



SEÇÃO TEMÁTICA

Modernidade, crítica e retorno da religião: uma abordagem de Parasita e O Poço

Modernity, criticism and return of religion: an approach of Parasite and The Platform

Danilo Mendes*

Resumo: Nosso artigo trata da relação entre modernidade e religião através dos filmes Parasita (2019) e O poço (2019). Seu objetivo é demonstrar como esses filmes retratam essa relação. Temos como hipótese que isso se dá por meio da crítica da religião desenvolvida pela modernidade e de seu retorno. Dessa forma, o artigo segue na seguinte ordem: 1) análise da religião, na perspectiva moderna, em configuração imagética, ideológica e estrutural em cada um dos filmes; 2) aproximação dos enredos com as críticas modernas à religião e com seu retorno. Pretendemos que este artigo contribua tanto para os estudos de religião e cinema (e cultura pop em geral) quanto para o campo de pesquisa da relação entre religião e contemporaneidade.

Palavras-chave: Religião. Modernidade. Parasita. O Poço.

Abstract: Our article exposes the relation between modernity and religion through the movies Parasite (2019) and The platform (2019). Its main objective is to demonstrate how these movies retreat this relation. We hypothesize that the relation is constituted by the modern critics of religion and its return. The article is structured in the following order: 1) an analysis of the religion, in a modern perspective, in images, ideas, and structure in each movie; 2) an approximation of their narratives to the modern critics of religion and its return. We intend that this article contributes to the study of religion and cinema (and pop culture in general) and the research field of the relation between religion and contemporaneity.

Keywords: Religion. Modernity. Parasite. The Platform.

Introdução

Em 2020, pela primeira vez na história da premiação, o Oscar de melhor filme foi dado a um filme estrangeiro. Com um roteiro surpreendente, *Parasita* (2019), do diretor Bong Joon-ho, conquistou quatro estatuetas na ocasião: melhor filme, melhor filme internacional, melhor diretor e melhor roteiro original. No site de crítica especializada Rotten Tomatoes, o filme conta com a pontuação de 99% na avaliação de 430 críticos. Sucesso, portanto, de crítica, o filme foi premiado em diversas outras ocasiões e já é considerado um dos melhores já feitos na Coreia do Sul.

Outro filme lançado e com boa pontuação no Rotten Tomatoes é *O poço* (2019), dirigido pelo espanhol Galder Gaztelu-Urrutia, distribuído pela plataforma de streaming Netflix. Apesar da pontuação mais baixa em relação ao anterior, 88% de 76 críticos, o

* Doutorando em Ciência da Religião (UFJF, Juiz de Fora-MG). Bolsista CAPES. ORCID: 0000-0002-2810-099X – contato: danilo.smendes@hotmail.com

filme parece trilhar um caminho de sucesso segundo a crítica¹. Essa distopia que circula entre o horror, o suspense e a ficção científica, permaneceu durante três semanas após seu lançamento na lista de dez filmes mais acessados na Netflix brasileira. Por suas potentes metáforas e roteiro imprevisível, *O poço* tem sido comparado com outros filmes do gênero, como *Us* (2019) de Jordan Peele e *Snowpiercer* (2013), também de Bong Joon-ho.

Parasita e *O poço* podem ser comparados não somente pelo caráter positivo da crítica, mas, também, por suas temáticas. Ambos tratam diretamente da questão da luta de classes e da desigualdade social. Com mais ou menos nuances e obviedades, tanto um quanto outro tecem fortes críticas ao capitalismo e seu modelo segregacionista². *Parasita* apresenta nítidas separações entre as condições de vida da parte alta da cidade e as da parte baixa, mais pobre e sujeita a intempéries naturais, como a chuva e o alagamento. Apesar de distópico, *O poço* o faz através da figura dos andares, nos quais, aleatoriamente, os primeiros possuem toda a comida disponível, e aos últimos nada resta. Essa leitura dos filmes é acertada, mas não capta toda a potencialidade interpretativa que eles apresentam. Nosso artigo se instaura nessa brecha, no sentido de pensar elementos fílmicos comparativamente a partir da questão da relação entre religião e modernidade.

O objetivo deste artigo, portanto, é demonstrar como os filmes *Parasita* e *O poço* retratam a relação entre religião e modernidade. Temos como hipótese que isso se dá por meio da crítica da religião e de seu retorno. Dessa forma, o artigo segue na seguinte ordem: 1) análise da religião em configuração imagética, ideológica e estrutural em cada um dos filmes; 2) aproximação dos enredos com as críticas modernas à religião e com o seu retorno. Pretendemos que este artigo contribua tanto para os estudos de religião e cinema (e cultura pop em geral) quanto para o campo de pesquisa da relação entre religião e contemporaneidade.

Parasita e o dharma

Parasita, filme coreano de Bong Joon-ho, narra a história de uma família desempregada que, sob baixas condições econômicas, busca modos de se sustentar. Através de um amigo, o filho mais velho, Ki-woo, torna-se professor particular de inglês de Da-hye na casa de uma família da alta sociedade coreana, os Park, composta por Yeon-kyo, a mãe, Dong-ik, o pai, Da-song, o filho mais novo e Da-hye, filha mais velha. Por meio de pequenos golpes, Ki-woo insere seus familiares como empregados dessa casa: sua irmã, Ki-jung, como professora de artes, seu pai, Ki-taek, como motorista e sua mãe, Chung-sook, como governanta. A reviravolta do filme se dá quando a antiga governanta, Moon-gwang, que fora substituída por Chung-sook, retorna à casa implorando para

1 Como exemplo, citamos a resenha do filme no site do The New York Times: “An Accidentally Timely Political Allegory”. Nela, Jason Bailey (2020) diz que *O poço* é um filme oportuno para a época da pandemia do coronavírus e suas críticas sociais metafóricas são seu ponto forte.

2 Críticos especializados e sites dedicados a resenhas de filmes indicam semelhanças entre *Parasita* e *O poço* quase sempre na mesma direção: crítica à estrutura social do capitalismo. Ver, por exemplo, Aquino, 2020; Squires, 2020; Smithers, 2020; Wilkinson, 2020.

realizar uma visita a um *bunker* secreto (até então desconhecido). Ao fazê-lo, revela que seu marido, Geun-sae, desempregado há anos, se alimenta de pequenos roubos da família Park. Após duplas ameaças, a família de Ki-taek consegue escapar e prender Moon-gwang e seu marido no *bunker*. A antiga governanta lá morre porque Chung-sook a empurra da escada para que ela e a patroa, Yeon-kyo Park, não se encontrem.

Durante esse episódio, uma tempestade atinge a cidade, ocasionando diversos pontos de alagamento. Ao voltar para casa, Ki-taek, Ki-woo e Ki-jung se deparam com a casa inundada pela chuva. Eles tentam salvar o pouco que é possível e acabam dormindo em um abrigo que acolhe todos os atingidos. No dia seguinte, ao voltar ao trabalho, a família Park prepara uma festa para seu filho mais novo com diversos convidados da elite da cidade. No momento da chegada do bolo, Geun-sae se liberta do *bunker* e vai atrás da família de Ki-taek para matá-los. Nesse momento de confusão e vingança, ele ataca Ki-woo com uma pedrada na cabeça e Ki-jung com uma facada no peito. Intervindo na situação, Chung-sook mata Geun-sae com um espeto de churrasco. Enquanto esse caos se armava e os convidados da elite coreana fugiam, o filho mais novo dos Park, Da-song, desmaia. O pai, Dong-ik Park, pede a Ki-taek para levá-lo ao hospital e deixe Ki-jung, ferida, para trás. Ao negar-se e perceber o nojo com que Dong-ik Park tratava todos os empregados, Ki-taek resolve matá-lo com uma facada no peito. Percebendo o que havia feito, ele foge e se esconde no *bunker* que, a essa altura, estava vazio. Paralelamente, Ki-jung não resiste à facada e morre. Certo tempo após o incidente, Ki-woo se recupera e é julgado juntamente com sua mãe, enquanto Ki-taek continua foragido das autoridades. As últimas cenas mostram-no enviando uma carta em código Morse através do sistema de iluminação da casa para seu filho, avisando que está bem e sobrevive de pequenos furtos de comida dos novos moradores da casa. Ki-woo escreve uma carta, que não tem como enviar para o pai, dizendo-lhe que seguirá a vida tentando enriquecer para, um dia, comprar a casa e libertar o pai da situação de cárcere.

As críticas sociais na narrativa são muito fortes e contemplam os temas tanto da desigualdade social quanto da desumanização no capitalismo. Todavia, nosso foco é outro: apesar de, em uma leitura mais superficial, *Parasita* não utilizar muitos elementos diretamente religiosos em sua narrativa, parece haver uma estrutura religiosa na trama³.

Para isso, há alguns pontos a serem considerados. Primeiramente, dentre os poucos elementos ligados diretamente à religião, indicamos uma espécie de divinização de Dong-ik Park. Antes, todavia, de uma questão religiosa, essa divinização se dá por uma fetichização do mundo ocidental. Em toda a família essa forte ligação é perceptível: Da-hye estuda inglês; Da-song é reconhecido pela família como um gênio da arte, que, nas palavras da sua mãe, assemelha-se a Jean-Michel Basquiat, além de ser apaixonado pela cultura dos nativos estadunidenses; Yeon-kyo Park, a mãe, confia em tudo que vem dos

3 Há apontamentos sobre religião em outros filmes de Bong Joon-ho, como, por exemplo, *Snowpiercer* (2014), como uma metáfora do êxodo. Sobre isso, ver Kim, 2016. Sarina Annis defende que *Parasita* questiona importantes conceitos modernos que são fundamentais para pensar a religião (Annis, 2019).

Estados Unidos da América⁴. Esse fato se comprova em diversos momentos ao longo do filme, por exemplo, ao tratarem Dong-ik por Nathan Park, nome ocidentalizado – o mesmo que fazem com Ki-woo, chamando-o de Kevin. Sr. Park é um executivo bem sucedido e rico. Em certo ponto da narrativa, Sr. Park afirma que há sempre uma linha, um limite que deve ser mantido entre os funcionários e sua família⁵. Separado dos pobres, portanto, a figura de Park indica um toque de santificação. Diversas cenas contribuem para essa ideia. Primeiramente, quando Ki-taek, em um jantar com sua família, comemora o emprego dos quatro na casa dos Park, dizendo que toda a fonte de renda deles vinha daquela família. Nesse ponto, Ki-taek sugere que eles rezem em agradecimento ao Sr. Park. Posteriormente, Geun-sae revela que mantém no *bunker* uma espécie de altar para o Sr. Park, a quem agradece todos os dias por acolhê-lo, mesmo sem saber que o faz. Como uma espécie de agradecimento, Geun-sae acende as luzes por onde ele passa, para iluminar o caminho de Nathan. O auge dessa divinização ocorre nas cenas finais. Sr. Park precisa pegar a chave de seu carro que está embaixo de Geun-sae, nessa altura, já ferido de morte, e na aproximação Geun-sae lhe sorri com grande admiração e gratidão. Nesse momento, o posicionamento da câmera assume a perspectiva de Geun-sae olhando o Sr. Park. Na cena, percebemos Sr. Park fantasiado de índio estadunidense, olhando assustado para Geun-sae com o fundo revelando um céu resplandecente, como se a ele Sr. Park pertencesse, na visão do moribundo.

Essa perspectiva de divinização de Sr. Park, abre caminho para uma segunda percepção: a relação de *Parasita* com a noção budista de *dharma*. Sugerimos essa associação não somente pela ligação histórica da Coreia com o budismo⁶, mas pela fundamentação religiosa da realidade social. Em outras palavras, a estrutura social seria inexorável porque provém de uma força exterior à própria sociedade que, neste caso, faz parte da própria natureza. A breve definição de *dharma* de Damien Keonw nos convém para melhor estabelecermos essa relação:

Dharma pode ser traduzido como “Lei Natural”, um termo que capta seus dois principais sentidos, a saber, como princípio da ordem e da regularidade visto no comportamento dos fenômenos naturais, e também na ideia de uma lei moral universal cuja exigência foi descoberta por seres iluminados como o Buda (note que o Buda descobriu o Dharma, não o inventou). Todo aspecto da vida é regulado pelo Dharma; as leis físicas que regulam o nascer do sol, a sucessão das estações, o movimento das constelações. Na ordem moral, o Dharma se manifesta na lei do karma, que governa como as ações morais afetam indivíduos nas vidas presente e futura. Viver em acordo com o Dharma e implementar suas exigências leva à felicidade, à realização e à salvação; negligenciá-lo ou transgredi-lo leva ao sofrimento sem fim no ciclo do renascimento (Keonw, 1996, pp. 96-97).

Se, no budismo, falar em *dharma* indica falar em uma ordem natural das coisas, tanto a nível físico quanto moral, nos termos de *Parasita* ele pode indicar a sustentação

4 Sobre a relação entre o cinema de Bong Joon-ho, anteriormente a *Parasita* e os EUA, recomendamos o artigo de Taylor: “The ideological train to globalization” (Taylor, 2016).

5 Essa linha aparece literalmente em diversas imagens durante *Parasita*, conforme indica a acurada leitura de Chris Haigh em *The look of Parasite* (2020).

6 Apesar de hoje o budismo ser a segunda religião com maior número de praticantes da Coreia, atrás do protestantismo, aquele é difundido na cultura do país desde o séc. IV, enquanto este chegou por meio de missionários no fim do séc. XIX.

religiosa da ordem social. Isso implica, também, que o *dharma* seja a base da desigualdade e injustiça econômica presente em toda a narrativa e que constitui a trama. Ora, uma vez que existe uma lei cósmica universal que sustenta a ordenação econômica das classes sociais, a diferença e a injustiça presentes nesta ordenação também são sustentadas por tal lei. A noção de *dharma*, nesse sentido, estabelece os princípios pelo qual a sociedade se rege, em nível coletivo. Em nível individual, conseqüentemente, essa noção se revela tão definitiva quanto anteriormente: aqueles que se adequam e promovem o *dharma* são recompensados com a felicidade e, ao contrário, quem contra ele se coloca, sofre. Essa relação entre ato e consequência se estabelece na noção de *karma*, isto é, o retorno da moralidade das ações anteriores.

Esses conceitos, embora alheios ao léxico da narrativa, parecem indicar um interessante caminho interpretativo acerca de sua estrutura. Nossa hipótese, nesse ponto, é de que mais do que revelar que a noção de *dharma* é subjacente ao filme, ela é por ele criticada. Isso por um simples motivo: inicialmente, a família de Ki-taek se adequa à ordem social estabelecida. Vivem em uma periferia em péssimas condições e parecem aceitar para si o destino de uma vida com poucas mudanças econômicas. Apesar de buscar se empregar, a família não tem grandes expectativas quanto ao seu futuro. Posteriormente, ao se juntarem (como parasitas) na família Park, eles se colocam contra o *dharma* não apenas por desejarem o luxo que não faz parte de sua natureza social, mas por ocuparem posições que não lhes pertenciam (salvo Ki-taek, que já havia sido motorista anteriormente, Ki-woo não era professor de inglês, Ki-jung não era professora de artes, nem Chung-sook era governanta). Em um terceiro momento, quando Ki-woo e Chung-sook voltam à realidade com o regime prisional semiaberto, eles parecem adequados novamente à sua ordem social.

Duas leituras são importantes aqui: a primeira, crítica, e a segunda, mais conjuntural. A ideia de que o seguimento do *dharma* traria felicidade parece inverídica se olharmos para o primeiro momento descrito acima. Enquanto mera espectadora da desigualdade, a família de Ki-taek não parecia refletir realização nem salvação. Pelo contrário, a vontade de fugir dessa ordem se revela maior do que a simples coerência aos fatos biográficos de cada um, como a profissão e o nome. Nesse sentido, para aqueles que ocupam no filme as faixas econômicas mais baixas, a ordem social não traz felicidade nem se respeitada nem se questionada. Parece haver, nessa primeira leitura, uma indiferença radical acerca da realidade ontológica do *dharma*. Por outro lado, a estrutura dos três momentos indica a realização do *karma*. A partir do momento em que a família de Ki-taek se posiciona contra a ordem social, o sofrimento vem à tona desfazendo seus golpes e punindo os empregados. Nessa segunda leitura, a narrativa fílmica não contribuiria para uma crítica do *dharma*, mas para sua realização através do *karma* ainda na presente vida. A partir desses dois elementos, sobretudo o conceito de *dharma*, defendemos que a religião se faz presente em *Parasita* em sua estrutura narrativa, apesar da quase ausência de seus símbolos.

O poço e a redenção

O poço, dirigido pelo espanhol Galder Gaztelu-Urrutia, narra a trajetória de Goreng no poço, uma espécie de prisão vertical, ou, nos termos de sua administração, o centro

vertical de autogestão. Esse homem, cuja história anterior nos é desconhecida, revela ao longo do filme que foi voluntariamente para esse lugar por três motivos: receber um certificado, ter tempo de ler *Dom Quixote* e se obrigar a parar de fumar. Cada habitante do poço poderia levar consigo um objeto, ao que Goreng escolheu esse livro. Seu tempo é de seis meses. Todavia, ao acordar no poço, ele se dá conta de que não conhecia totalmente sua estrutura. Percebe que são incontáveis andares nos quais duas pessoas convivem durante um mês e, no fim deste mês, a mesma dupla é realocada aleatoriamente para outro andar.

Cada andar conta com a inscrição na parede referente à sua posição, bem como duas camas, uma pia com espelho e um vaso sanitário. No meio do andar há um enorme vão pelo qual transita uma plataforma com a comida. No nível 0, onde a comida é preparada, a plataforma é enchida com diversos tipos de alimentos (depois se descobre que cada habitante do poço indica um prato que gostaria de comer durante a estadia) e a cada andar, a partir do primeiro, a dupla se alimenta do quanto quiser e tiver ali, desde que não se guarde nada para quando a plataforma descer. Como é de se esperar, a comida intacta do andar zero mal chega ao quinquagésimo. Mais tarde se descobre que são trezentos e trinta e três andares.

Como são seis meses, Goreng passa por seis andares do poço. No de número quarenta e oito, durante seu primeiro mês, seu companheiro é Trimagasi, um senhor que cometeu um homicídio culposo após se irritar com um anúncio enganoso na televisão. Ele lhe ensina sobre o funcionamento do poço e confessa ter assassinado seu último companheiro de andar. Lá ele conhece Miharuru, uma mulher de ascendência asiática que todo dia desce em cima da plataforma em busca de uma criança perdida, sua filha. No segundo mês, Goreng acorda amarrado em sua cama por Trimagasi. Eles estão no andar cento e setenta e um: seu companheiro o amarra, pois sabe que não haverá alimento para os dois e, em algum momento, ele precisará comer pedaços da carne humana de Goreng. Quando esse momento chega, Miharuru chega ao andar descendo pela plataforma e dá a chance a Goreng de matar Trimagasi, o que ele faz sem hesitar.

No terceiro mês, Goreng acorda com uma nova companheira no andar trinta e três, Imoguiru, que ele reconhece: era a entrevistadora que julgara se ele poderia ou não passar por aquela experiência. Após meses nesse trabalho, ela decidiu fazer parte do experimento e percebeu que também estava sendo enganada. Com a consciência (ou ilusão) de autogestão, Imoguiru comia um dia e deixava seu cão comer no dia seguinte (este era seu objeto escolhido), bem como reservava uma quantidade razoável de comida para os prisioneiros do andar abaixo, aos quais pedia que, por solidariedade, comessem somente o necessário para sobrevivência, para que todos dos andares abaixo tivessem comida. Essa “solidariedade” só se estabelece quando Goreng ameaça defecar na comida se os vizinhos de baixo não cumprirem suas ordens.

No quarto mês, Goreng acorda com Imoguiru enforcada. Aparentemente, seu suicídio se dá porque eles estão no nível duzentos e dois e ela havia sido informada, por trabalhar na administração do poço, que eram apenas duzentos andares. Como a comida não chega até esse nível, Goreng passa o mês se alimentando dela e com alucinações nas quais conversa tanto com Imoguiru quanto com Trimagasi. No quinto e último mês, Goreng acorda no sexto andar ao lado de Baharat, um forte homem que tenta sair

do poço utilizando uma corda. Depois de ser traído pelos habitantes do andar cinco e perder sua corda, Baharat embarca com Goreng em uma missão: descer na plataforma até o último nível para distribuir a comida igualmente entre todos os prisioneiros e subir com a plataforma para mandar uma mensagem à administração do poço.

O que começa como uma ideia de distribuição igualitária termina como violência extrema: para proteger a comida e dividi-la igualmente, Goreng e Baharat têm que agredir e, em alguns casos, matar prisioneiros. É o que acontece ao encontrarem Miharu sendo comida viva por dois habitantes em um andar baixo. Nessa luta os dois quase morrem, mas continuam descendo, mantendo intacto somente um prato: esta seria a mensagem. Ao chegar ao último andar, trezentos e trinta e três, se deparam com uma criança que assumem ser a filha de Miharu. Com a mãe morta, a criança, faminta, pede para comer o único prato que havia restado, aquele que seria a mensagem. Eles permitem. Passam-se dias, Baharat morre devido aos ferimentos e Goreng, já moribundo a esse ponto, decide enviar a menina como a mensagem. Sobem os dois na plataforma que ainda desce mais um nível antes de retornar ao zero: o fundo do poço. Nesse, Goreng encontra Trimagasi em alucinação e decide enviar a garota sozinha ao nível zero, porque o homem de sua alucinação o convence de que a mensagem não necessita de um mensageiro. Assim, ele desce no abismo e desaparece na escuridão enquanto a menina sobe com a plataforma.

Por mais que o enredo do filme aponte para uma óbvia crítica social, na qual os níveis superiores consomem tudo o disponível deixando para os inferiores somente os restos de louças sujas e quebradas, e a opção do canibalismo para sobrevivência, sua narrativa é recheada de elementos religiosos. Se *Parasita* se comunica através de ideias budistas, *O poço* utiliza noções judaico-cristãs. Por vezes se atribui a Goreng uma missão e uma índole messiânica, e pergunta-se sobre a crença em Deus dos personagens, por outras, trechos bíblicos são literalmente citados e sua numerologia referida. Interessam-nos, aqui, duas fortes imagens utilizadas pela narrativa: messianismo e redenção.

Antes, todavia, cabe um parêntese sobre a questão da numerologia. Aqui há um caso, no mínimo, interessante. Mais do que a óbvia referência entre trezentos e trinta e três andares e seiscentos e sessenta e seis presos, há um jogo entre o número dos andares e passagens bíblicas. No andar quarenta e oito, Goreng lê o início de *Dom Quixote* para Trimagasi, o que sugere um paralelismo com o livro de Gênesis, uma vez que se trata de histórias fora de um tempo comum e, além disso, narrativas sobre um início mítico-origenário. Seguindo essa chave de leitura, cada número de andar parece enviar uma mensagem codificada sobre a passagem de Goreng naquele lugar em referência ao primeiro livro bíblico. No andar quarenta e oito, evoca-se Gênesis, capítulo quatro versículo oito, no qual Caim mata Abel. Nesse mesmo andar Trimagasi anuncia que matou seu último companheiro de cela. No andar cento e setenta e um, evoca-se Gn 17: 1, no qual Deus ordena a Abraão ser perfeito e andar em sua presença, ética a que recorre Goreng quando está para ser morto por Trimagasi. No andar trinta e três, Gn 3: 3 indica a proibição de comer o fruto da árvore do meio do Éden, ao passo que Imoguiiri tenta regular a quantidade de alimento dos prisioneiros de outros andares. No andar duzentos e dois, Imoguiiri se mata antes que Goreng acordasse, evocando Gn 20:2, no qual Abraão entrega sua companheira para outro homem que tem a morte decretada por isto. E, por fim, no andar

seis, Goreng e Baharat embarcam na plataforma como Noé quando constrói sua arca no capítulo 6 do livro de Gênesis. A numerologia, aqui, não somente indica paralelos, mas credita à narrativa um profundo significado religioso na constituição da ordem.

O messianismo, primeiro dos principais elementos religiosos, é evocado em toda a trama. Definimos messianismo de forma abrangente, aqui, concordando tanto com a concepção sociológica de Lísias Negrão, para quem o termo tem a ver com a “crença em um salvador, o próprio Deus ou seu emissário, e à expectativa de sua chegada, que porá fim à ordem presente, tida como iníqua ou opressiva, e instaurará uma nova era de virtude e justiça” (Negrão, 2001, p. 119), quanto com Walter Benjamin, que relaciona messianismo com a vontade de realização do Reino de Deus (Benjamin, 2018, p. 20). O messianismo, nesse sentido, tem a ver com a realização de uma escatologia na qual são restauradas a dignidade e a justiça. Em *O poço*, a instauração de uma divisão igualitária da comida entre todos os andares significaria uma subversão, podendo levar ao fim desse sistema. O salvador/messias da narrativa é Goreng. Primeiramente, quando questionado, antes mesmo de ir para o poço, sobre sua comida preferida, ele responde *escargot*: iguaria tipicamente francesa que consiste em um caramujo cozido em sua própria casca. Ironicamente (ou simbolicamente), quando ameaça comer pedaços de sua carne enquanto ele ainda está vivo, Trimagasi o chama de caramujo, em referência ao alimento que, antes de ser preparado, deve ser meticulosamente purificado. Tal ideia remete ao tempo de preparação de Jesus no deserto antes do começo de seu ministério.

A atribuição mais direta do messianismo a Goreng, todavia, se passa quando, em sua alucinação no andar duzentos e dois, Imoguiri insiste para que ele coma sua carne, citando o evangelho de João⁷ e, então, o chama de messias da merda (em referência ao seu ato no andar anterior). Nesse momento, Goreng parece tomar consciência da missão messiânica que assume para si. Pouco tempo depois de subir ao sexto andar, ele convence Baharat a descer pela plataforma e distribuir os alimentos. Durante essa jornada, prisioneiros de poucos andares abaixo perguntam se ele é o messias: “Quem é você? O Messias? Veio nos redimir? Os Messias multiplicam pão e peixe, não os tiram da nossa boca”. A partir desse momento, as referências tanto orais quanto imagéticas do filme ficam ainda mais claras, como na imagem em que Goreng olha para cima e se depara com uma altura infinita de trezentos e trinta e dois andares acima de si. Sujo de sangue, como Jesus após seus açoites, e com os cabelos sugerindo uma coroa de espinhos, Goreng aparenta buscar por auxílio sem encontrá-lo.

O messias Goreng consegue chegar até o fim do poço carregando um prato intacto como mensagem, mas sua redenção não ocorre nos termos esperados. Seu sofrimento não é premiado com uma volta à vida em sua subida à plataforma com o prato. Antes, ele abdica de ser o mensageiro em favor da mensagem, renunciando a uma redenção como a indicada nos textos bíblicos. Se nos evangelhos a redenção de Jesus se dá por meio de sua ascensão e ressurreição dos mortos, em *O poço*, Goreng permanece no ponto mais baixo (depois ainda do andar trezentos e trinta e três) e permite que a mensagem

7 Ela o faz literalmente citando uma passagem bíblica cujo centro é: “Quem come a minha carne e bebe o meu sangue tem a vida eterna, e eu o ressuscitarei no último dia. [...] Quem come a minha carne e bebe o meu sangue permanece em mim e eu nele” (Jo, 6, 53-56).

continue sem mensageiro. Não há premiação para seu sacrifício. Não sabemos o que acontece depois dessa cena, como a criança é recebida na cozinha do nível zero, ou se algo foi modificado no sistema do poço. Isso, mais do que indicar a possibilidade aberta de redenção, indica um messias sem redenção nem ascensão. Nesse sentido, a ideia de redenção, tão importante para o cristianismo, religião que forneceu os símbolos de quase todas as metáforas do filme, não encontra ressonância na narrativa dele.

Modernidade e religião: da crítica ao retorno

Estabelecemos, portanto, que – seja em estrutura ou nas metáforas da própria narrativa – a religião se constitui como um importante fator tanto para *Parasita* quanto para *O poço*. Damos, agora, um passo para além disso: buscamos como os filmes estruturam uma relação entre modernidade e religião. Nossa hipótese é que as duas narrativas fornecem metaforicamente subsídios para refletir sobre como a modernidade pensou a religião, sobretudo a partir da noção de epifenômeno. Obviamente, a modernidade não é um tempo monolítico, e se constitui de diversas linhas artísticas e filosóficas que, por vezes, se contrapõem. Ao mesmo tempo, essas manifestações não são radicalmente diferentes a ponto de não podermos identificar o que seja algo como o moderno. Embora essa definição não nos caiba aqui, indicamos a modernidade a partir de certa postura em relação à religião, a saber, a de objetificação. Do mesmo modo como a natureza se torna fenômeno observável e apreensível a partir de certo paradigma científico, a religião, bem como as artes, a sociedade e a psique, por exemplo, tornou-se objeto de estudo e crítica a partir da modernidade. Como avalia Pieper (2019, pp. 15-20), há, pelo menos, três abordagens modernas da religião a serem consideradas: a crítica, a funcionalista, e a compreensiva. Interessa-nos, por ora, a primeira.

Cada qual em um momento e em uma direção, os dois filmes mostram em suas narrativas uma relação crítica com a religião em forma semelhante a certos esforços modernos. Em *Parasita* isso se dá na crítica ao *dharma*, isto é, na contrariedade à ordem social estabelecida por meio da religião. Estendemos essa crítica em dois níveis: primeiramente à religião como ideologia fundamental do *status quo* e, depois, à aproximação entre budismo e capitalismo. Com essas articulações, pretendemos demonstrar como a narrativa de *Parasita*, primeiramente, assemelha-se à crítica moderna à religião.

Nesse ponto, é preciso recorrer à clássica crítica de K. Marx à religião. Mais do que simplesmente denunciá-la como ópio, ele afirma assertivamente importantes teses sobre sua constituição em relação à realidade do ser humano. Nesse sentido, diz-nos Marx, “A crítica da religião é, pois, em germe, a crítica deste vale de lágrimas de que a religião é a auréola” (Marx, 1972, p. 46). Isso indica, primeiramente, que a religião não é somente algo criado pelo ser humano, como afirmava L. Feuerbach⁸, mas o reflexo de uma realidade opressiva anterior a ela, a saber, o estado humano de alienação. Em um

8 Ludwig Feuerbach (1804-1872) foi um importante filósofo alemão que, como K. Marx, desenvolveu seu pensamento a partir de uma leitura de esquerda da filosofia de Hegel. O foco de sua obra foi, entretanto, entender a religião a partir de um ponto de vista materialista (Feuerbach, 2007).

segundo momento, a mesma passagem indica que a religião é aquilo que sacraliza tal realidade. A metáfora marxiana, portanto, é dupla e útil para os sentidos de *Parasita*.

Por um lado, a religião é expressão da opressão da realidade. Na medida em que a religião fala sobre uma outra realidade possível em outros planos, sobre uma esperança escatológica ou, ainda, sobre um plano de salvação cósmico, ela reflete a alienação do ser humano em relação à própria realidade. Para Marx, nesse sentido, enquanto a realidade for marcada por desigualdade e opressões, a religião existirá como resposta à impossibilidade da supressão dos desejos. Conseqüentemente, a sociedade capitalista, na relação entre suas classes sociais, gera uma religião escapista, isto é, que foge à realidade em favor de um plano metafísico. Em *Parasita*, essa interpretação da religião se mostra na medida em que a narrativa revela que não somente a família de Ki-taek parasita os Park por meio do emprego, mas os Park parasitam a força de trabalho da outra família. A noção de que existiria uma dependência unilateral do grupo de pobres do filme, incluindo Moon-Gwang e Geun-sae, de Sr. Park a ponto de o considerarem uma espécie de deus, mostra-se falsa porque ele depende tanto deles quanto o contrário. Aqui, a crítica à religião de *Parasita* vai no mesmo sentido da de Marx: “Lutar contra a religião é pois, indiretamente, lutar contra esse mundo, de que a religião é o aroma espiritual” (Marx, 1972, p. 46).

Todavia, a crítica marxiana contempla uma outra face da religião. Diz ele que: “a angústia religiosa é, por um lado, a expressão da angústia real e, por outro, o protesto contra a angústia real” (Marx, 1972, p. 46). Ora, se por um lado a religião é fruto da opressão, por outro ela é protesto contra ela. Por isso, a religião cria planos exteriores à realidade opressiva, como fuga dela. Em *Parasita*, isso fica claro ao evocarmos a ideia de *dharma*. Essa noção não apenas explica a ordem natural e social da realidade, mas a diviniza, cristalizando-a. Assim, o *dharma* se mostra uma espécie de protesto não contra a realidade diretamente, mas contra a falta de sentido de seu caos. Ordena-se, portanto, a realidade conferindo-lhe sentido. Quando a família de Ki-taek se volta contra a própria realidade instituída, ela protesta contra o *dharma*, criticando a cristalização da desigualdade e do sistema capitalista. Nesse ponto, parece haver uma crítica religiosa da religião, uma vez que tanto a ordem da realidade quanto o protesto contra ela são elementos religiosos, no sentido marxiano.

Aqui, o filme de Bong Joon-ho se aproxima da crítica ao budismo ocidentalizado, sintetizada no pensamento de S. Žižek. Para o filósofo esloveno, o budismo e seu ideal de iluminação funcionam como complemento perfeito para o capitalismo global. Isso porque seu certo ascetismo se retira de qualquer crítica à aceleração da dinâmica econômica no mundo, apelando para um “deixar rolar” indiferente a essa lógica. Para Žižek, o caminho desse budismo é “a maneira mais eficaz de participar de maneira plena da dinâmica capitalista enquanto se mantém a aparência da sanidade mental” (Žižek, 2017, p. 65). Essa afirmação indica, nos termos de *Parasita*, que a crítica ao *dharma*, enquanto mantenedor da ordem social, é também uma crítica a esse budismo ocidentalizado que, a seu modo, complementa ideologicamente o capitalismo, sistema que gera a própria opressão à qual a religião se espelha e contra a qual se coloca.

Se *Parasita* tece críticas à religião se aproximando dos termos de Marx, *O poço* o faz em direção semelhante a F. Nietzsche. Isso porque não apenas falta a redenção que,

após o sacrifício, Goreng não recebe, mas por que sua jornada é marcada pela relação entre religião e violência. Por vezes relegada a expressões fundamentalistas, essa relação, para a crítica nietzschiana, faz parte da própria constituição da religião⁹. Nesse sentido, a violência seria uma espécie de face oculta do discurso religioso que se vende como portador da paz. Diz-nos Nietzsche que a religião precisa tanto de um deus mau quanto de um bom, isto é, também, tanto da violência quanto da paz:

Um povo orgulhoso precisa de um deus para sacrificar. [...] Um tal deus precisa ser capaz de ajudar e prejudicar, de ser amigo e inimigo – é admirado nas coisas boas e nas más. Aqui a castração antinatural de um deus, tornando-o apenas do bem, seria contrária a tudo desejável. Há necessidade tanto do deus mau como do bom: não se deve a própria existência precisamente à tolerância, ao humanitarismo... Que significaria um deus que não soubesse o que é ira, vingança, inveja, escárnio, astúcia, violência? Que talvez não conhecesse nem os arrebatadores ardeurs da vitória e da destruição? As pessoas não entenderiam um deus assim: para que o teriam? [...] Na verdade, não há outra alternativa para os deuses: ou são a vontade de poder – e enquanto isto serão deuses de um povo – ou a incapacidade de poder – e então tornam-se necessariamente bons... (Nietzsche, 2016, pp. 20-21)

A crítica de Nietzsche, todavia, considera que há uma hierarquia nessa duplicidade da religião: o deus violento revelaria a vontade de poder de um povo, enquanto o deus da paz seria a face da incapacidade de poder, isto é, da fraqueza. Assim, um deus somente bom seria uma espécie de castração, algo antinatural para o ser humano e sua vontade de potência. Isso indica que a violência não seria somente uma expressão accidental ou desviante do que a religião é, mas faz parte de sua constituição e, para Nietzsche, é anterior à própria ligação com a ideia de paz.

Tendo em mente essa relação, Nietzsche critica também o modo como a morte de Jesus foi entendida pela cristandade. Para ele, o modo como Jesus morre indica uma superioridade em relação ao ressentimento. Isso significa que não haveria culpa, porque “Jesus havia abolido o próprio conceito de ‘culpa’” (Nietzsche, 2016, p. 47) e, portanto, a ideia da morte sacrificial não faria sentido algum. Ora, se não há uma culpa ou um pecado a ser expiado, não há necessidade de sacrifício, logicamente. A interpretação que ligou a morte ao sacrifício, para Nietzsche, reavivou um sentimento “inevangélico” de vingança (Nietzsche, 2016, p. 46). Em outras palavras, se a morte de Jesus fosse anunciada como sacrifício, a cruz não seria mais o último ponto da história, mas a ressurreição e a redenção o seriam. Essa interpretação seria um erro na medida em que invocaria um vocabulário e, conseqüentemente, uma lógica que não apenas estão fora dos princípios de Jesus, mas são contrários a eles.

Ao embarcar em uma jornada messiânica, como os próprios habitantes do poço a definiram, Goreng e Baharat tinham como objetivo distribuir os alimentos por meio do diálogo e da compreensão de todos. Na medida em que não são contemplados com esses meios, os dois apelam para a violência extrema, brigando e assassinando, quando necessário, para sobreviver e distribuir a comida igualmente. Aqui, melhor do que em toda narrativa, a relação entre religião, no messianismo, e violência, se mostra íntima.

9 Sobre a relação entre religião e violência, indicamos o artigo de Elisa Rodrigues, “Religião e Violência: Uma Leitura Fenomenológica” (2019).

A missão messiânica de Goreng não pode ser cumprida por meios pacíficos: no primeiro mês, ele tenta dialogar com os níveis imediatamente superiores e inferiores, mas não obtém sucesso; no terceiro, ouve sua companheira de andar tentar o diálogo e, já desesperançoso, avisa a ela que não existe solidariedade espontânea; no quinto mês, ele embarca em sua jornada com Baharat. Nos termos de Nietzsche, a vontade de potência utilizada para cumprir sua missão exigiu o uso da violência, e violência messiânica¹⁰. Nesse sentido, *O poço* faz coro com a crítica nietzschiana da relação entre religião e paz, afirmando que a violência é tão essencial àquela quanto esta.

A ressonância de Nietzsche, em nossa leitura, também está presente na crítica do sacrifício e da redenção. Ora, do mesmo modo que a interpretação de que a revanche vingativa da redenção de Jesus seria incoerente com sua mensagem, Goreng também não é premiado por sua morte, mas permanece no fim do poço sem ressurreição. Ao contrário da cristandade, de quem os elementos principais são apropriados por Galder Gaztelu-Urrutia, Goreng afirma um destino muito parecido com o de Jesus, segundo Nietzsche, para quem a lógica da culpa é ineficaz e o sacrifício, conseqüentemente, desnecessário. A morte de Goreng, nesse sentido, e a falta de sua redenção, indicariam uma crítica à religião enquanto vingança, revelando que não somente a ressurreição não é possível, como também é incoerente com a mensagem messiânica.

Dessa forma, mais do que revelar paralelos entre a crítica moderna à religião e *Parasita* e *O poço*, buscamos analisar como modernidade e religião se articulam na narrativa formulando argumentos estruturais dos filmes. Nesse ponto, é importante notar que as narrativas analisadas não criticam meramente a religião, mas se apropriam de seus símbolos e noções para construir tais severas críticas. Essas críticas, portanto, têm uma efetividade diferente daquela apresentada pelos autores modernos supracitados: elas não simplesmente reduzem a religião a outras esferas, como a economia ou o sentimento de vingança, por exemplo. Em outras palavras, elas não a caracterizam como um epifenômeno, cuja verdadeira causa está em outro lugar. Antes, as narrativas tecem essas considerações levando a religião a termo em seu vocabulário e simbologia. Isto é, por causa de sua apropriação, os filmes realizam uma crítica à religião de dentro dela própria¹¹.

A partir desse ponto, *Parasita* e *O poço* revelam um importante traço da modernidade, a saber, a falha na tentativa de reprimir a religião. Primeiramente, aproximamos as duas narrativas de críticas modernas à religião, revelando como, em linguagem religiosa, elas atestam incoerências neste fenômeno: seja como reflexo de uma realidade opressiva, seja como resposta ao ressentimento. A religião, nesse sentido, estaria próxima da alienação e da violência, o que justificaria uma postura combativa frente a ela, como, por exemplo, a de S. Freud¹². Percebemos, portanto, que tanto esses pensadores

10 Aqui não nos referimos a esse conceito subscrito, sobretudo, às leituras judaicas de W. Benjamin em “Crítica da violência: crítica do poder” (2003).

11 Outro interessante exemplo desse tipo de crítica e diálogo em filmes é *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, como analisado por F. Pieper em *Religião e cinema* (2015, pp. 205-226).

12 Em *O futuro de uma ilusão*, por exemplo, Freud afirma que a religião é uma neurose da humanidade que deve ser superada para o progresso da civilização (Freud, 2014, pp. 231-301).

da modernidade quanto as narrativas fílmicas optam por reprimir a religião. Todavia, o que a história parece nos mostrar é que o fim da religião não chegou. Antes, ela retornou ao debate da vida pública e na política de forma potente. Se a modernidade profetizava o fim da religião, a realidade se mostrou outra. Nas poéticas palavras de Rubem Alves, “Parece, entretanto, que algo andou errado com os profetas e suas profecias. Porque bem em meio aos funerais de Deus e do réquiem à religião, uma chuva de novos deuses começou a cair e um novo aroma religioso encheu nossos espaços e o nosso tempo” (Alves, 1984, p. 167). A religião, longe de se esvaír com seu movimento de afastamento da política, ganhou novos espaços e parece, na ótica de Alves, passar por um retorno. Ainda que a religião perca seu espaço nas relações de poder e domínio social, ela continua presente na esfera pública de diversos modos.

Em *Parasita*, esse retorno da religião se dá através do conceito budista de *karma*. A família de Ki-taek se colocou contra o *dharma* da ordem social tentando, por meio de mentiras e golpes, estabelecer uma guinada econômica. Por mais que os fins estivessem ligados à própria subsistência da família, a narrativa nos parece clara em demonstrar que eles transgridem e negligenciam essa ordem. No fim do filme, a família acaba separada: Ki-jung é esfaqueada, Ki-woo, embora tenha sobrevivido, vive com sequelas do ataque de Geun-sae, e Ki-taek vive uma subvida no *bunker*. Embora a estrutura do filme indique uma repressão à religião nos termos modernos, ela revela seu retorno por meio do *karma*. No fim, as consequências dos atos morais desses quatro personagens pesam sobre eles.

Em *O poço*, a metáfora parece ser mais sutil. Nas últimas cenas, Goreng descobre que não haverá ressurreição ou redenção em sua jornada ao fundo da prisão vertical. Nesse momento em que ele desiste de subir na plataforma junto com a criança, ele reconhece que ela é a mensagem e ele o mensageiro, ao que o fantasma de Trimagasi responde que a mensagem não necessitaria de um mensageiro. Aqui, podemos interpretar que a religião seria a mensagem, e seu poder político-institucional o mensageiro. Ora, o fim do poderio da igreja no Ocidente não decretou o fim da religião, assim como a queda de Goreng não determinou a falha em enviar a mensagem. A religião continua assombrando a modernidade mesmo sem o poder da instituição. Aqui também, a religião mantém-se como o outro da modernidade, isto é, como o reprimido que retorna e continua presente nos âmbitos nos quais foi excluída.

Considerações finais

Nosso objetivo neste artigo era demonstrar como *Parasita* e *O poço* revelam importantes aspectos da relação entre religião e modernidade. Para demonstrá-lo, passamos pela análise dos filmes revelando a presença da religião, em estrutura ou em símbolos; argumentamos como as narrativas se aproximam da crítica moderna à religião; e por fim, demonstramos como, nos enredos, a religião reprimida pela crítica retorna. Com esse trajeto, esperamos clarificar tanto a ríspida articulação entre religião e modernidade quanto o retorno da religião através das narrativas fílmicas.

Indiretamente, nosso artigo também demonstra, por meio de suas análises, como o tema da religião continua sendo de grande importância na cultura pop. Ainda que

no fundo estrutural da narrativa, ou em alusões implícitas, elementos religiosos estão presentes nas mais diversas mídias artísticas na contemporaneidade. Nesse sentido, nosso artigo contribui, também, formalmente, ensaiando a necessidade de olhar a religião para além da obviedade de seus lugares a fim de perceber sua influência em âmbitos secundários de tais representações artísticas. No caso de *Parasita* e *O poço*, interpretamos as relações entre religião e modernidade a partir desses elementos pouco óbvios.

Por fim, é importante ressaltar que, explícita ou implicitamente, a religião continua presente na sociedade e se faz ver nas diversas manifestações artísticas, políticas, tecnológicas e econômicas. Mais do que considerá-la como epifenômeno e decretar seu fim, os estudos de religião devem verificar os modos como a religião retorna e se faz presente nas estruturas sociais da contemporaneidade. Por isso, nosso artigo não somente se insere no campo de diálogo entre religião e cinema, mas insiste que a dimensão cultural é passível do olhar analítico do cientista da religião que poderá encontrar influências e importantes paralelos para o aprofundamento das pesquisas em seu objeto.

Referências

ALVES, Rubem. O enigma da religião. Campinas, SP: Papirus, 1984.

ANNIS, Sarina. Parasite. *Journal of religion & film*. v. 23, n. 2, 2019. pp. 1-5.

AQUINO, Elisa. Netflix's The Platform Is Spain's Take on Parasite. *Wonder*. 30 Mar. 2020. Disponível em: <<https://wonder.ph/popculture/the-platform-review/>> Acesso em: 21 Abr. 2020.

BAILEY, Jason. 'The Platform' Review: An Accidentally Timely Political Allegory. *The New York Times* 26 Mar. 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/03/26/movies/the-platform-review.html>>. Acesso em 21 Abr. 2020

BENJAMIN, Walter. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência: crítica do poder. *Revista espaço acadêmico*, v. 2, n. 21, 2003.

BÍBLIA. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2004.

FEUERBACH, Ludwig. A essência do cristianismo. Petrópolis, RJ: Vozes. 2007.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: *Obras completas*, volume 17. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pp. 231-301.

GABILONDO, Joseba. Bong Joon Ho's Parasite and post-2008 Revolts: From the Discourse of the Master to the Destituent Power of the Real. *International Journal of Žižek Studies*, v. 14, n. 1, 2020. pp. 1-21.

HAIGH, Chris. The look of Parasite. *Hurlbut Academy*. 17, Fev. 2020. Disponível em: <<https://www.hurlbutacademy.com/the-look-of-parasite>>. Acesso em: 21 Abr. 2020.

- KEONW, Damien. *Buddhism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- KIM, Seong-Hoon. Study on Allegory shown in Bong Joon-ho's Cinema -Focusing on the Cinema 'Snowpiercer'. *The Journal of the Korea Contents Association*. v. 16, n. 10, 2016. pp. 701-710.
- MARX, Karl. *Sobre a religião*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- NEGRÃO, Lísias Nogueira. Revisitando o messianismo no Brasil e profetizando seu futuro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.16, n.46, 2001, pp.119-129.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo: maldição ao cristianismo; Ditirambos de Dionísio*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.
- PARASITA. Direção de Bong Jonn-ho. Coreia do Sul: Barunson E&A Corp, 2019.
- PIEPER, Frederico. *Religião: limites e horizontes de um conceito*. Estudos de Religião. São Paulo, v. 33, n. 1, 2019, pp. 5-35
- PIEPER, Frederico. *Religião e Cinema*. São Paulo: Fonte editorial, 2015.
- O POÇO. Direção de Galder Gaztelu-Urrutia. Espanha: Basque Films; Mr. Miyagi Films, 2019.
- RODRIGUES, Elisa. *Religião e Violência: Uma Leitura Fenomenológica*. Estudos teológicos, v. 59, n. 1, 2019, pp. 61-79.
- ROTTEN TOMATOS. *Parasite*, 2019. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/parasite_2019>. Acesso em: 21 Abr. 2020.
- ROTTEN TOMATOS. *The Platform*, 2020. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/the_platform>; Acesso em: 21 Abr. 2020.
- SMITHERS, Dominic. Netflix's New Horror Film The Platform Is Being Compared To Parasite. *Lad Bible*. 24 Mar. 2020. Disponível em: <<https://www.ladbible.com/news/tv-and-film-spanish-horror-the-platform-is-now-on-netflix-20200320>>. Acesso em 21 Abr. 2020.
- SQUIRES, John. Netflix's 'The Platform' Looks Like a Perfect Companion Piece to 'Us' and 'Parasite'. *Bloody disgusting*. 06 Mar. 2020. Disponível em <<https://bloody-disgusting.com/movie/3608027/netflixs-platform-looks-like-perfect-companion-piece-us-parasite-trailer>>. Acesso em: 21 Abr. 2020.
- TAYLOR, Brandon. *The Ideological Train to Globalization: Bong Joon-ho's The Host and Snowpiercer*. *Cineaction*, v. 98, 2016, pp. 44-49.
- WILKINSON, Alissa. *The Platform*, now on Netflix, angrily scratches the same itch as *Snowpiercer* and *Parasite*. *Vox*. 20 Mar. 2020. Disponível em: <<https://www.vox.com/culture/2020/3/20/21187001/platform-movie-netflix-review-spoilers>>. Acesso em 21 Abr. 2020.

ŽIŽEK, Slavoj. *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

Recebido: 29/06/2020

Aprovado: 30/10/2020

Editor: Alfredo Teixeira