predispõe sempre a uma renovação de significados” (SOUKI, 2006, p. 94).

A alegoria, diferentemente do símbolo, exige sempre a presença de um contexto para a sua interpretação. Devido às reinterpretações dos contextos nos quais as alegorias se inserem, sempre são possíveis novas leituras, pela integração de novos fatos que aparecem no desenrolar da história. Desse modo, as alegorias podem sempre revelar intenções que tinham ficado ainda subjacentes a uma primeira leitura. (SOUKI, 2006, p. 94)

Neste sentido, trazemos à discussão o longa-metragem *Parasita* (2019), do diretor e cineasta sul-coreano Bong Joon-Ho, que constrói as relações de seus personagens metaforicamente através do sentido parasitário – um organismo vive em função do outro. Na narrativa, duas famílias espelhos desenvolvem dependência uma sobre as outras, enquanto um terceiro e oculto conjunto familiar subordina-se a ambas. A mutação que acontece é social, ou seja, relaciona-se diretamente às interações sociais destes personagens, e torna-se perceptível nas analogias que Bong apresenta durante as cenas: Logo no início, a família Kim tem sua casa tomada pelo inseticida aplicado pelo dedetizador à mando do governo, no bairro em que moram. Em outro momento, Ki-Taek e os filhos rastejam-se por debaixo da mesa, silenciosos, fugindo pelas sombras, para não serem percebidos pela família Park. Os Kim precisam estar, a todo momento, camuflando as próprias identidades, e isto reforça-se pois são tratados como insetos pelos outros. Seu cheiro incomoda e a ultrapassagem de limites é inaceitável. *Parasita* possui a sobrevivência (aspecto existencial, psíquico, social e político) como fator máximo e de maior motivação em seu enredo.

Levando em consideração a recepção em níveis de alcance e performance, a obra foi aclamada (crítica e público), premiada, tornando-se marco do movimento de ascensão das produções do leste-asiático, em específico, da Coreia do Sul. Este momento foi caracterizado como *Hallyu* (onda coreana), que surge no início da década de 90, mas, presencia-se, atualmente, o ápice deste movimento que acontece, de fato, em ondas – as produções sul-coreanas espalham-se pelos oceanos em música, filmes, programas de televisão, moda e cosméticos. Esta movimentação oferece visibilidade ao país que,

mesmo inserido entre as potências dos Tigres Asiáticos, apenas agora encontra-se sob os holofotes do alto compartilhamento de sua cultura (em sua maioria, popular).

Em contrapartida, esta movimentação propaga simbologias que idealizam a imagem de uma nação altamente desenvolvida, tecnológica, desprovida de desigualdade e impactos sociais, reforçando estereótipos e uma utopia fantasiosa de cidades de primeiro mundo. A visão que mascara a realidade torna-se uma ferramenta de ação para a fomentação do *soft power* – conceito popularizado por Joseph Nye¹⁸, como apontado por Valieva (2018, p.208) – onde uma nação, por meio da dissipação da cultura tradicional ou *pop* local, impõe uma imagem ao país, na qual ditará os pensamentos e interações de demais localidades com o mesmo. Este “poder suave” recebe tal nome pois atua de maneira “imperceptível”, camuflando intenções políticas por meio da cultura popular.

Apesar de *Parasita* ser considerada uma produção que auxilia no deslizar da *Hallyu*, o filme possui narrativas que seguem o sentido contrário da imagem construída e projetada pelo *soft power* sul-coreano, tendo em vista que, o filme detém-se na realidade sócio-econômica do país, o “lado sombrio” que vai além da estética homogênea que colocam toda uma população nas mesmas condições e mesmos estereótipos. A percepção de um país sem rachaduras sociais mostra-se tão concentrada que a violência funciona como método que quebra a utopia do poder suave, e choca, assusta, revela. Mesmo construindo as narrativas por um caminho guiado a nada mais que a catástrofe, o sentimento imprevisto advém da descoberta de uma Coreia do Sul até então, desconhecida.

O cenário cinematográfico sul-coreano, por um tempo, fora marcado e reconhecido por suas produções apocalípticas – ataques de zumbis. Segundo Lee (2019), esta abordagem manifesta “as profundas feridas psicológicas na psique da nação deixadas pelos traumas históricos”¹⁹ (2019, p. 150, tradução nossa). O país, que possui cenários traumáticos durante boa parte do século XX – “colonização japonesa, a Guerra da Coreia, e quase quarenta anos de ditadura militar”, através da representação das criaturas mortovivas, expressava o impacto social destas cicatrizes na história (LEE, 2019, p. 150, tradução nossa). Assim, o terror e o medo atuam como expressões da realidade que

¹⁸ No início dos anos 90, o cientista norte-americano J. Nye identificou em seus trabalhos dois tipos de poderes, “hard power” e “soft power”. “He defines “hard power” as “the ability to get others to act in ways that contradict their initial preferences and strategies”, and “soft power” on the contrary is “the ability to achieve goals through attraction and persuasion, rather than coercion or force” (VALIEVA, 2018, p. 208).

¹⁹ “[...] deep psychological scars on the national psyche [...]” (LEE, 2019, p. 150).

rompem com o falso-real construído em volta de uma sociedade que enfrenta seus monstros reais.

Por fim, entende-se que, a alegoria aqui investigada – parasita –, ilustra os pensamentos que caracterizam a sociedade do cansaço de Byung Chul-Han. O autor, apesar das origens que o aproxima dos objetos do presente material, trabalha com conceitos plurais, ou seja, conceitua a sociedade como um todo, e não apenas baseando-se em uma única nação. Han (2019) explica que o fim da sociedade disciplinar marca o decair da alteridade e do negativismo, colocando em ascensão assim, um positivismo onde o poder torna-se ilimitado. É de desempenho pois estimula e demanda a “superprodução, superdesempenho ou supercomunicação” (2019, p. 16); cria um panorama infeccioso que adoece indivíduos – “síndrome de *Burnout*”²⁰ e depressão, são alguns dos diagnósticos. Existe uma falsa positividade de que tudo encontra-se ao alcance de todos, sendo necessário apenas o desempenho para que seja concretizado.

Entende-se então, que as produções audiovisuais assumam o papel de simulacro, citação e autorreferência (XAVIER, p. 1), oferecendo possibilidades de interpretação para o espectador. Assim como sugere Xavier (2022), a moldura que sustenta a montagem de imagens (em movimento) tece a relação entre “foto” e seu entorno, do visível e do invisível, fomentando o sentido do que se observa. O cinema (ou série), estimula o espectador a estabelecer conexões com informações que não estão presentes na tela, mas sim no real. De mesma forma semelhante atua as alegorias.

O desempenho que provoca o cansaço

A sociedade de desempenho, segundo Han (2019), surge do fim da época “bacteriológica”, após a ascensão de “antibióticos” (2019, p. 7). A “era imunológica” era caracterizada pela alteridade da sociedade disciplinar de Foucault (HAN, 2019, p. 23). Ao conceituar o século XX como uma época imunológica, o autor refere-se ao efeito das “divisões nítidas entre dentro e fora, amigo e inimigo ou entre próprio e estranho” (HAN, 2019, p. 8), nas quais se caracterizava o método de defesa desta realidade. Com o desaparecimento da alteridade, a negatividade é tomada por um positivismo que deixa o meio cada vez menos imune.

²⁰ Segundo Han, trata-se de uma “queima do eu por superaquecimento, devido a um excesso de igual” (HAN, 2019, p. 21).

O desaparecimento da alteridade significa que vivemos numa época pobre de negatividades. É bem verdade que os adoecimentos neuronais do século XXI seguem, por seu turno, sua dialética, não a dialética da negatividade, mas a da positividade. São estados patológicos devidos a um exagero de positividade. (HAN, 2019, p. 13-14)

Como reflexo disto, “o começo do século XXI não é definido como bacteriológico nem viral, mas neuronal” (HAN, 2019, p. 7). A sociedade de desempenho se molda através da positividade; “positivação do mundo faz surgir novas formas de violência” (HAN, 2019, p. 19), caracterizado pela “superprodução, superdesempenho ou supercomunicação” (2019, p. 16), desenvolvendo, assim, o panorama infeccioso que adoce a sociedade – o autor cita a Síndrome de *Burnout* e depressão, por exemplo.

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

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

Neste sistema chamado sociedade – agora de desempenho – as infecções se propagam de maneira parasitária, formando parasitas, induzindo a parasitagem. Bong caracteriza e representa indivíduos desta sociedade como parasitas em seu longa, enquanto Han destrincha o cenário que criou e abriga os mesmos. A questão, então, não seria nomear os parasitas, mas compreender o que nos torna, nos impõe agir desta maneira e em função de que.

O cenário que abriga as produções sul-coreanas

Antes de retomarmos às discussões sobre a alegoria, é necessário compreender rapidamente a realidade na qual tais representações partem – o porquê das representações e significados aderidos às mesmas. Segundo Shin (2019), entre os anos de 1997 e 2008, a Coreia do Sul enfrentou duas grandes crises econômicas que desestabilizaram tanto a

economia, como a organização e interações sociais do país: a crise do sudoeste asiático e a crise global dos Estados Unidos, respectivamente.

Durante este período, o país conviveu com dívidas do mercado externo, parceria do governo com grandes empresas privadas, que conseqüentemente, ocasionou no crescimento da taxa de desemprego e pobreza - principalmente entre a população idosa – desigualdade salarial, demissão em massa e nepotismo de empresas²¹ (SHIN, 2019, p. 92-98, tradução nossa). As conseqüências desta época se estendem até os dias atuais, pois segundo Shin (2019), metade dos idosos sul-coreanos (acima de 65 anos) vivem em condições de extrema pobreza, assim como a crescente taxa de imigração e mães solteiras, aspectos que demonstram que a “piora da distribuição de renda não é temporária, mas o ‘novo normal’”²² (SHIN, 2019, p. 98-105, tradução nossa).

Esta base histórico-econômica sul-coreana é o que torna *Parasita pungente*: “Em tempos onde a polarização econômica e a desigualdade não demonstram nenhum sinal de redução, e uma grande parcela da população mundial se sente cada vez mais desesperada, existe a tentação de culpar os outros e promover soluções fáceis e unilaterais”²³ (*Parasite: International Press Kit*, 2019, p. 4, tradução nossa).

Bong Joon-Ho surge em um período onde o cinema sul-coreano está passando por uma espécie de renascimento. Durante o final da década de 1990, a sétima arte no país foi impulsionada pela “criatividade, qualidade dinâmica e experimentação diversificada”²⁴ dos jovens cineastas em ascensão (JUNG, 2008, p. 9, tradução nossa). Segundo Jung (2008), Bong não teve um sucesso imediato com sua produção de estréia, *Barking Dogs Never Bite* (2000), e apenas alcançou tal reconhecimento três anos depois, com a obra *Memories of Murder* (2003). Esta produção foi responsável por introduzir o nome do diretor sul-coreano em festivais no Ocidente e Oriente. Em 2006, lançou *The Host*, produção responsável por demarcar a maior distribuição de filmes coreanos para outros países (JUNG, 2008, p. 9, tradução nossa).

²¹ Na economia sul-coreana, existe uma classe denominada *chaebol*, referenciada nos estudos de Shin (2019). Trata-se de um movimento nepotista que se destaca no sistema econômico do país ainda nos dias atuais. *Chaebol* em coreano significa “família rica”, e este termo designa uma estrutura financeira onde um conglomerado de empresas e indústrias de diferentes setores pertencem a uma única família ou pessoa, que teve início na década de 1980. Grandes marcas sul-coreanas (desde eletrônicos até automóveis) são gerenciadas por *chaebols*, e, assim como lideram o sistema econômico do país, possuem controle e influência que vão além das finanças.

²² “[...] not temporary but a ‘new normal’ in the 2000” (SHIN, 2019, p. 106).

²³ “In an age when economic polarization and inequality show no signs of abating, and large sections of the world’s population feel more and more desperate, there is a temptation to blame others and promote easy, one-sided solutions” (*Parasite: International Press Kit*, 2019, p. 4).

²⁴ “[...] creativity, dynamic quality and diverse experimental [...]” (JUNG, 2008, p.9).

Assim, Bong “tornou-se uma figura de quase exclusividade no cinema coreano atual com sua capacidade de romper com as pressões comerciais e criativas, e realizar o tipo de filme que ele quer, quando quer”²⁵ (JUNG, 2008, p. 11, tradução nossa). Desde o início, as produções de Bong já possuíam as características do terror (tragédia) mesclado com humor, ambos construídos sobre o cenário do país; “modernização da sociedade coreana e a incompetência das autoridades”²⁶ (JUNG, 2008, p. 25, tradução nossa). Jung (2008) caracteriza a narrativa de Bong como significante conceituado por Lacan²⁷.

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

As produções de Bong, então, “estimulam” traumas de sua própria sociedade, acontecimentos que não foram propriamente investigados ou sequer proporcionaram devido sentimento de recuperação (JUNG, 2008, p. 33, tradução nossa). “BONG Joon-ho introduz a realidade histórica da Coreia na ficção do cinema. Filme e realidade são

²⁵ “[...] became almost unique in present-day Korean film in his ability to break away from commercial and creative pressures and realize the kind of films he wants to, when he wants to” (JUNG, 2008, p. 11).

²⁶ “[...] modernization of Korean society and the incompetence of state authorities” (JUNG, 2008, p. 25).

²⁷ “The concept that comes to mind when one sees these moments repeated in the films of BONG Joon-ho is Jacques Lacan’s sliding signifier. The fatal limitation of the “signifier” (form of meaning), which can never reach the “signified” (contained meaning), is such that it can never reach the real itself, or the truth or essence of an incident metaphorically, and continuously slides around it. Thus, the real is not represented as itself, and the subject cannot approach the real, but only wander around the fantasy surrounding the real. I bring this concept in because the two most noted of BONG’s works, *Memories of Murder* and *The Host*, show a compulsion to repeat certain historical facts, scars or traumas that actually took place in Korean society. Here, “compulsion to repeat the trauma” refers to that which cannot be summoned as memory and becomes part of the present as it is constantly repeated through the subject’s actions. Making something part of the present does not mean a solution here but merely a continuation of the trauma, without being able to ascertain its cause” (JUNG, 2008, p. 31).

construídos em torno do “vazio do real”, e trauma e culpa se aglomeram em torno desse vazio” (JUNG, 2008, p. 37, tradução nossa).²⁸

As alegorias: o zumbi e o parasita

O zumbi, criatura que sofre mutação genética em decorrência de epidemias fora do alcance e controle humano, é uma alegoria essencial para o entendimento das demais formas de transformação de gente à não-gente, principalmente no cenário de produções sul-coreanas, tendo em vista o constante uso da figura morta-viva nas mais diversificadas obras. Como mencionado anteriormente, a relação do país com esta alegoria liga-se diretamente aos traumas de sua sociedade (LEE, 2019, p.150, tradução nossa). Segundo Lee, a escolha pelo zumbi mostra uma geração cansada do sistema governamental e econômico (LEE, 2019, p.151, tradução nossa), e através do cinema, este gênero do apocalipse zumbi atua como “uma metáfora para a crise global, desordem e medo”²⁹ (LEE, 2019, p.151, tradução nossa).

A perda de si mesmo é o ponto-chave da representação simbólica do zumbi, figura sem consciência, ações deliberadas ou interações sociais. Assumem o destino que Lee (2019) designa como “vida nua”, sem reconhecimento por uma vida moralmente significativa, fadado a encontrar-se fora das fronteiras das estruturas sociais e jurídicas (2019, p. 153, tradução nossa). Produções que possuem essas criaturas em sua narrativa apresentam personagens que exploram os contrastes entre egoísmo e altruísmo (LEE, 2019, p. 153, tradução nossa).

Parasitas são reconhecidos como organismos que se infiltram em outro organismo, buscando sobrevivência através da dependência exercida em função de um segundo. A transformação do humano social para “animal” que ocorre na narrativa de Bong, então, está ligada à motivação, de caráter necessário, da família Kim de conquistar seu direito de sobreviver e existir. Mas, ressalta-se que, a mutação não delimita-se apenas aos indivíduos que se infiltram, como também demonstra que a mutação em parasito é um reflexo da realidade vivenciada. A manutenção deste corpo não-humano é por meio da relação de dependência mútua. Assim, não sugam nutrientes, e sim os aspectos que

²⁸ “BONG Joon-ho introduces Korea’s historical reality into the fiction of film. Film and reality are constructed around the “void of the real,” and trauma and guilt crowd around this void” (JUNG, 2008, p.37).

²⁹ “[...] as a metaphor for global crisis, disorder and fear” (LEE, 2019, p. 151).

cada um busca suprir. Os Kim (parasitas fracos) absorvem as oportunidades que o capital traz, visando a conquista (sobrevivência), e os Park (parasitas fortes) sorvem a mão-de-obra na qual possuem aversão e tratam com hostilidade, em função da sustentação da vida luxuosa, de regalias.

A representação do parasita significa as relações sociais atuais. Entende-se que apesar de representar a transformação do indivíduo em parasita, acredita-se que o que na verdade acontece, é o despertar do organismo parasitário que se instala no ser humano inserido em uma sociedade de desempenho. O sistema circular que ocorre mostra que a divisão social se mantém por meio das relações parasitárias – parasitas *maiores* mantêm-se no topo através da necessidade de parasitas *menores* de se encaixarem na grande estufa social. Ou seja, os conceitos de parasitagem variam, pois as necessidades se moldam em função das motivações, algumas impostas, outras alimentadas por privilégios.

Compreende-se, então, que o uso de parasitas por Bong se dá no princípio de demonstrar a anomalia social que fez do *homo sapiens sapiens* se desenvolver em uma espécie de organismo que apenas consegue se manter vivo através da dependência de um outro organismo, semelhante a si próprio. A transformação é automática, como se já nascessem parasitas, pois a sociedade demanda tal alteração.

Na narrativa de Bong, ambas as famílias representam os dois extremos dos efeitos históricos sul-coreanos, que cria um ciclo de causa e efeito. Devido à alta competitividade empregatícia, Ki-Woo e Ki-Jung vivem na esperança de serem aprovados em alguma universidade, e assim, mudarem suas realidades, mas por encontrarem-se em posição social vulnerável, não possuem acesso a ferramentas privilegiadas que garantiriam essa conquista. O que ocorre, de fato, é a necessidade dos irmãos de se tornarem tutores dos filhos da família Park, auxiliando na educação (extracurricular) de ambos. Este momento marca a transformação das relações humanas em parasitárias, do sujeito em parasita, ou seja, a busca pela conquista de *algo* induz a esta mutação.

A mansão dos Park funciona como uma espécie de estufa que mantém os parasitas em movimentação, local no qual são obrigados a conviverem devido a dependência parasitária. Mas, a casa-estufa possui demarcações invisíveis, na tentativa de controlar espaços e reforçar que apesar da necessidade mútua, são diferentes. Simultaneamente, parasitas já aglutinados no interior da estufa, quase tornando-se pequenos protozoários que assistem sua existência apagar-se gradativamente; o casal do porão.

Se a mansão atua como uma estufa, o porão representa o local de descarte de amostra de parasitas, que podem ser rapidamente substituídos, apagados, como se nunca

tivesse sequer existido. Este seria o caso do esposo da ex-governanta da família Park; a esposa movimentou-se por toda a casa-estufa como uma parasita do ciclo de dependência, camuflando a existência de um tipo silencioso, que se impregna por entre os fios de energia, e envia mensagens em códigos Morse e faz aparições assombrosas. A exclusão desta vida é uma jogada de sobrevivência, o marido falido, devedor e procurado por cobradores não enxerga outra solução a não ser a desistência do seu próprio viver. Este parasita silencioso se vê fadado a permanecer em cativeiro do seu próprio passado, engolido por um espaço que o deixa alerta a todo tempo – o *bunker* de guerra que faz de morada motiva tal comportamento.

Na lógica do mundo animal, os mais fracos juntam-se em função da derrota do mais forte. Porém, as interações parasitárias demonstram uma motivação maior, novamente, a sobrevivência. A incompatibilidade de dependências faria com que os parasitas da família Kim e os do porão tivessem ambas as existências apagadas, pois um não poderia oferecer ao outro aquilo que necessitam. Ambos dependem dos parasitas que detém o capital, por isso, se viram uns contra os outros a fim de decretarem suas permanências na casa-estufa e prosseguirem absorvendo e sendo absorvidos.

Trata-se de um ciclo sem fim, e que eclode em uma infestação parasitária nas cenas finais. Durante a festa que acontece, parasitas fortes são servidos pelos fracos, enquanto submetem aos mesmos novas trocas na garantia da sobrevivência. São cobranças que acontecem mesmo depois de um desastre ter inundado o único abrigo da família Kim, logo após uma violenta luta pelo direito de viver travada contra os parasitas do porão. A tragédia anunciada, então, ocorre novamente, balança o ciclo, mas o ritmo retorna, transformando parasitas fracos em silenciosos, aprisionados dentro e fora da casa-estufa.

Os parasitas de Bong enfrentam um caminho premeditado: Ki-Woo idealiza os caminhos essenciais para libertar o pai de viver para sempre acorrentado ao passado de um porão, e, momentaneamente, sente-se que o plano perfeito não terá erro. Porém, o desfecho do longa reforça, mais uma vez, as escadas que dão para lugar nenhum. Da ausência das possibilidades para o desempenho. Do *looping* eterno que se cai em um sistema de dependência.

Conclusões

As alegorias revelam a não limitação de interpretações possíveis pois os contextos nos quais podem se dispor, oferecem novas leituras que vão além dos significados originais – renova significados e revela intenções que podem se limitar em uma primeira leitura. As produções audiovisuais, ao se apoderarem da linguagem alegórica, oferecem grande abertura de perspectivas no que diz-se respeito a interpretações do real ali representado. O cinema utiliza-se da alegoria em sua narrativa, oferecendo assim novas possibilidades de se enxergar e compreender as mais diversas questões sociais. A alegoria da modificação do corpo humano em animal acentua características que não tornam gente em figura bestial, mas que tencionam as especificidades do cenário que tornam possível a mutação, onde as atitudes humanas passam a ser vistas como animais. Não acontece a mutação física, mas de conduta em função do ambiente (realidade) inserido e vivenciado para sobrevivência.

O filme *Parasita* é uma obra que acolhe uma grandiosidade de signos, símbolos e ícones que integram, representam, criticam e denunciam a sociedade contemporânea, efeitos e consequências deste sistema. O ponto-chave da obra é construir a representação de uma maneira que não apenas se representa, mas aproxima o espectador de realidades, pois apesar de se tratar de uma narrativa ficcional, possui caráter testemunhal nas ações intensamente humanas retratadas. Além disso, a narrativa ainda oferece a capacidade de ser contextualizada em diversos cenários, entretanto, mantendo a essência dos elementos primários na qual foi estabelecida. Este caráter representativo da obra liga-se diretamente ao caráter alegórico ao utilizar o parasita como ser vivo, figura no qual o comportamento dos personagens passa a ser explicado.

O longa de Bong são cenas da vida, da sociedade do cansaço descrita pelo também sul-coreano, Byung Chul-Han. Ki-Woo, planeja comprar a mansão em que seu pai se encontra aprisionado no porão, encurralado na própria realidade, em um futuro que parece milagroso, porém, utópico. A esperança é única solução possível vem de um plano na qual o sistema incentiva a busca, mas dificulta a realização, a tornando, na maioria das vezes, impossível, levando em consideração o cenário.

A alegoria do parasita, assim como as dos zumbis, representa a angústia de uma sociedade imersa em um sistema no qual as pessoas sentem-se como “outsiders”. O não pertencer provoca as mutações, na tentativa desta figura de se parecer – um parecer que vai muito além do físico e material, mas comportamentais e de valores – com aquilo que se espera (demanda), e desta forma, conseguir por fim transitar por esta sociedade. Já seria então, a sociedade composta por transformações animais ou a transformação

comporta-se como a única saída para a ascensão social? A interpretação pode variar entre ambas estas reflexões.

A alegoria que reúne gente com animal funciona, então, como uma espécie de resposta do comportamento humano que surge como reflexo do estímulo ao ambiente em que está inserido, e das necessidades que o mesmo se vê obrigado a atender em detrimento de sua existência. Assim, para entender melhor como funciona esta realidade, as interpretações se amparam na transformação à animais, que são vistos como seres inferiores. O diferencial alegórico de *Parasita* concentra-se na ausência de mutação física, reforçando que não se trata de uma fantasia que conforma o espectador da transformação ser justificado por aspectos mágicos. Nas produções audiovisuais, o desconforto é provocado pela transformação subjetiva do ser humano civilizado e que vive em sociedade, em animal.

REFERÊNCIAS

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

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

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

LEE, Sung-Ae. *The New Zombie Apocalypse and Social Crisis in South Korea*. Cinema.Coolabah, Observatori: Centre d'Estudis Australians i Transnacionals / Observatory: Australian and Transnational Studies Centre, Universitat de Barcelona, 2019. Disponível em: <<https://revistes.ub.edu/index.php/coolabah/article/view/30523/30674>> Acesso em: 03 fev 2022.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PARASITE, A Bong Joon-Ho film. *Festival de Cannes: International Kit*, 2019. Disponível em: Acesso em: 04 maio 2022.

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

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

VALIELA, Julia. *Cultural Soft Power of Korea*. Disponível em: . Acesso em: 24 ago. 23.

XAVIER, Ismail. *Cinema: Revelação e Engano*. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/cinema-revelacao-e-engano>> . Acesso em 26 fev 2022.

Filmografia

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