

## RELAÇÕES DE *PUREZA E PERIGO* NO FILME *PARASITA*

### *THE RELATIONS OF PURITY AND DANGER IN THE FILM PARASITE*

Leilane Serratine Grubba<sup>1</sup>  
Talita Morais dos Santos<sup>2</sup>  
Marina Teixeira Monteiro<sup>3</sup>

#### Resumo

O artigo tem como escopo fazer uma leitura da obra cinematográfica *Parasita* (2019) à luz da teoria antropológica de Mary Douglas, cunhada sob o título de *Pureza e Perigo* (1921). Mary Douglas assenta seus estudos etnográficos sobre sociedades consideradas “primitivas” e as relações que estabelecem em seus rituais religiosos com as noções de (im)pureza – ou sujeira – e perigo, as quais, em última instância, estabelecem parâmetros e limites sociais. A pesquisa contribui ao apresentar a imbricação entre esses conceitos – pureza e perigo – em uma leitura sobre o filme *Parasita*, que apresenta, por sua vez, veemente crítica social, expondo as assimetrias de classe ocasionadas pelo neoliberalismo e permeadas não somente pelo elemento econômico, mas a partir fatores simbólicos, como a sujeira. Metodologicamente, parte-se de uma pesquisa interdisciplinar, com mobilização de conhecimentos das ciências humanas, com ênfase na Antropologia, estudos fílmicos (*film studies*) e estudos culturais.

**Palavras-chave:** Ciências Humanas. *Parasita*. Pureza e Perigo. Sujeira. Cinema.

#### Abstract

The article aims to analyze the cinematographic work *Parasite* (2019) in light of Mary Douglas anthropologic theory, coined under the title *Purity and Danger* (1921). Mary Douglas bases her ethnographic studies on societies considered “primitive” and the relationship that they establish in their religious rituals with the notions of (im)purity – or dirt and danger, that ultimately establish parameters and social limits. Thus, this piece contributes

<sup>1</sup> Doutora em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Docente da Atitus Educação. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2294306082879574>, ORCID: 0000-0003-0303-599X e e-mail: [Leilane.grubba@atitus.edu.br](mailto:Leilane.grubba@atitus.edu.br).

<sup>2</sup> Mestre em Ciências Humanas pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Pós-Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pelotas (UPF). Fotógrafa. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8551552897485408> e e-mail: [talitamor.ais@hotmail.com](mailto:talitamor.ais@hotmail.com).

<sup>3</sup> Mestre em Ciências Humanas pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Graduada em Direito pelo Fundação Meridional (IMED). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7691270615062952>, ORCID: 0000-0002-4075-9068 e e-mail: [marinamonteiro.mb@gmail.com](mailto:marinamonteiro.mb@gmail.com).

to the field since we intend the overlap the concepts – purity and danger – and *Parasite* film, which presents vehement social criticism to neoliberalism and exposes class asymmetries permeated not only economic element, but from symbolic factors, such as dirt. Methodologically, we use an interdisciplinary research, with human sciences knowledges; emphasis on Anthropology, film studies and cultural studies.

**Keywords:** Human Sciences. Parasite. Purity and Danger. Dirt. Cinema.

## 1 INTRODUÇÃO

As ciências humanas nos permitem vincular objetos interdisciplinares para refletir sobre questões sociais, culturais e antropológicas através do olhar crítico do cinema. Este suporte visual nos ajuda a pensar de maneira distinta e nos convida a cogitar âmbitos de diferentes abordagens científicas, o que propicia pensar em novas epistemologias que o filme *Parasita* (2019) possibilita.

O neoliberalismo se torna por si só uma epistemologia de causa e efeito através das relações apontadas no filme, bem como as circunstâncias que ele produz. Não iremos abordar teorias neoliberais, mas ponderar a reflexão em torno de como o neoliberalismo engendra representações dos sujeitos. Mais ainda, reflexões sobre como o funcionamento de um sistema-mundo (economia-mundo) reflete nas relações sociais (WALLERSTEIN, 1974; HARDT; NEGRI, 2000). O filme é uma narrativa ficcional, porém se aproxima muito das narrativas materiais de vida.

As questões de ordem social abordadas na obra *Pureza e Perigo*, de Mary Douglas, nos fazem pensar sobre como os processos identitários de classe social se ligam a noções de limpeza e sujeira. Da mesma forma que o filme tende a mostrar dicotomias, Douglas também em seu livro nos traz essas diferenças. Mary Douglas é uma antropóloga inglesa estrutural-funcionalista da antropologia social que estuda símbolos no contexto social. Foi aluna de Evans-Pitchard e também é influenciada por Durkheim.

Douglas relaciona coerentemente símbolos como instituições sociais, ao modo durkheimiano clássico. Na visão de Douglas, símbolos são meios de classificação social que distinguem entre várias categorias de objetos, pessoas ou ações e as mantêm separadas. (ERIKSEN; NIELSEN, 2012, p. 122).

As ações dos personagens de *Parasita* exemplificam características inerentes ao sistema de vida que partilham uns com outros. A sinestesia no filme aponta para ações dos personagens causando efeitos catastróficos. O cheiro atuante e marcante se torna arma de um sistema capitalista.

Nesse sentido, tangencialmente, busca-se em Alain Corbin (1987), historiador francês especializado no século XIX, alternativas para compreender os usos do cheiro no filme *Parasita*. Corbin explica como a sociedade francesa, por exemplo, se relacionou através do cheiro, e se molda, remetendo à diferenciação das pessoas através dos espaços, o que também acontece no filme. Logo, os espaços mais fétidos e poucos iluminados sempre acabam se destinando aos sujeitos com menor poder econômico.

É válido lembrar que nos séculos XVIII e XIX, o saneamento básico e proliferação de doenças eram presentes. A análise de Corbin sobre o olfato é mais profunda, por isso, se torna uma breve contribuição ao assunto: “o olfato se beneficia temporariamente, de uma promoção, porque assume melhor que os demais sentidos, estas novas inquietudes” (1987, p. 31). O cheiro se transforma no imaginário, segundo o autor, como um suspeito - “o olfato sabe revelar a precariedade da vida orgânica. E isto é o essencial” (1987, p. 31). Assim, cabe ressaltar outro filme que traz o cheiro como elemento simbólico - *Perfume: Uma história de um Assassino*, do diretor Tom Tykwer (2007). Nesse filme, que retrata Paris no século XVIII, o personagem protagonista Jean-Baptiste é um aprendiz de perfumista. Seu olfato consegue distinguir diferentes cheiros a metros de distância, logo ele se utiliza de mulheres para extrair essências para fabricação de seus perfumes, porém, para conseguir tal feito, acaba assassinando várias mulheres.

Partindo dos elementos mencionados, a pesquisa tem por objetivo analisar as questões de pureza e perigo focando nas classificações de ordem (puro) e desordem (impuro), remetendo às dicotomias limpeza e sujeira, através do elemento simbólico e sinestésico que é o cheiro, por meio do filme *Parasita*, que impacta ao retratar famílias contemporâneas sob a égide de um sistema neoliberal. Diante disso, faz os personagens agirem de forma deliberada para justamente poder “estar” em locais arejados, iluminados e limpos, não em lugares insalubres. Douglas e Corbin, a partir de perspectivas diferentes, nos convidam a refletir sobre as formas com que o cheiro assume em contextos sociais distintos. Inclusive, sobre as classificações da ordem social através dos símbolos e do imaginário envolto do olfato e do odor.

Nesse sentido a construção da episteme, mediante o filme *Parasita* (2019), se torna um caminho de comunicação interdisciplinar nas ciências humanas. Para essa pesquisa, primeiramente serão apresentados os postos-chaves do filme *Parasita*. Depois, se analisará as questões de ordem e desordem presentes no filme, mobilizando-se principalmente o arsenal teórico de Mary Douglas, em *Pureza e Perigo*; e tangencialmente, para a abordagem do cheiro, os escritos de Corbin. Finalmente, a partir do referencial teórico mobilizado, se analisará elementos da paisagem visual do filme *Parasita*, com ênfase na *mise-en-scène*<sup>4</sup> de imagens pré-selecionadas.

Para a realização da última etapa da pesquisa, utiliza-se os fundamentos de *film studies* ou estudos fílmicos, na área de *film analysis*<sup>5</sup> (análise de filmes). Trata-se, metodologicamente, não de buscar um entretenimento escapista, mas a compreensão fílmica pela interação possível com o contexto social, histórico, cultural ou político, conforme Benyahia, Gaffney e White (2006).

Justamente a partir de *film analysis*, justifica-se a importância da pesquisa, ou seja, para que estudar filmes? Os filmes fazem parte do dinamismo do cinema, da “sua capacidade de arranjar e rearranjar o tempo e o movimento, de relevar suas dimensões, que são social, histórica, industrial, tecnológica, psicológica, política, estética, pessoal e outras” (VILLAREJO, 2007, p. 9). A suprarrealidade do cinema nos coloca em contato com as “realidades” ou materialidades da vida e nos permitem questionar as vivências coletivas.

## 2 PARASITA: O FILME

*Parasita* (2019), longa-metragem dirigido por Bong Joon-ho, nos apresenta inicialmente a história da família Kim: o pai, Ki-taek; mãe, Chung-Sook; e os filhos: Ki-Woo e Ki-Jung. A família sul-coreana vive em precária situação econômica, que os leva a habitarem uma espécie de porão, estreito, mal arejado e mal iluminado na cidade de Seul.

Contudo, a vida do grupo familiar modifica-se completamente quando o filho Ki-Woo é convidado por um amigo a dar aulas particulares de inglês a uma jovem de família abastada, garantindo o emprego com a falsificação de diploma universitário. A partir desse momento,

---

<sup>4</sup> A narrativa cinematográfica é composta pela *mise-en-scène*, expressão francesa que significa aquilo que está em cena. Para essa pesquisa, assume-se a posição de Bordwell & Thompson (2008), para quem a *mise-en-scène* é composta por apenas quatro elementos, sendo o cenário, a iluminação, a vestimenta e o comportamento da figura.

<sup>5</sup> Existem três grandes áreas em *film studies*, sendo elas: *film history*, *film theory* e *film analysis* (ELSAESSER; BUCKLAND, 2002, p. 2).

por meio de uma sucessão de trapaças, que implicam a demissão dos antigos empregados, a família Kim consegue com que todos os seus membros passem a trabalhar para os Park.

Há, nesse momento, uma melhora substancial das condições econômicas dos Kim, que agora recebem opulentos salários da família Park. Ocorre que, para a consecução das vagas de emprego, a família esconde o seu grau de parentesco, adquirindo novas identidades. Dessa forma, os patrões ignoram por completo os laços sanguíneos da família Kim. Todavia, o segredo é ameaçado na trama por um elemento inusitado: o cheiro.

Da-Song, o filho mais novo dos Park, em um determinado momento, observa que o Sr. Kim e os demais empregados – até então tratados como desconhecidos entre si – têm o mesmo cheiro. Diante da observação do menino, a família decide adotar medidas para dissuadir a ideia de que tivessem qualquer correlação, ao que Ki-Jung sentencia ser impossível, uma vez que o cheiro é proveniente do local em que vivem.

A par disso, a trama desenrola-se em uma sequência narrativa em que os Kim ingressam cada vez mais no ambiente da rica família Park, o que evidencia a desigualdade socioeconômica que circunda, primeiramente, os dois grupos familiares. Posteriormente, entre esses e outros dois personagens que tangenciam a história: Moon-Gwang, ex-empregada dos Park e Geun-se, seu marido que vive escondido em um *bunker* dentro da residência dos Park.

O filme *Parasita* (2019) extrapola os limites de uma obra linear, surpreendendo o espectador tanto pelo impacto visual de suas cenas, quanto pela carga dramática e a crítica social embutidas na trama. Explora o horror, o drama, a comédia, e finaliza com uma tragédia: a morte do Sr. Parker, de Ki-Jung, de Moon-Gwang e de Geun-se. E talvez de tudo, uma questão seja capaz de alinhavar todas as provocações da obra e dar início ao presente estudo: por que o Sr. Kim matou o Sr. Parker?

### **3 ORDEM E DESORDEM A PARTIR DOS CONCEITOS DE (IM)PUREZA**

O imaginário humano ocidental, dito da forma mais elementar, está permeado de figuras dicotômicas e contrapostas: homem/mulher, dia/noite, criança/adulto, limpo/sujo, ordem/desordem, tecnologia/natureza etc., de maneira que esses conceitos carregam consigo uma carga simbólica que, sobretudo, determina categorias e lugares.

A antropóloga Mary Douglas, em sua célebre obra *Pureza e Perigo*, analisa religiões “primitivas”<sup>6</sup> e estabelece dois pontos centrais que as diferenciam das grandes religiões do mundo: serem inspiradas pelo medo e restarem profundamente imbricadas com profanação e higiene (2010, p. 11). Em oposição ao sagrado, ao puro, está a figura da impureza, da sujeira, que por sua vez está intimamente ligada à desordem (2010, p. 12). Nesse sentido:

Se evitamos a sujeira não é por covardia, medo, nem receio do terror divino. Tampouco nossas ideias sobre doença explicam a gama de nosso comportamento no limpar ou evitar a sujeira. A sujeira ofende a ordem. Eliminá-la não é um movimento negativo, mas um esforço positivo para organizar o ambiente. (DOUGLAS, 2010, p. 12).

Segundo Douglas (2010, p. 19) “nossa ideia de sujeira é composta de duas coisas, cuidado com a higiene e respeito às convenções”, ainda que as regras de assepsia modifiquem-se naturalmente com as mudanças no estado de conhecimento dos indivíduos<sup>7</sup>. Assim, quanto ao aspecto religioso, o mote é a proteção do sagrado contra a profanação: “santidade e impureza estão em pólos opostos.” (DOUGLAS, 2010, p. 20)

Pode-se dizer, portanto, que as regras de higiene/limpeza como forma de proteção do sagrado informam as crenças primitivas, ainda que essas categorias não sejam estáticas, uma vez que a polissemia tanto do sagrado quanto da limpeza importe em rituais diferentes para cada grupo<sup>8</sup>.

Todavia, além da análise em sentido estrito da (im)pureza nos rituais religiosos, é possível perceber a presença dessas categorias na sociedade, através de elementos simbólicos. Pode-se dizer que:

[...] Ao examinarmos crenças de poluição descobrimos que os tipos de contato tidos como perigosos também carregam uma carga simbólica. Este é o nível mais interessante no qual as ideias de poluição se relacionam com a

---

<sup>6</sup> Importa ressaltar o uso do vocábulo “primitivas” por parte da autora. Nesse sentido: “o século XIX viu nas religiões primitivas duas peculiaridades que as separam como um bloco das grandes religiões do mundo”. (DOUGLAS, 2010, p. 11).

<sup>7</sup> Segundo Douglas (2010, p. 21): “o que é limpo em relação a uma coisa pode ser sujo em relação a outra e vice-versa. O idioma de poluição adequa-se a uma álgebra complexa que leva em consideração as variáveis de cada contexto”.

<sup>8</sup> Segundo Douglas (2010, p. 20): “[...] em algumas culturas primitivas o sagrado é uma ideia muito geral significando um pouco mais que proibição. Nesse sentido, o universo é dividido entre coisas e ações sujeitas a restrições e outras que não são; entre as restrições, algumas podem proteger a divindade contra a profanação e outras proteger o profano contra a intrusão perigosa da divindade. Regras sagradas são assim meramente regras cercando a divindade, e a impureza é a dupla maneira perigosa de contacto com a divindade. O problema se resume então num problema linguístico, e o paradoxo é reduzido mudando-se o vocabulário.

vida social. Acredito que algumas poluições são usadas como analogias para expressar uma visão geral da ordem social. (DOUGLAS, 2010, p. 14).

A ideia ritualística ou transcendental da limpeza é transportada para a vida social e presta-se a estabelecer limites, categorias a serem organizadas, de maneira que “a ideia sobre separar, purificar, demarcar e punir transgressões têm como função principal impor sistematização numa experiência inerentemente desordenada” (DOUGLAS, 2010, p. 15). Assim, “é somente exagerando a diferença entre dentro e fora, acima e abaixo, fêmea e macho, com e contra, que um semblante de ordem é criado” (DOUGLAS, 2010, p. 15).

Dessa forma, a ideia de higiene, que conduz à ordem, por si só não expressa um caráter negativo, mas positivo de reorganização do ambiente; e quando esses fatores convergem, não há perigo e não há transgressores. A sujeira, nesse contexto, adquire um caráter tanto material quanto simbólico e é instrumento que estabelece limites entre os indivíduos (ou classes sociais). No aspecto material – ou fático – a construção do conceito de impureza, a partir de elementos sensoriais, assim como a proposição de níveis de tolerância ao (im)puro são indicadores de assimetrias sociais.

Além disso, visando contribuir com a análise, Corbin (1987, p. 113) percebe que “o olfato, melhor que os outros sentidos, permite experimentar a harmonia da organização do mundo”. Isso porque, se a questão sensorial – de identificação de bons ou maus odores – é intrínseca ao ser humano, como disposição biológica, a definição de quais pessoas podem estar sujeitas ao fétido ou sujo é uma definição de limites socialmente construída. Nesse sentido:

O rico deve gozar de ar puro. As amplas áreas de circulação de sua casa, o espaço aberto que o cerca, não poderiam bastar. Tronchin aconselha-o a passear, pela leve ventilação que isto provoca, e alerta contra a estagnação e o repouso. A cada verão, Diderot e Sophie Volland abandonam Paris, um vai para Chevrette ou Grand Vai, o outro vai para Isle. (CORBIN, 1987, p. 105).

Há, portanto, uma clara identificação de limites e lugares através da sujeição dos indivíduos à limpeza ou sujeira. Historicamente, é um privilégio gozar da limpeza, dos bons odores, dos lugares agradáveis. O desenvolvimento de técnicas para superar o mau cheiro está intimamente atrelada à questão social: o perfume do rico ou o fedor do pobre (CORBIN, 1987) refletem questões antropológicas e/ou sociológicas, maneira que:

São tantos os fatos históricos que explicam o rebaixamento dos limites de tolerância com relação ao fedor, à emergência de uma moda dos perfumes delicados e aos limitados progressos da higiene corporal. Para além do pululante discurso médico que ela suscita e que surge ao mesmo tempo como instrumento da desodorização e como o preço exigido pelas reviravoltas antropológicas que esta implica, esta revolução perceptiva, de alcance polimorfo, nos informa sobre essa sociedade como um todo. (CORBIN, 1987, p. 114-115).

Do ponto de vista material, a sujeira/impureza visível é uma constante ameaça social, à incolumidade pública e à ordem: “a sujeira é um fato que nos repugna, temos horror à sujeira, passamos pensando o quanto é importante a limpeza, a pureza e a ausência de qualquer perigo” (GAUER, 2005, p. 399). Dessa forma, não há como dissociar a necessidade de pureza à constituição da ordem, pois “a ordem está colada à organização: todas as coisas em seus lugares e todos os lugares com suas coisas igualmente ordenadas e purificadas” (GAUER, 2005, p. 400).

A higiene, portanto, representa ordem, organização de lugares, estabelecimento de limites e, em última instância, ausência de perigo, seja pelo viés sanitário, seja social. Assim é que do ponto de vista simbólico, “a compulsão pela ordem esteve, e está presente nas sociedades ocidentais, seja nos regimes políticos das democracias liberais, seja nos regimes totalitários” (GAUER, 2005, p. 401), e a maneira pela qual se obtém a ordem é através da limpeza.

Nesse sentido, a limpeza é uma forma de controle social. Expurgar a sujidade é expurgar o perigo. Para Douglas (2005, p. 14) “o universo todo é arreado aos esforços dos homens, no sentido de um forçar o outro a uma boa cidadania”, de maneira que há uma relação inextricável entre higiene e moral, com o fito de manter a ordem. Nesse contexto “as leis da natureza são introduzidas para sancionar o código moral: tal tipo de doença é causado por adultério, outro por incesto; este desastre meteorológico resulta de uma deslealdade política, aquele de impiedade” (DOUGLAS, 2014, p. 14) e é assim que o controle social de desenvolve através das noções de higiene.

Se nos rituais religiosos a sujeira representa o perigo de profanação do sagrado, quando essa ideia é importada para a questão social, os rituais são correspondentes às práticas sociais, de forma que estas devem estar orientadas pelos mesmos valores de pureza e a profanação adquire as roupagens de transgressão, não de uma crença, mas da própria ordem. Dessa forma:

A civilização perseguiu freneticamente o controle e o domínio de toda e qualquer forma de perigo. O respeito com as conversões e a higiene se constitui em duas ferramentas eficazes de controle social. A representação sobre a limpeza e a pureza pretende eliminar a entrada do grotesco, do monstruoso, do feio, do disforme, do violento, em resumo, de todos os modelos perigosos para as convenções estabelecidas pela civilização. (GAUER, 2005, p. 400).

A compulsão da modernidade é o desejo imperioso pela ordem e segurança. O mundo perfeito, utopicamente pensado pelos iluministas, seria aquele livre de contaminações (GAUER, 2005, p. 401). O sentido de contaminação, contudo, vai muito além do literal; limpar a sociedade ao fim e ao cabo seria eliminar os perigos de desordem. Em outras palavras, “a racionalidade expressa pelas convenções e pelas leis tinham como fim imunizar a sociedade contra a violência, a corrupção, a sedução das crenças e demais impurezas” (GAUER, 2005, p. 401).

Os males sociais são, portanto, aqueles que ameaçam a ordem, os limites estabelecidos, aqueles elementos que não se enquadram em nenhuma categoria definitiva, que estão no limbo das classificações e, por essa condição, apresentam perigo e também, condições de poder. Douglas (2010, p. 118) apresenta-nos como exemplo de elemento inclassificável, o feto, dada sua posição ambígua tanto em relação ao presente quanto ao futuro: não podemos definir seu sexo ou se sobreviverá à infância e, por essa condição peculiar, representa vulnerabilidade e perigo.

A partir dessas considerações depreendemos a necessidade de estabelecimento de categorias fixas de classificação, determinadas a partir de uma lógica binária de ordenamento: homem/mulher, criança/adulto, sujo/limpo, etc., sendo que aquilo ou aqueles indivíduos que excedem esses limites ou que não se encontram perfeitamente subsumidos por esse padrão, são uma ameaça à ordem social, adquirem um poder e representam perigo. Nesse sentido:

Primeiramente, considerem-se as crenças sobre pessoas em situação marginal. Estas são pessoas que estão de algum modo excluídas do padrão social, que de algum modo estão deslocadas. Podem não estar fazendo nada de moralmente errado, mas seu *status* é indefinível. (DOUGLAS, 2010, p. 118).

Assim, a busca axiológica da sociedade pela ordem e segurança impende a inexistência de elementos ou indivíduos deslocados, isto é, fora do padrão e fora de seus lugares. Essa é a questão central: “a desordem estraga o padrão” (DOUGLAS, 2010, p. 117),

representa perigo à estabilidade social, de maneira que as construções acerca da higiene são um arcabouço simbólico que fomenta essas divisões sociais.

O que é limpo ou sujo – seja no sentido material ou simbólico – e onde encontramos esses elementos determina lugares, de objetos e classes sociais. Para Anjos (2020, p. 701) “no imaginário social, o cheiro de pobre tem limites bem definidos: a favela, os andaimes, o galpão de carga e descarga, prostíbulos, lixões; cheiro presente nas aglomerações de ônibus, metrô, ou quaisquer meios de transporte das classes populares” e esse é um dos exemplos de que as noções de higiene sedimentam as assimetrias sociais. Inclusive, o lugar do rico ou o lugar do pobre, ou ainda quem é passível de estar em um lugar sujo ou não. Quando esses indivíduos estão nesses lugares definidos, não há qualquer ameaça de desordem, contudo, quando esses limites são ultrapassados, há o perigo.

A (im)pureza regulamenta a ordem - a ordem das coisas, a ordem social. E Parasita nos convida à reflexão acerca dos elementos narrativos que arquitetam, sustentam e normalizam as desigualdades sociais: foi quando a família Kim extrapolou limites e adentrou no *locus* da família Parker que se estabeleceu o perigo? Quais são exatamente limites que separam as duas famílias? Essas são algumas questões incidentais acerca da discussão que propomos no presente estudo e que serão desenvolvidos no tópico subsequente.

#### **4 REFLEXÕES A PARTIR DO FILME *PARASITA***

A importância da narrativa audiovisual, para a compreensão de conceitos nas ciências humanas se torna ferramenta poderosa de reflexão, já que os recursos visuais possuem um caráter necessário de inferência nas realidades sociais. O contexto do filme possui uma eficiência na linguagem cinematográfica, pois aderiu a diferentes públicos em que o diálogo presente revela problemas oriundos de um sistema-mundo: neoliberalismo, capitalismo, trabalho precarizado, apreço pela cultura/produtos dos EUA (consumo), colonialidade, patriarcado. Alguns desses elementos são mais marcantes, outros se inserem como plano de fundo na narrativa cinematográfica.

O filme Parasita ganhou quatro estatuetas no Oscar de 2020<sup>9</sup>, sendo de melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro original e melhor filme internacional. Transitou por vários gêneros dentro de uma mesma narrativa - da comédia ao horror, do drama ao suspense. Pela

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.oscars.org>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

primeira, vez um filme não estadunidense ganha o principal prêmio e ganha, também, o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro no mesmo ano.

Parasita<sup>10</sup> no seu significado literal, sendo aquele indivíduo que vive à custa de outro ou de outros, enseja a trama de Bong Jon-Ho, que apresenta três famílias em que se desenrola a história. A família Kim, a família Park e o casal Moo-Gwang e Geun-se. Sendo assim, o artigo atenta para alguns aspectos que servem de objeto de reflexão, dentre elas: “while religion is not mentioned explicitly in the film, Bong’s reflections on capitalism and its relationship to the nature of reality lend themselves to discussions of fate, transcendence, belief and affect”<sup>11</sup> (ANNIS, 2019, p. 1).

A obra cinematográfica Parasita, ao discorrer sobre dicotomias de sujeira e limpeza, apresenta diferenças de classe social e desigualdade social, como as noções de emprego e subemprego. O filme se inicia com a família Kim vivendo a realidade do subemprego ao dobrar caixas de uma empresa alimentícia - caixas dobradas somam certa quantia de dinheiro. Assim, o universo mostrado no filme se equipara a uma realidade temerária da condição humana, ou seja, a família está desempregada e para sobreviver se submete a qualquer trabalho. Ainda nessa cena, aparece alguém passando inseticida na rua e o veneno entrando pela pequena basculante em que eles moram.

**Figura 1** – Cena em que eles dobram caixas de pizza



Fonte: Parasita, 2019.

<sup>10</sup> “Parasitic relationships are fundamentally unequal—the invader leeches but cannot survive without the host—and often imperceptible.” (ANNIS, 2019, p. 3). Tradução livre: “Relações parasitárias são fundamentalmente desiguais – o invasor sanguessuga não sobrevive sem o hospedeiro – e é bastante imperceptível”.

<sup>11</sup> “Enquanto a religião não é mencionada explicitamente no filme, as reflexões de Bong sobre o capitalismo e sua relação com a natureza da realidade se prestam a discussões sobre destino, transcendência, crença e afeto” (Tradução livre).

Na imagem 1, analisando-se a *mise-en-scène*, percebemos uma única iluminação de fundo que concede luz ao pequeno espaço de cenário, pouco arejado, no qual os personagens, sentados no chão, dividem espaço com as caixas de pizza. Não há mesa nem cadeiras. Além disso, os personagens, em suas expressões faciais e corporais, demonstram o cansaço, a surpresa e o desolamento, compatíveis com a história retratada pela narrativa do filme até o momento.

De fato, os espaços que se destinam aos personagens, isto é, a estrutura das casas, são mais que meros ambientes, pois as locações são instrumentos da veracidade social arquitetada na trama, como uma personificação das famílias. Diante disso, a família Kim reside em um porão, um lugar subterrâneo nitidamente pouco arejado, tanto que nas primeiras cenas do filme mostra o sr. Kim com um prato de comida afastando insetos.

Em seguida retrata a cena dos filhos do sr. Kim pela procura de *Wi-fi* – internet – com as mãos para cima em busca de sinal, como se no alto estivesse o imensurável, algo melhor, já que eles vivem numa espécie de submundo - embaixo. Cabe ressaltar que, em outra cena, o celular se torna elemento importante, principalmente quando a família Kim é descoberta pela antiga funcionária que os filma e os ameaça de enviar o vídeo da família Kim para os Park - e equipara o botão de enviar com um botão de lança míssil,

Ki-taek’ s nihilism reflects broader concerns in South Korea about one’s neighbors and their capacity for harm, but he also points to the bare fact that under this, crabs ins a bucket regime, it is ultimate unwise to count on your future. Powers exist beyond our comprehension—capitalism as god—and result in a bleak predestination<sup>12</sup>. (ANNIS, 2019, p. 4).

Na imagem da casa da família Kim, abaixo (Imagem 2), novamente aparece a subcondição de vida. Na cena representativa da busca pelo *Wi-fi*, acima comentada, o banheiro divide espaço com a lavanderia, com os produtos de limpeza e de higiene pessoal, assim como com as roupas lavadas e estendidas, tudo em um espaço pouco arejado.

Além disso, a falta de chuveiro e de pia é suprida pela existência de torneira e de uma caneca e uma esponja para banho, bem como de produtos de higiene bucal.

#### **Figura 2 – Casa da Família Kim**

---

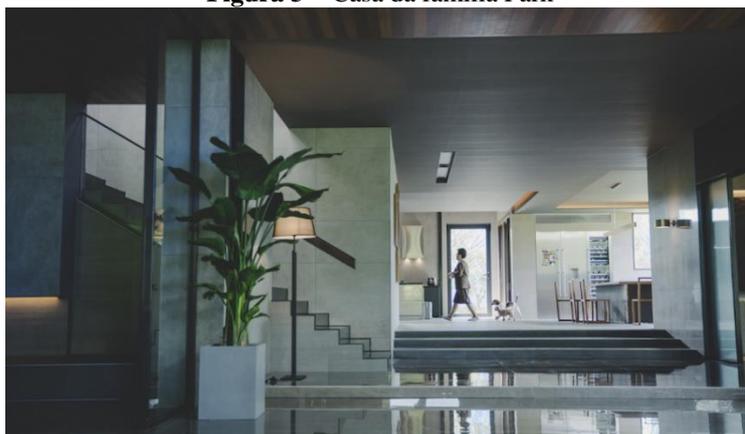
<sup>12</sup> “O niilismo de Ki-taek reflete as preocupações mais amplas da Coreia do Sul sobre os vizinhos e sua capacidade de causar danos, mas ele também aponta para o simples fato de que, sob esse regime, não é aconselhável contar com o seu futuro. Os poderes existem além da nossa compreensão - o capitalismo como deus - e resultam em uma predestinação sombria” (Tradução livre).



Fonte: Parasita, 2019.

De maneira muito diferente, a família Park vive em uma casa grande, limpa, aberta, arejada e clara, com a presença de muita luz através das janelas. Com empregados que os servem, vale ressaltar os requintes de um passado colonial da Coreia do Sul<sup>13</sup>.

**Figura 3** – Casa da família Park



Fonte: Parasita, 2019.

Nesse contexto de moradia, há dois aspectos marcantes. O primeiro é aquele em que há uma enchente na cidade, e a família necessita acampar em um ginásio, enquanto o filho do casal Park, mesmo com a chuva, acampa ao lado de fora da casa por diversão. Sob esse aspecto, percebe-se o abismo da desigualdade social que é representado na sequência de cenas. O segundo aspecto aparece logo após a enchente. A Sra. Park pede ao motorista, Sr. Kim, para levá-la ao mercado, ao conversar pelo telefone ela diz: “Hoje o céu está tão azul, sem poluição. Sim, graças à chuva de ontem! É mesmo a chuva foi uma verdadeira benção!” (PARASITA, 2019).

<sup>13</sup> A Coreia do Sul possui uma democracia jovem. Foi colônia do Japão e também foi ocupada pela antiga União Soviética e pelos EUA sendo dividida.

Outra parte emblemática do filme é a existência de um *bunker* na casa da família Park, que os personagens principais da narrativa nem sabem que existe, mas que hospeda um personagem até então desconhecido, Guen-se, marido da ex-funcionária da família Park. O *bunker* se torna um elemento simbólico através da espécie de negação, além de possuir um caráter de humilhação - ter que fugir e/ou se esconder. Nesse sentido, o marido da antiga governanta mora no *bunker*. O homem reside no submundo por dever a credores, se alimenta e vive num espaço insalubre acobertado pela sua mulher, Moon-Gwang, que é a antiga governanta/empregada doméstica da casa.

Guen-se se torna uma metáfora de uma figura inclassificável na sociedade, pois ele existe apenas para a mulher, possui um espaço para sobreviver, mas ao mesmo tempo não vive porque não existe para a sociedade. O personagem é um *outsider*, um estranho, um *perigo* iminente para *ordem* da casa, visto que “a ordem do sistema classificatório reflete e simboliza a ordem social, e os fenômenos intermediários, inclassificáveis representam, portanto, uma ameaça à estabilidade social” (ERIKSEN; NIELSEN, 2007, p. 122). A presença do personagem Geun-se traz à narrativa pinceladas de suspense.

Duas características marcantes são: o cheiro e o limite. Essas características são expostas primeiramente na fala do Sr. Park, na frase “não gosto de gente que passa dos limites” (PARASITA, 2019). Qual será o limite para o Sr. Park? Será que o limite para ele está relacionado ao poder (dinheiro) para que ele mesmo possa cobrar o limite das pessoas? A linha tênue do poder do capital é expressa no filme.

Ainda, a questão do cheiro como inconveniente, e o cheiro como desencadeador da morte. O cheiro é sentido pela primeira vez pelo filho do casal Park, uma criança de cinco anos, que em algum momento diz que todos da família do Sr. Kim possuem o mesmo odor - a família que, por sua vez, se utiliza de várias artimanhas para permanecer na casa como funcionários. Diante do que foi falado, ao chegar em casa, a família Kim reflete para encontrar uma solução para diferenciar os cheiros. Nesse momento, eles pensam em trocar o sabão que lavam suas roupas. Mas o cheiro assume um papel marcante na cena em que o casal Park está deitado no sofá e a família Kim acaba, de forma rápida, tendo que se esconder embaixo da mesa da sala. Nesse momento, Sr. Kim escuta toda a conversa e, em algum momento do diálogo, ele pega sua camisa e a cheira. Sr. Park inicia o diálogo, da seguinte forma:

- De onde é esse cheiro?

- *Que cheiro?*
- *Cheiro do Sr. Kim.*
- *Sr. Kim? Não entendi o que você quis dizer.*
- *Sério? Você deve ter cheirado.*
- *O cheiro que sopra no carro, como descrevê-lo?*
- *Cheiro de homem velho?*
- *Não. Não é isso.*
- *É o que? Como rabanete vencido?*
- *Não. Sabe quando você ferve um pano? É daquele jeito.*
- *Enfim mesmo que pareça que ele sempre passará dos limites, ele nunca passa. E isso é bom. Eu o credito por isso.*
- *É.*
- *Mas esse cheiro passa dos limites. Ele passa direto para o banco de trás.*
- *Quão ruim o cheiro pode ser?*
- *Eu não sei. É difícil descrever. Mas você pode senti-lo às vezes no metro*
- *Faz séculos que não vou em um metro.*
- *Pessoas que andam de metro tem um cheiro especial.*
- *É. (PARASITA, 2019).*

O cheiro entra em cena de forma aguda no momento da emblemática festa de aniversário do filho do Sr. Park, que culmina em sua morte. Isso porque, para pegar as chaves do carro que estão sob o corpo desfalecido de Geun-se, o Sr. Park leva os dedos ao nariz, em um claro gesto de repugnância pelo mau cheiro ao revirar o cadáver. A cena, contudo, deixa claro que a ojeriza não decorre do fato de tratar-se de um corpo, mas daquele corpo, cujo cheiro é característico, cheiro daquela classe social. E é nesse momento em que o Sr. Kim, ao que parece, identifica-se com o de cujos, entendendo que compartilham do mesmo cheiro e o mesmo asco do Sr. Parker; e após uma série de humilhações pelas quais já havia passado, empunha uma faca e acerta o seu abastado empregador, fazendo-o cair. A cena, que possui grande densidade emocional, é o limite do Sr. Kim para o desfecho final.

Importante também abordar duas cenas que podem estar relacionadas ao puro/impuro. A cena em que a filha do Sr. Kim deixa a calcinha, propositalmente, dentro do carro para o atual motorista perder o emprego e assumir o Sr. Kim como motorista da família Park, e que de forma manipuladora faz com que o casal Park sinta repugnância em achar a calcinha para que a demissão seja ocasionada: “a vida sexual de um jovem é problema dele” (PARASITA, 2019). Porém ao ficar em um momento íntimo com a sua mulher, Sr. Park tem um fetiche, traz à tona a lembrança da calcinha deixada no carro. O que antes era impuro, que ocasiona a demissão do antigo motorista, agora reflete no imaginário do Sr. Parker com sua mulher, em uma fantasia sexual.

A outra artimanha em que a família se utiliza para conseguir os empregos está relacionada à questão da doença (tuberculose), forjada também pela família Kim, que maquia

uma doença inexistente na funcionária da família do sr. Park, e a faz também perder o emprego. Nesse sentido, a família Park, que possui uma ordem tanto na casa bem como na organização dos funcionários não admite nada que não esteja no regramento geral das coisas, como a calcinha dentro do carro, e a questão da falsa doença da funcionária.

A reflexão sobre a sujeira envolve pensar relação entre a ordem e a desordem. Nada mais eficaz do que a disciplina moderna para garantir a ordem. As técnicas disciplinares preocupam-se não apenas com a sujeira e a doença, elas trataram e tratam de organizar meios para disciplinar todas as formas de expressão e de comportamento, da forma como sentamos à mesa até a mais cotidiana comunicação buscando os ideais de ordem. A civilização perseguiu freneticamente o controle e o domínio de toda e qualquer forma de perigo. (GAUER, 2005, p. 400).

A família Park parasita a família Kim e a família Kim parasita a família Park, mas na verdade o parasita é o neoliberalismo - o lugar ocupado e delimitado pelo poder econômico na frase do diretor Bong Joon-Ho<sup>14</sup>: “a maneira mais produtiva de ler ‘o pessoal é político’ é interpretá-lo como o pessoal é impessoal”.

O filme, mesmo sendo produzido na Coreia do Sul, apresenta um reconhecimento e uma proximidade de qualquer cidade, ou país do mundo contemporâneo, em razão de ressaltar problemas que se estendem para qualquer esfera e dimensão. Já a capacidade agentiva das duas famílias, em que há o deslocamento dos sujeitos para se igualarem aos demais e a outra família possuir também um ar ingênuo sobre os acontecimentos, demonstra como o sistema capitalista e neoliberal fali, principalmente nos aspectos sociais.

Ao mesmo tempo em que o filme mostra a todo momento as dicotomias para contar a história, não há personagens essencialmente bons ou maus, o que existe é a família desempregada, ao ver uma oportunidade de galgar uma condição de vida melhor, torna-se envolvida em uma derrocada de episódios ao fim da trama. Nem os personagens da família Park são ruins pois também constituem uma estrutura econômica do qual o capitalismo/neoliberalismo permeia a vida dos sujeitos. Já a outra família da Monn- Gwang e seu marido Geun-se também são uma representação do sistema-mundo, em que o Sr Kim a descreve: “Ela pode parecer uma ovelha, mas por dentro é uma raposa” (PARASITA, 2019). Logo, todos fazem parte do mesmo sistema-mundo.

---

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://epoca.globo.com/henrique-balbi/coluna-parasita-bong-joon-ho-a-licao-artistica-de-martin-scorsese-24244418>>. Acesso em 2 mai. 2021.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Parasita* é uma obra emblemática que suscita uma série de interpretações e considerações, seja pela sua narrativa, seja pelo impacto visual de suas cenas, ambos com alta carga dramática. No presente trabalho, optamos por analisar *Parasita* sob o prisma da obra de Mary Douglas - Pureza e Perigo – entremeando os conceitos da insigne antropóloga com a rica narrativa visual do filme.

E, sem a pretensão de ser exauriente na análise, mas apresentar algumas reflexões possíveis a partir do filme, depreendemos algumas questões cardinais que vertebraram o presente estudo.

Com efeito, Douglas analisa sociedades arcaicas, e estabeleceu as formas como os conceitos de limpeza/sujeira são indispensáveis para a constituição do sagrado e do profano. Todavia, sua teoria não resta constricta aos rituais religiosos, em verdade, serve para contextualizar uma série de práticas sociais que se estruturam a partir das mesmas premissas. Assim, os conceitos de higiene, em um panorama antropológico e/ou social, servem para estabelecer a ordem na sociedade.

Nesse sentido, estabelecer o que é limpo (puro) ou sujo (impuro) serve, sobretudo, para fomentar uma ideia de ordem social, onde cada indivíduo ou classe social tem um limite e quando este é ultrapassado, há o *perigo*. E *Parasita* apresenta essas dicotomias ao retratar as assimetrias sociais entre a família Kim e a família Park, ao apresentar ao espectador o ambiente claro, iluminado, organizado e asséptico da abastada família em contraste com o local escuro, insalubre, desorganizado da família Kim. Resta perceptível que há uma determinação de lugares, tanto por meio de elementos materiais, quanto simbólicos: os grupos familiares estão segregados não apenas pela sua capacidade econômica, mas por elementos bem mais sutis, como o *cheiro*.

O cheiro - esse elemento sinestésico - conduz a narrativa para o desfecho trágico: a morte, o crime, o perigo oriundo da transposição de limites. O odor compartilhado pelos Kim, que causou a repulsa do Sr. Park, aparece na narrativa como elemento cabal da divisão entre os personagens e entre suas classes sociais.

Assim, o filme é eivado de elementos narrativos e visuais que nos permitem compreender as assimetrias sociais e de como o neoliberalismo engendra as relações socioeconômicas de forma tanto a estigmatizar cada vez mais os indivíduos de baixa renda quanto proteger dos *perigos* aqueles que detém poder econômico.

É dessa forma, que embora a trama seja ambientada na Coreia do Sul, suas proposições, críticas e reflexões não estão adstritas geograficamente, mas cabem a todos os países submersos nesse sistema-mundo: o *parasita* é o capitalismo. A precarização do trabalho, os subempregos, as condições sub-humanas retratadas no longa-metragem refletem a necessidade de sobrevivência dos personagens e as relações simbióticas que estabelecem nos permitem refletir acerca da normalização dessas assimetrias sociais, os meandros de um sistema econômico excludente.

Nas relações de (im)pureza fomentadas pela necessidade de ordem está eclipsada a manutenção das desigualdades sociais e é dessa forma que a obra de Douglas e Bong Joon-ho apresentam seu denominador comum.

É possível inferir, ainda, em linhas gerais, a possibilidade e a relevância da imbricação entre as ciências humanas e arte – nesse caso, o cinema –, uma vez que as sensações, impressões, observações ou reflexões a que a ficção conduz nos proporcionam vasto material de análise científica. Sobretudo, é necessário reconhecer a potencialidade da arte enquanto instrumento de pesquisa: compreender (ou intentar) a realidade a partir da ficção é expandir horizontes epistemológicos e metodológicos por meio de processos eminentemente interdisciplinares.

## REFERÊNCIAS

- ANJOS, Liliane Souza dos. **O cheiro e alguns ascos**: as imbricações materiais entre as obras *Parasita* e *A metamorfose*. In: Revista Rua. Vol. 26, nº III, p. 695-711. Nov. 2020.
- ANNIS, Sarina. **Parasite**. Journal of Religion & Film: Vol. 23: Iss. 2. Toronto, 2019.
- BENYAHIA, Sarah Casey; GAFFNEY, Freddie; WHITE, John. **As film studies**: the essential introduction. London: Routledge, 2006.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art**: an introduction. Wisconsin: Mcgraw Hill, 2008.
- CORBIN, Alain. **Saberes e Odores**: O olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. -2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ELSAESSER, Thomas; BUCKLAND, Warren. **Studying contemporary American film**: a guide to film analysis. London: Arnold, 2002.

ERIKSEN, Hilland Thomas; NIELSEN, Sivert Finn. **História da Antropologia**, 6. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GAUER, Ruth M. Chittó. **Da diferença perigosa ao perigo da igualdade**: reflexões em torno do paradoxo moderno. *Civitas - Revista De Ciências Sociais*, 5(2), 399-413, 2006.

HARDT, Michael & Negri, Antonio. **Empire**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

PARASITA. Direção: Bong Joon-Hoo. Coreia do Sul: Pandora Filmes Distribuidora, 2019.

VILLAREJO, Amy. **Film studies**: the basics. London; New York, 2007.

WALLERSTEIN, Immanuel. **The modern world-system I – capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the sixteenth century**. New York: Academic Press, 1974.