

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Lucas Tunes Barbosa

Crítica social e quebras de expectativas em *Parasita*:
Estilo, narrativa e Gestalt na criação de tensões no filme de Bong Joon-ho

Belo Horizonte
2022

Lucas Tunes Barbosa

Crítica social e quebras de expectativas em *Parasita*:

Estilo, narrativa e Gestalt na criação de tensões no filme de Bong Joon-ho

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.43015 Barbosa, Lucas Tunes, 1993-
B238c Crítica social e quebras de expectativas em Parasita [manuscrito] :
2022 estilo, narrativa e gestalt na criação de tensões no filme de Bong Joon-
ho / Lucas Tunes Barbosa. – 2022.
137 p. : il.

Orientador: Leonardo Álvares Vidigal.

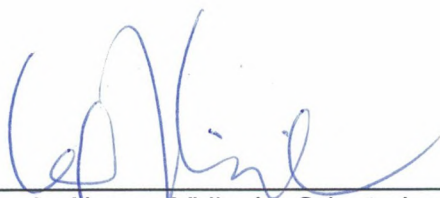
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

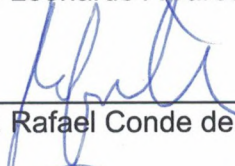
1. Gisaengchung (Filme) – Teses. 2. Crítica cinematográfica – Teses.
3. Cinema coreano – Teses. 4. Cinema – Teses. I. Vidigal, Leonardo A.,
1967- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.
III. Título.

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do
aluno **LUCAS TUNES BARBOSA** - Número de Registro - **2020702449**.

Título: **“Crítica Social e quebras de expectativa no filme Parasita: Estilo,
narrativa e gestalt na criação de tensões no filme de Bong Joon-ho”**



Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal – Orientador – EBA/UFMG



Prof. Dr. Rafael Conde de Resende – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 23 de novembro de 2022

(Via do aluno)

RESUMO

É inegável a relevância cultural que o filme *Parasita* (2019), de Bong Joon-ho, conquistou mundialmente depois de premiações tão importantes quanto a Palma de Ouro do Festival de Cannes e o Oscar de Melhor Filme da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos. As reações do público foram no sentido de considerar *Parasita* tanto como um filme cômico quanto tenso, surpreendente e de crítica social. O texto procura identificar quais aspectos do estilo fílmico da obra corroboram essas percepções dos espectadores e como elas podem se relacionar umas com as outras. Do ponto de vista narrativo, levou-se em consideração as definições do estilo *Hollywood International* e da narrativa erotética, ambos conceitos de Noël Carroll, assim como os efeitos, no espectador, de estratégias narrativas como suspense, surpresa e curiosidade, e da criação e quebras de expectativas no geral. Já do ponto de vista gráfico/pictórico, foram considerados os conceitos de *animação*, de Gaudreault e Marion, e da Gestalt de Rudolf Arnheim, assim como os efeitos do uso de pré-visualizações como *storyboards* na produção do filme. Enfim, a análise em si do filme destacou as estruturas de perguntas e respostas, tanto nas cenas como na narrativa como um todo, assim como as relações destas com as temáticas do filme; destacou também as relações entre as tensões narrativas e as dinâmicas de poder entre os personagens, assim como o papel da *mise-en-scène*, da composição visual e da sequencialidade na construção dessas tensões; e as implicações temáticas e morais da manutenção e quebras de expectativas narrativas e estilísticas.

Palavras-chave: artes; cinema; estilo fílmico; narrativa erotética; Gestalt.

ABSTRACT

It is undeniable the cultural relevance that the film *Parasite* (2019), by Bong Joon-ho, conquered worldwide after awards as important as the Palme d'Or at the Cannes Festival and the Oscar for Best Film from the Academy of Motion Picture Arts and Sciences of the United States. Audience reactions were in the sense of considering *Parasite* as a comic film, as well as a tense, surprising and socially critical movie. The text seeks to identify which aspects of the filmic style of *Parasite* corroborate these audience perceptions and how they can relate to each other. From the narrative point of view, the definitions of Hollywood International style and erotetic narrative, both concepts by Noel Carroll, were taken into account, as well as the effects, on the spectator, of narrative strategies such as the creation of suspense, surprise and curiosity, and expectations created by these strategies in general. From the graphic/pictorial point of view, we consider the concepts of animage, by Gaudreault and Marion, and Rudolf Arnheim's Gestalt, as well as the effects of using previews such as storyboards in the production of the film. Finally, the analysis of the film itself highlighted the question and answer structure, both in the scenes and in the narrative as a whole, as well as their relationships with the film themes subjects; it also highlighted the relationships between narrative tensions and power dynamics between characters, as well as the role of *mise-en-scène*, visual composition and sequentiality in the construction of these tensions; as well as the thematic and moral implications of maintaining and breaking narrative and stylistic expectations.

Key-words: arts; cinema; film style; erotetic narrative; Gestalt.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 FUNDAMENTAÇÃO	13
2.1 Estilo: Narrativa, Mise-en-Scène e Cinematografia	13
<i>2.1.1 Hollywood International e a narrativa erótica</i>	<i>20</i>
2.2 Suspense no cinema	26
2.2.1 Alfred Hitchcock: Controle da informação como ferramenta de suspense	26
2.2.2 Noël Carroll: Em direção a uma teoria do suspense	30
2.2.3 Teoria geral da tensão e suspense como efeito psicológico	33
2.3 Curiosidade e Surpresa	38
2.4 A "animagem" e o uso de storyboards	39
2.5 Rudolf Arnheim: cinema e Gestalt	53
2.6 Síntese	65
3 ANÁLISE DE PARASITA (2019)	68
3.1 Macro-questões e micro-questões em Parasita	68
3.2 Tensões narrativas, enquadramento e mise-en-scène	85
3.3 As quebras de expectativa e as resoluções da narrativa erótica	106
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	133

1 INTRODUÇÃO

Quando um cineasta ou um filme possui características suficientemente idiossincráticas, e principalmente quando essas características apresentam uma ressonância especial com seu público, é comum que se atribua significados que justifiquem as escolhas estéticas do realizador. Muitas vezes, essas leituras podem dar saltos grandes de interpretação, ou se basear majoritariamente em simbolismos e alegorias. Esses tipos de análises são muito relevantes e revelam aspectos significativos e importantes da obra. Entretanto, alguns aspectos mais básicos de narrativa e estilo, que geralmente estruturam em maior parte o filme, são tratados como dados e muitas vezes não recebem a devida atenção na interpretação de uma obra. Em algumas análises, eles parecem apenas coexistir com as temáticas do filme, em esferas separadas. No caso do filme-objeto desta dissertação, vamos tentar identificar qual a contribuição dessas características mais materiais e estruturantes, que são em grande medida perceptivas e cognitivas, de uma obra cinematográfica no processo do espectador de construir os significados desejados pelo realizador.

Parasita (*Gisaengchung*; em coreano: 기생충) é um filme coreano de 2019 dirigido por Bong Joon-ho (em coreano: 봉준호). Essa película atingiu grande relevância entre críticos e acadêmicos ao ser a primeira obra coreana a ganhar a Palma de Ouro no Festival de Cannes, onde o filme estreou. Depois dessa conquista, o filme trilhou um percurso de sucesso de crítica e público¹ em cinemas e premiações, muito auxiliado pela estratégia de *marketing* encabeçada pela distribuidora americana independente *NEON*, que viu o potencial do filme na sua primeira exibição no festival francês. Um ano depois de sua estreia, a trajetória de *Parasita* culminou em sua vitória no Oscar de 2020 em 4 categorias: Melhor Filme Internacional, Melhor Roteiro Original, Melhor Direção e Melhor Filme, se tornando o primeiro filme em língua estrangeira a ganhar o prêmio na história da premiação. O único outro filme a ganhar a Palma de Ouro e o Oscar de Melhor Filme na história foi *Marty*, de 1955, primeiro ano em que o Festival de Cannes começou a entregar o prêmio.

Além disso, *Parasita* também ganhou mais de 300 outros prêmios ao redor do mundo.

¹ O filme possui uma aprovação de 99% no agregador de críticas *Rotten Tomatoes*: <https://www.rottentomatoes.com/m/parasite_2019>; e lucrou 262.566.980 dólares no mundo todo, o que representa mais de 23 vezes seu próprio orçamento, segundo o site *Box Office Mojo*: <<https://www.boxofficemojo.com/title/tt6751668/>> Acesso em: out. de 2022.

² Essas conquistas colocam esse filme num local muito especial, se provando consideravelmente popular tanto entre um público mais amplo quanto entre um público mais especializado e seletivo. Isso sem dúvida atraiu muita atenção crítica e acadêmica sobre o filme, que já recebeu diversas análises sobre seu sucesso e sua mensagem. O filme é o sétimo longa-metragem escrito e dirigido por Bong Joon-ho. Ele se tornou conhecido do público e alcançou um culto de seguidores com seu filme de estreia na direção, o filme de humor negro *Cão Que Ladra Não Morde* (2000), antes de alcançar sucesso crítico e comercial com seus filmes subsequentes: o *thriller* criminal *Memórias de um Assassino* (2003), o filme de monstro *O Hospedeiro* (2006) e o filme de ação de ficção científica *Expresso do Amanhã* (2013), todos os quais estão entre os filmes de maior bilheteria na Coreia do Sul.

Bong Joon-ho nasceu em Daegu, Coreia do Sul, em 14 de setembro de 1969. Em 1988, Bong se matriculou na Universidade Yonsei, graduando-se em sociologia em 1995. Os *campi* universitários como o de Yonsei eram então focos do movimento democrático sul-coreano e Bong foi um participante ativo de manifestações estudantis, sendo frequentemente submetido a gás lacrimogêneo no início de seus anos de faculdade. Ele serviu por dois anos nas forças armadas de acordo com o serviço militar obrigatório da Coreia do Sul antes de retornar à faculdade em 1992. Mais tarde, ele co-fundou um cineclube chamado *Yellow Door* com estudantes de universidades vizinhas. Como membro do cineclube, Bong fez seus primeiros filmes, incluindo um curta em *stop motion* intitulado *Looking for Paradise* e um curta em 16mm intitulado *Baeksaekin (White Man)*.³

No início dos anos 1990, Bong completou um programa de dois anos na Academia Coreana de Artes Cinematográficas. Enquanto estava lá, ele fez muitos curtas-metragens em 16mm. Seus filmes de graduação, *Incoherence* e *Memories in My Frame*, foram convidados para exibição no Festival Internacional de Cinema de Hong Kong e no Festival Internacional de Cinema de Vancouver. Depois de se formar, passou os próximos cinco anos trabalhando como assistente em diversas funções para filmes de outros diretores. Pouco depois, Bong começou a filmar seu primeiro longa-metragem, *Cão Que Ladra Não Morde* (2000), com o

² *Parasita* (2019) *Awards*, no site *Internet Movie Database*: <<https://www.imdb.com/title/tt6751668/awards/>> Acesso em: out. de 2022.

³ *Bong Joon-ho's Dystopia Is Already Here*, em: <<https://web.archive.org/web/20200115223818/https://www.vulture.com/2019/10/bong-joon-ho-parasite.html>> Acesso em: out. de 2022.

produtor Cha Seung-jae, que supervisionou a produção de outros filmes que Bong havia participado como co-roteirista e assistente de direção nos anos anteriores. Na época de seu lançamento, em fevereiro de 2000, recebeu pouco interesse comercial, mas algumas críticas positivas.

O segundo filme de Bong, *Memórias de um Assassino* (2003), foi um projeto muito maior. Foi adaptado de uma peça de teatro centrada na história de um *serial killer* da vida real que cometeu assassinatos em uma cidade rural da Coreia do Sul na década de 1980 e que, até então, não havia sido descoberto (16 anos depois do lançamento do filme, em 2019, um suspeito confessou o crime).⁴ O filme foi lançado em abril de 2003 e provou ser um sucesso de crítica e público. O boca a boca levou o filme a vender mais de cinco milhões de ingressos (resgatando a produtora Sidus, de Cha Seung-jae, da quase falência), e uma série de prêmios locais se seguiram, incluindo Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (para Song Kang-Ho, que viria a colaborar com Bong em mais 3 filmes, incluindo *Parasita*) e os prêmios de Melhor Iluminação no Grand Bell Awards em 2003.⁵

Após dirigir dois curtas-metragens, *Sink and Rise* e *Influenza*, em 2004 para duas antologias de filmes, *O Hospedeiro* (2006) marcou um grande passo na carreira de Bong, e para a indústria cinematográfica coreana como um todo. A produção de grande orçamento (12 milhões de dólares) é centrada em um monstro fictício que se ergue do rio Han para causar estragos no povo de Seul. Havia muitas dúvidas sobre se uma produção coreana poderia enfrentar o desafio de criar um monstro completamente digital crível. Depois de inicialmente entrar em contato com a Weta Digital da Nova Zelândia - a empresa responsável pelo CGI em *O Senhor dos Anéis* - conflitos de agenda levaram Bong ao The Orphanage, com sede em São Francisco, que assumiu a maior parte do trabalho de efeitos. Depois de correr para cumprir os prazos, o filme teve uma estreia de sucesso na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cinema de Cannes de 2006. O filme teve o maior lançamento da Coreia do Sul (em mais de um terço das 1.800 telas do país) e estabeleceu um novo recorde de bilheteria com 13 milhões

⁴ Bong Joon Ho had a big year. And not just because of 'Parasite', em: <<https://web.archive.org/web/20200115131400/https://www.cnn.com/2020/01/13/entertainment/bong-joon-ho-interview-parasite/index.html>> Acesso em: out. de 2022.

⁵ *The Bong Joon-ho Page, compiled by Darcy Paquet*, em: <<https://web.archive.org/web/20080515071559/http://koreanfilm.org/bongjoonho.html>> Acesso em: out. de 2022.

de ingressos vendidos.

Depois de lançar o quarto longa-metragem, *Mother: A Busca pela Verdade* (2009), e mais dois curta-metragens, *Shaking Tokyo* (2008) e *Iki* (2011), para antologias de filmes, Bong lançou seu primeiro longa em co-produção internacional, e seu primeiro filme em inglês, *O Expresso do Amanhã*, em 2013. Baseado na *graphic novel* francesa "*Le Transperceneige*" de 1982, de Jacques Lob e Jean-Marc Rochette, o filme é ambientado num futuro distópico no qual os últimos integrantes da raça humana são passageiros de um trem futurista onde são separados de acordo com seu *status* social. Após o lançamento nos cinemas, *Expresso* foi recebido com elogios quase universais e fortes vendas de ingressos, tanto na Coreia do Sul quanto no exterior. Em 2017, o próximo filme internacional de Bong, *Okja*, estreou no Festival de Cinema de Cannes de, onde competiu pela Palma de Ouro e gerou polêmica por ser produzido pela Netflix.⁶

A ideia de *Parasita* surgiu em 2013. Enquanto o diretor trabalhava na pós-produção de *O Expresso do Amanhã*, Bong foi incentivado por um amigo ator de teatro a escrever uma peça. O realizador tinha sido um tutor para o filho de uma família rica em Seul quando tinha por volta de vinte e poucos anos e considerou transformar sua experiência em uma produção de palco.⁷ Depois de finalizar o *Expresso*, Bong decidiu que a história seria melhor contada em filme e escreveu um argumento de quinze páginas para a primeira metade de *Parasita*. Esse argumento foi transformado em três tratamentos diferentes do roteiro por Han Jin-won, seu assistente de direção no filme que havia acabado de finalizar. Depois de terminar *Okja*, Bong voltou ao projeto e terminou o roteiro, escrevendo toda a segunda metade do filme em três meses. Ainda assim, Han Jin-won, que também foi continuísta no filme, recebeu crédito como co-roteirista. A filmagem ocorreu em diversas locações e estúdios nas províncias coreanas de Seul e Jeonju, em 124 dias entre 18 de maio e 19 de setembro de 2018. Oito meses depois, *Parasita* teve sua estreia mundial no Festival de Cannes em 21 de maio de 2019. Foi então lançado na Coreia do Sul pela CJ Entertainment em 30 de maio do mesmo

⁶ *Okja' Rejected By 93% of South Korean Movie Theaters Over Netflix Controversy*, em: <<https://web.archive.org/web/20180223102813/http://www.indiewire.com/2017/06/okja-south-korea-rejected-netflix-bong-joon-ho-1201838682/>> Acesso em: out. de 2022.

⁷ *Making of 'Parasite': How Bong Joon Ho's Real Life Inspired a Plot-Twisty Tale of Rich vs. Poor*, em: <<https://web.archive.org/web/20200113115829/https://www.hollywoodreporter.com/features/making-parasite-ho-w-bong-joon-hos-real-life-inspired-a-plot-twisty-tale-rich-poor-1252015>> Acesso em: out. de 2022.

ano. Em janeiro de 2020 foi anunciado o desenvolvimento de uma série de televisão para a HBO, baseada nos eventos do filme.⁸

A recepção crítica do filme, no geral, elogiou tanto as qualidades técnicas e estilísticas do filme, quanto as qualidades temáticas de crítica social e de consciência política. Para citar algumas, temos a crítica de A. O. Scott, para o *The New York Times*, que descreve o filme como "descontroladamente divertido, o tipo de filme inteligente, generoso e esteticamente desafiador que quebra distinções ultrapassadas entre filmes de autor e filmes de entretenimento"⁹. Bilge Ebiri, da revista *Vulture*, chama *Parasita* de “uma obra que está em um estado de constante e turbulenta transformação, uma obra-prima agonizante cujo encanto perdura muito depois de sua imagem final e assombrosa ter sido vista”.¹⁰ Em sua crítica, Dave Calhoun, da *Time Out*, elogiou o comentário social do filme, chamando-o de "surpreendente e totalmente cativante do início ao fim, cheio de grandes choques e pequenas maravilhas".

Michael Wood, escrevendo para a *London Review of Books*, acredita que o tema da consciência de classe é consistente com o de *Expresso do Amanhã*, e afirma que "o tema da mobilidade social ascendente, ou a desigualdade social como pano de fundo, dificilmente poderia ser mais óbvio, mas estamos começando a entender a ideia do filme: não evitar estereótipos, mas continuar a conviver com eles."¹¹ Yannick Vely da revista francesa *Télérama*: “[Bong Joon-ho] vai da comédia social à comédia negra, da comédia sombria ao filme de terror, do filme de terror ao filme-catástrofe, com incrível maestria e fluidez e cenas dedicadas a se tornarem cults”¹². Outra revista francesa, *L'Express*, garante-nos que o "realizador regressa a uma veia muito mais intimista, com uma forte dose de suspense"¹³.

⁸ 'Parasite' HBO Limited Series in the Works From Bong Joon Ho, Adam McKay, em: <<https://web.archive.org/web/20200110022107/https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/adam-mckay-bong-joon-ho-teaming-parasite-limited-series-hbo-1268397>> Acesso em: out. de 2022.

⁹ A. O. Scott, « *Old Masters and Fresh Surprises at the New York Film Festival* », em: <<https://www.nytimes.com/2019/10/04/movies/new-york-film-festival.html>> Acesso em: out. de 2022.

¹⁰ Bilge Ebiri, « Bong Joon-ho's Parasite Is a Nerve-Racking Masterpiece », em: <<https://www.vulture.com/2019/05/bong-joon-hos-parasite-is-a-nerve-racking-masterpiece.html>> Acesso em: out. de 2022.

¹¹ Michael Wood, « At the Movies », *London Review of Books*, vol. 42, no 03, 27 jan. de 2020. Disponível em <<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v42/n03/michael-wood/at-the-movies>> Acesso em: out. de 2022.

¹² Yannick Vely, « Parasite de Bong Joon-ho - la critique - Festival de Cannes ». Disponível em <<https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Parasite-de-Bong-Joon-ho-la-critique-Festival-de-Cannes-1625563>> Acesso em: out. de 2022.

¹³ « "Parasite": Bong Joon-ho revient à Cannes avec un drame familial maîtrisé ». Disponível em <https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/parasite-bong-joon-ho-revient-a-cannes-avec-un-drame-familial-maitrise_2079517.html> Acesso em: out. de 2022.

Mathieu Macheret, do Le Monde, comenta que o diretor “nunca foi mais mordaz, explosivo, incisivo do que em casa, na Coreia [...]. É exatamente disso que se trata *Parasita*, não deixando dúvidas de que Bong Joon-ho não é apenas um estilista virtuoso, mas um verdadeiro cineasta político.”¹⁴

Tendo em vista a relevância do filme e sua recepção, esta dissertação busca determinar em que medida as escolhas estilísticas e narrativas do realizador Bong Joon-ho contribuem para a construção de uma análise social que possa indicar essa consciência de classe e política percebida por tantos críticos e espectadores. Para isso, tivemos os objetivos específicos de apresentar uma definição de estilo fílmico que seja produtiva no sentido de determinar elementos relevantes do estilo para a análise de *Parasita*; determinar qual é a estrutura narrativa que organiza o filme e quais estratégias narrativas são usadas pela obra para construir seu discurso; estabelecer uma relação entre essas estratégias narrativas e os elementos estilísticos que podem ser observados na obra, principalmente no que diz respeito às suas características gráficas; e, por fim, analisar esses padrões narrativos e estilísticos do filme para identificar quais seus efeitos no espectador e como eles podem construir a mensagem da obra.

Para atingir esses objetivos, a metodologia foi a de dividir a pesquisa em duas partes. Na primeira parte, foi feito o levantamento da fundamentação teórica para estabelecermos as ferramentas conceituais necessárias para a análise fílmica da segunda parte. Nessa fundamentação, está estabelecida uma definição produtiva de estilo fílmico e qual é a estratégia para analisá-lo numa obra cinematográfica. Além disso, está conceituado qual o estilo e estrutura narrativa geral de um filme como *Parasita*. Foi estabelecido o que podemos entender por tensão narrativa, a natureza gráfica do cinema, e quais os princípios da Gestalt são relevantes para a análise de um filme. Isto posto, foi desenvolvido uma forma de analisar o filme relacionando os conceitos estabelecidos para, enfim, analisar a obra. A segunda parte é a análise do filme, utilizando o método desenvolvido na primeira parte da dissertação, tendo sempre em vista as temáticas do filme já percebidas pelos críticos de cinema de forma geral. Enfim, com a análise feita, avaliamos quais as potências e limitações do método proposto para

¹⁴ Mathieu Macheret, « Festival de Cannes 2019 : «Parasite», Bong Joon-ho revisite avec brio la lutte des classes». Disponível em <https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/05/22/festival-de-cannes-2019-parasite-bong-joon-ho-revisite-avec-brio-le-recit-de-domesticite_5465243_3246.html> Acesso em: out. de 2022.

atingir os objetivos da dissertação.

No primeiro capítulo da fundamentação desta dissertação, intitulado "Estilo: Narrativa, Mise-en-Scène e Cinematografia", nos baseamos em David Bordwell e Kristin Thompson para definir a narrativa cinematográfica como um princípio organizativo no qual causalidade e tempo são elementos centrais. Além disso, diferenciamos os conceitos de história, enredo e narração. Definimos o estilo fílmico como um sistema formal e apresentamos suas principais categorias de análise. Definimos o que podemos entender por *mise-en-scène* e cinematografia e como seus elementos compõem o plano. Depois dessas conceituações, em "*Hollywood International* e a narrativa erotética", determinamos a partir da teoria de Noël Carroll quais características estilísticas e narrativas fazem com que os *movies* (ou filmes populares) produzam um engajamento emocional tão eficaz no espectador. Nesse sentido, levamos em consideração a pictorialidade das imagens desses filmes e a variabilidade de enquadramentos. Além disso, determinamos a estrutura de perguntas e respostas que sustenta a narrativa desses filmes e a importância disso para o envolvimento do público e a criação de expectativas.

Sobre o conceito de tensões no cinema, começamos por conceituar o suspense a partir do subcapítulo "Alfred Hitchcock: Controle da informação como ferramenta de suspense", no qual retomamos as entrevistas com esse cineasta conduzidas por François Truffaut que deu origem ao livro "Hitchcock/Truffaut". Nestas entrevistas, fica claro que a ordem e a forma que as informações são apresentadas num filme tem impacto direto no envolvimento emocional do espectador. Essas técnicas para se criar suspense são sistematizadas em "Noël Carroll: Em direção a uma teoria do suspense", onde Carroll estabelece o desejo e a incerteza como pilares fundamentais dessa tensão. Em "Teoria geral da tensão como efeito psicológico" nos baseamos no estudo da dupla de psicólogos Moritz Lehne e Stefan Koelsch para chegar num modelo geral de tensão. Em seguida, em "Curiosidade e Surpresa", observamos como, de acordo com Brewer e Lichtenstein, diferentes estratégias de ordenamento das informações numa história podem gerar outras tensões, como a curiosidade e a surpresa.

Para além dos aspectos narrativos, a fundamentação também apresenta os aspectos que colocam o cinema como uma arte gráfica. Em "*A Animagem e o uso de storyboards*" nos baseamos no conceito desenvolvido por André Gaudreault e Philippe Marion para trazer uma

atenção especial aos processos de pré-visualização na pré-produção do filme - em especial os desenhos feitos por Bong Joon-ho no planejamento de todos planos do filme - e aos efeitos visuais de pós-produção em *Parasita*. Na sequência, em "Rudolf Arnheim: cinema e Gestalt", vemos a contribuição deste teórico para a defesa do cinema como arte no início do século XX, baseando-se principalmente nas diferenças entre a imagem do mundo e a imagem do cinema. Vemos também os aspectos de seus estudos na área da percepção e da psicologia da forma que são relevantes para o estudo do cinema, em especial as ideias de observações relacionais, movimento e sequencialidade. No capítulo final da fundamentação, "Síntese", propomos três modelos gerais que combinam as percepções de tensões - como suspense, surpresa e curiosidade - com as percepções visuais.

Na segunda parte da dissertação, apresentamos a análise do filme *Parasita* para observar na materialidade fílmica os conceitos apresentados e desenvolvidos da primeira metade da dissertação. Em "Macro-questões e micro-questões em *Parasita*" estudamos em detalhe a estrutura de perguntas e respostas do filme, tanto numa escala macro, da narrativa como um todo, quanto na escala micro, de algumas cenas selecionadas, já relacionando com os conceitos de tensões e expectativas. Em "Tensões narrativas, enquadramento e *mise-en-scène*" colocamos em prática a análise que combina os elementos de estilo que compõem o plano e os modelos de percepção de tensão nas cinco cenas que compõem a virada do meio do filme. Por fim, em "As quebras de expectativa e as resoluções da narrativa erótica", avaliamos comparativamente algumas quebras de expectativas do filme e as estratégias estilísticas e narrativas usadas no clímax e no final do filme para responder às principais questões colocadas na obra, tendo sempre em vista o objetivo de observar como essas escolhas contribuem para a construção de crítica social e das consciências de classe e política percebidas pelo público.

2 FUNDAMENTAÇÃO

2.1 Estilo: Narrativa, *Mise-en-Scène* e Cinematografia

A percepção geral do público é de que existem mudanças do tom drásticas no decorrer dos filmes de Bong Joon-ho. Isso é tido como um traço estilístico do diretor, mas que, sem um detalhamento maior de como se dá, pode significar efeitos muito diversos entre si: como surpresa, renovação da curiosidade do espectador, susto, desconforto, ironia ou irritação por ter sido tirado de uma zona de conforto. Para entender porque o espectador se sente de alguma forma específica ao assistir os filmes do realizador, assim como de que forma esses tipos de quebra ocorrem e o que esses tipos de escolhas poderiam significar, é necessário entender primeiramente como o estilo de um filme é construído e pode ser identificado.

Em primeiro lugar, o princípio organizativo que deve ser levado em conta antes de mais nada num filme como *Parasita* é sua narrativa. Para além de um simples relato dos eventos de uma história, a narrativa de um filme deve ser encarada como um sistema formal. Para David Bordwell e Kristin Thompson, no livro *A Arte do Cinema: um introdução*¹⁵, a narrativa pode ser definida como *uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço*. Neste caso, a causalidade e o tempo são elementos centrais para caracterizarmos o que é percebido como uma narrativa. Nesse sentido, quando o espectador recebe informações suficientes do filme para estabelecer relações de causa e efeito entre os eventos que se sucedem no tempo da projeção, ele vai compreender o que se passa na tela como uma história.

Outra distinção relevante - para definir o que vamos entender por narrativa - é entre *história* e *enredo*. Nesse sentido, podemos considerar que o conjunto de **todos** os eventos numa narrativa, tanto os que são explicitamente apresentados e quanto os que são inferidos pelo espectador, constitui a história. Associado a isso, o mundo completo (mesmo o que não é mostrado no filme, mas pode ser inferido pela narrativa) em que se passa a história pode ser

¹⁵ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: Uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora Unicamp; São Paulo, SP: Editora USP, 2013.

chamado de *diegese*. Já o enredo descreve o que está presente da história de maneira visível e audível no filme que assistimos.

Essa diferença entre enredo e história acarreta também uma diferença entre a ordenação temporal de cada um desses conceitos. Primeiro, pois a história existe sempre em ordem cronológica, porém o enredo pode apresentar os eventos da história numa ordem diferente, por meio de recursos como *flashbacks* e *flashforwards*. A duração também pode ser diferente. Por exemplo, em *Parasita*, o enredo se passa no período de alguns meses, o que pode ser confirmado com o passar das estações, dos períodos ensolarados e chuvosos até o inverno nevado. Entretanto, levando em consideração o que é contado da vida pregressa dos personagens, com as mudanças de moradores da mansão e os empreendimentos falidos do patriarca da família Kim, a história de *Parasita* compreende muitos anos. Além disso, a frequência dos eventos também pode ser diferente entre enredo e história. Ao passo que o aniversário retratado no filme ocorreu apenas uma vez na *diegese* da história, ele é mostrado em dois momentos distintos no enredo para que informações que não haviam sido reveladas anteriormente pudessem ser informadas ao espectador.

Levando em consideração essa diferença, vamos concentrar boa parte da nossa análise do filme na *narração*, que é o fluxo de informações da história. Ela é o modo que o enredo tem de distribuir as informações da história com o objetivo de conseguir determinados efeitos, que serão considerados em mais detalhes nos próximos capítulos da fundamentação desta dissertação:

Os cineastas perceberam há muito tempo que o interesse do espectador pode ser estimulado e manipulado pela divulgação cuidadosa de informações da história em vários pontos. No geral, quando vamos ver um filme, sabemos relativamente pouco sobre a história e, ao final, sabemos bem mais, normalmente a história toda. [...] O enredo pode organizar as pistas de maneira que oculte as informações em nome da curiosidade ou da surpresa. Ou o enredo pode fornecer informações de uma forma que crie expectativas ou aumente a surpresa. Todos esses processos constituem a **narração** [...] A narração é o processo passo a passo que nos guia na construção da história a partir do enredo. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 165)

Além da narrativa, o *estilo filmico* também pode ser entendido como um sistema formal, ou seja, uma forma como os diversos elementos do filme interagem entre si para criar, e quebrar, padrões. Para analisar esses padrões que criam o estilo do filme é necessário

entender quais são as ferramentas específicas ao cinema que compõem o filme como um todo e de que maneiras elas abrem possibilidades para um cineasta contar uma história. Assim técnicas específicas ao cinema, relacionadas com as formas específicas que o um filme pode apresentar uma narrativa, devem ser entendidas como o objeto de análise de alguém que queira entender o estilo de um filme e, conseqüentemente, aquilo que o estilo pode significar. Segundo os autores:

Como uma técnica pode guiar as expectativas ou fornecer motivos para um filme? Como ela pode se desenvolver durante um filme? Como ela direciona a nossa atenção, esclarece ou enfatiza significados e molda nossa resposta emocional? [...] em todo filme, certas técnicas tendem a criar um sistema formal específico. Cada filme desenvolve técnicas específicas de forma padronizada. Esse uso unificado, desenvolvido e significativo de determinadas escolhas técnicas é o que chamaremos de *estilo*. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 203)

Para fazer a análise de estilo, Bordwell e Thompson propõem que se dividam essas escolhas técnicas dos cineastas em quatro grandes categorias cinematográficas. As duas primeiras dizem respeito à tomada de planos em si; são elas a *mise-en-scène* e a cinematografia. A primeira diz respeito a tudo o que é colocado em frente à câmera para ser encenada uma parte da história, desde o cenário e iluminação até o figurino, os atores e os objetos de cena. A segunda diz respeito a como essa cena vai ser filmada pela câmera propriamente dita e registrada na película ou no sensor. O terceiro aspecto, a montagem, refere-se à relação entre os planos do filme. E, finalmente, o quarto aspecto, o som, trata da relação entre o áudio e o visual na obra em questão.

Para a análise do filme *Parasita*, vamos nos concentrar, para além da narrativa, nos dois primeiros aspectos, constituintes do plano e de seu estilo filmico: a *mise-en-scène* e a cinematografia, principalmente no que diz respeito à interação entre ambos para se criar composições visuais. Entretanto, quando apresentarem uma relevância especial, levaremos em consideração também aspectos da montagem e do som na análise das cenas. A *mise-en-scène*, do francês "pôr em cena", é um conceito que vem, a princípio, do teatro e expressa o controle que o diretor tem sobre o que vai e o que não vai ser visto e ouvido pelo público. No caso do cinema, esse controle se torna ainda mais evidente por meio da escolha do enquadramento pela câmera. Esse controle da encenação pode se fazer através de um planejamento rigoroso,

como o que pode ser observado no extensivo *storyboard*¹⁶ que Bong Joon-ho desenhou pessoalmente para *Parasita*, todavia também se manifesta na escolha de deixar entrar no filme improvisos ou coisas que aconteceram ao acaso durante a filmagem.

Quatro aspectos do teatro que coincidem com o cinema podem ser analisados como parte da *mise-en-scene*: cenário, caracterização, iluminação e comportamento dos personagens. O primeiro deles, o cenário, pode inclusive ser considerado mais proeminente nos filmes do que na maioria das peças teatrais. Segundo André Bazin:

O ser humano é indispensável no teatro. O drama na tela pode existir sem atores. Uma porta batendo, uma folha ao vento, as ondas batendo na praia podem aumentar o efeito dramático. Algumas obras-primas do cinema usam o ser humano apenas como acessório, como figurante ou um contraponto com a natureza, que é a verdadeira protagonista. (BAZIN, *apud* BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 209)

A primeira escolha disponível ao cineasta em relação ao cenário é se a cena vai ser filmada em locação ou em estúdio. A primeira opção oferece a vantagem do realismo que se registra quando se faz uma cena em um lugar onde aquela situação de fato poderia acontecer. A segunda, em geral mais custosa financeiramente, oferece mais controle para o diretor, independente se se procura um aspecto mais verossímil ou fantasioso. No caso de *Parasita* - no qual a arquitetura das casas representadas será central para a narrativa e construção das temáticas da história - houve um misto das duas escolhas, com partes dos cenários construídos exclusivamente para o filme, e outros em locações reais, unidos muitas vezes num mesmo plano na pós-produção. Por exemplo, o bairro pobre que vemos no filme foi todo construído dentro de um estúdio tanque para que fosse possível filmar a cena da inundação.¹⁷

Essas escolhas do cenário devem ser entendidas também em sua relação com os atores em cena: se apertam ou dão espaço aos personagens, se enfatizam ou recortam alguém e quais as possibilidades de movimentação que permitem. Além disso, as cores e os adereços do cenário também podem ter um papel central na narrativa e na temática do filme. O segundo aspecto da *mise-en-scène* é a caracterização dos personagens, ou seja, a maquiagem e o

¹⁶ *Storyboard* é um esboço sequencial no qual uma série de ilustrações ou imagens são arranjadas em sequência com o propósito de pré-visualizar um filme, animação ou gráfico animado. Sendo um roteiro desenhado, seu layout gráfico se assemelha a uma história em quadrinho.

¹⁷ PEREZ, Luis Francisco. Dirección de ARTE en cine DISEÑO de PRODUCCIÓN en PARASITE. disponível em: <https://youtu.be/kJqji_Cubxk> Acesso em: out. de 2022.

figurino. Esse elemento, além de ajudar a construir a personalidade do personagem em cena, também contextualiza a situação e pode ser preparado em harmonia ou desarmonia com o cenário. Em *Parasita*, ele é importante para, entre outras funções, ajudar a contrastar as condições de vida entre os personagens ricos e pobres, além de ressaltar quando estes estão fazendo se passar por pessoas mais qualificadas para as vagas de emprego.

Outro elemento que tem uma influência direta na aparência dos personagens e da imagem como um todo é a iluminação. Esse elemento muitas vezes vai definir a atmosfera da cena, onde a luz pode ser mais contrastada ou mais difusa; mais escura ou mais clara; destacar ou encobrir certos objetos, personagens ou espaços; projetar sombras; atingir a cena frontalmente, lateralmente, em contraluz, de cima ou de baixo. Cada escolha cria efeitos completamente diferentes na cena e podem ser percebidos como mais ou menos realista. Essas diferenças podem ser percebidas quando comparamos filmes diferentes ou até mesmo dentro de um mesmo filme, quando, como é o caso de *Parasita*, é observada uma variedade relativamente grande no tom das cenas.

O último - mas não menos importante - elemento da encenação que deve ser levado em conta é a movimentação e interpretação dos personagens ou outras figuras (desde animais e máquinas até formas puras e elementos da natureza como a chuva, por exemplo). Quando falamos de movimentos e interpretação, podemos levar em consideração desde pequenos gestos (como levar o dedo ao nariz) e expressões faciais até ações de corpo todo e grupos de personagens ou multidões. Assim como o figurino e maquiagem, ela ajuda a caracterizar os personagens e podem ser mais ou menos exageradas, de acordo com o grau de naturalismo escolhido pelo realizador para a cena. As funções e motivações para definir como um personagem age numa cena variam muito e não são centrais para definir o tom de um filme ou, no caso de *Parasita*, as mudanças de tons nas e entre as cenas.

O segundo aspecto que vamos nos focar na nossa análise de estilo é a cinematografia. Segundo os autores de *A Arte do Cinema*:

Ao controlar a *mise-en-scène*, o cineasta encena um acontecimento a ser filmado. Contudo, uma descrição abrangente do cinema como veículo não pode se limitar simplesmente ao que é colocado diante da câmera. O *plano* não existe até que padrões sejam inscritos em uma tira de filme. O cineasta também controla as *qualidades cinematográficas* do plano - não apenas *o que* é filmado, mas também *como* é

filmado. O fator "como" envolve três áreas de escolha: (1) os aspectos fotográficos do plano, (2) o enquadramento e (3) a duração do plano. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 273)

Este primeiro fator que compõe a cinematografia, o qual diz respeito aos aspectos fotográficos do plano, pode ser caracterizado em três particularidades da imagem fotográfica que o cineasta pode controlar: a seleção da amplitude tonal; a manipulação da velocidade do movimento e a transformação da perspectiva. A amplitude tonal é o que vai definir a taxa de contraste da imagem entre claro e escuro, ou seja, quantos meios tons poderão ser percebidos numa escala entre o branco e o preto absolutos, tanto em filme preto e branco quanto nos coloridos. A saturação de cada uma das cores da imagem, assim como a escolha entre uma estética mais monocromática ou com uma amplitude maior de cores também são definidas pela amplitude tonal. O nível de exposição à luz, entre as imagens escuras subexpostas e as mais claras superexpostas, assim como o grau de definição do detalhamento de texturas, entre mais ou menos nítidos, dizem respeito a esse aspecto.

A velocidade do movimento no cinema é definida pela taxa de quadros, tanto no momento da filmagem, quanto no da projeção. A taxa-padrão para ambos esses momentos é de 24 quadros por segundo. Quando esse número é diferente entre a filmagem e a projeção, vai se criar efeitos no movimento da cena, como a câmera lenta (quando a taxa de quadros da filmagem é superior à da exibição) ou a câmera acelerada (quando a taxa de quadros da filmagem é inferior à da exibição). Formas extremas dessa manipulação do tempo geram efeitos como o lapso de tempo - quando vemos em segundos ações que demoram horas ou dias para se completar, como o pôr-do-sol e o desabrochar de uma flor - e o congelamento de uma ação, quando uma imagem para por completo.

A transformação da perspectiva é executada com a utilização de lentes com diferentes distâncias focais. Uma lente com uma distância focal curta (geralmente menor que 35mm) é considerada uma grande-angular e produz imagens que são capazes de mostrar um campo de visão maior, apresentam uma diferença grande de tamanho entre objeto mais próximos ou longe da câmera e, geralmente, distorcem as linhas retas mais próximas às bordas do quadro. Lentes de distância focal média (por volta de 50mm) geralmente não apresentam essas distorções e os espaços não parecem nem esticados (como na grande-angular) nem

espremidos (como na teleobjetiva). Já as lentes de distância focal longa, que são chamadas de teleobjetivas, reduzem os sinais de profundidade e volume das imagens e dão a impressão de um observador distante. É possível também que se use uma lente *zoom*, que pode, dentro de um plano contínuo, reduzir ou aumentar o ângulo de visão da câmera. Através da manipulação da lente (com os ajustes necessários na iluminação e na exposição) é possível definir a profundidade de campo de um plano e posicionar o foco.

Diz respeito a cinematografia também o enquadramento de uma tomada de cena. O enquadro define o ponto de vista da cena. São levados em consideração: o tamanho e a forma do quadro. *Parasita*, por exemplo, tem uma *relação de aspecto* (o comprimento dividido pela altura do quadro) de 2.39:1; a maneira como o quadro define o espaço dentro e fora de campo; a maneira como o enquadramento impõe a distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista à imagem; e a maneira como o enquadramento pode se deslocar interagindo com a *mise-en-scène*. Essas relações da imagem com o enquadramento que a contém será de especial importância tanto nas definições da Gestalt do cinema que será definida mais adiante quanto na análise do filme em si.

Todos esses aspectos que compõem a análise de estilo colocam o controle sobre o filme nas mãos de seus realizadores. Além disso, tão importante quanto a escolha de como o filme vai ser, a análise de estilo também vai permitir como o filme é percebido e lido pelo espectador. O aspecto da percepção do filme pelo público vai ser central na nossa análise. O estilo do filme pode confirmar ou desafiar as expectativas do espectador. Essas expectativas derivam da experiência, de vida ou cinematográfica, do espectador. Essas possíveis leituras da obra pelo público devem sempre ser levadas em consideração nos momentos de escolha estilística por parte dos realizadores. Além disso, o estilo também pode **criar** expectativas dentro do próprio filme, muitas vezes através da repetição. Ou seja, o diretor da obra tem também a possibilidade de dirigir os espectadores. Os autores concluem:

[...] um diretor não dirige apenas o elenco e a equipe. O diretor também nos dirige, dirige nossa atenção, molda nossa reação. Assim, as decisões técnicas do cineasta fazem diferença no que percebemos e na maneira como reagimos.

O estilo, então, é o uso de um padrão de técnicas ao longo do filme. Qualquer filme tende a se valer de opções técnicas específicas ao criar o seu estilo, e estas são escolhidas pelo cineasta, dentro das limitações das circunstâncias históricas. Também podemos ampliar o termo *estilo* para descrever o uso característico de técnicas de um

cineasta individual ou de um grupo de cineastas. O espectador pode não perceber conscientemente o estilo do filme, mas este, não obstante, contribui para a sua experiência do filme. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, pp. 475-476)

Nos próximos capítulos, estaremos, de certa forma, seguindo a metodologia proposta por Bordwell e Thompson de como analisar o estilo de um filme. Os autores propõem, em linhas gerais, quatro passos:

1. Determine a estrutura organizacional (a narrativa)
2. Identifique as técnicas proeminentes usadas
3. Determine os padrões das técnicas
4. Proponha funções para as técnicas proeminentes e os padrões que elas formam

2.1.1 *Hollywood International* e a narrativa erótica

O primeiro passo para definir o que faz parte do *estilo* em *Parasita* é delimitar sua estrutura organizacional, ou seja, a qual tipo de narrativa esse filme pertence. Contudo, tentar encaixar esse filme dentro de um gênero cinematográfico específico seria uma tarefa difícil, ou até mesmo impossível, dada sua natureza volátil em termos de convenções narrativas. Veremos mais adiante como este filme flerta com diferentes gêneros diferentes e faz uso do conhecimento do espectador desses gêneros e suas convenções para manipular as expectativas do público e surpreendê-lo de forma efetiva. Entretanto, cabe aqui uma categorização mais geral em relação à qual *estilo* de narrativa o filme de Bong Joon-ho se encaixa.

Em *The Power Of Movies*¹⁸, Noël Carroll define e descreve um estilo de filme em busca de responder a questão de "O que faz com que filmes populares sejam tão poderosos?", no sentido de entender como a resposta a um filme pode ser tão intensa para algumas pessoas, em comparação com a ópera ou teatro por exemplo. O autor propõe que essa relação entre o filme e o público não se dá por conta de um suposto *efeito de realidade* ou qualquer coisa intrínseca à mídia *cinema* em específico. Fica de fora da análise de Carroll - e, portanto, da

¹⁸ CARROLL, N. The Power of Movies. In: _____. *Theorizing the Moving Image*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1996. p. 78-93.

análise que será feita ao longo desta dissertação - elementos econômicos extra-filmicos como distribuição e *marketing*. Ou seja, para o autor, existe algo para além do aspecto promocional que define a popularidade de certos filmes. Este algo seria intrínseco ao estilo filmico destes e, dessa forma, existem características comuns a todos os *movies* (termo em inglês que se refere à filmes populares, em geral hollywoodianos) que fazem com que tenham um impacto específico e notório em relação ao envolvimento do público.

Essas características em conjunto formam um estilo filmico chamado por Carroll de *Hollywood International*, que pode ser considerado um macro-gênero, e não deve ser confundido com a totalidade do cinema. O autor se detém em estudar esse subgrupo de filmes em específico pois, segundo o ele, dentre os vários usos da imagem em movimento - de obras-primas modernistas à vídeos de instrução médica - foi justamente a adaptação das possibilidades da mídia cinema para os propósitos do *Hollywood International* que cativou o imaginário popular do século XX. Ou seja, quando as pessoas celebram o poder do cinema, muitas vezes elas estão na realidade se referindo a esse gênero específico de filmes.

O *poder* supracitado dos *movies* pode ser entendido a partir de dois fatores que ocorrem simultâneamente em relação ao envolvimento com o público: engajamento generalizado e engajamento intenso. Para além dos aspectos econômicos extra-filmicos como a distribuição e *marketing*, do primeiro fator será destacado quais características fazem o *Hollywood International* altamente acessível, em termos de cognoscibilidade, para uma grande variedade de públicos. Em relação ao segundo fator, examinaremos quais qualidades possibilitam representar situações com um altíssimo grau de clareza. Em suma, a tese de tal poder reside na facilidade de entendimento dos filmes para públicos de massa.

Um bom lugar para começar essa investigação são as imagens projetadas de um filme, como um *close-up* do protagonista ou um plano geral de uma casa. São imagens, em geral, representativas, porém, mais importante que isso, elas são representações *pictóricas*, ou seja, elas se referem a seus referentes graficamente, mostrando um campo delimitado de semelhanças com os mesmos. Ao reconhecer essas similaridades, o espectador reconhece o que a imagem retrata, um homem, uma casa ou um rocha, etc. Assim, uma imagem pictórica pode ser considerada um tipo bastante especial de símbolo, que possui um altíssimo grau de

acessibilidade. Isso porque aprendemos a reconhecer o que uma imagem representa assim que nos tornamos capazes de reconhecer os objetos, ou tipos de objetos, que servem como modelos para aquela imagem.

Portanto, representações pictóricas diferem radicalmente de representações linguísticas, principalmente no que diz respeito à velocidade em que a primeira é compreendida, indicando que nenhum treinamento especial - à parte, talvez, do entendimento que superfícies bidimensionais estão sendo usadas como correspondentes a objetos tridimensionais - é necessário. Em vez disso, a capacidade de reconhecer o que uma imagem representa surge em conjunto com a capacidade de reconhecer o tipo de objeto que serve como modelo da imagem. Além disso, as imagens básicas nos filmes não são simplesmente representações pictóricas; elas são, normalmente, representações pictóricas em movimento.

Ademais, um típico filme popular apresenta certos recursos característicos, sendo um dos mais notáveis a variabilidade de enquadramentos. Isso coloca o espectador geralmente numa posição a partir da qual ele consegue ver e ouvir exatamente o que é significativo em relação à cena representada. Ou seja, o cineasta que faz um filme dentro do estilo *Hollywood International* tem potencialmente muito mais controle sobre a atenção do espectador. A consequência disso é que o público de um *movie* está sempre vendo e ouvindo aquilo que ele deveria para atentar aos detalhes corretos e, portanto, compreender, quase sem esforço, a ação presente na tela precisamente do modo que ela se pretende ser entendida.

As técnicas de mudança de enquadramentos dos objetos ou situações que vemos em tela dão origem a três dispositivos formais para direcionar a atenção do público do filme: indexação, "colocar em parênteses" (*bracketing*) e mudança de escala (*scaling*). A indexação ocorre quando uma câmera é movida em direção a um objeto. O movimento em direção ao objeto funciona ostensivamente, como o gesto de apontar. Simultaneamente, o que deixa de estar dentro do quadro foi colocado entre parênteses, excluído. Ou seja, não deve, e de fato literalmente não pode mais, no momento em que é colocado entre parênteses, ser acessado pelo espectador. Ao mesmo tempo, o *bracketing* tem uma dimensão inclusiva, indicando que o que está dentro do enquadramento é importante.

Além disso, vemos o objeto, personagem ou situação em escalas diferentes dentro do quadro. Essa capacidade de alterar a escala dos objetos através do posicionamento da câmera (*scaling*) pode ser usada para efeitos expressivos ou ilusórios. A escala também é uma ferramenta para direcionar a atenção. Aumentar o tamanho em tela de um objeto geralmente tem a força de afirmar que esse objeto, ou grupo de objetos, é um item importante a ser notado nesse momento do filme. Escala, *bracketing* e indexação são três maneiras diferentes de direcionar a atenção do espectador do filme através do posicionamento da câmera.

Com esses recursos de variabilidade de enquadramento, a ação fílmica e seus detalhes se desdobram de tal forma que cada elemento relevante é exibido a uma distância que o torna eminentemente reconhecível e em uma sequência inteligível. Idealmente, o enquadramento variável nos permite ver exatamente o que precisamos ver a diferentes distâncias e num ritmo que torna a ação clara. A ação é decomposta analiticamente em seus elementos mais proeminentes, ou seja, destilada de uma forma que a torna extremamente legível. Nossa experiência de ações e eventos em filmes difere radicalmente de nossas experiências normais; as ações e eventos do filme são organizadas, tão automaticamente inteligíveis e muito claras. Essa qualidade de clareza organizada contempla a busca da mente por ordem, intensificando assim nosso envolvimento com a tela.

Além da representação pictórica e da variabilidade de enquadramentos, outra característica central contribui significativamente para o *poder* dos filmes dentro do estilo *Hollywood International*: eles são narrativas ficcionais. A narrativa, segundo Noël Carroll, é nosso meio mais difundido e habitual de explicar a ação humana. Uma estória fílmica retrata uma sequência de cenas ou eventos, alguns aparecendo antes e outros depois dentro da continuidade. Um problema prático que confronta o cineasta é a maneira como essas cenas devem ser conectadas, ou seja, que tipo de relação as cenas anteriores devem ter com as posteriores. Pudovkin (1960)¹⁹ recomenda como solução primária, embora não exclusiva, que as cenas anteriores sejam relacionadas às cenas posteriores, assim como as perguntas são às respostas. Para os propósitos presentes, digamos que, como sugerem os escritos de Pudovkin,

¹⁹ V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting* (New York: Grove Press, 1960).

as estruturas narrativas centrais dos filmes do tipo estamos considerando *movies* envolvem gerar perguntas que as cenas seguintes respondam.

Introduzindo de forma assertiva um conjunto selecionado de perguntas urgentes e, em seguida, respondendo-às controlando a expectativa pela maneira como as perguntas são feitas. Isso impregna o filme com uma aura de clareza, ao mesmo tempo em que proporciona uma satisfação intensa em relação às nossas expectativas cognitivas e à nossa propensão à inteligibilidade. [...] A clareza transmitida pela narrativa erotética nos filmes é, é claro, reforçada por outros métodos de produção de clareza, como direcionar a atenção do público através dentro de um único plano ou enquadramento variável. Esses dispositivos são os meios de narração visual do cineasta. Eles permitem que ele levante questões visualmente: a pergunta "Será que Jones será baleado?" pode ser "perguntado", focando-se em um *close-up* de uma arma.²⁰ (CARROLL, 1996, p. 90)

Essa estrutura narrativa, na qual a função de uma cena é a de colocar uma questão de forma evidente para ser respondida por cenas subsequentes, é chamada por Noël Carroll de modelo erotético. Ele nos coloca em posição de dar conta de uma das características mais notáveis das respostas do público a filmes narrativos lineares, isto é, a expectativa. Dado o modelo erotético, podemos dizer o que o público espera: ele espera as respostas para as perguntas que os eventos anteriores tornaram proeminentes. Como uma característica geral de nossa constituição cognitiva, não apenas queremos, mas esperamos respostas às perguntas que nos foram colocadas de forma assertiva. Isso ajuda a explicar nosso amplo e intenso envolvimento com o estilo *Hollywood International*. Por mais insignificante que a questão colocada seja para nós, nossa curiosidade nos mantém cravados na tela até que ela seja satisfeita.

Dentro desse modelo narrativo, é possível demarcar importantes distinções que podem ser feitas entre os diversos tipos de questões que desenvolvem a narrativa cinematográfica erotética. Uma dessas distinções pode ser feita entre micro-questões e macro-questões. Uma cena ou um evento pode levantar uma questão que é imediatamente respondida na cena

²⁰ tradução própria, no original: "By assertively introducing a selected set of pressing questions and then answering them by controlling expectation by the manner in which questions are posed. This imbues the film with an aura of clarity while also affording an intense satisfaction concerning our cognitive expectations and our propensity for intelligibility. [...] The clarity imparted by the erotetic narrative in movies is, of course, reinforced by other clarity-producing methods, such as directing audience attention through the single shot or variable framing. These devices are the filmmaker's means of visual narration. They enable him to raise questions visually: the question "Will Jones be shot?" can be "asked" by focusing on a close-up of a gun."

seguinte ou pelo evento seguinte, ou por uma cena ou evento temporalmente próximo à cena de questionamento. Essas redes localizadas de perguntas e respostas são de natureza "micro". Eles conectam duas cenas individuais ou uma série limitada de cenas e sequências. Mas os filmes também são geralmente compostos por macro-questões, aquelas para as quais esperamos respostas durante a maior parte do filme, e que podem ser consideradas como a organização da maior parte da ação significativa no filme. Dessa forma, as micro-questões geralmente são hierarquicamente subordinadas às macro-questões.

O que entendemos como "um final fechado" em filmes pode ser explicado como aquele momento no qual todas as questões colocadas e sustentadas de forma proeminente durante o filme foram respondidas. Uma narrativa erotética bem-sucedida diz ao espectador, literalmente, tudo o que ele [o espectador] quer saber sobre a ação que está sendo retratada, ou seja, responde a todas as perguntas, ou praticamente todas as perguntas, que escolheu colocar em destaque. Por causa da estrutura de perguntas e respostas, o público fica com a impressão de que aprendeu tudo o que é importante saber sobre a ação retratada. Isso é alcançado introduzindo assertivamente um conjunto selecionado de perguntas urgentes e, em seguida, respondendo-às, controlando a expectativa pela maneira como as perguntas são feitas. Isso imbui o filme com uma aura de clareza, ao mesmo tempo em que proporciona uma intensa satisfação em relação às expectativas cognitivas e à propensão à inteligibilidade.

Em suma, para abordar a questão do poder dos filmes, foi entendido como uma questão sobre as maneiras pelas quais os filmes populares engajam uma resposta generalizada e tensa de públicos diversos. A questão da resposta generalizada aos filmes pode ser entendida a partir de características dos *movies* que os tornam particularmente acessíveis. Além disso, para compreender o intenso envolvimento com os filmes no estilo *Hollywood International*, destaca-se a impressão de coerência que eles transmitem por meio, por exemplo, de sua clareza facilmente apreendida e quase inevitável. A acessibilidade e clareza dos filmes é pelo menos atribuível ao uso de representação pictórica, enquadramento variável e narrativa erotética. Especialmente onde a narrativa erotética e o enquadramento variável são coordenados pelo princípio de que o primeiro item ou grupo de itens que o público apreende é aquele que, dos enquadramentos alternativos, é o mais importante para a narração.

O poder de um filme no estilo proposto neste capítulo - sua capacidade de evocar uma resposta incomparável, ampla e intensa - é, prioritariamente, resultado de seu uso da representação pictórica, do enquadramento variável e da narrativa erotética. Nos próximos capítulos demonstraremos como *Parasita*, entre outros filmes de Bong Joon-Ho, pode se encaixar dentro dessa classificação, e como essas estratégias contribuem para construir o comentário social percebido por muitos dos que assistiram o filme. Antes disso, vamos aprofundar em certas características que derivam desse estilo fílmico, como o uso da narrativa erotética para controlar a expectativa do público e gerar tensões narrativas como suspense, curiosidade e surpresa. Além disso, certos conceitos como a ideia do cinema como uma arte gráfica (a *animagem*) e princípios da Gestalt de acordo com Rudolf Arnheim para entender como certas composições visuais podem gerar maior clareza na percepção humana.

2.2 Suspense no cinema

Dentre as tensões narrativas que podem ser produzidas a partir do controle de expectativas em um filme, um que merece destaque é o suspense. É ele que geralmente causa o maior engajamento do público, tanto em termos de intensidade quanto de duração. Então, se faz necessário definir no que consiste o efeito de suspense e como ele se dá dentro e fora do cinema. Para tal, levaremos em consideração três perspectivas distintas e complementares a respeito deste tema. A primeira se dá do ponto de vista prático e artístico de um realizador historicamente reconhecido pelo uso do efeito de suspense em seus filmes: Alfred Hitchcock. Em seguida, a ótica de um acadêmico metódico como Noël Carroll nos servirá para estabelecer uma sistematização detalhada de como funciona o suspense em filmes narrativos clássicos. Por fim, veremos como essas definições ajudam a compor uma teoria mais geral para o suspense como efeito psicológico, proposta do ponto de vista da psicologia.

2.2.1 Alfred Hitchcock: Controle da informação como ferramenta de suspense

Hitchcock é um cineasta que dispensa apresentações. Seu estilo marcante influenciou gerações de realizadores, dentre eles Bong Joon-Ho, e até hoje sua obra é tida como uma referência obrigatória não só para o estudo de filmes de suspense (e do suspense em filmes) como também para o estudo de cinema no geral. Essa reputação se dá, em parte, por conta da

admiração e exaltação dos críticos da revista francesa *Cahiers du cinéma* e, em especial, a apologia de François Truffaut - principal defensor da “política dos autores”, que atribuía ideia de autoria artística dos filmes ao diretor cinematográfico, mesmo numa produção de grandes estúdios - a carreira e talento autoral do diretor inglês. A ideia de que o cinema como arte poderia ter um autor, como se pensava na literatura, na música ou na pintura já existia e o cinema de vanguarda - como de Buñuel, Epstein e Clair - se baseava nessa ideia. Entretanto, o que os críticos da *Cahiers* queriam provar é que realizadores mais profundamente inseridos no sistema de estúdios de Hollywood, como Hitchcock ou Hawks, também seriam autores.

Para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que marca o filme com a personalidade de seu diretor. Os diretores intrinsecamente vigorosos, (...) exibirão no decorrer dos anos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível, mesmo trabalhando nos estúdios hollywoodianos. Em resumo, o verdadeiro talento sobressairá, não importando as circunstâncias. (STAM, 2006, p.104)²¹

Na intenção de defender e divulgar o gênio e estilo de Hitchcock, que, segundo Truffaut, não era suficientemente valorizado pelos intelectuais de cinema dos Estados Unidos, o crítico e realizador francês propôs uma longa entrevista com o cineasta hollywoodiano para discutir a arte e ofício de cada um de seus filmes e de sua carreira como um todo. Essa entrevista deu origem a um rico livro, conhecido como “Hitchcock/Truffaut”²², e é nele que podemos encontrar algumas de suas visões mais interessantes a respeito da construção de suspense no cinema.

Segundo Truffaut (1985), suspense é primeiramente a forma mais intensa possível de se apresentar uma situação dramática, ou seja, é a uma forma de narrar a história de modo que a sucessão dos eventos se dá da forma mais interessante possível para o espectador. Isso acontece pois, em suas palavras, “a arte de criar suspense é também a arte de envolver o público, de forma que o espectador seja realmente um participante no filme” (TRUFFAUT, 1985, p. 16). Veremos mais adiante como essa noção de participação ativa do público é uma questão essencial não só para a criação de tensões narrativas como um todo, mas também para

²¹ STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Tradução: Fernando Mascarello. 2ª edição. Campinas, SP. Papyrus Editora, 2006.

²² HITCHCOCK, A.; TRUFFAUT, F.; SCOTT, H.G. *Hitchcock/Truffaut*. 3ª edição. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1985

a apreciação de arte no geral. Por ora, é importante perceber a evidência de como um cineasta como Hitchcock tem (supostamente) total controle da arte cinematográfica para gerar esse efeito. O mais interessante para nós é o fato que isso não é colocado como um dom misterioso, distante e impenetrável, mas é apresentado através de qualidades e técnicas muito específicas do diretor.

Primeiramente, colocado como o principal (e único) responsável pelo resultado artístico final dos filmes por seu interlocutor, Alfred Hitchcock é caracterizado como um autor de uma enorme habilidade visual para a construção da narração em suas obras. Esse atributo é muito importante para compreender a metodologia que queremos desenvolver neste trabalho. Em diálogo com a Gestalt, defende-se aqui que, não exclusivamente nos filmes desse autor, mas especialmente nesse caso, a forma e conteúdo são indissociáveis, de maneira que, a forma como Hitchcock orchestra uma cena **cria** seus conteúdos, ou seja, a própria composição da cena gera o suspense nela retratado. Além disso, é justamente essa primazia visual que permite a seus filmes uma narração com a maior clareza de leitura possível, qualidade essencial tanto para a boa psicologia da forma defendida por Rudolf Arnheim quanto para a criação do suspense sistematizada por Noël Carroll que será apresentada no próximo subcapítulo.

Fica evidente a razão pela qual os favoráveis ao uso do suspense necessitam de clareza na composição narrativa (e visual) quando Hitchcock dá sua definição a respeito da diferença entre suspense e surpresa:

Existe uma diferença distinta entre “suspense” e “surpresa” mas ainda muitos filmes continuamente confundem ambos. Vou explicar o que quero dizer. Estamos agora tendo uma conversa bastante inocente. Vamos supor que há uma bomba debaixo desta mesa entre nós. Nada acontece e, de repente, "Boom!" Há uma explosão. O público está surpreso, mas antes dessa surpresa, viu uma cena absolutamente comum, sem nenhuma consequência especial. Agora, vamos tomar uma situação de suspense. A bomba está debaixo da mesa e o público sabe disso, provavelmente porque eles viram o anarquista colocá-la lá. O público está ciente de que a bomba vai explodir à uma hora e há um relógio na decoração. O público pode ver que faltam quinze minutos para uma hora. Nessas condições, essa mesma conversa inócua se torna fascinante porque o público está participando da cena. O público está ansioso para avisar os personagens na tela: "Você não deveria estar falando sobre assuntos tão triviais. Há uma bomba abaixo de você e está prestes a explodir!" No primeiro caso, demos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo, fornecemos quinze minutos de suspense. A conclusão é que, sempre que possível, o público deve ser informado. Exceto quando a surpresa é uma

reviravolta, isto é, quando o final inesperado é, em si, o ponto alto da história. (HITCHCOCK, 1985, p.73)

Uma característica crucial para o suspense em narrativas fica clara nessa passagem: conhecimento. É por conta dessa icônica explicação que muitas vezes suspense fílmico é definido como *uma cena na qual o espectador sabe mais que o personagem*, ou melhor, quando o espectador sabe com o que personagem deveria estar se preocupando. Obviamente, essa definição não é ainda satisfatória para explicar o efeito de suspense em todas as suas formas possíveis, existem exemplos onde se sabe tanto quanto, ou até menos que, os personagens e ainda se sente suspense. Mesmo assim, já se começa a delinear como o controle de informação é essencial para a construção desse efeito no espectador. O importante aqui não é que o espectador saiba mais ou menos que qualquer personagem, mas sim que ele tenha informações **suficientes** para saber precisamente com o que se preocupar dentro da situação apresentada.

Nesse sentido, é importante destacar mais uma outra característica essencial para construção do suspense antes que passemos para uma sistematização mais rigorosa. Quando descreve a diferença entre mistério (ou seja, curiosidade) e suspense, Hitchcock destaca a emoção como peça fundamental. Para ele, “Mistério raramente gera suspense”. Em um *whodunit*²³, por exemplo, não há suspense, mas um tipo de quebra-cabeça intelectual. O *whodunit* gera o tipo de curiosidade que é vazio de emoção, e a emoção é um ingrediente essencial do suspense”(HITCHCOCK, 1985)²⁴. Na maioria dos casos, essa emoção é o medo de que algo terrível aconteça, porém, Hitchcock também considera a antecipação de que algo

²³ *whodunit*, literalmente “quem fez isso”, se refere a um tipo de narrativa policial com uma galeria de suspeitos na qual um detetive deve juntar as peças de um mistério para descobrir quem cometeu um certo crime, geralmente um assassinato.

²⁴ Nesse ponto, ele defende um aspecto bastante particular de sua visão sobre suspense e que algumas formulações seguintes decidiram abandonar. Não é necessária uma identificação moral com o personagem para que se sinta suspense em relação a situação que ele é colocado: “*I might go further and say that with the old situation of a bombing properly presented, you might have a group of gangsters sitting around a table, a group of villains [...] And even in that case I don't think the public would say, "Oh, good, they're all going to be blown to bits," but rather, they'll be thinking, "Watch out. There's a bomb!" What it means is that the apprehension of the bomb is more powerful than the feelings of sympathy or dislike for the characters involved. And you would be mistaken in thinking that this is due to the fact that the bomb is an especially frightening object. Let's take another example. A curious person goes into somebody else's room and begins to search through the drawers. Now, you show the person who lives in that room coming up the stairs. Then you go back to the person who is searching, and the public feels like warning him, "Be careful, watch out. Someone's coming up the stairs." Therefore, even if the snooper is not a likable character, the audience will still feel anxiety for him.*”

positivo aconteça como uma situação geradora de suspense. Essa noção de suspense como uma relação de tensão entre medo e esperança será central para a definição geral apresentada no final deste capítulo.

2.2.2 Noël Carroll: Em direção a uma teoria do suspense

Como observamos até agora, a emoção, envolvimento do público, clareza e controle de informação são, entre outras aspectos, características essenciais para efeito de suspense em filmes. Para entender como estas e outras características se relacionam para criá-lo é preciso retomar como funciona aquilo que Noël Carroll define como *Hollywood International*. Esse estilo de filme e sua importância para o entendimento de como funciona o suspense fílmico é descrito no artigo *The Power of Movies*.

O poder (do inglês *power*) citado no título é justamente aquele que justifica o intenso envolvimento do público com filmes desse gênero e para isso ele apresenta as características fundamentais para sua alta popularidade e acessibilidade. Evidentemente, a clareza com a qual esses filmes contam suas histórias é a característica principal para essa potência. Isso quer dizer que o cineasta desse tipo de filme tem muito mais controle sobre a atenção do público, ou seja, ele consegue direcionar a atenção da audiência para onde ela é mais importante na narrativa. Para isso ele faz uso de diversos recursos do cinema que serão abordados com maior profundidade nos capítulos sobre a teoria de Rudolf Arnheim. Em suma, essa potência tem mais a ver com como a informação visual é organizada na tela do que com o quanto ela emula nossa experiência com a realidade.

A coisa mais interessante sobre os filmes, contra as teorias realistas, não é que eles criam a ilusão da realidade, mas que eles reorganizam e constroem, através de enquadramento variável, ações e eventos com uma economia, legibilidade e coerência que não estão apenas disponíveis automaticamente, mas que ultrapassam, O Poder dos Filmes em termos de sua estrutura básica imediatamente perceptível, naturalmente encontrou ações e eventos. Ações de filmes evidenciam ordem e identidade visíveis em um grau não encontrado na experiência cotidiana. Essa qualidade de clareza organizada satisfaz a busca da mente pela ordem, intensificando assim nosso engajamento com a tela.²⁵ (CARROLL, 1996, p. 86-87)

²⁵ “The arresting thing about movies, contra realist theories, is not that they create the illusion of reality, but that they reorganize and construct, through variable framing, actions and events with an economy, legibility, and coherence that are not only automatically available, but which surpass, *The Power of Movies* in terms of their immediately perceptible basic structure, naturally encountered actions and events. Movie actions evince visible

Em termos de sequencialidade, a principal forma de ordenamento encontrada no que é chamado de *Hollywood International* é um tipo de narração denominada modelo erotético. Esse modelo, proposto inicialmente por Pudovkin (1960), consiste em um sistema onde as cenas de um filme se organizam entre si por meio de uma relação de perguntas e respostas, na qual cenas anteriores levantam questões a serem respondidas por cena posteriores. Com essa organização entre as cenas, é esperado que o público exerça uma atividade mental crucial: a expectativa. O público espera receber as respostas para as perguntas levantadas pela narrativa.

Gradualmente, as descrições difusamente destacadas por Alfred Hitchcock e François Truffaut começam a se definir com mais nitidez dentro de uma teoria geral de narrativa proposta por Noël Carroll: O controle da atenção do espectador por meio da ordenação visual permite uma clareza e inteligibilidade exemplar do que é essencial para o acompanhamento de uma narrativa composta por perguntas e respostas que demandam do público um engajamento emocional caracterizado pela expectativa. Até o momento, essa é a estrutura geral na qual uma teoria do suspense irá se sustentar.

Em *Toward a Theory of Suspense*²⁶, Noël Carroll parte do modelo erotético de narrativa filmica para então estabelecer as bases de como o suspense é criado. Ele se sustenta em dois pilares fundamentais: desejo e incerteza²⁷. Em primeiro lugar, suspense é um tipo específico de antecipação, ou seja, algum tipo de desejo por parte do espectador. Por isso é tão importante que a forma como a narrativa se estrutura deva gerar expectativa no público. Além disso, é necessário que cada questão apresentada no filme abra um leque de possíveis respostas (ou resultados), gerando uma incerteza no espectador sobre como a história irá se resolver. Num filme, isso se coloca de forma que existam macro-questões (aquelas que

order and identity to a degree not found in everyday experience. This quality of uncluttered clarity gratifies the mind's quest for order, thereby intensifying our engagement with the screen"

²⁶ CARROLL, N. *Toward a Theory of Suspense*. In: _____. *Theorizing the Moving Image*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1996. p. 94-117.

²⁷ Uma problemática se coloca quando se considera a incerteza como elemento central e obrigatório para a ocorrência do efeito de suspense nas pessoas. Por um lado, não há como explicar esse efeito sem o apoio da noção de incerteza. Por outro, pessoas revisitam as mesmas ficções repetidas vezes e mesmo assim continuam sentindo suspense. Esse paradoxo é abordado com mais profundidade no artigo *The Paradox of Suspense*, também de Noël Carroll, e que pode ser encontrado em seu livro *Beyond Aesthetics*, publicado pela Cambridge University Press em 2001.

permeiam a narrativa como um todo) e micro-questões (aquelas que se colocam dentro de cada cena). Ambos os tipos de questão podem gerar um efeito de suspense.

Como já foi colocado, diferente de outras narrativas calcadas na incerteza - como o gênero de mistério no qual os resultados possíveis para as questões levantadas são inúmeras - numa narrativa de suspense é preferível que esses resultados sejam idealmente binários. Para que isso ocorra, é necessário que os resultados possíveis a uma questão específica sejam logicamente opostos e auto-excludentes. Nesse sentido é essencial que um dos resultados seja desejável e outro indesejável. Mais especificamente para Carroll, na relação entre desejo e probabilidade dos resultados, observa-se que em seu objeto de estudo o desejo corresponde ao *bom resultado*, de acordo com o *sistema moral*²⁸ do filme, e esse resultado *mais moral* deve também ser o resultado *menos provável*.

[...] no maior número de casos cinematográficos, o alcance de cada um desses elementos centrais foi reduzido para que os temas de suspense cinematográfico sejam os moralmente corretos (como a pertinente subclasse de desejabilidade) e improbabilidade (como a subclasse pertinente de incerteza). [...] Para resumir essas hipóteses, sustento que, em geral, o suspense no filme é (a) um concomitante afetivo de uma cena ou evento de resposta que (b) tem dois resultados logicamente opostos tais que (c) um é moralmente correto, mas improvável e o outro é mau e provável.²⁹ (CARROLL, 1996, p. 101)

Mais importante do que o real resultado que uma cena de suspense possa ter, é a constante reiteração do jogo de probabilidades entre os resultados bons e ruins. É essencial que o espectador seja constantemente informado a respeito dos fatores que possam tornar os resultados mais ou menos prováveis. Além do público saber constantemente com **o que** ele deve se preocupar, ele também saberá **o quanto** ele deve se preocupar, de maneira que quanto

²⁸ Nesse ponto, Noël Carroll e Alfred Hitchcock divergem significativamente em suas perspectivas sobre suspense. Enquanto o acadêmico considera o alinhamento moral da situação como um elemento essencial para a criação do suspense nos filmes que está estudando, o realizador considera isso secundário e inclui em seus filmes diversas dramatizações com suspense nas quais o espectador se vê torcendo pelo antagonista. Mesmo levando esses exemplos em consideração, Carroll defende sua metodologia no sentido de que ela pode tanto servir de base para perceber como a moralidade é geralmente importante para a construção de suspense em filme, quanto para observar casos excepcionais nos quais se subverte a norma e consegue-se criar suspense de formas menos tradicionais.

²⁹ “[...] in the largest number of film cases, the range of each of these central elements has been narrowed so that the subjects of film suspense are the morally right (as the pertinent subclass of desirability) and improbability (as the pertinent subclass of uncertainty). [...] To summarize these hypotheses, I am holding that, in the main, suspense in film is (a) an affective concomitant of an answering scene or event which (b) has two logically opposed outcomes such that (c) one is morally correct but unlikely and the other is evil and likely.”

mais improvável o resultado desejável seja, mais suspense o espectador sentirá. Nesse jogo de incertezas, além da inteligibilidade da narrativa visual, a temporalidade das cenas também pode influenciar enfatizar o efeito de suspense, na medida em que se pode tanto diminuir drasticamente as chances do resultado desejado, como numa situação de contagem regressiva, quanto aumentar a incerteza de quando o suspense irá de fato se dissipar, como numa situação de dilatação temporal. Apesar de ser necessário que o resultado desejável tenha constantemente um certo grau de improbabilidade, é importante também que ele nunca pareça impossível. Caso isso ocorra, é muito possível que em vez de suspense, o que se consiga seja um efeito cômico ou trágico, com personagens inutilmente lutando por algo que obviamente está fora de suas capacidades. Como veremos na análise na segunda parte desta dissertação, o final de *Parasita* é paradigmático nesse sentido.

Enfim, temos sistematizada uma teoria geral para a ocorrência do efeito de suspense em filmes. Ela pode ser descrita da seguinte forma: A partir de uma narrativa erotética, uma questão é colocada de forma que gera uma expectativa no público. Existem apenas dois desfechos autoexcludentes que podem solucionar a questão colocada, um que é moralmente positivo e improvável e outro que é negativo e mais provável. O momento entre a colocação da questão e seu resultado é quando ocorre o suspense.

2.2.3 Teoria geral da tensão e suspense como efeito psicológico

A respeito da conclusão que chegamos no subcapítulo anterior, podemos colocar um questionamento. Não seria adequado considerar a teoria de Noël Carroll mais uma teoria *narrativa* sobre suspense do que uma teoria propriamente *filmica* sobre suspense? De fato, essa dúvida não ocorre apenas a nós, mas também ao autor em questão, que escreve na conclusão de seu artigo seminal sobre o tema:

Pode-se dizer que este artigo é uma teoria do suspense narrativo no filme, e não uma teoria do suspense cinematográfico. Uma teoria do suspense cinematográfico seria uma teoria unificada de todos os elementos - música, posicionamento de câmera, edição, cor, atuação, etc. - que entram e são coordenados na produção de filmes de suspense. Só posso dizer que, se tal teoria unificada for possível, acredito que a narrativa será o elemento principal nela. Ou seja, todos os outros elementos na

criação de suspense do filme terão que ser subordinados aos requisitos funcionais da estrutura narrativa do suspense.³⁰ (CARROLL, 1996, p. 116-117)

Para conseguirmos superar essa definição ainda significativamente sustentada apenas por noções narrativas, e fazer uma ponte mais direta com o efeito de suspense e a composição visual de imagens em movimento no cinema, estudaremos nossa última definição sobre o assunto. Essa definição não parte do estudo de um meio artístico específico, mas do efeito psicológico geral do suspense e da tensão no ser humano em si. Será este estudo que nos possibilitará fazer a ponte entre os mecanismos de geração de suspense e a teoria gestalista de Rudolf Arnheim.

No estudo³¹ realizado por Moritz Lehne e Stefan Koelsch são destacadas três potencialidades de uma pesquisa sobre tensão e suspense. A primeira diz respeito à necessidade de se entender melhor a variante temporal na progressão de certos fenômenos emocionais, como é o caso da tensão e do suspense. A segunda diz respeito à oportunidade de se relacionar o processo cognitivo racional de previsão de possibilidades com a sensibilidade das emoções, sendo assim uma possibilidade singular de se poder estudar esses dois fenômenos aparentemente tão distantes em natureza a partir de uma mesma chave, a da tensão e do suspense, que abrigam em sua essência ambos os processos psicológicos. A terceira potência diz respeito à possibilidade de se compreender melhor o funcionamento das emoções estéticas: “Assumindo que as emoções são geralmente provocadas por eventos que têm algum significado intrínseco para as preocupações do indivíduo ou, em termos biológicos, algum tipo de valor de sobrevivência, respostas emocionais a eventos abstratos ou fictícios ou características de obras de arte parecem paradoxais”³² (LEHNE; KOELSCH, 2015). Mesmo

³⁰ “It might be said of this paper that it is a theory of narrative suspense in film rather than a theory of film suspense. A theory of film suspense would be a unified theory of all the elements - music , camera placement, editing, color, acting, etc. - that go into and are coordinated in producing suspense film. I can only say that if such a unified theory is possible , then I believe that the narrative will be the lead element in it. That is, all the other elements in creating film suspense will have to be subordinated to the functional requirements of the narrative structure of suspense.”

³¹ LEHNE, M.; KOELSCH, Stefan. Toward a general psychological model of tension and suspense. *Frontiers in Psychology*. Volume 6. Article 79. February 2015.

³² “Assuming that emotions are generally elicited by events that have some intrinsic significance to the concerns of the individual or, in biological terms, some kind of survival value, emotional responses to abstract, or fictitious events or features of artworks seem paradoxical.”

que essas sejam questões mais gerais levantadas a respeito desse assunto, percebemos o quanto elas parecem ser ainda mais significativas quando colocadas dentro de um estudo sobre cinema. Sem sombra de dúvidas, as questões sobre o tempo, sobre a relação entre cognição e emoção, e sobre a emoção estética, são centrais dentro do estudo do cinema e sua recepção.

Motivados por essas questões e inspirados por estudos anteriores, Lehne e Koelsch estabelecem uma definição geral própria para a noção de tensão e suspense³³. Em seguida, eles desenvolvem cada um dos elementos dessa definição, sendo que muitos dos quais já estamos habituados:

[...] definimos tensão e suspense como estados afetivos que (a) estão associados a conflito, dissonância, instabilidade ou incerteza, (b) criam um desejo de resolução, (c) dizem respeito a eventos de potencial significado emocional, e (d) construir processos futuros de expectativa, antecipação e previsão.³⁴ (LEHNE; KOELSCH, 2015, p.2)

Segundo os autores, e diferente do que vimos até aqui, suspense não surge apenas de uma incerteza primordial que, colocada na forma de uma questão, pode ser tanto da ordem do o que, quanto do como ou do quando, mas pode também surgir a partir de algum tipo de conflito, dissonância ou instabilidade. Em especial, essas duas últimas possibilidades serão particularmente importantes quando estivermos fazendo a ponte com a psicologia da forma. Por ora, basta dizer que como a mente humana tende a organizar a informação visual de acordo com as leis da pregnância, entre elas a harmonia e a estabilidade, quando temos uma composição dissonante ou instável, ela pode gerar tensão e ou até mesmo suspense.

³³ Observe que, apesar de serem frequentemente usados de forma intercambiável, os termos tensão e suspense às vezes denotam experiências ligeiramente diferentes. Enquanto o suspense geralmente envolve a antecipação de dois resultados claramente opostos (por exemplo, a heroína de um filme matando o vilão em oposição ao vilão que mata a heroína), o termo "tensão" frequentemente denota um estado mais difuso de antecipação, no qual eventos antecipados são menos específicos. No entanto, não existe um limite claro entre os dois conceitos, porque os eventos antecipados podem situar-se em um continuum que varia de muito inespecífico (esperando que "algo" aconteça) até muito específico. Ambos os conceitos se baseiam nos mesmos princípios psicológicos subjacentes.

³⁴ “[...] we define tension and suspense as affective states that (a) are associated with conflict, dissonance, instability, or uncertainty, (b) create a yearning for resolution, (c) concern events of potential emotional significance, and (d) build on future-directed processes of expectation, anticipation, and prediction.”

Essa dissonância ou instabilidade cria um desejo por resolução que se dá na forma daquilo que conhecemos como expectativa, previsão e antecipação. Essas atividades mentais não se relacionam apenas ao estímulo específico que as desencadearam, mas também com toda uma bagagem de experiências e conhecimento que servem como referencial daquilo que se espera que possa ou deveria acontecer. Mais especificamente, os autores também colocam ênfase naquilo que eles chamam de *significado emocional de eventos esperados*. Este aspecto tem uma relevância crucial tanto no grau de envolvimento quanto na intensidade do suspense sentido pelo espectador.

Embora a relevância do significado emocional de um evento seja relativamente óbvia para a maioria dos exemplos reais de tensão (entrevistas de emprego, exames etc.), esse não é o caso das experiências de tensão criadas por muitas formas de entretenimento midiático: os eventos fictícios de um filme ou romance, ou os eventos musicais de uma sinfonia de Beethoven parecem não ter qualquer relevância direta para nossas vidas, mas podem desencadear poderosas experiências de tensão. No entanto, mesmo para eventos fictícios de um enredo narrativo, é importante que eles se tornem significativos para o leitor ou espectador, e muitos escritores ou diretores de filmes se esforçam muito para fazer as audiências se importarem com os eventos do enredo (por exemplo, retratando o protagonista como simpático, abordando valores morais do leitor, etc.). Isso pode resultar em processos de identificação e empatia com personagens da trama que poderiam explicar as respostas emocionais evocadas por tramas narrativas.³⁵ (LEHNE; KOELSCH, 2015, p.5-6)

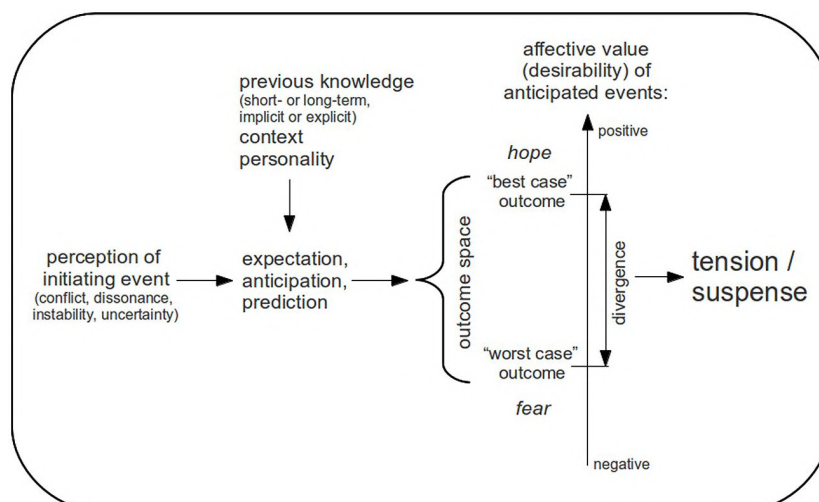
Esse aspecto geralmente vem associado com a falta de controle da situação em questão. Essa impossibilidade de intervenção é especialmente significativa na experiência do cinema, onde o público nada pode fazer para ajudar aquela personagem que vê na tela. Observa-se aqui como essa característica está no cerne do tipo de suspense clássico, no qual o espectador sabe mais que os próprios personagens do filme sobre os perigos que os rondam. Os sentimentos de impotência e angústia sentidos nesse tipo de situações empáticas que temos quando assistimos alguma obra de ficção são diversas vezes muito intensos. Ainda assim, as

³⁵ “Whereas the relevance of an event’s emotional significance is relatively obvious for most real life examples of tension (job interviews, exams, etc.), this is not the case for the tension experiences created by many forms of media entertainment: the fictitious events of a movie or a novel, or the musical events of a Beethoven symphony appear to lack any direct relevance to our lives, yet they can trigger powerful experiences of tension. Nevertheless, even for fictitious events of a narrative plot, it is important that they become significant to the reader or viewer; and many writers or movie directors go through great lengths to make audiences care about the events of the plot (e.g., by portraying the protagonist as likable, addressing moral values of the reader, etc.). This can result in processes of identification and empathy with characters of the plot that could account for the emotional responses evoked by narrative plots.”

peessoas voluntariamente procuram esse tipo de experiência, muitas vezes relacionada a sentimentos ruins como os supracitados. O terceiro e último aspecto estudado pela dupla de psicólogos tenta entender o porque desse fenômeno a partir da relação entre tensão e emoção:

Relatos como a teoria da excitação de Berlyne (1960) ou o paradigma de transferência de excitação de Zillmann (1980), por exemplo, supõem que a intensidade do prazer experimentado durante a resolução depende da intensidade da tensão (negativa) experimentada antes da resolução. No entanto, mesmo na ausência de uma resolução positiva, experiências de tensão podem ser desfrutadas, particularmente em formas de entretenimento midiático, como cinema ou literatura, que muitas vezes não têm uma resolução positiva (por exemplo, tragédias, alguns filmes de terror, etc.). A intensidade emocional ou "emoção" da experiência de tensão pode, portanto, ser apreciada por si mesma, e os eventos fictícios de tramas narrativas fornecem uma oportunidade para experimentar emoções intensas associadas a situações não comumente encontradas na vida cotidiana e sem nenhuma (potencialmente negativa) conseqüências da vida real.³⁶ (LEHNE; KOELSCH, 2015, p.6)

Levando em consideração todos os elementos essenciais para a geração de suspense em qualquer situação, seja ela na vida real ou na arte, temos portanto um modelo psicológico geral do efeito de suspense que pode ser contemplado no quadro a seguir:



³⁶ "Accounts such as Berlyne's (1960) arousal-jag theory or Zillmann's (1980) excitation-transfer paradigm, for example, assume that the intensity of the pleasure experienced during the resolution depends on the intensity of the (negative) tension experienced prior to the resolution. However, even in the absence of a positive resolution, tension experiences can be enjoyed, particularly in forms of media entertainment such as film or literature that often lack a positive resolution (e.g., tragedies, some horror movies, etc.). The emotional intensity or "thrill" of the tension experience may thus be appreciated for its own sake, and the fictitious events of narrative plots provide an opportunity to experience intense emotions associated with situations not commonly encountered in everyday life and without any (potentially negative) real life consequences (cf. the "pleasure of being moved" discussed in Hanich et al., 2014)."

Modelo de tensão. A percepção de um evento inicial associada a conflito, dissonância, instabilidade ou incerteza desencadeia processos de expectativa, antecipação e previsão direcionados para o futuro, dependendo do conhecimento prévio, contexto e fatores de personalidade, gerando um espaço de eventos esperados que variam em relação a seus valores afetivos/desejabilidade. Uma divergência entre os valores afetivos dos resultados antecipados, ou seja, um desejo diferente entre os resultados possíveis, leva à experiência subjetiva de tensão, com resultados positivos associados à esperança e resultados negativos ao medo. (LEHNE; KOELSCH, 2015)

2.3 Curiosidade e Surpresa

Além do suspense, outras duas tensões narrativas podem ser geradas a partir do controle de informações - e conseqüentemente de expectativas - numa narrativa: a curiosidade e a surpresa. No artigo *Stories Are To Entertain*³⁷, Brewer e Lichtenstein descrevem, além do suspense, essas outras duas estruturas narrativas. Para que seja construída a primeira, a curiosidade, a seqüência de eventos deve conter um evento significativo no início da seqüência. Em uma organização discursiva de curiosidade, o evento significativo é omitido do discurso, mas o leitor recebe informações suficientes para saber que o evento está faltando. Essa organização do discurso leva o leitor a ficar curioso sobre as informações retidas. A curiosidade é resolvida fornecendo informações suficientes nas partes posteriores do discurso para que o leitor reconstrua o evento significativo omitido. Esta é, naturalmente, a organização do discurso da história clássica de mistério. Um exemplo de estrutura discursiva de curiosidade mínima para a seqüência de eventos usada acima é: "Charles caiu morto. A polícia chegou e encontrou o vidro quebrado, etc."

Já no caso da surpresa, é necessário que uma nova informação seja acrescentada de maneira que ela ressignifique de forma drástica as informações anteriores. Essa nova

³⁷ BREWER, William F. LICHTENSTEIN, Edward H. Stories are to entertain: a structural-affect theory of stories. Technical Report No. 265. Champaign, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1982

informação não é esperada, mas também não é incongruente com o que foi estabelecido anteriormente. Os autores explicam:

Numa organização do discurso surpresa, as informações críticas do início da estrutura de evento são omitidas do discurso, sem deixar que o leitor saiba que foram omitidas, para depois serem inseridas no discurso. Supomos que o leitor ficará surpreso quando chegar ao ponto em que a informação omitida será revelada, e que a surpresa será resolvida quando o leitor reinterpretar a sequência de eventos subjacente à luz dessas novas informações. (BREWER, LICHTENSTEIN, 1982, p.13)³⁸

Essas tensões narrativas descritas acima são, segundo o estudo, essenciais para que um espectador classifique as informações apresentadas a ele como uma história. Para os indivíduos que fizeram parte da pesquisa, narrativas sem, por exemplo, um evento inicial e um resultado não foram consideradas histórias, enquanto narrativas com organizações de discurso de suspense, de surpresa e de curiosidade foram todas consideradas histórias (BREWER, LICHTENSTEIN, 1982).

2.4 A "*animagem*" e o uso de *storyboards*

É relevante agora analisar o processo de criação e produção dos filmes do realizador sul-coreano Bong Joon-ho à luz do conceito de *animagem* descrito por André Gaudreault e Philippe Marion no livro *O fim do cinema?*³⁹. Este conceito se faz oportuno para entender a materialidade do cinema e suas ferramentas de criação na era digital. Afastando-nos da ideia de registro, esse conceito pode não apenas nos oferecer outra forma de compreender como percebemos e julgamos os filmes, mas também como se dá o processo criativo destes. Além disso, uma das características centrais do estilo *Hollywood International* ganha destaque dentro dessa classificação: a centralidade da imagem pictórica.

Para isso, vamos referenciar durante esta dissertação, além do filme *Parasita* em si, o *storyboard* do mesmo, feito pelo próprio diretor em preparação para a filmagem. Nesse

³⁸ tradução própria. No original: "In a surprise discourse organization, the critical information from the beginning of the event structure is omitted from the discourse, without letting the reader know that it has been omitted, and then is inserted later in the discourse. We assume that the reader will be surprised when the reader reaches the point where the omitted information is revealed, and that the surprise is resolved when the reader reinterprets the underlying event sequence in light of this new information."

³⁹ GAUDREULT, André. MARION, Philippe. *A "Animagem" e a Nova Cultura Visual*. In: _____. **O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital**. Tradução de Christian Pierre Kasper. Papirus Editora, 2016.

documento, teremos acesso à gênese de muitas ideias imagéticas que não estavam presentes no roteiro do filme, além de conhecermos processos que possibilitaram que o filme se tornasse o que ele é na tela. Cecília Almeida Salles, autora de *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre processo de criação artística*⁴⁰, defende que:

Na medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os índices materiais do processo, estamos acompanhando seu trabalho contínuo e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos.

A obra de arte é resultado de um trabalho, caracterizado por transformação progressiva, que exige, do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, precedida por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos, etc. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose. (SALLES, 2008, p. 25)

Estudar os filmes de Bong, e também seus *storyboards*, a partir do paradigma da *animagem*, é de especial interesse aqui, pois, geralmente, quando se analisa o papel do digital na produção audiovisual, toma-se frequentemente duas abordagens: a facilitação do acesso dos meios de produção para filmes de baixo orçamento ou o avanço do cinema de efeitos visuais por computador, muito associado aos gêneros de ação ou ficção científica. Entretanto, no caso de *Parasita* (2019, Bong Joon-ho), que, por exemplo, não é comumente visto como fazendo parte de nenhum dos exemplos acima, ainda assim, é possível perceber que, de uma forma ou de outra, é um filme que faz proveito dessas duas características facilitadas pelo digital. Pretendemos então demonstrar isso, em especial no que diz respeito em como as características da *animagem* podem ser observadas desde o roteiro até a encenação.

Animagem como um "serial-centrismo"

Em primeiro lugar, é preciso definir o que entendemos por *animagem*. Este é um conceito vinculado por Gaudreault e Marion à ideia de "serial-centrismo". Segundo os autores:

[...]o simples fato de nomear um meio de comunicação, fixar seu nome, consagra, de forma implícita, um série cultural constituinte deste meio de comunicação, em detrimento das outras séries que o constituem. Assim, está longe de ser anódino o fato de escolher o termo "cinematógrafo", em vez da expressão "imagens animadas" para designar o objeto que se queira examinar. A escolha de um nome para um meio de comunicação sempre revela o que propomos chamar de "serial-centrismo". [...]

⁴⁰ SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008.

Existe sempre uma forma de serial-centrismo que age no processo de institucionalização de qualquer meio de comunicação que seja, um serial-centrismo potente que, com a ajuda do poder de regulação de instituição, acaba se impondo e tomando uma aparência "natural", mas que se trata, incontestavelmente, de uma construção cultural. (GAUDREAU, MARION, 2016, p. 162)

Nesse sentido, chamarmos o meio de comunicação de "cinema" (de cinematógrafo), e seus produtos de "filmes" (da película), coloca no centro da série cultural privilegiada a ideia de registro e da indexicalidade da imagem. Dentro deste paradigma, a chegada do digital representa uma crise ontológica da mídia em questão, pois prescinde tanto da câmera quanto do registro fotográfico para existir. Entretanto, se reposicionarmos o "cinema" dentro de outra série cultural, a das "imagens animadas" ou "imagens em movimento" (origem do termo em inglês *movies* ou *moving pictures*), o digital se apresenta mais como uma continuidade, ou até mesmo um retorno às origens, do que uma ruptura com a "essência" do cinema.

Dessa forma, a invenção do cinematógrafo e a primeira sessão de cinema dos irmãos Lumière já não apresentam o peso seminal que lhes era anteriormente atribuído. Em seu lugar, no serial-centrismo da *animagem* (as imagens animadas), as apresentações de lanterna mágica são muito mais emblemáticas. As novidades tecnológicas subsequentes - como as técnicas de registro e reprodução de fotografias em sequência, ou de geração de imagens digitais computadorizadas - são neutralizadas de seu efeito paradigmático e representam apenas diferentes procedimentos de criação de imagens em movimento. Esses procedimentos podem ser (e são, como veremos mais adiante) comumente realizados em conjunto e sem grandes contradições dentro da linguagem cinematográfica.

Uma forma de colocar essa questão é afirmar que o digital, ou a *animagem*, coloca em evidência o "modo gráfico" das imagens em movimento, no qual o efeito fotográfico, ou *live action*, é apenas um de seus muitos efeitos⁴¹. Assim, é possível afirmar que o digital ressalta um processo de "pictorialização" da imagem cinematográfica; ele "ontologiza a trucagem" e também a "fibra gráfica do cinema" (GAUDREAU, MARION, 2016). Segundo Thomas Elsaesser "a opacidade do pixel digital está mais próxima da opacidade do pigmento da pintura do que ambos estão da fotografia" (ibid). Sobre a aproximação entre cinema e pintura,

⁴¹ ELSAESSER, Thomas. *Cinema Digital: entrega, evento e tempo*. In: _____. **Cinema como Arqueologia das Mídias**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

vale destacar o comentário de George Lucas sobre seu processo criativo:

[no filme digital, é como] o processo de um pintor ou escultor. Você trabalha na obra um pouco, depois recua, olha para ela e adiciona algo mais a ela, depois recua e olha para ela e adiciona algo mais. Basicamente, você acaba sobrepondo camadas na coisa toda. (ELSAESSER, 2018, p. 201)

Pode-se argumentar que todas essas características pictóricas apresentadas para afirmar a centralidade da qualidade gráfica da imagem cinematográfica são apenas relevantes quando se discute o cinema de animação e seus gêneros relacionados, porém, essa relação é muito mais híbrida do que o cinema "de verdade" (aquele calcado na indexicalidade da imagem) gostaria de admitir. O exemplo que Gaudreault e Marion se utilizam para exemplificar a implosão das separação entre as técnicas de animação e de *live action* é a captura de movimento digital, que tem berço nas técnicas de rotoscopia criadas por Max Fleischer, e a captura de performance, que permite que as expressões dos atores possam ser transpostas para modelos digitais com grande precisão.

Essas técnicas tensionam os limites entre a indexicalidade e a pictorialidade da imagem no cinema, visto que necessitam dessas duas qualidades para existirem. Entretanto, tudo o que foi argumentado até agora (da trucagem aos retoques digitais) faz crer que a *animagem* da imagem digital se faz presente apenas nas etapas de pós-produção cinematográfica, o que é falso. Se faz necessário também investigar "a fibra gráfica" das imagens em movimento durante todo o processo criativo e, em especial, na pré-produção. É na etapa de pré-visualização das imagens cinematográficas, ou seja nas primeiras artes conceituais e no *storyboard*, que começa a se fazer evidente o "modo gráfico" do cinema. Por isso, para observar a *animagem* nos filmes de Bong Joon-ho, vamos colocar grande ênfase em seus *storyboards*. Neles, além da pictorialidade da imagem cinematográfica, vamos observar também outra característica central do *Hollywood International*, a variabilidade de enquadramentos.

Storyboard: Controle e Autoria

Bong Joon-ho já afirmou em diversas entrevistas a admiração que ele tem por Hitchcock e, dentre os filmes desse realizador, uma especial fascinação pelo filme *Psicose* (1960). O diretor coreano listou essa obra como um dos dez melhores filmes de todos os

tempos em 2012⁴², além de ser uma das influências para seu filme *Parasita*, principalmente no que diz respeito em relação ao uso da arquitetura e das escadas na *mise-en-scène*⁴³. Uma das características que Bong mais admira em Hitchcock é seu controle e domínio da encenação e do enquadramento. Assim, não é de se surpreender que uma das cenas mais icônicas do cinema, a cena do assassinato no chuveiro em *Psicose*, tenha sido cuidadosamente planejada com o auxílio de um *storyboard* detalhado com 48 planos (ver imagens 1.1, 1.3 e 1.5). São apenas 4 planos a menos em comparação com a cena final no filme, que possui 52 enquadramentos (ver imagens 1.2, 1.4, 1.6, 1.7 e 1.8).

Entretanto, esse *storyboard*, documento e prova do planejamento detalhado da cena, não foi desenhado pelo próprio Hitchcock, mas sim por um de seus colaboradores mais famosos, Saul Bass, que criou as sequências de abertura de vários de seus filmes, incluindo *Um Corpo que Cai* (1958), *Intriga Internacional* (1959) e *Psicose* (1960). Ambos os cineastas alegavam que haviam concebido e dirigido a icônica cena independentemente, e contavam histórias diferentes sobre o que havia ocorrido durante os seus sete dias de filmagem.

Instaura-se então a questão da autoria dessa cena. Se por um lado as similaridades entre os desenhos de Bass e a decupagem final do filme são indiscutíveis, por outro lado, não é raro que diretores trabalhem com outros artistas visuais em pré-visualizações de cenas e artes conceituais na pré-produção. Em relação a essa controvérsia, Billy Wilder declarou:

Como a maioria das pessoas em Hollywood, você sabia quem tinha feito o quê se estivesse na indústria, especialmente se grandes coisas estivessem envolvidas. Todo mundo falou sobre essa cena. Desde o início, entendi que Saul tinha feito isso. Todo mundo sabia. [...] Basta olhar para a sequência, olhar o filme e pensar. Pense por um minuto. Você vê a cena do chuveiro e vê que não é nada parecido com o Sr. Hitchcock ... Rei do Plano Sequência.⁴⁴ (tradução própria).

⁴² disponível em <<https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/voter/902>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

⁴³ disponível em <<https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/10/bong-joon-ho-parasite-interview>> Acesso em: 30 de mar. de 2021

⁴⁴ “Like most people in Hollywood you knew who did what if you were in the industry, especially if great stuff was involved. Everybody talked about that scene. Right from the beginning, I understood that Saul did it. Everybody knew. Everybody knew Saul was brilliant. Who questioned it until those remarks of Hitchcock? You only have to look at the sequence and look at the film and think. Think for one minute. You see the shower scene and you see it is not at all like Mr. Hitchcock...King of the Long Shot.” disponível em <<https://vashivisuals.com/directed-shower-scene-psycho/>> Acesso em: 30 de mar. de 2021

A discussão de autoria sobre essa cena de *Psicose* é colocada aqui, não para definir quem de fato seria o responsável por sua decupagem e *mise-en-scène*, mas sim para ilustrar a importância que o processo de pré-visualização tem para a realização de um filme. Essa questão não existiria se não houvesse o registro documental do *storyboard*. Ao mesmo tempo, o processo de desenhar a pré-visualização de uma cena ainda não filmada evidencia o caráter gráfico do cinema (e do cineasta como um artista gráfico), ao ponto de que a autoria da mesma pode ser questionada quando o ilustrador alega que concebeu a decupagem sozinho e com total liberdade, como é o caso de Saul Bass⁴⁵.

imagem 1.1



imagem1.2



All Frames from Psycho: Copyright © 1960 by Universal City Studios, Inc. Courtesy of MCA Publishing Rights, a Division of MCA Inc. All rights reserved.

⁴⁵ disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LP7DACh8yU0>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

imagem 1.3



imagem 1.4



All Frames from Psycho: Copyright © 1960 by Universal City Studios, Inc. Courtesy of MCA Publishing Rights, a Division of MCA Inc. All rights reserved.

imagem 1.5

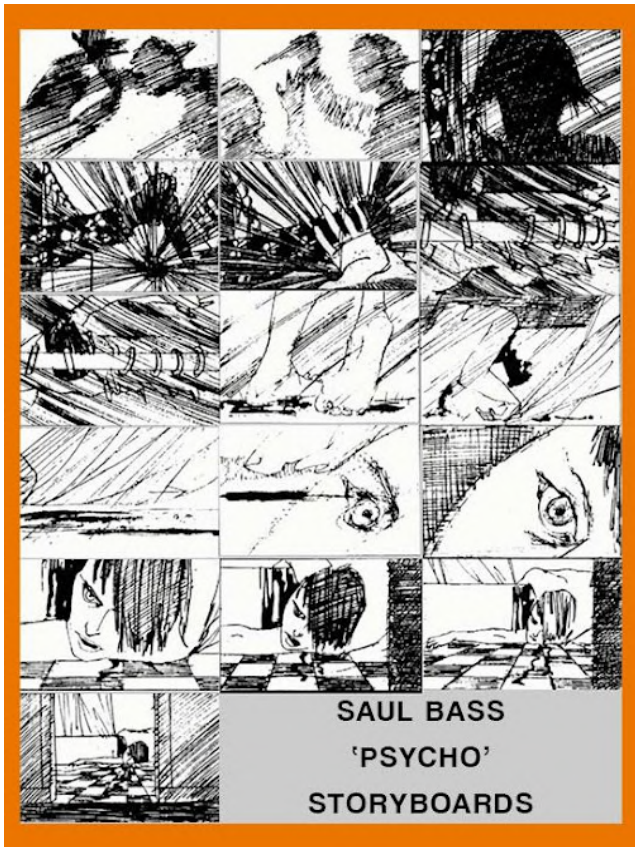
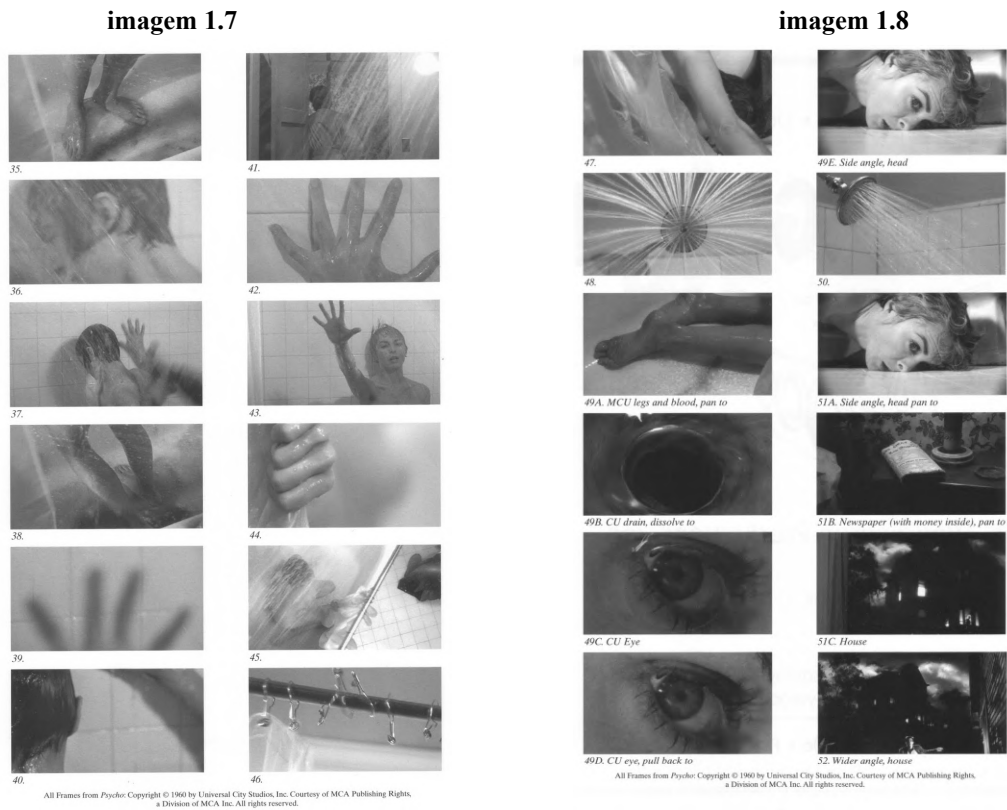


imagem 1.6



All Frames from Psycho: Copyright © 1960 by Universal City Studios, Inc. Courtesy of MCA Publishing Rights, a Division of MCA Inc. All rights reserved.



Storyboard: Limitações e Planejamento

No caso de Bong Joon-ho, não existe esse questionamento, pois o diretor coreano pessoalmente desenha o *storyboard* de todos os seus filmes. Esse trabalho é feito com tamanho grau de detalhamento que, por exemplo, no caso de *Parasita*, apenas um dos planos do filme não possui um correspondente visual no *storyboard*. O cineasta afirma que ele faz isso para superar a própria ansiedade de chegar despreparado para o *set* de filmagem⁴⁶. Entretanto, esse recurso pode servir como ferramenta para lidar com diversas situações. Em especial, ele tem a utilidade de comunicar a equipe os objetivos finais da filmagem de cada dia e qual o resultado esperado. Seu caráter gráfico apresenta um grau a menos de abstração em relação ao roteiro e ao filme finalizado.

O *storyboard* é também uma poderosa ferramenta para lidar com as limitações de produção e planejar soluções criativas antecipadamente. Um exemplo dessa qualidade se

⁴⁶ BONG, Joon-Ho. **Parasite: a graphic novel in storyboards**. New York: Grand Central Publishing, 2020.

apresenta no desenvolvimento de *O Hospedeiro*, filme de 2006 do diretor. No filme, uma criatura mutante (totalmente gerada por computador para a produção) ataca a cidade de Seul. Esta foi uma das primeiras produções sul-coreanas a contar com um grande quantidade de efeitos digitais e Bong Joon-ho, na vanguarda do desenvolvimento da indústria cinematográfica coreana, teve que lidar com as limitações de orçamento que o projeto tinha. Assim, sabendo o teto de orçamento que a produção poderia ter e o custo individual de cada plano com efeitos especiais, o diretor começou a desenhar o *storyboard* sabendo o número exato de planos nos quais o monstro poderia aparecer.⁴⁷

Ou seja, o *storyboard* se apresentou como ferramenta essencial para a realização do filme, não apenas por conta das limitações orçamentárias, mas também porque as interações entre a criatura digital e os personagens interpretados por atores de carne e osso também exigiam um planejamento detalhado para que funcionassem na tela. Além disso, o processo de *design* da criatura se iniciou antes do roteiro finalizado e evoluiu de acordo com a história, se adaptando com as necessidades da trama, resultando em quase 500 *designs* diferentes antes de chegarem à aparência final da criatura do filme (ver **imagens 2.1 a 2.6**).⁴⁸ Esse processo evidencia o caráter central da visualidade, do ilusionismo e do movimento rigorosamente planejado no processo criativo de concepção do filme, ou seja, evidencia o caráter central da *animagem* no cinema de Bong Joon-ho.

imagem 2.1



imagem 2.2



⁴⁷ disponível em <<https://www.awn.com/vfxworld/host-creepie-korean-creatures>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

⁴⁸ disponível em <<https://www.comingsoon.net/movies/features/19126-exclusive-the-host-s-bong-joon-ho>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

imagem 2.3

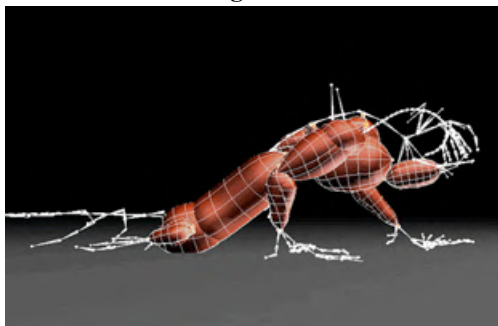


imagem 2.4



imagem 2.5



imagem 2.6



Storyboard: O caso de Parasita

É fácil justificar a presença das qualidades da *animagem* em um filme de ataque de monstro, como é o caso de *O Hospedeiro*, entretanto, elas se fazem presente também em exemplos menos óbvios. Nesse sentido, o caso de *Parasita* é emblemático. O filme, que pode ser considerado um drama ou *thriller* social, não possui elementos fantásticos ou de ficção científica. Se passa prioritariamente em dois espaços domésticos e a cidade entre eles. Ou seja, a princípio, não apresentaria qualquer necessidade para que fosse feito um uso extensivo de efeitos visuais ou limitações técnicas evidentes para justificar um planejamento minucioso através de um *storyboard* detalhado e abrangente. Entretanto, essas são precisamente as características que podem ser observadas através do *storyboard* do filme, publicado em livro em 2020, e no *making-of* de efeitos visuais⁴⁹, no qual são apresentados algumas das dezenas

⁴⁹ disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=J3tflem4ckE>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

de efeitos digitais do filme.

Como já citado anteriormente, quase a totalidade de planos que podem ser observados no filme está presente no *storyboard*. De fato, algumas cenas são ainda mais detalhadas na "*graphic novel*" (ver imagem 3.1), com decupagem mais completa e planos a mais, do que no filme finalizado. Além disso, podemos ver que nem sempre Bong faz uso apenas do próprio traço no papel. Ele se utiliza também de fotografias, quando as escolhas das locações já foram feitas (imagem 3.1), e de modelos virtuais em 3D das locações ainda por serem construídas (imagens 3.2 e 3.3). Neste último caso, vale destacar que, similar ao exemplo com a criatura de *O Hospedeiro*, a casa de *Parasita* também foi sendo projetada de forma virtual de acordo com e concomitante às necessidades do roteiro (imagem 3.4). Vemos como o processo criativo e de trabalho com sua equipe se mantém similar em pontos-chave, independente do filme que está sendo feito.

imagem 3.1

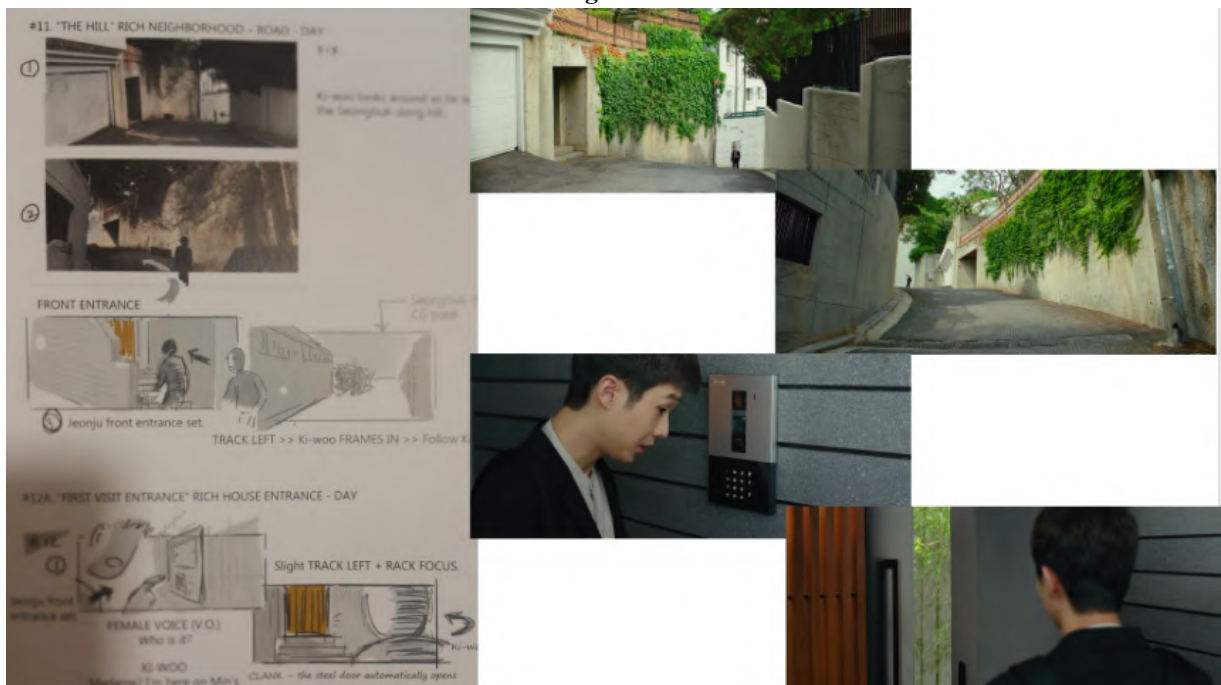


imagem 3.2



imagem 3.3

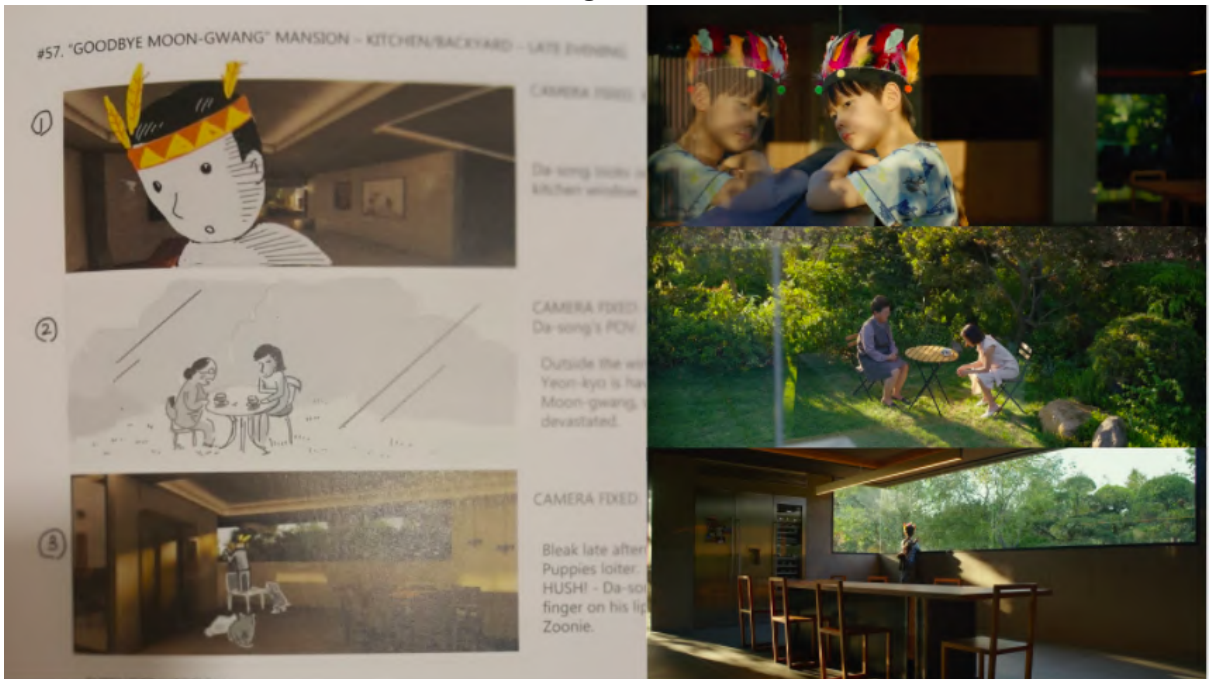


imagem 3.4



Uma última característica que vale nota ao se estudar o *storyboard* de *Parasita*, e uma que evidencia a veia pictórica do diretor, é a forma como o traço de seu desenho confere a personalidade e o tom que é transposto para o filme finalizado. Seja no sentido em como os traços simples desenhavam quase que perfeitamente as expressões faciais dos atores no filme (imagem 3.5)⁵⁰, é difícil acreditar que foram desenhadas meses antes das cenas serem filmadas. Seja no sentido em que os traços estilizados transmitem o sentimento geral da cena (imagem 3.6). O traço do desenho de Bong Joon-ho no *storyboard* pode ser considerado de tanta importância para sua competência como cineasta e realizador quanto seu conhecimento de lentes cinematográficas ou trato com os atores.

⁵⁰ Apesar deste aparente controle sobre a atuação, Bong Joon-ho costuma afirmar que com frequência encoraja ao improvisar seus atores. Em uma entrevista ele afirmou: "Eles devem correr soltos como cavalos selvagens, com cercas invisíveis para eles irem na direção que o diretor quer, mas com espaço suficiente para se sentirem livres." disponível em <https://soundcloud.com/thedirectorscut/the-craft-of-the-director-with-bong-joon-ho-ep-274> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

imagem 3.5

Storyboard: Traço

imagem 3.6

Storyboard: Traço

Observando a forma como Bong Joon-ho trabalha na realização de seus filmes, em especial levando em consideração o papel central que o *storyboard* possui nesse processo, é possível ver claramente como as qualidades destacadas dentro do serial-centrismo da *animação* estão presentes e são cruciais para o processo criativo e de produção de seus

filmes. Mais que isso, pode-se até mesmo afirmar que o diretor trabalha de fato dentro do paradigma da *animagem*, levando sempre em consideração seus atributos na realização de suas obras. Ou seja, a *animagem* não está apenas presente em seus filmes, mas é parte constituinte e inerente de todas as suas produções. Vamos agora nos aprofundar em como funciona nossa percepção das imagens cinematográficas - principalmente essas que possuem uma vertente gráfica e pictórica evidente - a partir das teorias de Rudolf Arnheim.

2.5 Rudolf Arnheim: cinema e Gestalt

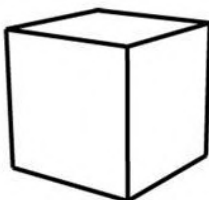
Rudolf Arnheim foi um psicólogo e estudioso alemão que viveu nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial e dedicou grande parte de sua vida à compreensão da relação entre percepção humana e arte. Ele foi aluno de Wolfgang Kohler e Max Wertheimer, dois psicólogos que são considerados os fundadores da psicologia da forma, conhecida como Gestalt, que teve grande influência em sua teoria. Seu trabalho foi muito importante tanto para o reconhecimento do filme como arte quanto para uma melhor compreensão da percepção humana e seu potencial de uso na arte como um todo.

Cinema como arte: diferenças entre a imagem do cinema e a imagem do mundo

No início do século XX, de acordo com Arnheim, muitas pessoas cultas e educadas da época - em suas palavras - criticaram negativamente o cinema, afirmando que este não passava de mera reprodução mecânica da realidade. Caminhando na direção contrária a essa opinião, Arnheim escreveu o livro *Cinema como Arte: as Técnicas da Linguagem Audiovisual* em 1932, na tentativa de demonstrar e afirmar o importante espaço do cinema no campo das artes. Na tentativa de explicitar razões para o cinema ser considerado como arte, o autor separa a imagem de cinema e a imagem do mundo, afirmando que as duas formas imagéticas se diferenciam imensamente em sua natureza e, a propósito dessa diferença, o filme desenvolve seus meios próprios de expressão artística. Se a reprodução fosse mecânica, as duas imagens não se diferenciariam.

Para o entendimento dessas diferenças, é preciso relacionar a forma como nossos olhos enxergam com a forma como a lente fotográfica capta a imagem. Ambos mecanismos

apresentam um determinado ponto de vista por vez, enxergando apenas o que está visível em um espaço óptico específico, não estando encoberto por nada. Se possuímos um cubo, por exemplo: por estar materialmente próxima ao cubo e por apresentar movimento da minha cabeça, olhos e membros, podemos perceber boa parte do objeto, mudando o ponto de vista e entendendo que tal objeto trata-se de um cubo. Entretanto, se queremos apresentá-lo fotograficamente não basta depositá-lo em frente à lente, pois determinados pontos de vista, quando transformados em imagens 2D, podem remeter a outros objetos, não passando a ideia desejada da forma do cubo:

imagem 4.1**imagem 4.2**

Portanto, a imagem de cinema deve ser construída, muito bem pensada e calculada para que escolha um ponto de vista que melhor represente a ideia e a forma que se busca representar. Apenas em algumas angulações específicas da câmera será possível ter certeza de que a imagem representa um cubo, em tais angulações está contida “mais realidade do objeto cubo” do que em outras. Na imagem 4.1 fica mais clara a representação de um cubo que na imagem 4.2, por exemplo. Tal sentido de realidade que se deseja passar é criado, pensado e escolhido. Por tratar-se de escolhas do que mostrar do mundo e de como mostrar, o cinema torna-se arte.

Outra importante diferença entre a imagem do cinema e a imagem do mundo é o achatamento da profundidade do espaço no cinema. A retina de nossos olhos é plana, podendo, portanto, apenas perceber imagens planas. Porém, os olhos possuem mecanismos que proporcionam uma impressão espacial tridimensional. Tal impressão é gerada por um deslocamento indicador de profundidade, causado pela diferença do ponto de observação de cada um dos nossos olhos. No cinema - com exceção do cinema com óculos 3D - tal deslocamento não fica muito bem especificado, fazendo com que a noção espacial da imagem seja muito reduzida, tornando-se fraca e pouco plástica. Tal falta de profundidade resulta

numa forte presença de sobreposições: qualquer objeto que encobre outro no cinema, por mais distantes materialmente que estes estejam uns dos outros na hora da filmagem, será percebido de forma bruta, como se o objeto encoberto estivesse sumindo, justamente pela falta de noção de distanciamento entre objetos.⁵¹

Juntamente a isso, perde-se a regularidade de tamanho e a regularidade de forma. Objetos pequenos que estão muito próximos à câmera tornam-se gigantes aos olhos do espectador e vice-versa. Em contraponto, no dia a dia, se os olhos de alguém chegam bem próximo dos nossos, não iremos pensar que tais olhos são gigantes como fazemos com a imagem de cinema, isso porque desenvolvemos, desde pequeno, uma forma de olhar o mundo que percebe racionalmente qual é o tamanho objetivo das coisas. No cinema, seria necessária uma clara percepção das distâncias entre os objetos (o que definitivamente não ocorre) para que essa nossa regularidade de tamanho funcionasse perfeitamente; tal correção cerebral praticamente desaparece ao assistirmos a um filme.

Assim como o tamanho, as formas também ficam sem nossa correção automática, resultando em imagens disformes. Como uma mesa ocupando boa parte do plano, por exemplo: a parte da frente parece ser muito maior do que a de trás. Todos estes efeitos se dão pelo fato do cinema constituir-se de uma imagem do mundo tridimensional, gravada no mundo, tendo o mundo como cenário, transpassada para uma tela plana, representando uma imagem de apenas duas dimensões. Portanto, ao mesmo tempo que essa semi-realidade do cinema se apresenta como realidade (imagens do mundo), apresenta-se também como imagem (bidimensionalidade).

Outra grande diferença entre as imagens do cinema e do mundo é a forma como se dão as bordas e os limites. Nosso campo de visão é extremamente limitado: temos uma região mais aguda no centro do olho, na qual os objetos ficam nítidos, desfocando-se à medida que se distanciam dessa região. O formato oval também influencia nessa limitação. Nunca a percebemos, porém, por possuímos movimentos de cabeça, dos olhos e do tronco e podermos mudar o que está em nosso campo visual a todo momento. Arnheim diz que alguns teóricos

⁵¹ É claro que em filmes produzidos e projetados com técnicas de 3D a imagem do cinema e a imagem do mundo se aproximam mais do que num filme em 2 dimensões. Porém, a escolha do ponto de vista continua sendo crucial para a construção da imagem na tela, de forma que os usos de sobreposições e camadas continuam sendo ferramentas indispensáveis mesmo nesse tipo de obra em 3D

da imagem afirmam que tais limitações equivalem-se às limitações da imagem do cinema, as bordas dos filmes. Entretanto, tais limites não podem ser comparados, como afirma o autor alemão, porque o espaço factual de uma pessoa não respeita nenhuma limitação, justamente pela possibilidade de movimento. Diferentemente, o espaço filmico apresenta uma extensão e então um fim, uma borda. Por mais que tentemos mexer os olhos e o corpo para enxergar além dessa margem, não será possível.⁵²

Além do mais, no mundo real, recebemos outros estímulos, que chegam de partes externas aos olhos, ampliando nossa percepção. Por exemplo, os músculos: quando estamos andando, temos um apurado senso de equilíbrio e gravidade devido à sensação das forças que estão sendo realizadas e os músculos que estão sendo ativados. Conseguimos perceber com clareza se estamos subindo ou descendo uma ladeira, por exemplo. Já um espectador de um filme conta apenas com os estímulos visuais para ter a percepção total do filme - sendo mais difícil para ele perceber se os pés filmados de cima em plano detalhe do personagem estão subindo ou descendo uma ladeira, por exemplo. Algumas vezes, é possível que o espectador sinta vertigens no cinema, devido a não correspondência dos estímulos sentidos pelos músculos e outros sistemas corporais (espectador parado) e os estímulos visuais (espectador em movimento).

Outra diferença importante entre as imagens do mundo e do cinema é a quebra da continuidade de espaço e tempo. No mundo real, vivemos em uma continuidade espaço-temporal, não sendo possível saltar no tempo ou no espaço. No entanto, no cinema é diferente, o trecho filmado pode ser cortado a qualquer momento e seguido de outro, no qual o personagem avançou, em um instante, muito mais do que teria avançado na realidade, sendo possível os mais variados saltos, como ir para o passado, por exemplo. Na maioria das vezes, é preciso que a diegese do filme seja respeitada, limitando tais saltos no tempo e no espaço para que possa ser criada uma unidade, gerando sentido.

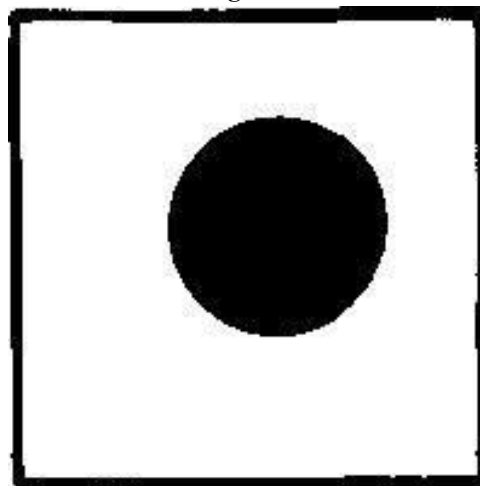
⁵² Apesar dessas bordas limitarem do espaço de visão do espectador e do que é vista, elas de forma alguma limitam o universo filmico, que transborda do enquadramento e pode ser indicado de várias formas, desde sons “fora de quadro” até o olhar dos personagens em cena e movimentos de câmera (que podem revelar ainda mais do que podíamos ver num instante anterior).

Como é possível perceber, por todos esses motivos, o cinema é composto por escolhas e criações, transcendendo a mera reprodução mecânica. É enfatizando esses aspectos da imagem do cinema que Arnheim procura defender sua tese do cinema como arte, ou seja, como uma forma de expressão. Hoje em dia, a discussão do *status* de arte do cinema já está superada, entretanto, esses argumentos continuam relevantes para nós, e principalmente para este estudo, pois ressaltam a manipulação necessária para se criar a imagem do cinema, com uma ênfase especial aos elementos de composição visual, como o quadro, o ponto de vista, o tamanho aparente dos objetos, entre outros.

Arte e percepção visual

Para que se entenda ainda melhor as bases teóricas que sustentam a teoria da percepção de Rudolf Arnheim, é necessário entender o que é a psicologia da forma, ou como ela é mais conhecida: a Gestalt. Para começar a explicar os conceitos que norteiam essa escola de pensamento, vamos trazer um exemplo usado pelo autor em questão no início de seu livro *Arte e Percepção Visual*⁵³:

imagem 4.3



No primeiro capítulo do livro Arnheim apresenta a figura acima (imagem 4.3) como exemplo para explicar um conceito muito importante. Essa figura apresenta um quadrado com

⁵³ ARNHEIM, Rudolf. *Arte & Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. Tradução Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

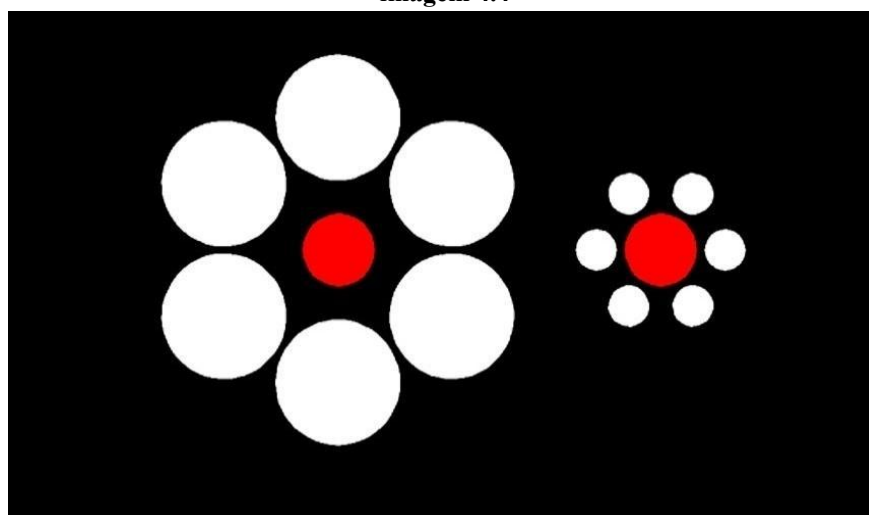
um círculo descentralizado do lado de dentro. A partir deste exemplo o autor descreve um processo natural da percepção humana que, sem a necessidade de um processo de medições, estabelece a localização do círculo em relação ao quadrado:

Observando a [imagem 4.3] como um todo, percebemos, provavelmente, a posição assimétrica do disco como uma propriedade visual do padrão. Não se vê disco e quadrado separadamente. Sua relação espacial dentro do todo faz parte do que se vê. Tais observações relacionais constituem um aspecto indispensável da experiência comum em muitas áreas sensoriais. "Minha mão direita é maior esquerda." "Este mastro de bandeira não está reto." "Aquele piano está desafinado." "Este chocolate é mais doce do que o que tomamos antes." (ARNHEIM, 1980)

É dessa forma que Arnheim nos introduz a uma das noções centrais da Gestalt: a de que “o todo” precede “a soma das partes”. Isso pode ser comprovado a partir de exemplos como apresentar a 12 ouvintes diferentes, cada um, uma das notas de uma melodia de 12 notas, e comparar a soma das experiências desses ouvintes a de um 13º que tenha ouvido a melodia completa. Essa soma de experiências não será nem de perto equivalente à experiência perceptiva desse alguém que ouviu todas as 12 notas em sequência. Isso porque não percebemos apenas os objetos em si, mas principalmente a relação entre eles. Nossa mente, quando percebe o mundo à nossa volta, trabalha automaticamente no campo da comparação e da metáfora.

Não se percebe nenhum objeto como único ou isolado. Ver algo implica em determinar-lhe um lugar no todo: uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, claridade ou distância. (ARNHEIM, 1980)

imagem 4.4

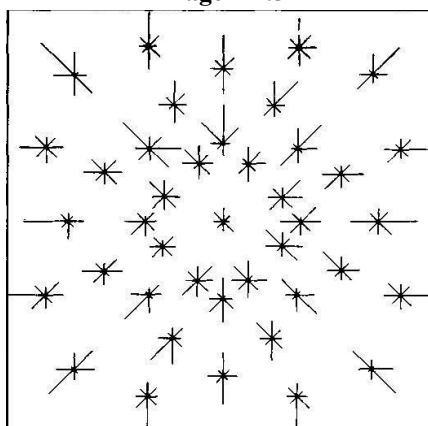


É isso que o Arnheim, a partir da Gestalt, vai chamar de *Observações Relacionais* (ou determinações relacionais). Quando vemos as coisas, estamos automaticamente comparando-as. É por isso que é muito difícil perceber na imagem 4.4 que os dois círculos vermelhos têm o mesmo tamanho sem fazer um esforço mental que interfira na percepção natural. Pois, antes de tudo, nós vemos a relação entre esses círculos e os outros ao redor, e não eles em si. Mais à frente poderemos entender melhor porque nossa mente funciona dessa forma.

Entretanto, antes disso, partindo do fato de que percebemos as figuras como um todo, é preciso elucidar de que forma podemos ver onde é o centro do quadrado da imagem 4.3 apesar de não existir nenhuma marcação visual explícita que nos indique sua localização. Para Arnheim isso só é possível porque a percepção visual é dinâmica, ou seja, as relações que percebemos entre os elementos visuais não são estáticas, mas sim um sistema de forças e tensões direcionadas. É no equilíbrio e composição dessas forças psicológicas que uma obra artística pode apresentar expressão e significado, a partir dessas tensões induzidas, e nossa percepção está implicada nesse processo por conta da nossa tendência de ordenação visual, ou seja, nossa tendência de perceber as coisas da forma mais clara possível.

A experiência visual é dinâmica. Este tema ocorrerá do começo ao fim deste livro. O que uma pessoa ou animal percebe não é apenas um arranjo de objetos, cores e formas, movimentos e tamanhos. É, talvez, antes de tudo, uma interação de tensões dirigidas. Estas tensões não constituem algo que o observador acrescenta, por razões próprias, a imagens estáticas. Antes, estas tensões são inerentes a qualquer percepção como tamanho, configuração, localização ou cor. Uma vez que as tensões possuem magnitude e direção pode-se descrevê-las como "forças" psicológicas. (ARNHEIM, 1980)

imagem 4.5



Dessa forma, o quadrado da imagem 4.3 possui um centro e podemos percebê-lo por que ele é induzido por sua estrutura, como pode ser observado pelo esquema da imagem 4.5. A partir desse diagrama de forças nós podemos perceber quais são seus pontos mais estáveis e quais são os mais instáveis, ou seja, em quais o círculo vai parecer em repouso, em quais ele vai parecer repelido para fora e, principalmente, em quais existe uma ambiguidade sobre o estado do objeto, isto é, em quais as forças de repulsão e atração em relação ao centro (indicadas pelo comprimento dos traços) se equivalem ou são muito próximas. Da perspectiva da Gestalt, essa ambiguidade não é considerada positiva, pois é nessa falta de clareza visual que a subjetividade daquele que vê começa a interferir no sentido da composição, dificultando a leitura da mensagem. Utilizar esses pontos de estabilidade e instabilidade dentro do quadro é umas das ferramentas mais poderosas para direcionar tanto a atenção do público quanto como ele vai perceber os elementos visuais dentro dela. Outra forma de conduzir o olhar do espectador dentro de um filme é através do movimento:

O movimento é a atração visual mais intensa da atenção. Um cão ou um gato podem estar descansando tranquilamente sem se impressionarem com todas as luzes e formas que constituem o cenário imóvel ao seu redor; mas logo que algo se agita, seus olhos voltam-se para o local e seguem o curso do movimento. Os gatinhos parecem completamente à mercê de qualquer coisa que se mova como se seus olhos estivessem atados a ela. Os seres humanos, de modo similar, são atraídos pelo movimento. (ARNHEIM, 1980)

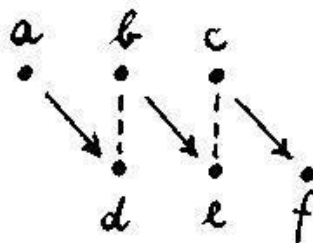
Arnheim deu muita atenção para esses processos perceptivos, inclusive encarando a visão como um ato de “exploração ativa”, aplicando essas noções para diferentes formas de arte. Porém, no seu livro sobre a percepção de aplicabilidade universal, ele sentiu a necessidade de incluir um capítulo especificamente sobre a arte cinematográfica, intitulado *Alguns problemas de montagem de filmes*, pois percebeu nesse aspecto uma questão específica do cinema que também seria de relevância geral. Nesse capítulo ele pontua a natureza do movimento no cinema, que é o movimento *estroboscópico* (aquele que é possível através da sucessão de imagens paradas), e destaca a importância das regras de continuidade, ressaltando que, porém, é preciso ter cuidado com os “saltos estroboscópicos”.

Se uma cena for composta de fotogramas tomados em ângulos diferentes, os mesmos objetos, personagens e cenários parecerão diferentes; e é necessário fazer os espectadores perceberem que a figura vista de frente à esquerda no primeiro fotograma é idêntica à figura apresentada de costas à direita no segundo fotograma. De modo similar, se a primeira tomada apresentar um canto de uma sala com uma janela e um piano, deve ficar evidente que o canto com a porta e a mesa na próxima

tomada pertencem ao mesmo lugar. Uma conexão perceptiva deve ser estabelecida, a qual, contudo, não deve ser tão íntima a ponto de produzir saltos estroboscópicos. (ARNHEIM, 1980)

A razão pela qual a mente humana consegue perceber um movimento quando na realidade existem apenas uma sucessão de imagens paradas é o conceito central e mais importante para o entendimento da Gestalt e o porquê da máxima “o todo é diferente da soma das partes”. Para os psicólogos gestaltistas o mundo e a mente humana compartilham os mesmos princípios de ordenamento, o que quer dizer que a nossa mente funciona a partir das mesmas “leis” que ordenam a natureza. Baseando-se na Segunda Lei da Termodinâmica da física, a qual explica o funcionamento das trocas de energia na natureza seguindo uma ideia de gasto mínimo de energia e de tendência a um estado de equilíbrio, os psicólogos gestaltistas concluem que a percepção humana das formas funciona exatamente desta maneira: gastando o mínimo de energia e buscando o equilíbrio. Tendo se respaldado na ciência, a Gestalt se considera um “método científico” do estudo da percepção.

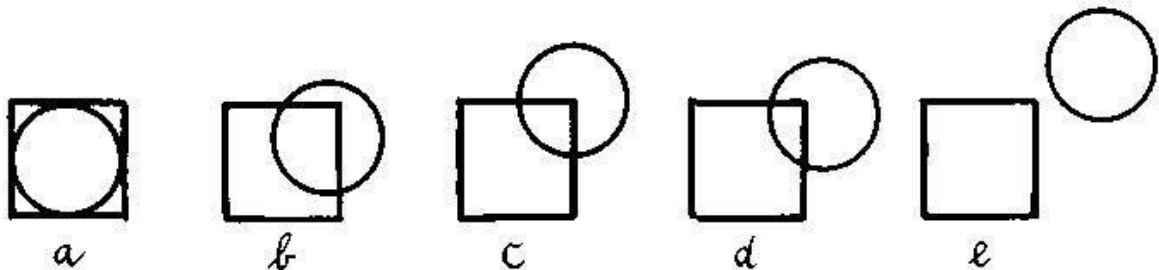
imagem 4.6



Esses princípios gestaltistas são melhor explicados se tomarmos como exemplo a percepção do movimento estroboscópico pela mente humana. Podemos observar na imagem 4.6 dois momentos diferentes: no primeiro os pontos *a*, *b* e *c*; e no segundo os pontos *d*, *e*, e *f*. Imaginemos que sejam lâmpadas que se acendem e se apagam. Sendo assim a lâmpada *d* acendida no segundo momento é exatamente a lâmpada *b* (ocupam o mesmo espaço); e a lâmpada *e* é a lâmpada *c*, como podemos ver pelas linhas pontilhadas na imagem 4.6. Entretanto, quando as lâmpadas se acendem nos dois momentos não é dessa forma que as percebemos. Na verdade, a mente humana percebe os três pontos de luz como um todo, como um único objeto que se move. Como demonstram as setas da imagem 4.6: *a* se tornaria *d*, *b* se tornaria *e*, e *c* seria *f*. A explicação que a Gestalt dá para esse fenômeno é que a mente

humana gastaria mais energia para perceber o que na realidade são quatro lâmpadas (*a*; *b-d*; *c-e*; *f*), e que do primeiro momento para o segundo a lâmpada *a* é desligada e a lâmpada *f* é acendida. Gasta-se bem menos energia na percepção imediata das lâmpadas como um todo composto por três pontos luminosos, e que se move ligeiramente para a direita. A partir daí conclui-se outro fundamento da Gestalt, que é o princípio da simplicidade. A mente humana opta pela percepção mais simples das formas para gastar menos energia. Portanto, temos que “o todo é diferente da soma das partes”, justamente pois ‘o todo é mais simples de ser percebido do que as partes individualmente’. É importante ressaltar que essa percepção humana estudada pela Gestalt precede a racionalização e acontece instantaneamente. De fato, essa percepção é o esforço que o nosso cérebro faz para conseguir processar a informação, simplificar e ordenar a complexidade do mundo no simples ato de olhar (ARNHEIM, 1980).

imagem 4.7



Aplicando esse princípio da simplicidade gestáltica na imagem 4.7 podemos compreender porque somos capazes de enxergar profundidade num plano bidimensional, como a tela de cinema. Nas figuras *a*, *c* e *e* não há dúvidas de que vemos uma imagem bidimensional, enxergamos claramente o contorno do círculo e do quadrado. Em *a* ambos os centros das figuras compartilham o mesmo ponto, deixando a imagem estável e claramente bidimensional. Em *c* há estabilidade também pois o centro do círculo coincide com o vértice do quadrado. E em *e* as duas figuras já estão completamente separadas e não provocam ambiguidade alguma. Por outro lado, as imagens *b* e *d* apresentam ambiguidade devido à dificuldade de separar os contornos das duas figuras na projeção plana. A Gestalt explica que nesses casos é mais simples enxergar o contorno das figuras se as separarmos em profundidade numa configuração figura-fundo. Portanto, se a projeção tridimensional for

estruturalmente mais simples de ser percebida do que a bidimensional, o padrão bidimensional parecerá tridimensional para a percepção humana.

Provado que a mente humana realiza um esforço ativo para ordenar as formas, e percebe os fenômenos de maneira diferente (simplificada) da que acontecem na natureza, Arnheim concluiu que “longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade – imaginativa, inventiva, perspicaz e bela” (ARNHEIM, 1980). Sendo assim, não podemos considerar nenhuma representação artística de um objeto como uma mera transcrição de sua aparência natural. Em outras palavras, para Arnheim, as imagens têm validade mesmo distanciadas das semelhanças “realísticas”. Como vimos no subcapítulo anterior, esse pensamento relaciona-se intimamente com a visão do cinema como arte quando distanciado da realidade; se preocupando bastante em evidenciar que o cinema não era apenas uma reprodução da realidade e sim uma ferramenta criadora de realidade, assim como a visão humana.

Nesse sentido, os psicólogos gestaltistas perceberam que a mente também funciona como um todo, e que toda percepção é também pensamento, todo raciocínio é também intuição, e toda observação é também invenção - na simples ação de olhar uma forma nós já estamos criando uma realidade organizada em nossa mente. Neste momento é essencial ressaltar que essas qualidades da mente humana são consideradas inatas, sendo uma competência de todos que possuem visão. Portanto, todos os humanos, em qualquer época ou lugar do mundo, possuem igualmente a capacidade de se relacionar artisticamente com a vida, concluindo que a arte não é um privilégio de alguns poucos dotados e que o estudo da arte é essencial ao estudo do homem.

É evidente a importância destes pontos de vista para a teoria e prática das artes. Não se pode mais considerar o trabalho do artista como uma atividade independente, misteriosamente inspirada do alto, sem relação e sem possibilidades de relacionar-se com outras atividades humanas. Pelo contrário, reconhecemos como elevada a observação que leva à criação da grande arte como um produto da atividade visual mais humilde e mais comum, baseada na vida diária. (ARNHEIM, 1980)

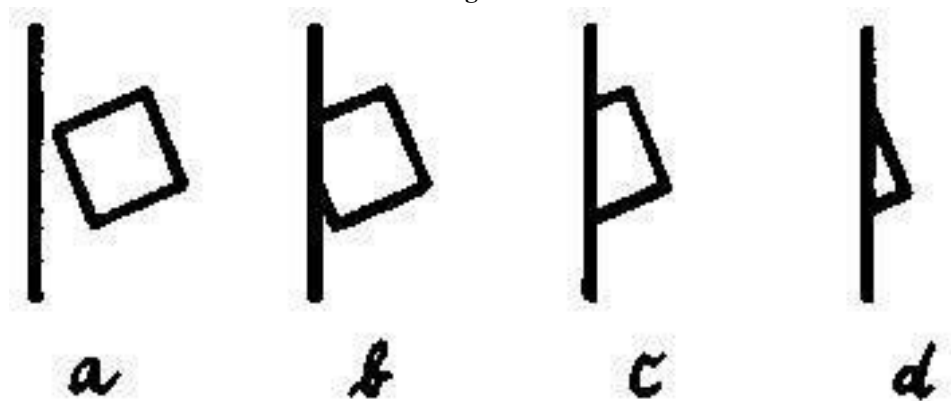
Questões sobre temporalidade e sequencialidade

Antes de concluirmos nosso capítulo sobre a teoria de Arnheim, é importante ressaltar mais uma questão dentro de sua visão sobre percepção: o tempo. É importante entendermos como se dá (ou não) a percepção do tempo numa obra de arte e suas implicações no estudo de imagens em movimento. Ao se estudar o cinema a partir da perspectiva proposta pela teoria de Rudolf Arnheim, é interessante perceber também a ideia que ele tem de sequencialidade e como isso influencia sua leitura do cinema. Para ele, a arte do cinema não é uma arte temporal, apesar de se dar no tempo, mas sim uma arte sequencial.

A fim de criar ou de entender a estrutura de um filme ou de uma sinfonia, tem-se que captá-la como um todo, exatamente como se captaria a composição de uma pintura. Deve ser apreendida como uma sequência, não pode ser temporal no sentido de que uma fase desaparece à medida que a próxima ocupa nossa consciência. (ARNHEIM, 1980)

Mas o que significa dizer que no cinema uma imagem não desaparece para que outra tome nossa consciência? Para Arnheim, significa que a nossa memória tem um papel essencial na nossa percepção. Ela influencia e modifica como enxergamos uma imagem. Na imagem 4.8 a seguir, por exemplo, se não tivéssemos acesso às imagens a, b e c, nunca seria possível identificar um quadrado escondido na imagem d. As únicas informações inerentes à d são um traço vertical e um triângulo pitagórico anexado a ele. Apenas depois de ter visto as imagens à esquerda que podemos intuir, e até mesmo perceber, o quadrado escondido na imagem d. Esse é o papel do conhecimento prévio (nesse caso do quadrado) para a percepção (ARNHEIM, 1980).

imagem 4.8



Entretanto, simplesmente ter o conhecimento prévio da aparência de uma forma geométrica conhecida como quadrado ainda não permite, por si só, o reconhecimento dela na imagem d. Alguém com esse conhecimento, mas ainda sem acesso às imagens anteriores, só perceberia isso com a ajuda de um pouco de imaginação (como no caso do elefante engolido pela cobra, em *O Pequeno Príncipe*). Portanto, existe mais uma condição para a apreensão de uma noção de sequencialidade. Essa condição é a semelhança estrutural que se mantém constante e permite identificar os elementos como sendo os mesmos e pertencentes ao mesmo contexto. No caso da imagem 4.8 acima, essa semelhança estrutural entre as imagens é o traço vertical, que no esquema serve como um sólido ponto de referência para o “movimento” do quadrado que é percebido entre uma imagem e outra.

Eis o porquê Arnheim nega o aspecto temporal para a leitura de um filme. Para ele, o cinema é sequencial, no sentido de ser cumulativo, ou seja, as imagens anteriores estão virtualmente presentes no que se apresenta na tela, e participam da percepção da imagem atual do filme. Inclusive, o autor destaca o caráter de simultaneidade da presença dessas memórias que se localizam espacialmente no cérebro do espectador e se atualizam durante a apreciação da obra cinematográfica (ARNHEIM, 1980).

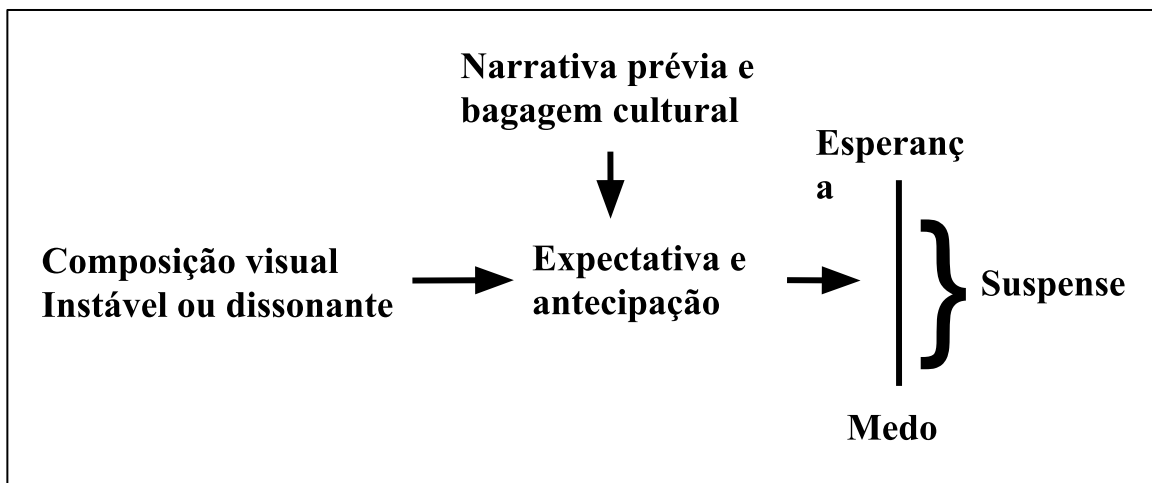
2.6 Síntese

Até agora, a psicologia da forma foi relacionada à narrativa filmica em relação à clareza com a qual a informação visual é organizada na tela. Porém, o que queremos propor é que um diretor criativo possa fazer uso desses princípios da Gestalt não apenas para trazer cada informação necessária com clareza em imagens, mas também possa construir as tensões narrativas necessárias para a história essencialmente a partir da composição visual. Um modelo que podemos propor aqui é a criação da tensão narrativa *suspense* por meio da Gestalt criada pelo enquadramento e encenação.

Temos por um lado, como pré-requisito para se criar tensão e suspense, segundo o modelo geral do suspense como efeito psicológico, a necessidade de uma situação inicial que crie algum tipo de conflito ou instabilidade, os quais, em conjunto com um contexto de conhecimento prévio (tanto dos eventos anteriores da narrativa que se acompanha quanto do

referencial de outras narrativas), criam alguma forma de expectativa muito bem estruturada no sentido de uma oposição entre esperança e medo. Oposição na qual, quanto maior a “distância” percebida entre o bom resultado e o mau resultado, maior será o sentimento de suspense no espectador. Por outro lado, segundo a psicologia da forma, temos a percepção como ordenadora das imagens do mundo e a composição visual como uma ferramenta de expressão, de forma que é possível, de acordo com a disposição e movimento dos elementos visuais no quadro, conduzir o olhar do espectador e criar instabilidades e, portanto, expectativas por meio da composição imagética.

imagem 4.9



No modelo unificador, acima (imagem 4.9), dessas duas teorias que estamos propondo aqui, a instabilidade é criada a partir dos princípios de composição visual propostos pela Gestalt, o contexto é formado pela construção narrativa da história e da bagagem individual do espectador. Esses três elementos em conjunto criam expectativas (nem sempre convergentes) sustentadas tanto na pregnância perceptiva quanto no desejo e cognição. É possível esquematizar modelos similares (imagens 4.10 e 4.11) para identificar também tensões como curiosidade e surpresa dentro de uma composição.

imagem 4.10

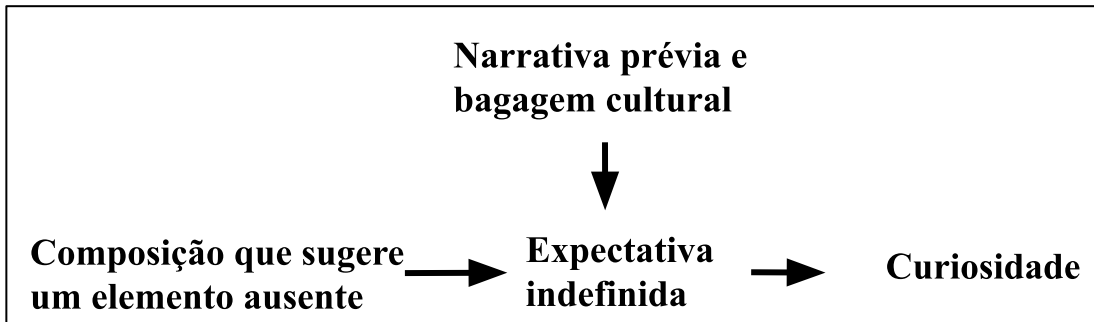
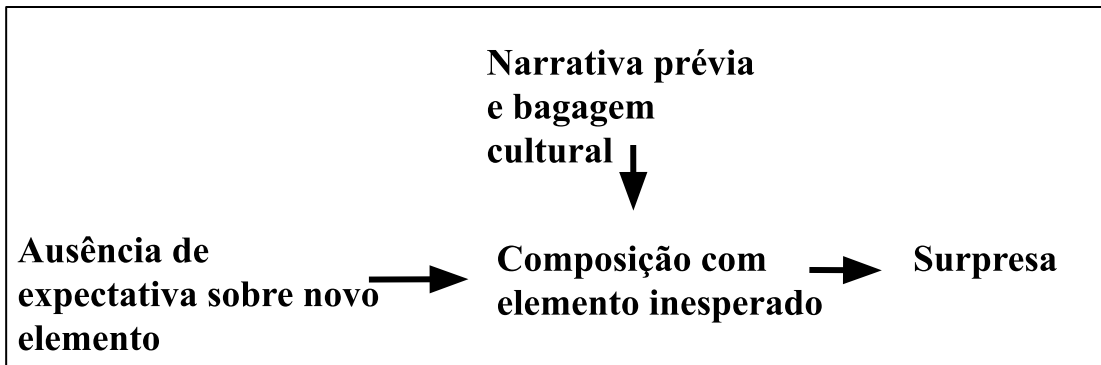


imagem 4.11



A composição visual que estamos considerando é planejada desde de os *storyboards* pelo diretor e é construída a partir do enquadramento - posicionamento e distância da câmera em relação ao objeto ou cena que define os limites do quadro - e a *mise-en-scene* - tudo aquilo que é colocado em frente a câmera para a encenação -, levando sempre em consideração a sequência de imagens anterior como parte da própria composição dentro da percepção do espectador. A partir dessa sequência de imagens, somos informados da história do filme, num ordenamento específico que faz o espectador ter certos sentimentos em relação à narrativa que podem ser definidos como curiosidade, surpresa ou suspense. Essas tensões narrativas induzidas pelo ordenamento gráfico da história do filme nos informam como o espectador vai, provavelmente, se sentir em relação a cada evento retratado e, dessa forma, será possível analisarmos qual o comentário social o realizador está propondo em relação à situação retratada e, tão importante quanto, como ele é construído. A seguir, vamos analisar o filme *Parasita*, de Bong Joon-ho, para identificarmos justamente isso.

3 ANÁLISE DE *PARASITA* (2019)

3.1 Macro-questões e micro-questões em *Parasita*

Para começarmos a analisar o jogo de expectativas do filme é importante estabelecermos a estrutura de perguntas e respostas que o texto do filme nos apresenta, ou seja, a estrutura erotética da narrativa. Primeiro, vamos definir quais são as macro-questões que permeiam o filme como um todo, em seguida, vamos analisar algumas cenas para entender como as micro-questões - e conseqüentemente as tensões narrativas e composicionais - de cada cena se relacionam com as macro-questões colocadas na narrativa desde o início. Essas estruturas discursivas vão nos ajudar a entender como o filme constrói as tensões sociais percebidas na história. Segundo Noël Carroll:

Uma cena ou um evento pode levantar uma questão que é imediatamente respondida na cena seguinte ou pelo evento seguinte, ou por uma cena ou evento temporalmente próximo à cena de questionamento. Por exemplo, alguns ladrões acionam um alarme. Isso levanta a questão de saber se as autoridades vão ouvi-lo. Em seguida, há uma cena de dois policiais lendo revistas em sua viatura; eles olham para cima e ligam a sirene, levantando a questão se chegarão à cena do crime a tempo, e assim por diante. Essas redes localizadas de perguntas e respostas são de natureza "micro". Eles conectam duas cenas individuais ou uma série limitada de cenas e sequências. Mas os filmes também são geralmente animados por macro-questões, aquelas para as quais esperamos respostas durante a maior parte do filme, e que podem ser consideradas como a organização da maior parte da ação significativa no filme - de fato, as micro-questões geralmente são hierarquicamente subordinadas às macro-questões.⁵⁴ (CARROLL, 1996, pp. 89-90)

Estabelecendo as macro-questões

Nesse sentido, podemos destacar duas questões principais (macro-questões) que vão guiar o desenrolar dos eventos na história:

1. Os Kim vão ser capazes de enganar os Park para conseguir (e manter) os empregos para todos os integrantes da família?;

⁵⁴ tradução própria, no original: "A scene or an event may raise a question that is immediately answered in the succeeding scene or by the succeeding event, or by a scene or event temporally proximate to the questioning scene. For example, some burglars trigger an alarm. This raises the question of whether the authorities will hear it. Next, there is a scene of two policemen reading magazines in their squad car; they look up and switch on their siren, raising the question of whether they will arrive at the scene of the crime on time, and so on. Such localized networks of questions and answers are "micro" in nature. They connect two individual scenes or a limited series of scenes and sequences. But movies are also generally animated by macro-questions, ones for which we await answers throughout most of the film, and which may be thought of as organizing the bulk of significant action in the movie - indeed, the micro-questions are generally hierarchically subordinate to the macro-questions."

2. Ki-woo vai conseguir realizar o sonho de ascender socialmente?

As respectivas respostas que vamos recebendo para cada uma dessas indagações durante o filme podem ser consideradas como indicativos das temáticas centrais da obra. Vamos então examinar como essas perguntas são colocadas e reiteradas na narrativa do filme.

A primeira cena do filme nos mostra Kim Ki-woo (interpretado por Choi Woo-sik, que pode ser visto à direita no fotograma 5.1) e sua família tentando sintonizar um sinal gratuito de internet pelo celular para conferirem pelo aplicativo de mensagens a resposta sobre uma oportunidade de trabalho. Essa cena faz parte de uma sequência que apresenta os personagens e sua dinâmica familiar: o pai Ki-taek (interpretado por Song Kang-ho, no fotograma 5.4), a mãe Chung-sook (interpretada por Jang Hye-jin, à esquerda no fotograma 5.2), a filha Ki-jung (interpretada por Park So-dam, à esquerda no fotograma 5.1) e o filho Ki-woo. Apresenta também a forma como o esforço conjunto deles é o de conseguir um trabalho e dinheiro. A cena destaca principalmente a maneira com que eles fazem isso juntos e por meio de certa malícia, lábia e pressão de grupo - que é reforçada na composição vista nas fotografias 5.1 a 5.3 - na hora de negociar uma remuneração melhor, apesar de um erro na execução da tarefa.

fotograma 5.1



fotograma 5.2



fotograma 5.3



fotograma 5.4



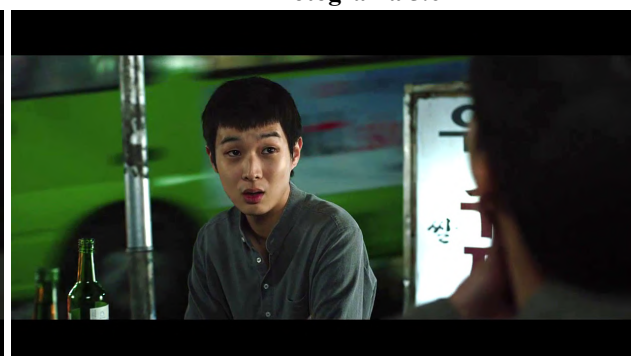
Essa sequência coloca em evidência a questão econômica da família e já começa a construir a primeira macro-questão do filme. Além disso, ela já dá um indicativo de que a família Kim tende a ser bastante insistente, convincente e moralmente cinza quando quer garantir sua remuneração. Entretanto a primeira macro-questão só será colocada de forma assertiva na sequência seguinte, quando a família recebe a visita inesperada, tipo de evento que sempre suscita a tensão narrativa da curiosidade, do amigo de Ki-woo, Min (interpretado por Park Seo-joon). Este traz uma pedra ornamental, aumentando a tensão de curiosidade - de presente para a família e uma proposta de trabalho para o primogênito: substituí-lo como tutor de inglês de uma adolescente de família rica enquanto ele faz intercâmbio.

Essa proposta, a princípio, se apresenta como uma solução bastante fácil para a situação de desemprego da família, mas vai finalmente se cristalizar numa macro-questão do filme - que vai carregar a história por boa parte de narrativa - quando é colocada de uma forma que vai gerar uma tensão narrativa evidente. Ki-woo, sincronizado com a passagem de um ruidoso ônibus atrás dele que sublinha a importância de sua pergunta (fotograma 5.5 e 5.6), questiona Min: "Obrigado por sua confiança, mas eu vou ter que fingir ser universitário?". O fator da mentira como condição para aceitar a oportunidade estrutura a pergunta numa tensão de suspense - organizada em dois resultados simples e mutuamente excludentes onde um é desejável e outro não: a família rica vai descobrir a farsa dos Kim? - necessária para ser considerada uma macro-questão para o filme.

fotograma 5.5



fotograma 5.6



Para convencê-lo, Min destaca as qualidades de Ki-woo como instrutor de inglês e, com um leve movimento de câmera indexador⁵⁵ de *dolly-in*, salienta a ingenuidade da mãe da família Park, indicando a facilidade dela ser enganada. Na cena seguinte, a família do protagonista já se envolve na enganação, vinculando essa macro-questão com os Kim como um todo e reforçando a dinâmica já estabelecida na cena inicial, com a irmã de Ki-woo forjando uma declaração no *photoshop* e os pais endossando a empreitada do filho. Entretanto, antes de sair de casa, este afirma: "Pai. Não considero isso uma falsificação ou crime. Eu vou entrar na universidade ano que vem. Eu só imprimi o documento um pouco antes." Ao que seu pai responde com admiração: "Então você tem um plano!"

Com essa declaração do personagem principal, estabelece-se a segunda macro-questão do filme, que se coloca com menos urgência que a primeira, mas que com o desenvolver da trama vai se tornar tão importante quanto. O germe dessa questão já havia sido plantada anteriormente, quando Min aparece na janela dos Kim e expulsa um bêbado que urinava na frente da casa deles. Todos os membros da família se admiram com ele e exclamam falas como: "isso é que é amigo"; "universitários são tão vigorosos"; e "diferente de meu irmão". Com isso, o filme estabelece o respeito social que um universitário recebe e a vontade que Ki-woo tem de ascender a essa classe. Ou seja, nesse momento nos é colocada assertivamente a questão indicada no início deste capítulo - Ki-woo vai conseguir realizar o sonho de ascender socialmente? - que não vai ser respondida imediatamente, porém será muito importante para justificar as ações desse personagem, principalmente na segunda metade do filme.

Micro-questões e tensões narrativas

É importante ressaltar que as tensões narrativas, e em especial o suspense, têm como base tanto as macro-questões de uma narrativa quanto, particularmente, as micro-questões, que serão as responsáveis por estruturar dentro das cenas a construção da tensão em relação

⁵⁵ Os três principais recursos de variação de enquadramentos - escala, bracketing e indexação - destacados por Carroll em *The Power of Movies* são utilizados em abundância durante o filme. Neste caso, a indexação, ocorre quando uma câmera se move em direção ao personagem e funciona como um gesto de apontar. Isto indica que o que ele está dizendo merece uma atenção especial do espectador.

aos problemas principais da história. Sobre *A General* (*The General*, 1926, dirigida por Clyde Bruckman e Buster Keaton), Carroll escreve:

A *General* tem três macro-questões, mas também possui um grande número de micro-questões que conectam cena a cena e evento ficcional a evento ficcional. Por exemplo, em uma cena os seqüestradores da União espalham destroços na ferrovia para frustrar a perseguição de Johnny. Isso está indubitavelmente relacionado à macro-questão de saber se Johnny recuperará seu motor - pode-se chamar isso de uma instanciamento da macro-questão - mas neste ponto a resposta à macro-questão depende momentaneamente da resposta a uma micro-questão - Johnny será capaz de lidar com esses obstáculos e evitar o descarrilamento? - uma pergunta que as cenas ou eventos seguintes respondem. O suspense no filme é gerado por meio de micro-perguntas e macro-questões.⁵⁶ (CARROLL, 1996, p. 100)

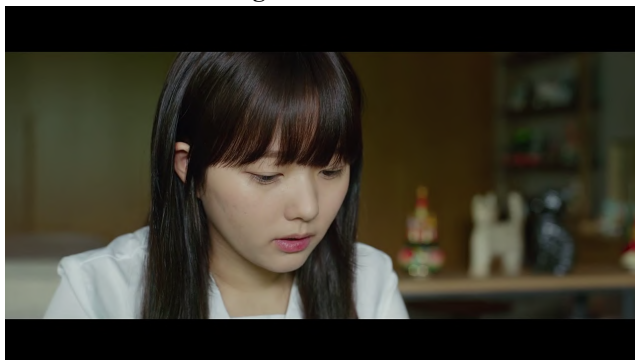
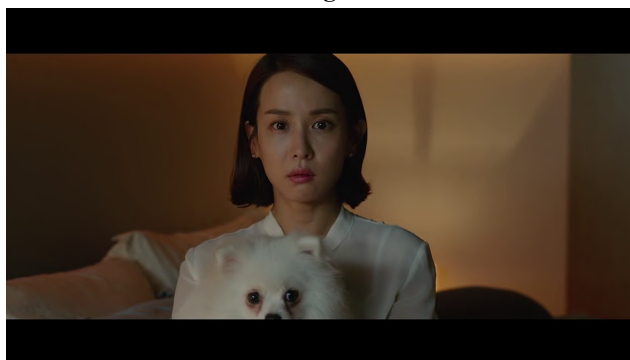
A próxima sequência de *Parasita* é a entrevista de emprego e, com a primeira macro-questão estabelecida, é permeada pela tensão de suspense com a micro-questão subordinada iminente: Sra Park Yeon-kyo (interpretada por Cho Yeo-jeong, que pode ser vista no fotograma 5.8) vai perceber que Ki-woo está mentindo? Cada *beat* dessa cena vai tensionando as expectativas sobre a situação a favor ou contra o protagonista. Contra: a casa é deslumbrante, ele confunde a governanta com a dona da casa, fotos de família, prêmios de inovação e capas de revista com o patriarca decoram as paredes. A favor: Sra Park não se importa com documentos. Contra: ela não confia que Ki-woo esteja no mesmo nível de Min e pede para assistir a primeira aula. Durante a aula assistida, Ki-woo se arrisca, tocando no pulso da aluna Da-hye (interpretada por Jung Ji-so, que pode ser vista no fotograma 5.7). Esse é o ponto culminante de suspense da cena quando o público se questiona se Ki-woo colocou tudo a perder.

É, também, um ponto de surpresa, sublinhado por um plano de reação da Sra Park (fotograma 5.8), e curiosidade, onde o espectador se pergunta o que o protagonista pretende com essa estratégia ousada, demonstrando assim um exemplo de tríplice tensão narrativa. Entretanto, seu discurso sobre como o coração não mente e a importância do vigor de se dominar uma prova sem se deixar abater pelas questões em dúvida dá dois resultados nessa

⁵⁶ no original: *The General has three macro-questions but it also has a large number of micro-questions which connect scene to scene and fictional event to fictional event. For example, in one scene the Union hijackers scatter debris on the railroad track in order to frustrate Johnny's pursuit. This is undoubtedly related to the macro-question of whether Johnny will recover his engine - one might call it an instantiation of the macro question - but at this point the answer to the macro question is momentarily dependent on the answer to a micro-question - will Johnny be able to handle these obstacles and avoid derailment? - a question that following scenes or events answer. Suspense in film is generated by means of micro-questions and macro-questions.*

cena. O primeiro é o de criar uma afeição de Da-hye por Ki-woo, que é representado pelo gesto tímido de levantar o canto da página com o indicador. Essa afeição, nesse momento da história, cria uma possível tensão entre Ki-woo e Min em relação a uma provável disputa entre os dois sobre quem vai conquistar o coração de Da-hye, visto que Min declarou sua intenção de namorar com a garota assim que ela entrasse na faculdade. Entretanto, essa questão nunca é tratada nesses termos durante o filme. Em vez disso, a afeição de Da-hye evolui de forma a interagir com as duas macro-questões principais do filme. Em primeiro lugar como um risco maior de ser descoberto e perder o emprego conquistado. Em segundo lugar, como possibilidade de ascensão social através do casamento com uma pessoa mais rica.

O segundo resultado é a resposta para a micro-questão que gerava o suspense da cena: Ki-woo consegue o trabalho e vemos isso através de um plano da Sra Park contando o dinheiro que vai pagar a ele, em rima com o plano anterior da página sendo dobrada (fotogramas 5.9 e 5.10).

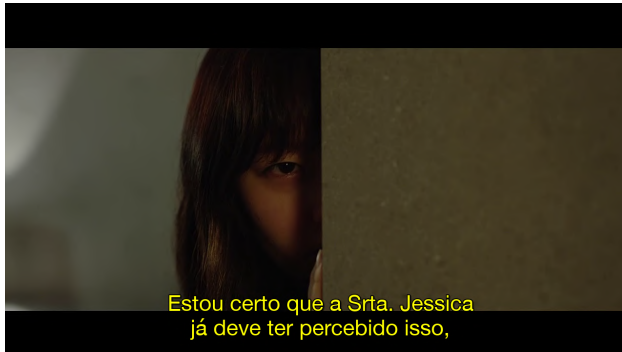
fotograma 5.7**fotograma 5.8****fotograma 5.9****fotograma 5.10**

Ao final dessa sequência, quando Sra Park afirma que seu filho mais novo precisava de um professor de artes, Ki-woo mente que conhece uma candidata perfeita com o nome de "Jessica", abrindo assim uma nova micro-questão (Ki-jung vai conseguir enganar Sra Park?) que avança a narrativa. As sequências seguintes vão se desenvolvendo criando esses tipos de micro-questões relacionadas à primeira macro-questão, conforme cada um dos integrantes da família vai se infiltrando na casa dos Park com uma identidade falsa. Durante esse trecho do filme, Bong Joon-ho vai administrando as expectativas de forma que as cenas tenham alguma tensão narrativa evidente.

Essas tensões narrativas usadas - sempre colocadas em forma de micro-questões - podem se apresentar como suspense, com a possibilidade de algum integrante da família Park descobrir a identidade verdadeira de alguém da família Kim (“pessoa x vai descobrir identidade de y ?”), por exemplo quando Da-hye observa Ki-jung com desconfiança ou quando Park Dong-ik (interpretado por Lee Sun-kyun, que pode ser visto à esquerda no fotograma 5.12) parece estar desconfiado que algo estranho esteja acontecendo na casa (fotogramas 5.11 e 5.12)⁵⁷. Ou então, se apresentam como surpresa e curiosidade, uma vez que o plano dos Kim nunca nos é revelado antes de ser posto em prática, então o espectador está quase sempre se perguntando qual o próximo passo deles ou porque estão fazendo algo específico. Exemplos destas últimas são quando "Jessica" termina a aula mais cedo com Da-song (interpretado por Jung Hyun-jun, que pode ser vista à esquerda no fotograma 5.14) inexplicavelmente obediente (fotogramas 5.13 e 5.14); quando ela questiona Yeon-kyo sobre algum trauma de infância de seu filho (fotogramas 5.15 e 5.16); ou quando Ki-jung retira a calcinha dentro do carro (fotogramas 5.17 e 5.18).

⁵⁷ A composição visual desses momentos também reforça o suspense que é esperado que eles causem. Seja pela parede ou pela posição em perfil, o rosto dos personagens que desconfiam de algo estão parcialmente encobertos. Essa escolha de enquadramento adiciona um grau de incerteza na leitura das expressões faciais dos atores que aumenta a tensão de suspense sobre o que é aquilo que eles suspeitam.

fotograma 5.11



fotograma 5.12



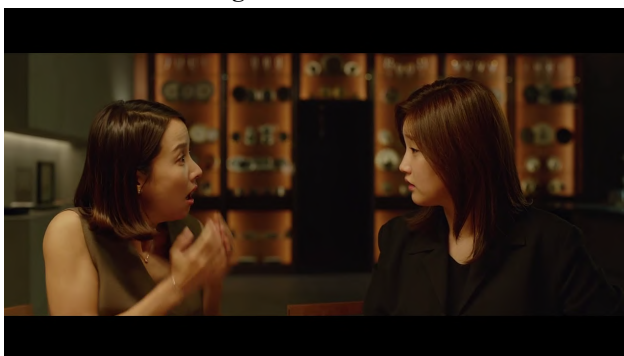
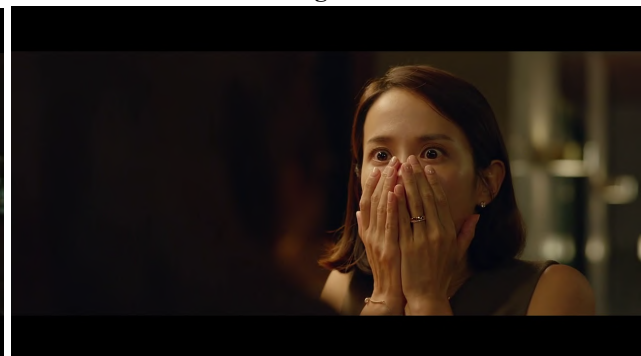
fotograma 5.13: surpresa



fotograma 5.14: curiosidade

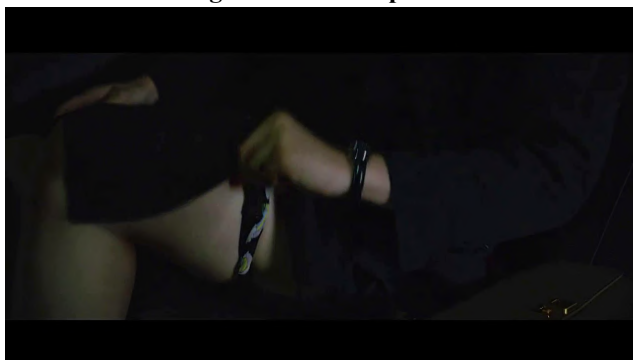
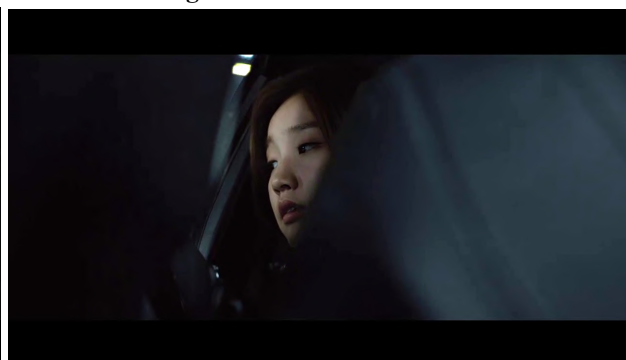


fotograma 5.15

fotograma 5.16⁵⁸

⁵⁸ A quebra do eixo de câmera é explicitada pelo movimento para ressaltar a surpresa de Yeon-kyo.

fotograma 5.17: surpresa

fotograma 5.18: curiosidade⁵⁹

Sobre a fotograma 5.13, é interessante observar aqui que, assim como Hitchcock afirmava que o público se envolve mais com a situação colocada em cena do que com o protagonista do filme em si, essa cena em questão é construída para que o espectador se alinhe narrativamente com Yeon-kyo, que numa leitura mais global da história seria antagonista da família Kim. Dessa forma, os sentimentos de surpresa e curiosidade sentidos pela personagem nessa cena são compartilhados por quem assiste o filme pela primeira vez, independente do alinhamento de desejo deste. Ou seja, não importa que o espectador queira que os Park sejam enganados pelos Kim ou não, nessa cena ele vai empatizar com os sentimentos expressos pela Sra Park. Além disso, na fotograma 5.14, novamente a composição do enquadramento contribui para a tensão narrativa esperada para a cena. Nesse caso, a curiosidade é acentuada pelo contraluz misterioso e a flagrante omissão do rosto de Ki-jung. Diferente do exemplo anterior onde o objetivo é o suspense, ou seja o aumento da incerteza sobre um resultado bem delineado, a total falta de informações sobre o plano de Ki-jung e como foi a aula dela é enfatizado pela falta de informações sobre sua expressão facial, gerando ainda mais curiosidade no espectador.

É interessante também observar como, muitas vezes, cada mudança de tensão narrativa vem acompanhada de uma mudança de tom nas cenas. Um exemplo disso pode ser observado quando Dong-ik e Yeon-kyo discutem a provável origem da calcinha encontrada em seu carro. Dong-ik parece desconfiado de que alguma coisa ainda mais perversa do que as aparências indicam pode estar acontecendo e sussurra algo inaudível no ouvido de sua esposa.

⁵⁹ Aqui, a forma súbita e clara que Ki-jung retira sua roupa íntima reforça a surpresa deste momento. Assim como o enquadramento encoberto do momento seguinte acentua a tensão de curiosidade da cena.

Suspense e curiosidade dramáticas emergem desse momento da cena, gerados respectivamente pela suspeita declarada do personagem, que faz o espectador se perguntar se “Dong-ik suspeita do envolvimento de Ki-jung que estava no carro na noite anterior?”, e pela ausência da informação, que suscita a questão “o que Dong-ik está dizendo?”, sussurrada à Yeon-kyo (fotogramas 5.19 e 5.20).

Essas tensões dramáticas são imediatamente suplantadas pelo reflexo cômico de Yeon-kyo ao colocar a mão com a luva transparente sobre a boca exclamando “metanfetamina ou cocaína?!” (fotograma 5.20). Ao mesmo tempo que essa reação substitui o suspense e a curiosidade da cena pela surpresa da quebra do tom que era esperado pela gravidade da inflexão da voz do marido, ela também responde às micro-questões colocadas nos *beats* anteriores: Dong-ik não suspeita de Ki-jung, mas sim que seu motorista atual tenha drogado alguma outra garota. Mais à frente iremos analisar com mais detalhes em algumas cenas específicas como Bong Joon-ho joga com essas expectativas e o que essas mudanças tonais podem indicar em termos do comentário social da obra.

fotograma 5.19



fotograma 5.20



Ao passo que o plano dos Kim vai dando certo, parece cada vez mais difícil que sua fraude seja revelada. Logo, o suspense vai dando cada vez mais lugar à curiosidade. Uma sequência enfim parece que responde em definitivo à primeira macro-questão do filme e merece ser analisada mais de perto para percebermos o jogo de expectativas e micro-questões.

Micro-questões subordinadas: construindo um cinto de confiança

Apesar da duração relativamente curta da sequência em questão, que tem por volta de sete minutos de duração, vamos observar que ela consegue apresentar uma quantidade grande

de micro-questões de forma clara e eficiente, com a presença de tensões narrativas que ao mesmo tempo prendem a atenção do espectador e revelam relações de poder importantes entre os personagens. As cenas nessa montagem são acompanhadas do início ao fim por uma composição musical de Jung Jae-il intitulada *The Belt of Faith*⁶⁰ (믿음의 벨트), que é a expressão utilizada por Yeon-kyo para descrever a sucessão de indicações que os Park receberam para as vagas de trabalho em sua casa, logo após “Jessica” sugerir a contratação de um experiente motorista que ela conhece da infância (em segredo, seu próprio pai).

A sequência se inicia com Ki-taek e Ki-woo dentro de um carro, numa loja da Mercedes-Benz, aprendendo como funcionam os modelos novos da mesma marca que os Park possuem. Em seguida, Ki-taek chega na empresa de Dong-ik e é colocado em espera para ser recebido pelo empresário. As micro-questões colocadas ao início da sequência são “Ki-taek vai conseguir convencer Dong-ik a lhe dar o emprego de motorista? E como?”. Essa espera reforça o suspense inerente à primeira questão, que é acentuado pela falta de anonimato promovida pelas paredes de vidro (fotograma 6.1) do escritório do Sr. Park, tensionando a capacidade de dissimulação do Sr. Kim, enquanto a aparente inexperiência deste com carros modernos na loja tensiona a curiosidade de *como* ele vai convencer.

Essas tensões se carregam para a cena seguinte, que mostra Ki-taek conduzindo o carro de Dong-ik, enquanto este está no banco de trás, e aumentam ao vermos o Sr. Park suspendendo sua xícara de café perigosamente próximo ao seu colo (fotograma 6.2) para averiguar a aptidão do candidato a motorista. Essas cenas iniciais revelam também as tensões de poder entre os personagens, nas quais o empresário possui a autoridade de controlar o tempo do futuro empregado (colocando-o em espera) e de controlar as chances de seu sucesso em conseguir a vaga (elevando o nível de dificuldade da precisão de suavidade nas curvas).

Entretanto, ambas as tensões - de suspense e de curiosidade, mas também de narrativa e de poder - se dissipam com o desenrolar da cena quando Ki-taek demonstra muita tranquilidade, confiança e (surpreendentemente) habilidade para dirigir o carro. A surpresa aqui é construída na quebra de expectativa onde a estratégia que Sr. Kim aplica para “enganar” Sr. Park é sendo de fato um bom motorista, algo que propositalmente não havia

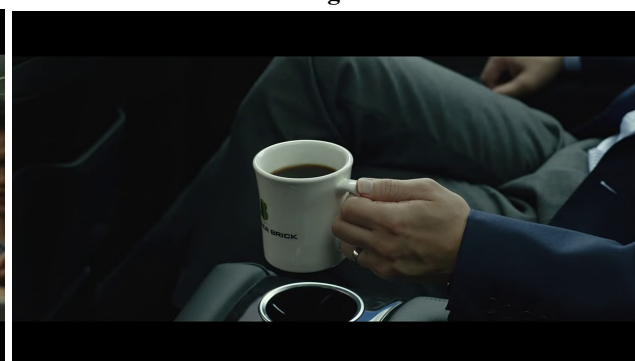
⁶⁰ tradução: cinto da fé ou cinto de confiança

sido estabelecido anteriormente. Essa cena apresenta ainda uma quebra de eixo de câmera para criar a ilusão que os personagens se olham enquanto conversam, criando assim uma área de igualdade que mascara as tensões de poder entre eles (fotogramas 6.3 e 6.4).

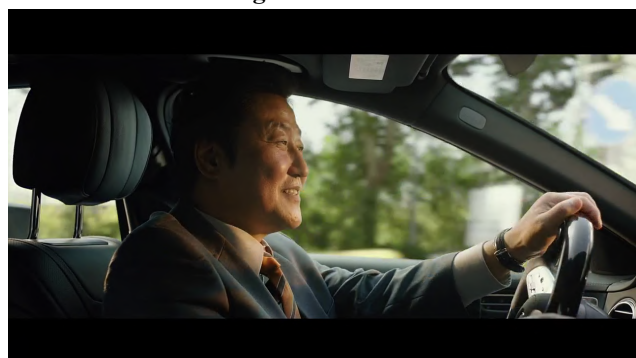
fotograma 6.1



fotograma 6.2



fotograma 6.3



fotograma 6.4



Em seguida, um *voice-over* de Ki-woo e Ki-jung descreve a governanta da casa como o próximo alvo e estabelece uma dificuldade maior para que seu posto fique vago, uma vez que ela está a mais tempo na casa que os próprios Park, enquanto vemos imagens dos irmãos observando-a pela casa. Eles afirmam que Moon-gwang (interpretada por Lee Jeong-eun, que pode ser vista de costa no fotograma 6.7) não vai abrir mão do trabalho tão fácil e que precisam se preparar bem com um bom plano. Assim, é explicitado para o espectador uma nova micro-questão: Como eles vão tirar a governanta? O restante da sequência vai ser dedicada exclusivamente a responder essa questão e a forma que isso será feita é a partir de outras micro-questões subordinadas, todas conduzindo a atenção do espectador pela tensão narrativa da curiosidade.

Porque pêssego é uma fruta proibida na casa dos Park? Essa é a pergunta que a cena seguinte coloca quando Da-hye lamenta com Ki-woo que não pode comer essa fruta. Um

voice-over responde essa questão, esclarecendo que a governanta possui uma séria alergia a pêssegos, enquanto vemos imagens dos irmãos Kim comprando a fruta, raspando e guardando seus pêlos numa tampa de caneta e salpicando na empregada sem ela perceber. Assim, essas imagens já colocam outra questão: eles estão causando uma alergia em Moon-gwang, por quê? A resposta vem na cena seguinte: para ela ir para um hospital e Ki-taek tirar uma foto dela.

Mas para que eles precisam de uma foto dela no hospital? Novamente a resposta vem na cena seguinte: para mostrar para Yeon-kyo, o que suscita outra questão. Para que mostrar a foto da governanta no hospital para Sra Park? Para dissimular uma história de que ele teria entreouvido uma conversa reveladora de Moon-gwang. A partir desse ponto o público começa a ter acesso a mais uma camada da artimanha dos Kim e nos é revelado que todo o diálogo que se segue entre Ki-taek e Yeon-kyo fora anteriormente escrito e ensaiado pelos Kim, havendo um paralelo se forma entre os protagonistas da história e os próprios realizadores do filme, que planejam meticulosamente a história que é contada. Assim como os espectadores do filme, Yeon-kyo está absorta na curiosidade da rede de micro-questões que é construída e, mesmo que Ki-taek finja hesitação em contar a história inventada, ela, do banco de trás do carro, suplica "apenas me conte, está bem?"

E do mesmo jeito que é possível deduzir as micro-questões que surgem na cabeça de um espectador ao assistir esse filme, os Kim também conseguem antever e planejar as perguntas que Yeon-kyo vai fazer. Quando ela recebe a (falsa) informação de que sua governanta teria tuberculose, vemos Ki-woo prever o questionamento "as pessoas ainda pegam tuberculose?" antes de ouvirmos as mesmas palavras da boca de Sra Park. Os argumentos de Ki-taek são tão convincentes que sua patroa, antes mesmo de chegar em casa, urge que ele interrompa as descrições vívidas do perigo de seus filhos contraírem também a doença.

Na mansão dos Park, Ki-jung recebe uma mensagem do pai avisando que ele chegará em três minutos e pega um pêssego em sua bolsa. O movimento de câmera indexal em direção à fruta coloca assertivamente a questão: qual a relação entre o horário de chegada e a fruta? É importante ressaltar que por mais trivial que cada uma das micro-questões colocadas pareçam ser, a própria velocidade que elas são respondidas pressupõe que não se espera que o

espectador reflita sobre ela por muito tempo, mas sim que ele permaneça num estado de perpétuo interesse pelo que vem a seguir. Assim, a resposta vem a seguir, com a professora de artes lançando um pouco de pelos de pêsego próximo à governanta, pouco antes de Sra Park e seu motorista chegarem em casa com as compras do mercado. Enquanto estes dois sobem as escadas, a tosse sórdida de Moon-gwang ecoa pela casa. Yeon-kyo, horrorizada, assiste sua empregada jogar o papel que ela tossiu numa lixeira.

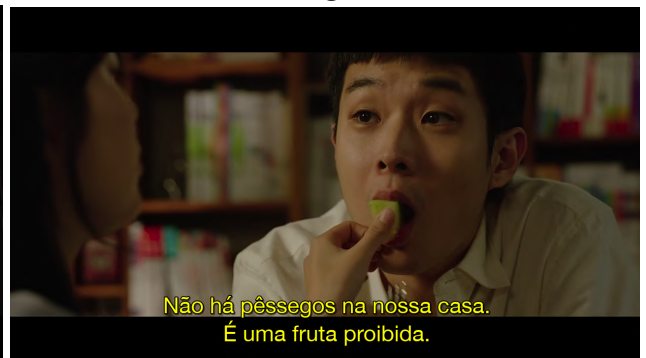
Ki-woo e Ki-jung, no semi-porão, balançam um sachê de molho picante em direção à câmera dizendo "se tiver a chance, isso será a cereja do bolo". Uma última micro-questão surge para coroar a sequência: como um molho picante poderá ser a cereja do bolo? Ki-taek avança em direção à lixeira, tira o sachê do bolso da camisa e deposita seu conteúdo vermelho sangue no papel que a governanta descartou. Assim, respondendo a micro-questão derradeira da sequência, o motorista levanta a prova forjada em carmim da gravidade da doença de Moon-gwang para sua patroa, que cerra os olhos em desolação enquanto o som dos violinos tocam triunfantes as notas finais de *The Belt of Faith*. A seguir cada micro-questão da sequência com sua cena correspondente:

fotograma 6.5



1. Qual o plano?

fotograma 6.6



2. Porque não há pêsegos?

fotograma 6.7



3. Porque causar a alergia?

fotograma 6.8



Mas foi muito repentino, eu não lembrava onde havia deixado.

4. Porque tirar a foto?

fotograma 6.9



Madame!
Essa mulher atrás de mim é ela?

5. Porque mostrar a foto?

fotograma 6.10



Eu entendo, certo.
Apenas me conte, está bem?

6. O que a governanta supostamente falava?

fotograma 6.11



As pessoas ainda pegam tuberculose?

7. Sr^a Park vai ser convencida?

fotograma 6.12



Pare, por favor!

fotograma 6.13



fotograma 6.14



8. Qual a relação entre a hora e o pêsego?

fotograma 6.15



MOLHO PICANTE

fotograma 6.16

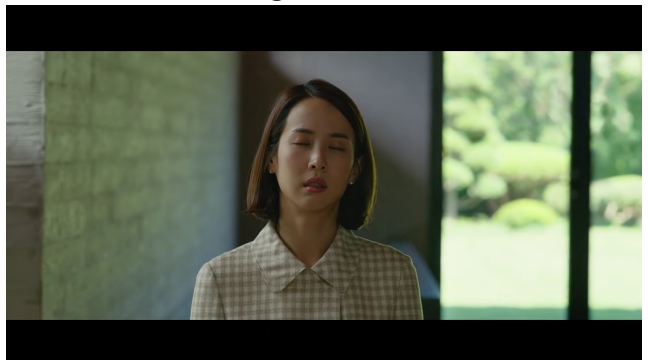


9. Como o molho picante vai ser a cereja do bolo?

fotograma 6.17



fotograma 6.18



A resposta para a última pergunta é apresentada visualmente.

Assim, a questão de como os Kim vão fazer com que a governanta atual seja demitida para ser substituída pela Sra Kim está respondida. Conseqüentemente, a macro-questão "Os Kim vão ser capazes de enganar os Park para conseguir empregar toda família?" está também

muito próxima de um resultado positivo. Entretanto, o relato detalhado dessa sequência construída de perguntas e respostas não serve apenas para conferir e confirmar a presença da narrativa erótica do filme, mas nos indica também algo crucial em relação ao jogo de poder entre os personagens. A família Kim, apesar de sua condição economicamente precária no início do filme, sai vitoriosa na tarefa de conquistar seus empregos ao final dessa sequência. Ela é colocada no controle da situação em cada uma das questões colocadas e, nesse sentido, aparenta ter um poder de influência para exercer sobre os Park, sem que os mesmos nem ao menos percebam. Essa manipulação atinge seu grau maior de evidência quando vemos a família Kim ensaiando em seu semi-porão a mentira a ser contada com a precisão exata de como ela seria recebida.

A cada vez que uma micro-questão de suspense, na qual o espectador temia que os Kim pudessem fracassar, é respondida por uma situação que gera curiosidade e surpresa, na qual o espectador se surpreendia e se fascinava com a esperteza dos Kim, mais inteligentes eles parecem ser e, conseqüentemente, mais poder da narrativa parecem ter em relação a seus antagonistas. Essa percepção ocorre pois, por meio do comando atento das perguntas e respostas que a narrativa coloca para avançar a história, o fluxo de informações é administrado de forma que, por boa parte dessa primeira metade do filme, os Kim sabem não apenas mais do que os Park, mas também mais que os próprios espectadores. A escolha de revelar o plano e a estratégia dos protagonistas conforme os eventos acontecem, e não antes, não se trata apenas de uma escolha sobre qual tensão narrativa o público vai experienciar, entre curiosidade e surpresa no primeiro caso e suspense no segundo, também é uma escolha de como esse público vai perceber a situação dos protagonistas.

É claro, porém, que o público, sabendo que o filme não está perto de se encerrar, pode esperar que algo de errado comece a acontecer, ou que alguma virada no enredo se aproxime. A próxima sequência a ser analisada vai mostrar exatamente isso, também como o jogo de expectativas do filme vai começar a ser quebrado de forma mais sistemática e o que isso vai refletir nas relações de poder entre os personagens.

3.2 Tensões narrativas, enquadramento e *mise-en-scène*

A análise do filme, a partir deste ponto, vai passar a se sustentar ainda mais nos elementos de composição do enquadramento e da *mise-en-scène*, além, é claro, de considerar sempre a estrutura de narrativa erotética que organiza as informações do filme. Os modelos propostos - já apresentados ao final da fundamentação teórica desta dissertação - vão servir de base para a leitura das imagens e das cenas. Estamos considerando que para que seja criada, imageticamente, a tensão de suspense numa cena, é necessária uma composição visual instável ou dissonante que, acompanhada da narrativa prévia do filme e a bagagem cultural do espectador, gera expectativas e antecipação organizadas numa oposição entre medo e esperança. Já na criação imagética de curiosidade, teremos uma composição que sugere um elemento ausente, a qual em conjunto, novamente, com a narrativa e a bagagem do espectador, vai gerar uma expectativa indefinida, ou seja, na qual o espectador não tem informações suficientes para fazer um par de suposições mais exatas do que pode estar faltando. Por fim, no caso da surpresa, a narrativa imediata sugere uma ausência de expectativas sobre o surgimento de um novo elemento, até que este componente aparece, inesperadamente, na composição.

A cena da bebedeira

Assim que estão todos contratados e trabalhando na casa, o que é mostrado com harmonia num plano-sequência na cena #63 “*Steadicam*”,⁶¹ Da-song fareja Ki-taek e Chung-sook e afirma que eles possuem o mesmo cheiro. Dessa forma é plantada a suspeita de que o garoto possa descobrir algo e revelar a farsa. Vemos nas cenas posteriores os Park se preparando para um passeio e, apesar da família Kim estar completamente tranquila, com seu plano de infiltração completo e desfrutando da luxuosidade do lugar enquanto seus patrões estão fora acampando, essa tensão da possibilidade de serem descobertos se mantém sob os eventos mostrados.

⁶¹ A numeração e nome das cenas diz respeito a como elas são identificadas no *storyboard*.

Steadicam é um equipamento de estabilização de câmera acoplado à pessoa que opera e permite que o operador faça filmagens se movendo livremente pelo espaço sem causar trepidações na imagem. O termo também é utilizado para descrever o movimento feito pela câmera, geralmente um plano-sequência.

fotograma 7.1



A cena #72A “*Drinking party*” se inicia por volta do minuto 56 do filme. Nela os Kim estão comendo *snacks* e se embriagando na sala de estar, em um enquadramento que mostra os quatro personagens com a mesa bagunçada em primeiro plano a sua frente (fotograma 7.1). O suspense não imediato de que eles possam ter suas identidades eventualmente reveladas se carrega para essa cena e segura a atenção do espectador para o possível risco daquilo que eles estão fazendo e dizendo. Ki-woo revela que está lendo o diário de Da-hye para conhecê-la melhor e que pretende pedir ela em namoro oficialmente quando ela entrar na universidade. O resto de sua família o encara por um instante, criando um momento de curiosidade sobre como eles vão reagir a essa informação. Ki-taek então ironiza as implicações desse desejo, de que aquela mansão onde eles trabalham se tornaria a casa de seus sogros, ou seja, de alguma forma ele ascenderia à mesma classe social que os Park.

A segunda macro-questão do filme então retorna, a que se apresenta como “Ki-woo vai conseguir realizar o sonho de ascender socialmente?”, e se coloca assertivamente como próximo passo para o avanço da narrativa do filme, conforme o jovem detalha para sua família seu plano para casar com Da-hye sem revelar a identidade de seus pais. Ele pretende contratar atores para se passar por seus parentes para o casamento. Fica então evidente que essa macro-questão diz respeito somente a Ki-woo e que, pelo menos num primeiro momento, essa ascensão social que o matrimônio traria não se estenderia ao resto da família Kim. Além de se criar uma possível tensão entre o filho e sua família, esse objetivo do Ki-woo vai de

encontro à noção do Sr. Park - ainda que não explicitado nessa cena, será retomado mais à frente na narrativa - sobre uma linha imaginária que não deve ser atravessada entre seus empregados e ele (ou nesse caso sua família). Um casamento entre sua filha e o tutor de inglês certamente quebraria esse limite.

Em seguida, uma breve conversa se segue sobre como os Park são ingênuos e simpáticos e que isso se deve à sua riqueza. Ki-taek então começa a demonstrar preocupação sobre o motorista anterior. Aborrecida com essas demonstrações de empatia, Ki-jung, sincronizada com um raio, protesta com os outros dizendo que eles, os Kim, são os mais necessitados nessa situação e que toda a preocupação deveria estar voltada para eles mesmos. Esses pequenos desentendimentos entre os Kim tensionam a possibilidade de que, com preocupações diferentes entre si, a família perca a coesão que garantiu o sucesso de seu trabalho em grupo até o momento, colocando em risco a conquista do resultado positivo na primeira macro-questão.

Essa tensão de implosão das relações internas entre os Kim se sustenta e se intensifica quando repentinamente em resposta a uma provocação de Chung-sook, Ki-taek parece perder a paciência e varre a mesa com o braço, derrubando copos e garrafas no chão. Ele agarra a esposa pelo colarinho e parece que vai agredi-la. Esse momento de surpresa é sucedido pelo suspense da iminência de violência e, em seguida, pela quebra dessa tensão quando o rosto furioso de Chung-sook encarando o marido vai se transformando numa risada e o espectador vai percebendo, junto com os filhos do casal, que a cena não passava de uma brincadeira para assustá-los.

As composições de enquadramento dos dois planos que compõem esse momento da cena realçam as tensões e as quebras de expectativas da narrativa. Primeiro, temos um plano frontal fechado em Ki-taek enquanto ele afirma o *status* de "donos da casa" que eles gozam naquela noite. A câmera se vira para Ki-woo (à esquerda) e Chung-sook (à direita) quando cada um fala, mas assim que esta começa a comparar o marido com uma barata na hipótese da família Park entrar subitamente pela porta, a câmera volta para o rosto deste. O enquadramento se mantém em Ki-taek enquanto vemos o rosto dele ficar progressivamente mais sombrio (fotograma 7.2). Repentinamente, o punho cerrado do personagem invade o

quadro pela extremidade inferior (fotograma 7.3) e golpeia copos e garrafas para a esquerda em direção a Ki-woo (fotograma 7.4). Esse momento de surpresa composicional é acompanhado de uma virada rápida de câmera (conhecida como *chicote*) para mostrar a reação de espanto de Ki-woo (fotograma 7.5).

fotograma 7.2



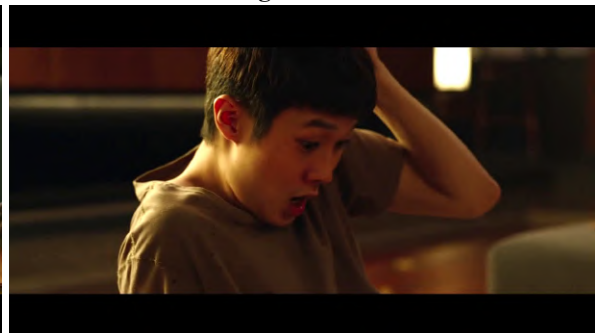
fotograma 7.3



fotograma 7.4



fotograma 7.5



Assim como o plano anterior fora composto para potencializar o efeito de surpresa, mesmo com um certo nível de antecipação com a mudança de expressão de Ki-taek, o golpe do personagem ainda é inesperado, principalmente porque surge de fora para dentro do enquadramento, o plano seguinte é composto para potencializar tanto o suspense quanto a dissolução dessa tensão. Agarrando Chung-sook pelo colarinho, Sr. Kim está de costas para a câmera com seu rosto escondido (fotograma 7.6). Esse ocultamento do maior ponto de interesse para se ler as intenções de um personagens aumenta o grau de incerteza da composição (e conseqüentemente o suspense), fazendo o espectador concentrar sua atenção no rosto da esposa que encara intensamente o marido. Instintivamente, o público sabe que a melhor opção para ler o rosto de um personagem que está oculto, é observar atentamente a outra personagem que está olhando aquilo que gostaríamos de estar vendo.

Ainda do ponto de vista composicional, pensando nos aspectos da Gestalt estudados por Arnheim, a relação entre os dois elementos principais na imagem reforçam essa instabilidade característica do suspense. O rosto centralizado de Chung-sook reforçaria um equilíbrio na composição e concentra o principal ponto de atenção no quadro. Entretanto, deslocado para a direita, e reforçado pela direção de olhar da personagem no centro - está a cabeça sem rosto (ou seja, indefinido) de Ki-taek tensionando, as áreas intermediárias entre o centro e a periferia do quadro comumente apresentam uma ambiguidade inerente - a composição e criando um ponto de instabilidade nela. Entra então nesse momento outra quebra de expectativa. No ponto mais estável da composição, o rosto de Chung-sook apresenta uma mudança inesperada (fotograma 7.7).

Podemos considerar a primeira quebra de expectativas o momento em que um Kim se volta contra o outro, transformando o tom da cena para algo mais dramático e tenso. A tensão da cena se relaxa quando observamos, muito atentamente devido ao suspense gerado pelo instante anterior, Chung-sook transfigurar sua expressão e começar a gargalhar. O mesmo enquadramento que antes enfatizava o suspense da cena agora serve muito bem para desfazer essa tensão no momento em que Ki-taek vira o rosto para a câmera, jocosamente acompanhando o riso de sua esposa, para zombar da peça que acabara de pregar em seus filhos (fotograma 7.8). Enfim, a possibilidade do marido agredir a cômputo é completamente descartada quando esta torce o punho dele e afirma que se fosse para valer, ela o mataria facilmente (fotograma 7.9).

fotograma 7.6



fotograma 7.7



fotograma 7.8



fotograma 7.9



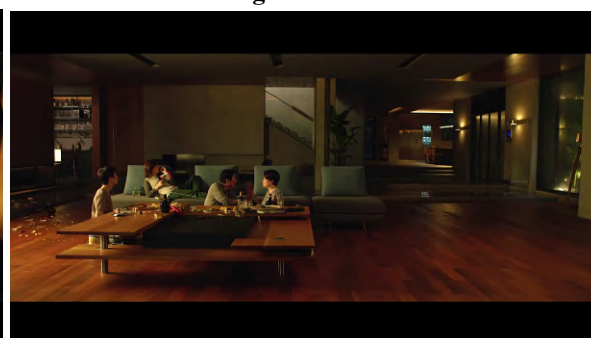
O tom jocoso da cena se mantém por mais um instante, com uma pequena surpresa composicional cômica no plano seguinte quando Ki-jung percebe que estava comendo um petisco para cães. É interessante observar que a atriz gira a frente da embalagem para a câmera, para que sua descoberta e surpresa seja sincronizada com a do público (fotograma 7.10). Essa leitura apenas ocorre de forma tão eficiente e sutil, pois a embalagem é segurada próximo ao rosto da personagem que está no centro do quadro, ou seja, o ponto principal de atenção do espectador.

Entretanto, uma nova quebra de expectativas muda o tom da cena com uma surpresa sonora: a campainha toca. A memória da situação hipotética levantada por Chung-sook da família Park voltar para casa sem sobreaviso é recente o suficiente para causar um suspense dramático imediato. O enquadramento com excesso de espaço negativo - deslocando do centro "gestáltico" a família Kim, para acentuar uma tensão narrativa - novamente evoca uma instabilidade composicional entre a família e a porta da casa que acentua o desconforto dessa possibilidade (fotograma 7.11). Logo, esse suspense dramático é substituído por uma curiosidade quando vemos, junto com a família Kim, que quem está à porta é Moon-gwang, a velha governanta da casa, suscitando a micro-questão "o que ela veio fazer na casa a essa hora?". Ela ri histericamente enquanto fala no interfone com Chung-sook, o que acrescenta ainda mais uma camada de curiosidade.

fotograma 7.10



fotograma 7.11

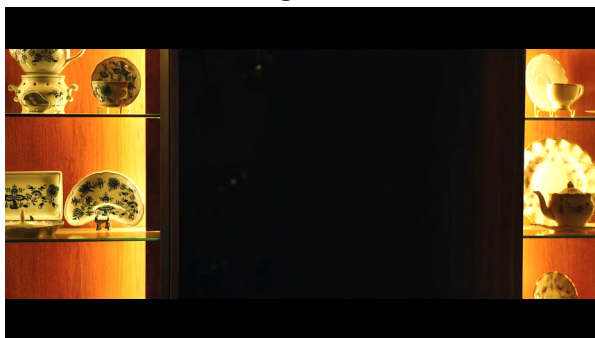


Tensões narrativas: o retorno de Moon-gwang

A antiga empregada consegue convencer a atual a deixá-la entrar com o argumento de que esquecera "alguma coisa" no porão antes de ser mandada embora. Quando questionada o que exatamente seria essa alguma coisa, ela responde com um estranho convite - "Você quer descer comigo?" - que é dispensado. O enquadramento, no entanto, reforça o mistério do que seria essa coisa esquecida no porão, uma vez que ao descer as escadas para o andar inferior, Moon-gwang não acende as luzes do caminho e é encoberta pelas trevas, deixando para trás uma composição visual bastante dissonante, com grande espaço vazio de informação em seu centro (fotograma 8.1). Como já foi estabelecido, Arnheim dava uma atenção especial ao centro das imagens pois carrega em si um foco de atenção e uma força de composição ímpar⁶². Um vazio de informação nessa área causa um incômodo muito proposital no público. Em seguida, vemos um plano que vai tensionar ainda mais a sequência, no qual a câmera de segurança da casa é mostrada com o fio cortado (fotograma 8.2). Além de lançar mais suspeitas sobre a inocência das intenções de Moon-gwang, esse plano gera um grau de suspense visto que se trata de uma informação crucial da qual o público tem ciência, mas não os protagonistas.

⁶² Rudolf Arnheim considerava esse aspecto da percepção humana tão importante que dedicou um livro inteiro para esse tema em *O Poder do Centro*, publicado em 1982.

fotograma 8.1



fotograma 8.2

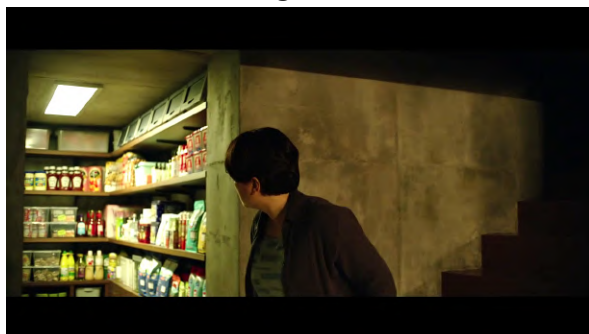


Esse déficit de informação em relação aos Kim vai reduzindo a posição de poder deles dentro da narrativa. Ao mesmo tempo que aproxima o espectador dos personagens, uma vez que ambos possuem o mesmo grau de curiosidade sobre a situação a sua frente, coloca também a atual visitante numa posição melhor em relação a eles, já que ela parece saber de algo que eles desconhecem. Essas mudanças de poder vão apenas se acentuar conforme esta sequência progredir. Primeiro, a tensão de curiosidade aumenta vertiginosamente quando Chung-sook cansa de esperar, desce para ver porque Moon-gwang está demorando e a encontra numa posição completamente inusitada, tentando mover o armário. Em meio ao choque dessa surpresa, a atual empregada atende ao pedido de ajuda da antiga e auxilia. Porém, quando o armário finalmente se move, Moon-gwang cai de cara no chão. Chung-sook vai a seu socorro, mas a velha governanta se levanta ilesa e abre uma porta que estava oculta na parede atrás do armário.

Assim, um instante antes da maior revelação do filme, a sucessão de acontecimentos na trama cria uma estrutura de tensões que segue a sequência curiosidade → surpresa → curiosidade → surpresa → suspense → surpresa → curiosidade, a qual é corroborada pela composição audiovisual do filme. Inicialmente, Chung-sook termina de descer as escadas e olha à sua volta, mas não vemos Moon-gwang, o que gera mais curiosidade (fotograma 8.3). Ouve-se então um gemido de esforço à esquerda do quadro, a Sra Kim se vira e vemos sua expressão de surpresa, aumentando assim a tensão já estabelecida (fotograma 8.4). Quando a câmera gira, enquadrando Moon-gwang suspensa horizontalmente com os pés apoiados na parede e as mãos empurrando o armário, a resposta para a micro-questão "porque Moon-gwang está demorando tanto?" é uma surpresa que por sua vez gera mais curiosidade na forma de "porque Moon-gwang está nessa posição?" (fotograma 8.5). Quando ela pede

ajuda, a tensão de curiosidade se torna "porque Moon-gwang quer empurrar o armário?" (fotograma 8.6).

fotograma 8.3



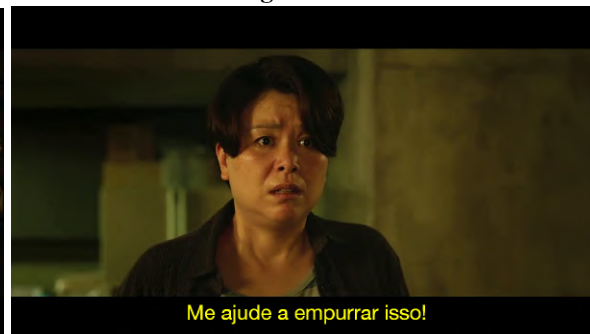
fotograma 8.4



fotograma 8.5



fotograma 8.6

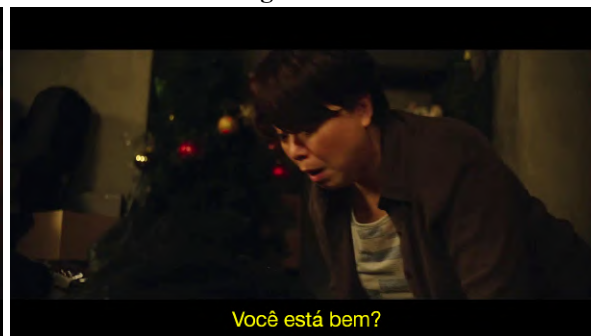


Quando Chung-sook, puxando o armário, olha pra baixo, vê e retira uma grelha que estava emperrando o móvel, ela descobre a resposta de uma micro-questão que não estava necessariamente gerando uma tensão evidente: "porque o armário não se move com facilidade?". A curiosidade dessa cena é interrompida momentaneamente quando a surpresa da descoberta da grelha, aliada com a queda abrupta de Moon-gwang (fotograma 8.7), gera um curto suspense com a possibilidade dela ter se ferido gravemente na queda. Esse suspense, mesmo que breve, é enfatizado pelo fato da personagem rolar para fora do quadro e não poder ter seu bem-estar imediatamente aferido pelo público (fotograma 8.8). De costas para a câmera, ela logo se levanta, se desculpando por ter assustado Chung-sook (fotograma 8.9) e segue em direção ao armário. Só então - depois deste jogo acelerado de tensões projetado para desnortear tanto a família Kim quanto os espectadores - é que a antiga governanta abre a porta secreta que leva a um novo cômodo da casa, completamente desconhecido anteriormente. Ela adentra gritando "Querido!" (fotograma 8.10).

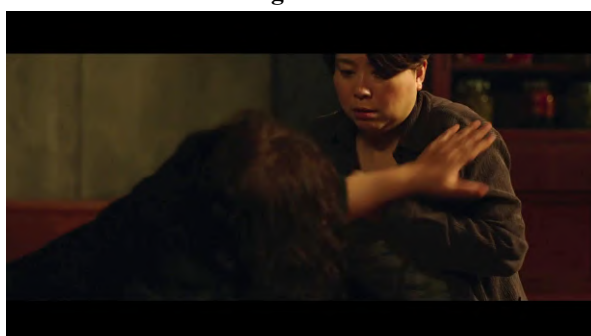
fotograma 8.7



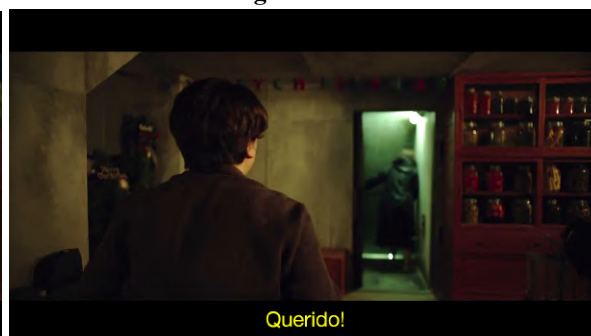
fotograma 8.8



fotograma 8.9



fotograma 8.10



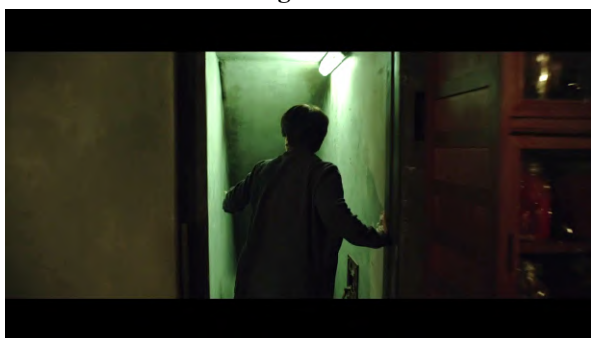
Tensões narrativas: a revelação do *bunker*

Atraída pela profusa curiosidade que essa situação produz, Chung-sook vai atrás de Moong-gwang, descendo os lances de escada até um subsolo onde a velha empregada entrega uma mamadeira para um homem deitado (fotograma 9.2). Essa surpresa nos é revelada num plano bastante aberto, como se para evidenciar a incontestabilidade dessa revelação, e que continua como plano-sequência em *steadicam* enquanto a câmera mergulha atrás da Sra Kim na descida vertiginosa (fotograma 9.1) pelo corredor estreito até o claustrofóbico *bunker* secreto. Esse movimento contínuo de descida, além de esticar a duração da surpresa, também serve como um indicativo visual - e também auditivo, uma vez que o efeito sonoro nesse trecho é um *tom de Shepard* descendente⁶³ - do ponto inferior de poder narrativo em que a família Kim se encontra. Esses movimentos verticais representam as relações de hierarquia

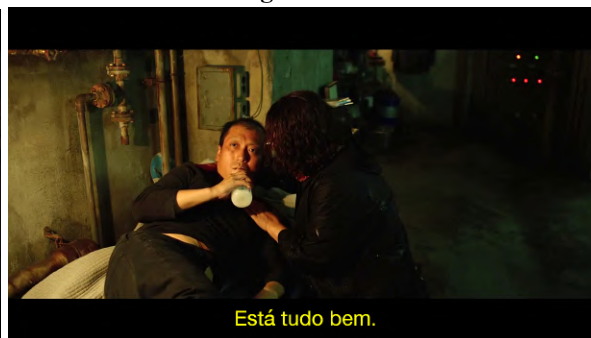
⁶³ Um tom de Shepard, em homenagem a Roger Shepard, é um som que consiste em uma superposição de ondas senoidais separadas por oitavas. Isso cria a ilusão auditiva de um tom que sobe ou desce continuamente na sensação de altura, mas que, no final das contas, parece não conseguir ficar mais alto ou mais baixo. Shepard, Roger N. «Circularity in Judgements of Relative Pitch». *Journal of the Acoustical Society of America*. 36: 2346–53.

social e estão presentes em vários momentos do filme. Contudo, esse é o ponto da história no qual os Kim estão em maior desvantagem informacional e, conseqüentemente, é também o ponto da história com o maior pico da tensão de curiosidade.

fotograma 9.1



fotograma 9.2



É interessante observar que, novamente, um momento de grande tensão dramática - como a surpresa da revelação da escada para o *bunker* - é sucedido por uma situação ou imagem cômica. Nesse caso, a caracterização de Geun-se (interpretado por Park Myeong-hoon, que pode ser visto à esquerda no fotograma 9.2), frágil e bebendo numa mamadeira, possui contornos que podem ser lidos como parte de uma quebra cômica, mesmo que tensione a curiosidade e não dissipe por completo o choque da surpresa que o antecedeu. Enfim, Moon-gwang começa a dar as explicações que justificam a existência deste cômodo secreto na mansão e a presença do homem que vive lá. Conforme Chung-sook escuta o esclarecimento da situação e percebe a precariedade das circunstâncias do casal à sua frente, ela percorre toda a extensão do aposento para compreender o que se passa. Novamente, a informação nesse contexto é poder e os Kim, o restante da família nesse momento está escutando escondida na curva da escada, vão, aparentemente, retomando o controle da narrativa. Com isso, Chung-sook vai voltando a ficar mais intimidadora com sua interlocutora e ameaça chamar a polícia.

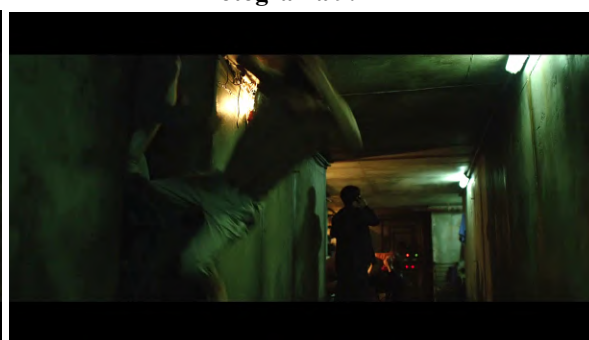
Enquanto Moon-gwang suplica por compaixão, seu marido Geun-se come uma banana de forma incomum (fotograma 9.3), tensionando ainda mais a comicidade contra a dramaticidade da situação, colocando esse novo núcleo de personagens na posição mais baixa na rede de relações de poder do filme. Entretanto, essa hierarquia não se mantém por muito tempo, pois Ki-taek pisa em falso e arrasta toda sua família escada abaixo. Essa surpresa,

marcada pela queda da família Kim entrando em quadro de forma abrupta (fotograma 9.4), vai marcar uma grande virada no jogo de controle da situação do filme. Moon-gwang captura na câmera do celular uma confissão involuntária de que todos os Kim fazem parte da mesma família e ameaça enviar para a madame. Apesar do protesto cômicamente ineficiente de Ki-taek em defesa de não chatear os Park com uma revelação tão chocante, o casal do porão usa o poder dessa informação para literalmente controlar os Kim.

fotograma 9.3



fotograma 9.4



Tensões narrativas: disputa pelo celular

Nesse momento da história, a primeira macro-questão do filme, que diz respeito à sustentação da mentira dos Kim em relação aos Park, está em flagrante perigo de ter um resultado negativo e, dessa forma, há um intenso suspense narrativo. Curiosamente, Bong Joon-ho opta por um tom cômico com contornos absurdistas na cena que se sucede. Em #78A "*North Korean Missile Mansion*", os seis personagens estão na sala de estar da mansão, o casal no sofá numa posição insólita de massagem (fotograma 10.1), enquanto a família de protagonistas está de joelhos no canto da sala numa postura igualmente incomum (fotograma 10.2), como num castigo infantil, ouvindo em disco *In Ginocchio Da Te*, uma canção romântica de um filme italiano homônimo de 1964. Apesar da letra dessa música não ser traduzida na legenda do filme, ela narra um pedido de desculpas de um homem apaixonado que, repetidamente no refrão, diz que vai voltar de joelhos para sua mulher amada⁶⁴. Assim,

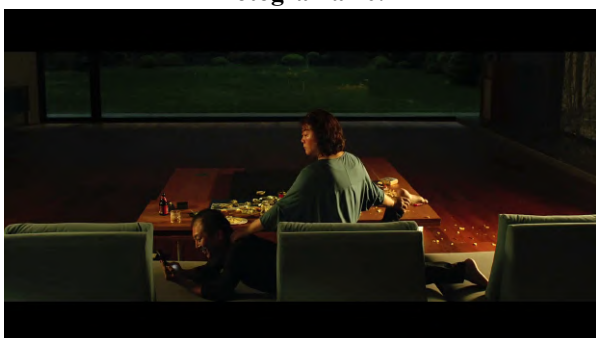
⁶⁴ refrão da música original seguido de sua tradução:

Ritornerò in ginocchio da te / Eu vou voltar para você de joelhos
L'altra non è, non è niente per me / A outra não é, não é nada para mim
Ora lo so, ho sbagliato con te / Agora eu sei, eu estava errado com você
Ritornerò in ginocchio da te / Eu vou voltar para você de joelhos

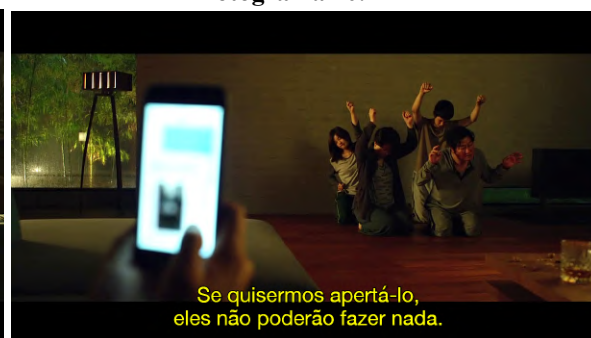
apesar do estilo musical não condizer com a tensão da cena apresentada, a letra da música cria uma ironia com a situação da família Kim, que está literalmente de joelhos na cena, emulando um pedido de desculpas para que sua farsa não seja revelada aos Park.

Enquanto Moon-gwang e Geun-se gozam de sua vantagem sobre os Kim e os criticam por se aproveitarem da ausência dos Park de forma tão vulgar, a dissonância entre a situação de suspense narrativo e a escolha de música ressalta a estranheza desse momento no filme. Se apoiando ainda mais no insólito, a cena toma uma tangente quando Geun-se olha em direção à câmera (fotograma 10.3) e se lembra de um momento agradável em #78B "Royal Milk Tea", no qual ele e a esposa tomavam chá ao som da mesma canção (fotograma 10.4). Finalmente, a dissonância entre a atmosfera dos planos e a música desaparece, criando um momento de baixa tensão na sequência.

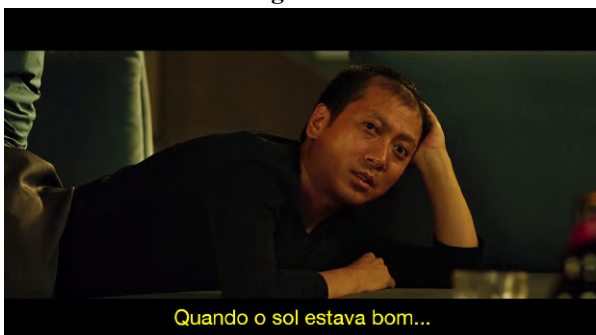
fotograma 10.1



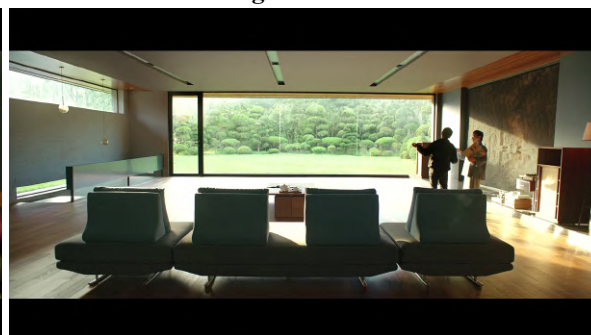
fotograma 10.2



fotograma 10.3



fotograma 10.4



Logo, porém, a calma desse trecho é quebrada, e essa quebra de expectativa é marcada por dois planos consecutivos. No primeiro, temos um plano lateral do casal que bebe delicadamente o chá e observa a paisagem fora de quadro à esquerda. Inesperadamente, eles viram o rosto em direção à câmera, surpresos com algo nessa direção (fotograma 10.5). No

segundo plano, a família Kim, na ambientação anterior da sala, corre em direção à câmera com Chung-sook na dianteira como se quisesse derrubar algo (fotograma 10.6). Relembrando as definições de Bordwell e Thompson sobre história, enredo e diegese, percebemos que a estrutura clássica de plano ponto-de-vista dessas duas tomadas cria uma ligação diegeticamente impossível entre dois eventos que ocorreram em tempos muito distintos dentro da cronologia de eventos da história. É uma quebra composicional de diegese que se apresenta como uma flagrante quebra de expectativa estilística do filme. Essa surpresa estrutural da decupagem do filme intensifica ainda mais a surpresa narrativa do contra-ataque dos protagonistas.

fotograma 10.5

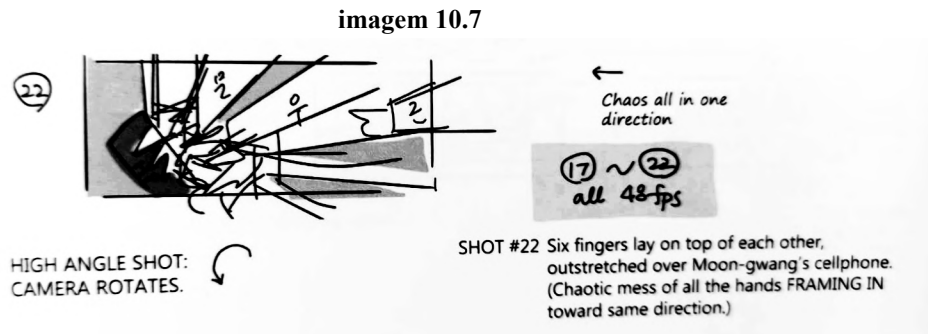


fotograma 10.6

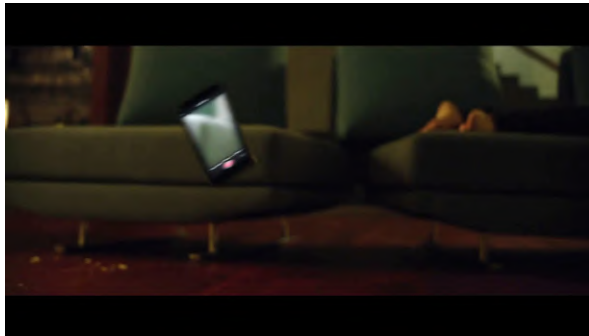


Finalmente, estabelecida a disputa direta entre os dois núcleos de personagens, a tensão de suspense - "quem vai pegar o celular?", ou seja, ter o controle da informação - emerge novamente para a composição visual do filme. Para dilatar essa tensão, os planos passam a ser filmados a 48 quadros por segundo (de acordo com as indicações do *storyboard* da imagem 10.7), duplicando sua duração na obra final. Primeiro, vemos o celular de Moon-gwang em plano próximo quicar para fora de quadro enquanto a câmera se move para a direita e para cima enquanto cada um dos personagens se empilham uns sobre os outros para alcançar o telefone móvel (fotogramas 10.8, 10.9 e 10.11). A verticalidade de movimentação desse plano remete novamente à temática visual do filme, mas também reforça o jogo do suspense onde o pêndulo das possibilidades oscila entre o desejável e o indesejável, ao passo que o espectador antecipa quem, literalmente, vai "ficar por cima" na disputa. Entre cortado com essa tomada, temos também um plano de Chung-sook - a integrante mais forte da família Kim - caída no chão enquanto os outros personagens saltam por cima dela, e um plano detalhe de múltiplas mãos tentando agarrar o celular em questão (fotograma 10.10). A dificuldade de

distinção entre elas e a composição desbalanceada do enquadramento, no *storyboard*, Bong indica especificamente a composição de "caos todo em uma direção" como vemos na imagem 10.7, são pontos agravantes visuais de incerteza que tensionam ainda mais o suspense dessa sequência.



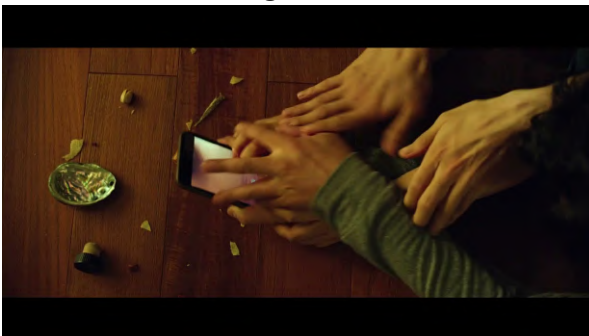
fotograma 10.8



fotograma 10.9



fotograma 10.10



fotograma 10.11



fotograma 10.12



Contudo, a cena continua sendo acompanhada por *In Ginocchio Da Te*, que confere uma comicidade na dissonância entre a violência em tela e o romantismo sonoro. Além do efeito cômico, essa continuidade da música confere também um efeito anempático à cena. Segundo Michel Chion, em seu livro "A Audiovisão"⁶⁵, podemos definir a música anempática como:

[...] a música [que] manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito - e é sobre esse próprio fundo de «indiferença» que se desenrola a cena, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço, inscrevendo-a num fundo cósmico. Exemplos deste segundo caso, a que se pode chamar anempático (com um «a» privativo), são as numerosas músicas de piano mecânico, de celesta, de caixa de música e de orquestra de baile cuja frivolidade e ingenuidade estudadas reforçam, nos filmes, a emoção individual das personagens e do espetador[sic], na medida em que afetam ignorá-las. (CHION, 2008, pp 14-15)

Tanto o humor quanto a indiferença são pontuados então com um plano geral de fora da casa (fotograma 10.12), observando, pela parede de vidro, em escala muito pequena na tela, a insignificância dessa disputa quando vista de longe e em contraste com a chuva que cai no jardim. De volta para dentro da casa, o pêndulo do suspense continua conforme personagens diferentes tomam posse do aparelho celular. Entretanto, numa surpresa pontual, a violência se intensifica quando Moon-gwang golpeia com um vaso a cabeça de Ki-woo e Ki-jung, a qual revida trazendo diversos pêssegos da cozinha para causar uma reação alérgica

⁶⁵ Chion, Michel. *A Audiovisão - Som e Imagem no Cinema*, Texto & Grafia, 2011.

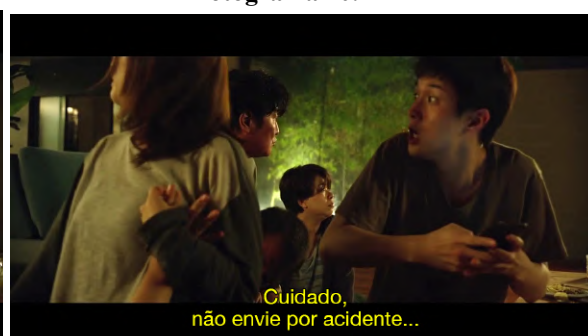
grave em sua agressora. Subitamente, o suspense sobre a posse do celular vai dando lugar ao suspense sobre a integridade física dos personagens. A música italiana vai entrando em *fade out* e, assim, o que antes era marcado como uma cena estilisticamente mais próxima do humor, vai se tornando progressivamente mais violenta e preocupante.

Com Moon-gwang e Geun-se dominados, Ki-woo finalmente consegue pegar o celular, resolvendo assim ambas as micro-questões de suspense colocadas, ou seja, ninguém mais deve se machucar e a posse do aparelho vai ficar com os Kim. Entretanto, justamente nesse breve momento de distensão narrativa, o telefone da casa começa a tocar. Essa nova surpresa - marcada pelo toque sonoro - é acompanhada por um movimento de câmera ascendente conforme cada integrante da família Kim vai percebendo o toque e se levantando do chão (fotogramas 10.13 à 10.16). A movimentação desse plano sugere, tematicamente, um abandono das disputas (literalmente) inferiores para preocupações (literalmente) mais elevadas, ou seja, coloca novamente o casal do *bunker* numa posição mais baixa e a família Park, que está para chegar na casa, numa posição mais alta dentro da hierarquia de poder do filme. Além disso, composicionalmente, o olhar dos personagens vaga por todas as direções do enquadramento (fotogramas 10.14 à 10.15) até, finalmente, se concentrar numa mesma direção, à esquerda de quadro (fotograma 10.16), tensionando para um elemento fora do plano e criando uma curiosidade composicional com a ausência explícita de um elemento importante para a cena: o telefone que está tocando.

fotograma 10.13



fotograma 10.14



fotograma 10.15



fotograma 10.16



Tensões narrativas: o retorno dos Park

Num movimento indexal de câmera em direção ao aparelho, que funciona como uma resposta à micro-questão composicional colocada pelo plano anterior, Chung-sook atende o telefone e tem uma conversa com Yeon-kyo. As informações nessa conversa são intencionalmente organizadas numa sequência que potencializa o impacto da narrativa erótica em diferentes categorias de tensão narrativa. Primeiro, temos a resposta à micro-questão de curiosidade sobre quem estaria ligando para a casa: Yeon-kyo, que está dentro do carro com seu marido no volante e fazendo uma pergunta sobre os conhecimentos culinários de sua empregada. Essa resposta produz uma próxima micro-questão de suspense: os Park estão voltando para a casa? Que é respondida com a próxima informação que Yeon-kyo dá: se Chung-sook começar a cozinhar agora, a comida vai ficar pronta na hora que eles chegarem. Assim, sabemos que os Park estão a caminho e vão chegar em breve. A micro-questão de suspense que se coloca agora é: quão breve?

A resposta dessa questão é adiada - um atraso que por si só tensiona mais o suspense - para que se responda outra micro-questão de curiosidade: por que eles não estão no acampamento? A resposta é que o *camping* teve de ser cancelado por conta da chuva e a mudança de enquadramento dentro do carro deixa evidente o mau humor de todos os integrantes da família rica, o que por si também piora a possibilidade do que pode acontecer quando chegarem em casa. Finalmente, temos a resposta da micro-questão anterior: os Park chegarão em casa em 8 minutos. Esta cria a derradeira micro-questão que vai reger a sequência seguinte: será tempo suficiente para limparem as evidências do que acabou de acontecer? A cereja do bolo - uma informação extra que diminui drasticamente as chances já

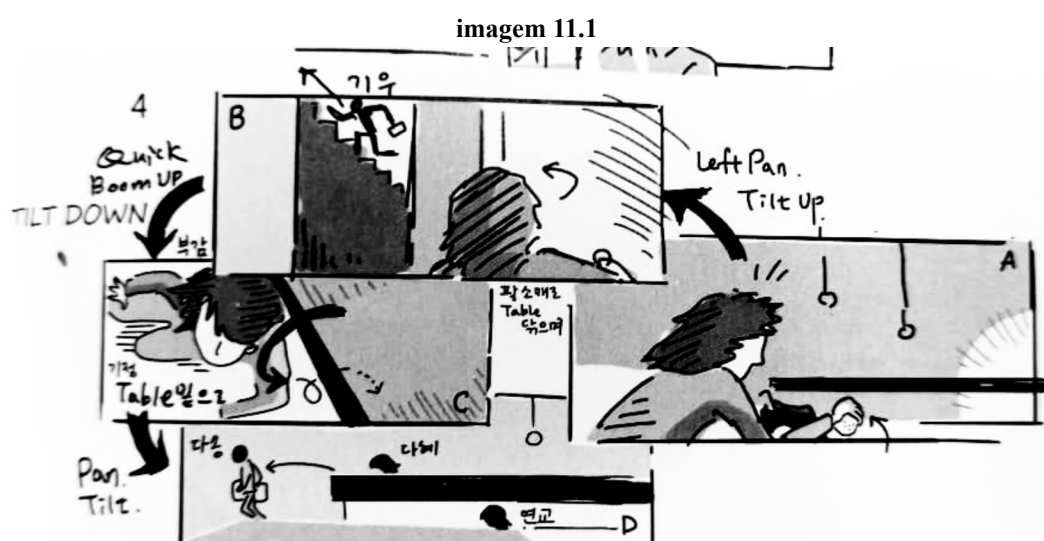
pequenas de obter um resultado positivo na última questão, dessa interação é então apresentada para o público assim que o telefone é desligado: Chung-sook nunca ouviu falar do prato que Yeon-kyo solicitou que ela fizesse.

Diretamente ligada à primeira macro-questão do filme - aquela sobre enganar os Park para manter seus empregos - e acompanhada por outra composição magistral de Jung Jae-il, esta intitulada *Zappaguri* (짜파구리), a sequência que se sucede mostra a família Kim correndo de um lado para o outro pela casa para limpar a bagunça resultante das cenas anteriores. A cadência acelerada da trilha musical dá contorno às curvas dramáticas dessa sequência, cujo mote visual é a velocidade e a simultaneidade, que é expressada por uma abundância de panorâmicas rápidas, e enquadramentos que enfatizam ações em primeiro e segundo plano. Vale destacar aqui que a maior parte dos movimentos de câmera nesse trecho são laterais, geralmente com a função de mostrar os membros diferentes da família Kim em atividades concomitantes, com exceção de apenas dois planos. No primeiro vemos Ki-jung limpando o chão a partir de um ângulo de *plongê* absoluto, quando a objetiva da câmera está perpendicular ao chão. A imagem gira em sentido horário, como um relógio.

O segundo plano, instantes depois, apresenta três movimentos complexos em sequência que podem ser observados em conjunto na imagem do *storyboard* (imagem 11.1). Inicialmente, ao perceber a luz acender na escada, Ki-jung, enquanto termina de arrumar a sala, olha para o lado e a câmera acompanha seu olhar para a esquerda, encontrando Ki-woo terminando de subir as escadas. Depois a câmera volta para Ki-jung, que termina de limpar a superfície da mesa e rola para baixo do móvel, enquanto o enquadramento avança sobre a personagem por cima dela, corrigindo o ângulo em *plongée* para mantê-la em quadro. Finalmente, a câmera faz um último movimento de *tilt* para cima, a tempo de mostrar a família Park chegando na sala pelas escadas da garagem. Além da perícia técnica necessária para orquestrar essa sequência de movimentos com a movimentação dos atores, esse plano dá conta de três aspectos muito importantes para a narrativa. O primeiro é pragmático, em determinar geograficamente a localização dos irmãos Kim na casa no momento que os Park chegam. O segundo é temático, estabelecendo uma relação horizontal entre Ki-jung e Ki-woo, por meio do movimento lateral de câmera, e uma relação vertical entre ela e os Park, por meio

do movimento de câmera para cima, localizando a família rica acima de Ki-jung no enquadramento.

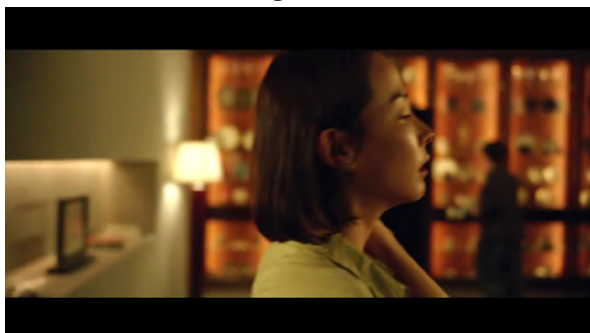
O terceiro aspecto, diz respeito à tensão narrativa da composição audiovisual em movimento que podemos observar tanto no filme quanto no *storyboard* para a cena. A música de Jung vem num crescente e, assim que a luz da escada acende, cria-se um ponto de interesse fora de quadro e a antecipação de que os Park apareçam (imagem 11.1A). Uma panorâmica desloca o enquadramento para mais longe desse ponto de interesse, criando uma breve instabilidade de composição que é imediatamente corrigida com a condução da atenção do espectador para Ki-woo a partir de sua movimentação (imagem 11.1B), que é pontuada por um *mickeymousing*⁶⁶ por parte da trilha musical. Entretanto, quando o enquadramento volta para Ki-jung, a escada não é mais visível devido à angulação em *plongée* (imagem 11.1C), e isso tensiona a incerteza que sustenta o suspense da iminência dela ser flagrada por seus patrões. Finalmente, quando Ki-jung rola para debaixo da mesa, a câmera se vira para cima - acompanhada de uma diminuição na intensidade da música que passa marcar o ritmo de suspense num volume sussurrante, e enquadra a escada para mostrar a família Park chegando no fundo de quadro e ignorando por completo a mesa e primeiro plano (imagem 11.1D). Depois de um pico, a tensão de suspense se afrouxa um pouco antes de aumentar novamente logo antes do final da sequência.



⁶⁶ *Mickeymousing* é uma técnica de composição musical para filmes na qual o som dos instrumentos possuem uma correspondência direta e sincronizada com uma ou mais ações representadas na cena.

O suspense se intensifica novamente quando Moon-gwang se liberta de Ki-taek, subindo em velocidade as escadas que levam à cozinha, acompanhada por uma aceleração da cadência dos violinos de Jung Jae-il. Então, a maior quebra de expectativa tonal do filme ocorre em sincronia com a nota final da música dessa sequência, quando Chung-sook chuta Moon-gwang escada abaixo. Como o filme sistematicamente quebra um momento de tensão elevada com uma situação cômica, ele treinou o espectador a esperar algo dessa natureza nessa situação. Isso propositalmente parece propenso a acontecer nesse caso, quando vemos a antiga governanta desaparecer escada abaixo sem ser notada por Yeon-kyo (fotogramas 11.2 e 11.3). Entretanto, essa expectativa é brutalmente quebrada no plano seguinte, no qual Moon-gwang bate a cabeça violentamente na parede ao pé da escada (fotograma 11.4). A gravidade desse impacto é destacada pelo desenho de som, que é grave e "úmido", remetendo a uma ideia visceral de traumatismo craniano, e pela reação de Ki-taek, dentro desse mesmo plano após uma panorâmica, que leva a mão à boca (fotograma 11.5). Antes de avançarmos na análise das próximas cenas, é válido fazermos uma pausa para reavaliar as quebras de expectativas das últimas cenas em comparação umas com as outras.

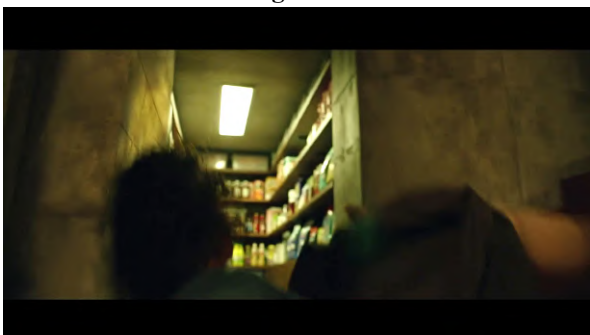
fotograma 11.2



fotograma 11.3



fotograma 11.4



fotograma 11.5



3.3 As quebras de expectativa e as resoluções da narrativa erótica

Primeiro, é preciso definir o que exatamente estamos considerando que seja uma quebra de expectativa. Já sabemos que a expectativa é, segundo a definição de Noël Carroll, a antecipação da resposta para uma questão colocada assertivamente dentro de uma narrativa. A quebra de expectativa é, portanto, qualquer evento que contradiga uma antecipação colocada pela estrutura da trama, ou seja, um evento que, além de não esperado, demole uma expectativa anteriormente construída. Apesar da quebra de expectativa ser frequentemente acompanhada de uma surpresa, aquela se diferencia desta, uma vez que a surpresa pode ser definida como uma informação inesperada, mas que geralmente responde a questões anteriormente colocadas na narrativa. Nesse sentido, a quebra de expectativa pode ser considerada uma versão narrativamente mais disruptiva da surpresa.

Podemos elencar sete quebras principais desde #72 "*Drinking Party*" até #88 "*Chung-sook Kicks*":

1. O ataque de Ki-taek à Chung-sook. Quebra a expectativa de harmonia entre a família.
2. Chung-sook ri. Quebra a expectativa criada pela quebra anterior.
3. Chegada de Moon-gwang. Quebra a expectativa do controle sobre a situação por parte dos Kim.
4. Moon-gwang na horizontal e revelação do cômodo secreto. Corroboram e intensificam dramaticamente a quebra anterior.
5. Geun-se e Moon-gwang na sala e *In Ginocchio da Te*. Quebra a expectativa da severidade e urgência da situação.
6. Contra-ataque dos Kim. Quebra de diegese.
7. Chute de Chung-sook. Quebra da expectativa de um desfecho cômico para a cena.

Todas essas quebras marcam uma mudança radical no tom das cenas. Em comparação, é interessante observar que, das sete quebras destacadas aqui, três delas - a primeira, a quarta e a última - mudam o tom da cena para algo mais dramático que a atmosfera anterior, enquanto que as quatro quebras restantes mudam a cena para uma atmosfera mais cômica. Entretanto, tanto a primeira quanto a quarta possuem uma relação muito forte com as quebras

que vêm a seguir. Nesse sentido, tanto a segunda quanto a quinta quebra desfazem a seriedade construída pela quebra anterior. Isso deixa a sétima quebra como a única com um impacto severo não resolvido ao final dessa sequência, e que vai se manter assim até o final do filme.

Isto posto, podemos entender que, na narrativa do filme, certas surpresas devem ser encaradas como algo engraçado e, portanto, menos preocupante para o espectador, enquanto outras devem ser encaradas como críticas e, portanto, vão causar um impacto mais significativo e visceral no público. A possibilidade de desarmonia interna na família Kim, principalmente na questão de agressão do marido contra a mulher, e um ataque imponderado que resulta numa concussão séria em sua vítima são ambos encarados com grande gravidade no discurso do filme. Enquanto que personagens em situação de soberba sendo pegos desprevenidos - como os Kim quando Moon-gwang chega ou como esta e seu marido quando aqueles revidam - é representado como uma situação cômica. É possível, a partir desses exemplos, supor uma posição moral do filme em relação a certas situações sociais. Mais adiante, analisaremos como novas quebras vão ajudar a definir a posição final do filme uma vez que a família Park entrar nessa equação.

Respondendo as macro-questões do filme

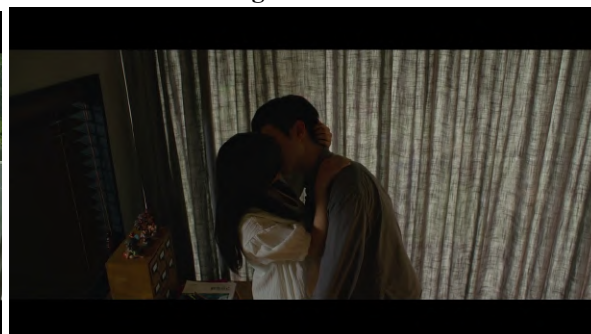
A sequência se inicia dentro do quarto de Da-hye, na cena #126A "*Do I fit in?*" *Mansion - 2nd floor*. Vemos a festa no jardim através da grande janela de vidro do seu quarto enquanto a câmera faz um *travelling* lateral revelando Ki-woo e sua aluna se beijando atrás da cortina (fotogramas 12.1 a 12.2). Em certa medida, essa composição evoca possíveis tensões de surpresa, ao revelar o casal escondido, e de suspense, ao trabalhar com a proximidade entre o ato secreto e a grande quantidade de pessoas na festa passíveis de perceber algo, principalmente por se tratar de uma relação construída dentro de um mesmo plano. Entretanto, a micro-questão que receberá um destaque temático maior nessa cena será estabelecida no plano seguinte e possui uma relação menor com a possibilidade deles serem descobertos ou não e, por isso mesmo, as tensões em potencial do plano anterior não vão ser exploradas em profundidade no resto da cena.

fotograma 12.1



Eu falei nada de presentes!

fotograma 12.2



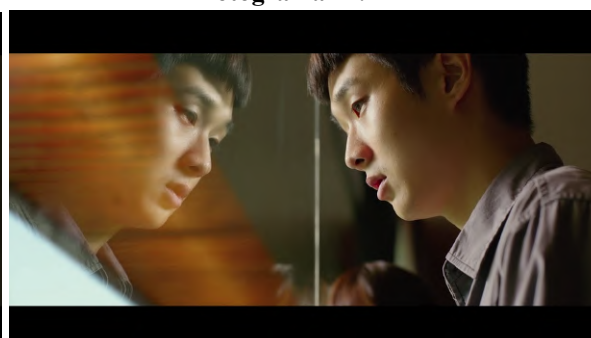
No lugar do suspense e da surpresa, temos a curiosidade da micro-questão "qual o plano de Ki-woo para recuperar sua confiança em seu lugar de pertencimento entre os Park?", que está atrelada à macro-questão "Ki-woo vai realizar seu sonho de ascensão social?". Essa questão sobre a obsessão de Ki-woo em relação à noção de pertencimento dentro de uma classe social mais alta vem sendo construída desde #72A "Drinking party", quando Ki-woo comenta com Ki-jung o quanto ela parecia se encaixar quando ela assistia TV e tomava um banho na banheira dos Park. Isso então é retomado nessa cena onde Ki-woo olha para as pessoas pela janela do quarto de Da-hye e a questiona se ele se encaixa nesse contexto. O enquadramento nesse momento retoma um tema visual construído durante todo o filme. Com frequência, uma linha na composição visual divide os personagens de classes sociais diferentes (exemplos nas fotogramas 12.3 e 12.4), como uma representação imagética da linha imaginária que Dong-ik tem aversão que seus funcionários atravessem. Neste caso, uma linha divide Ki-woo de seu próprio reflexo no vidro, sugerindo que existe um limite entre ele próprio e a projeção que ele faz de si mesmo à sua frente.

fotograma 12.3



Você estava pensando em outra coisa.

fotograma 12.4

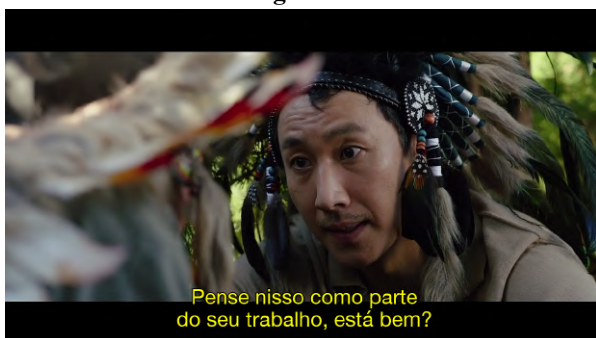


Em seguida, Ki-woo caminha até sua mala dizendo que precisa resolver algo "lá embaixo" e, para a surpresa de Da-hye, retira a rocha que recebera de presente de Min de

dentro da bolsa. Para o público, essa ação tem mais significado e pode indicar uma possível resposta para a micro-questão colocada, isto por conta de duas informações estabelecidas em cenas anteriores. A primeira, em #64 *"BBQ Feast" Semi-basement*, quando a família já está toda empregada e um bêbado tenta urinar na janela de sua casa, Ki-woo impulsivamente pega a rocha para agredir o ébrio e é impedido a tempo por Ki-taek que lhe entrega uma garrafa de água em troca. A segunda, em #112 *"No Plan" School Gym*, após a enchente em seu bairro, Ki-taek e Ki-woo estão deitados num ginásio junto com dezenas de outras pessoas desalojadas, o filho pergunta ao pai sobre o plano deste e, quando recebe como resposta a inexistência de proposta, Ki-woo promete, abraçado na pedra, que vai "cuidar de tudo". Assim, sabendo que Ki-woo já cogitou uma vez usar a rocha como arma e o desejo deste de resolver as questões das pessoas no *bunker*, que ameaçam sua vontade de subir na escada social, cria-se no espectador a expectativa que o protagonista possa cometer um ato de violência contra Moon-gwang e Geun-se. No pior dos casos, matá-los.

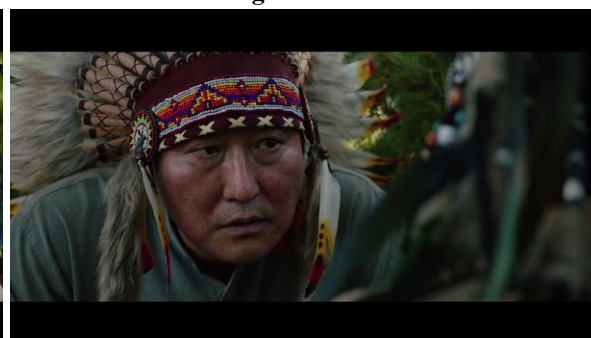
Com esse indício de suspense construído, a cena seguinte, #127 *"Indians Make-up" Mansion - Garden*, passa o foco da narrativa para Ki-taek, que está atrás de alguns arbustos com Dong-ik, ambos fantasiados de indígenas norte-americanos. É uma cena de diálogo filmada de forma bastante tradicional, que estabelece o Sr. Kim como o segundo protagonista desse trecho e o preparativo para uma encenação de ataque que deve ocorrer no meio da festa (fotogramas 12.5 e 12.6). Porém, ela também mostra uma interação que vai ser crucial para o desfecho da sequência. Apesar dos dois pais estarem adereçados de forma similar e em posturas parecidas, ao menor comentário mais pessoal por parte de Ki-taek, Dong-ik o interrompe para restabelecer a relação entre patrão e empregado com ele. A expressão cansada e aborrecida do Sr Kim sugere que ele chegando a um ponto limite de manter as aparências para os Park, ou seja, temos nesse momento um indício de suspense em relação a um resultado negativo para a macro-questão "Os Kim vão conseguir manter a farsa de suas identidades para os Park?". Assim, com essas duas cenas iniciais da sequência, o filme amarra cada uma das macro-questões principais do filme a um personagem diferente.

fotograma 12.5



Pense nisso como parte
do seu trabalho, está bem?

fotograma 12.6

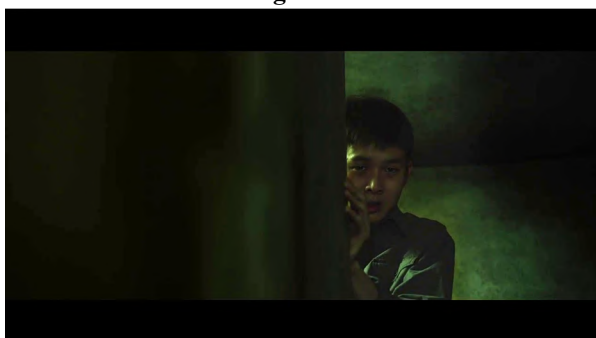


A seguir, em #128 "*Mother and Daughter get ready for negotiation*" *Mansion - Kitchen*, um diálogo entre Ki-jung e Chung-sook termina de localizar toda a família Kim pela casa. Elas discutem brevemente uma mudança de tática e decidem tentar entrar em um acordo com o casal no *bunker*. Entretanto, assim que Ki-jung está prestes a descer as escadas com lanche para eles, é interrompida por Sra Park, que a convida para a encenação, e as três mulheres vão para o jardim. Assim, a micro-questão colocada "Os Kim vão conseguir entrar em acordo com Moon-gwang e Geun-se?" é imediatamente descartada ao passo que entra em conflito direto com a macro-questão "Os Kim vão conseguir manter a farsa para os Park?". No lugar disso, vemos Ki-woo no fundo de cena descendo com a rocha e o suspense começa a tensionar com a iminência de um ato violento por parte deste sem que ninguém da sua família esteja por perto para impedi-lo.

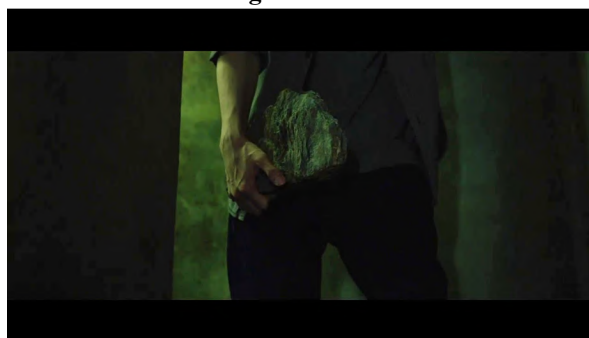
Com a tensão narrativa crescendo gradativamente, a ideia de sequencialidade de Arnheim, na qual as imagens anteriores estão virtualmente presentes no que se apresenta na tela e participam da percepção da imagem atual do filme - vai ser crucial para entendermos os jogos de tensão na cena #130 "*Power Cable Noose*". Ki-woo desce as escadas para o *bunker* com a pedra em suas mãos. Os primeiros enquadramentos da cena enfatizam a sinuosidade do caminho, com atenção especial aos cantos das paredes que bloqueiam a visão do que há além de cada curva (fotograma 12.7). Ki-woo respira pesadamente, apreensivo, e a câmera descreve um movimento do rosto dele até a pedra em sua mão (fotograma 12.7 e 12.8). Num breve momento de antecipação, a rocha vacila e escorrega das palmas suadas do protagonista. Isso gera uma quebra de expectativa cômica, na qual a pedra rola ruidosamente escada abaixo e para no chão do *bunker*. Vemos também a reação frustrada do jovem (fotograma 12.9), entretanto a tensão de suspense se mantém com o silêncio carregado da respiração forte do

personagem, que continua descendo vagarosamente apesar do risco maior. No plano ponto de vista dele, a pedra permanece imóvel e solitária enquanto a câmera se aproxima lentamente (fotograma 12.10). É um plano extremamente cheio de suspense, uma vez que, sequencialmente, o público sabe da continuidade do cômodo nas duas direções ocultas pelas paredes nas laterais e, narrativamente, já sabemos que Geun-se não está mais preso, mas com certeza ainda está no *bunker*. A duração relativamente distendida do plano em relação à quantidade de informação que ele apresenta também acrescenta à incerteza de se, quando e onde o Geun-se vai aparecer.

fotograma 12.7



fotograma 12.8



fotograma 12.9



fotograma 12.10

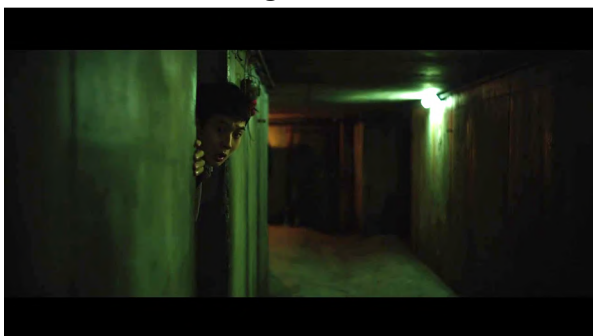


O plano seguinte (fotograma 12.11) tensiona ainda mais esse suspense, oferecendo uma gama maior de lugares para Geun-se estar escondido fora de quadro: atrás da parede à esquerda, à direita ou atrás da câmera. Este plano é ainda mais longo que o anterior, tensionando ainda mais o suspense, e quando Ki-woo olha em direção à câmera vemos primeiro sua reação ao fora de plano. Então vemos seu plano ponto de vista (fotograma 12.12), com um enquadramento dissonante de uma cabeça caída, que sabemos ser provavelmente de Moon-gwang, virada de costas com o resto do corpo oculto pela parede à direita que ocupa a maior parte do quadro. Ki-woo se aproxima lentamente e um novo plano

ponto de vista, agora mais próximo e com a cabeça no chão centralizada, tensiona mais o suspense de não podermos ver seu rosto nesse ângulo. No contraplano (fotograma 12.13), ele tenta aproximar sua mão e temos o ápice de suspense dessa cena quando, de trás de sua cabeça, vemos surgir um laço.

A surpresa desse novo elemento cria então o suspense do público saber de um perigo iminente que o personagem ignora, que reforça ainda mais a tensão já presente. Mais uma vez, o diretor consegue inserir um elemento surpresa na composição justamente no ponto mais efetivo: no centro do enquadramento, que é o lugar de maior atenção do espectador, ainda mais quando o rosto do personagem está presente, e o ponto mais estável de composição, e, portanto, no qual menos se espera uma mudança. Antes do laço agarrar o pescoço de Ki-woo, Bong aproveita para tensionar ainda mais esse suspense cortando mais uma vez para o plano ponto de vista do personagem (fotograma 12.14), privando assim o público de ver aquilo que mais lhe interessa nesse instante, o que acrescenta mais um grau de incerteza em relação à questão de Ki-woo perceber o ataque a tempo.

fotograma 12.11



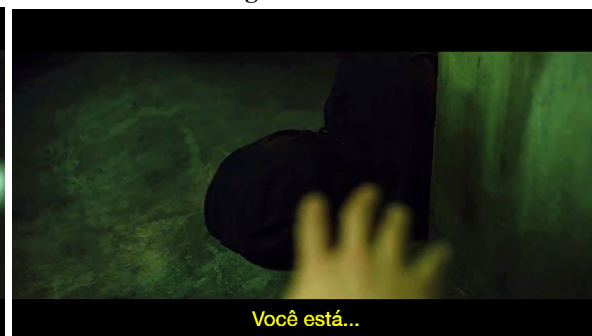
fotograma 12.12



fotograma 12.13

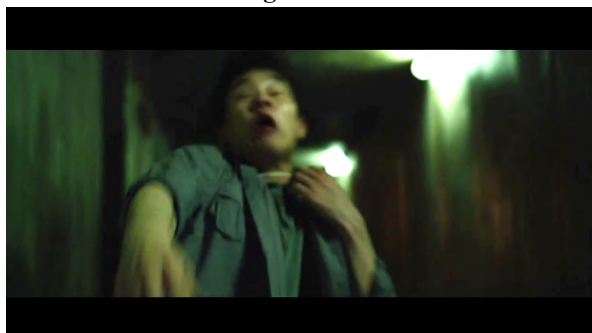


fotograma 12.14

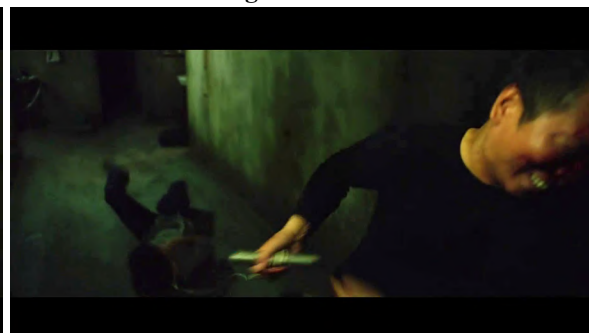


Um curto e rápido *zoom-out* enfatiza o impacto do fio agarrando o pescoço de Ki-woo e o puxando para trás (fotograma 12.15). Quatro planos rápidos em sucessão mostram a velocidade com a qual o protagonista é arrastado pelo pescoço por Geun-se (fotograma 12.16) e é preso em dois canos de metal na parede. No quinto plano, Ki-woo se debate no chão tentando se soltar enquanto Geun-se caminha até a rocha, pega-a e levanta-a sobre a própria cabeça em preparação para desferir um golpe mortal contra seu adversário (fotogramas 12.17 e 12.18). A escolha de se mostrar toda essa ação em apenas uma tomada mais aberta, com visão para as ações em primeiro e segundo plano, ajuda a colocar de forma clara a micro-questão de suspense “Ki-woo vai ser assassinado por Geun-se com sua própria pedra?”. Essa questão é colocada com muita importância pois seu resultado pode ter um impacto definitivo na macro-questão “Ki-woo vai ascender socialmente?”, uma vez que, com o personagem morto, é impossível que ele realize esse sonho. Portanto, quando o resultado mais negativo se apresenta iminente, o pêndulo das possibilidades oscila e o cabo de metal se solta dos canos, libertando Ki-woo que corre em velocidade escada acima, com Geun-se a seu encalço.

fotograma 12.15



fotograma 12.16



fotograma 12.17

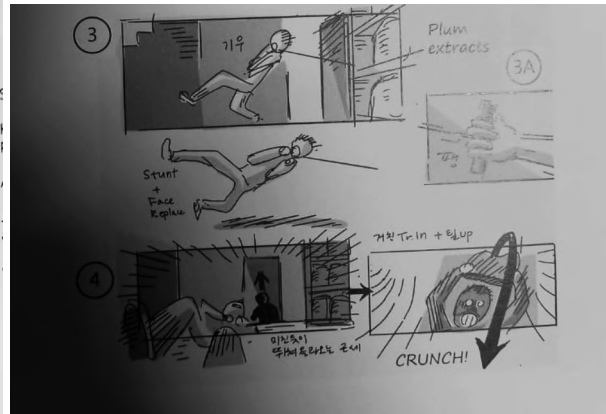
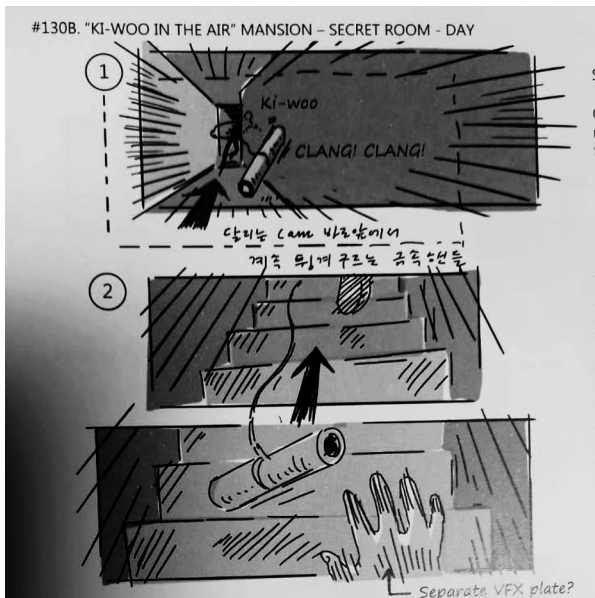


fotograma 12.18



O público, ciente que Ki-woo é protagonista do filme e que seu sucesso está diretamente ligado ao resultado positivo de ambas as macro-questões do filme, tem - apesar do medo que experiencia em relação à tensão suspense criada - a expectativa de que ele sobreviva ao ataque e consiga fugir de Geun-se. Entretanto, essa convicção do espectador, fruto do conhecimento de inúmeras histórias que existem dentro do estilo *Hollywood International* nas quais o personagem principal nunca morre, pelo menos não antes que as macro-questões estejam respondidas, é quebrada em um momento de surpresa, no qual, assim que Ki-woo termina de subir as escadas do *bunker*, o cabo preso em seu pescoço se prende em algo fora de plano e se estica, interrompendo abruptamente seu movimento e o derrubando no chão. Em seguida, Geun-se emerge das escadas e lança a pedra em Ki-woo (fora de plano). Um efeito sonoro de impacto comunica o sucesso do golpe e seu possível resultado fatal.

É interessante observar que no *storyboard* foram planejados outros planos nessa cena que acrescentariam uma antecipação da possibilidade do cabo ser segurado por Geun-se (que se realizaria), o que geraria mais suspense sobre a tentativa de fuga de Ki-woo (imagem 12.19). Contudo, esses planos foram suprimidos na versão final do filme, potencializando o efeito de surpresa quando o fio se prende. Essa quebra de expectativas é também marcada por três pontuações encadeadas de mudança de tom na cena. A primeira diz respeito à forma acentuada como Ki-woo se lança no ar antes de cair no chão (fotograma 12.20). O exagero desse movimento confere uma quebra cômica, remanescente dos *slapsticks* dos anos 20 ou desenhos animados, a uma cena de perseguição até então muito dramática. Entretanto, essa queda burlesca é seguida pelo golpe brutal em Ki-woo, que devolve o tom severo para a cena (fotograma 12.21). Antes que o espectador possa se ajustar completamente à dupla mudança de tom e à quebra de expectativa, a cena é interrompida por três notas de violoncelo e a violência recém testemunhada é contrastada com a celebração idílica do quintal com uma soprano entoando a ópera "*Mio caro bene*", de Georg Friedrich Händel (fotogramas 12.22 e 12.23). Essa comparação cria uma ironia tragicômica para a sequência.



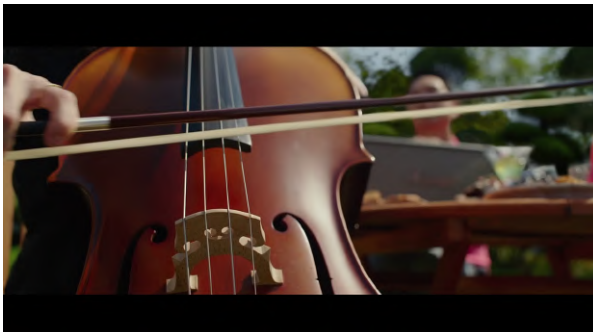
fotograma 12.20



fotograma 12.21



fotograma 12.22



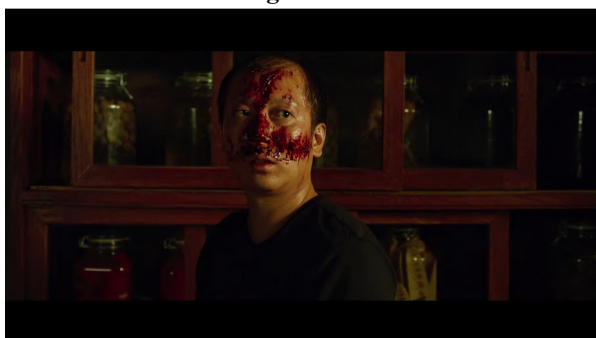
fotograma 12.23



Após esse choque, a narrativa volta para o porão. O plano se demora em Geun-se, de costas para a câmera, bebendo extrato de ameixa direto de um grande frasco de vidro,

descartando o recipiente e fechando a passagem para o *bunker* (fotograma 12.24). Essa demora atrasa a resposta para a micro-questão presente desde quando Ki-woo recebeu o golpe de rocha fora de plano: "Ele vai sobreviver?". O plano seguinte, que mostra o jovem desacordado no chão, ao lado do pote de vidro estilhaçado, com uma enorme poça de sangue em volta de sua cabeça, parece indicar que não (fotograma 12.25). A insistência entre o extrato de ameixa e o sangue em não se misturarem enquanto se espalham pelo chão parece manter o tom de ironia estabelecido pela cena anterior. Em seguida, num plano geral lateral que procura ser o mais neutro e objetivo possível, Geun-se, sem hesitar, pega novamente a pedra, desfere outro golpe (possivelmente fatal) na cabeça do protagonista, que tem um reflexo automático do braço tragicômico ao sofrer o trauma craniano - e sai andando num ritmo constante mas sem pressa para o andar superior (fotogramas 12.26 e 12.27). A apatia tanto do antagonista quanto da escolha de enquadramento infligem uma brutalidade fria e quase sádica para a violência em tela, que nesse momento da narrativa parecem dar uma resposta definitiva à busca de ascensão de Ki-woo.

fotograma 12.24



fotograma 12.25



fotograma 12.26



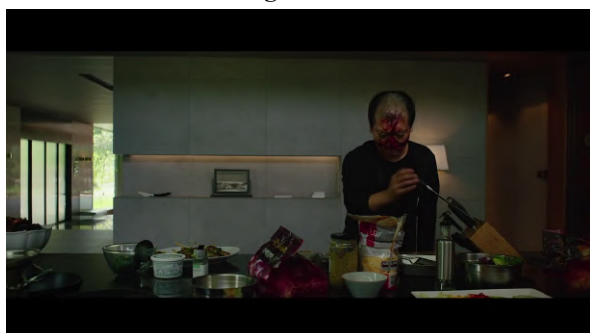
fotograma 12.27



Depois de um *insert* da festa no jardim onde Yeon-kyo acende as velas de aniversário, a câmera continua acompanhando Geun-se com neutralidade enquanto ele (murmurando

consigo mesmo) pega uma faca na cozinha e caminha pela mansão sem ser percebido (fotogramas 12.28 e 12.29). Ao passo que ele sai de plano, vemos Da-hye no fundo de quadro procurando por Ki-woo, um detalhe que continua nutrindo a atmosfera tragicômica da sequência (fotograma 12.30). Apesar desse tom para as cenas, a questão sobre o que Geun-se fará a seguir mantém as tensões narrativas como o suspense sobre se alguém vai conseguir impedi-lo antes que ele ataque mais alguma pessoa. Por isso os planos que estabelecem ele sendo ignorado - apesar do próprio personagem não demonstrar o menor esforço para se esconder, como vemos na fotograma 12.31 - não são apenas em certo grau cômicos como também contribuem para o aumento do suspense da cena com a diminuição constante da chance dele ser parado.

fotograma 12.28



fotograma 12.29



fotograma 12.30



fotograma 12.31



É na manutenção dessa inevitabilidade crescente que, numa composição que enfatiza a surpresa dos personagens, Geun-se surge no meio dos convidados da festa (fotograma 12.32) e avança em alta velocidade em direção à Ki-jung - a qual leva o bolo de presente para Da-song - e crava a faca no peito dela. O reflexo de revidar a facada com um bolo na cara de seu agressor (fotograma 12.33) - uma ação que novamente pontua com humor uma situação de pico de tensão - enfatiza a ironia já presente de Ki-jung ter sido escolhida anteriormente

para sofrer um ataque encenado e justamente no momento crucial ser atacada de verdade. Da-song desmaia ao se reencontrar com o fantasma que vira anos atrás e a confusão toma conta da festa. Enquanto mantém Ki-jung como refém, Geun-se grita por Chung-sook. Esta aparece com uma machadinha pronta para contra-atacar e os dois começam a lutar.

fotograma 12.32

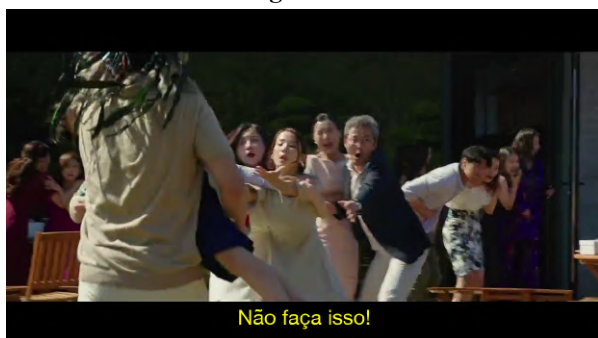


fotograma 12.35



Passamos então ao ponto de vista de Ki-taek, que é apresentado a várias alternativas em busca da resolução dessa situação. Enquanto socorre a filha, ele olha para cima e vê Dong-ik carregando o filho desmaiado em direção a Yeon-kyo (fotograma 12.36); Chung-sook caída no chão lutando para não ser esfaqueada por Geun-se que está sobre ela (fotograma 12.37); Da-hye carregando Ki-woo ensanguentado e desacordado em suas costas (fotograma 12.38); e, olhando para baixo, Ki-jung sangrando profusamente e, em meio a risadas, reclamando da dor (fotograma 12.39). Cada uma dessas situações apresenta algum tipo de suspense inerente e praticamente todas elas são apresentadas em câmera lenta para salientar a micro-questão de curiosidade sobre "o que Ki-taek fará a seguir?".

fotograma 12.36



fotograma 12.37



fotograma 12.38



fotograma 12.39



Enquanto este tenta tomar uma decisão do que fazer, Dong-ik grita com o motorista, exigindo a chave do carro para levar o filho ao hospital. Ki-taek joga a chave e, - numa surpresa narrativa e composicional - enquanto a chave voa no ar, Chung-sook e Geun-se entram em quadro e caem por sobre ela (fotogramas 12.40 e 12.41). Essa mudança traz em primeiro plano duas micro-questões que afastam momentaneamente o protagonismo de Ki-taek. A primeira, de curiosidade: "como Dong-ik vai pegar a chave?"; e a segunda de suspense: "quem vai vencer a luta?". A resposta desta última - Chung-sook enfia um espeto de linguiça do churrasco no abdômen de Geun-se e se desvencilha deste - leva à resposta da segunda pergunta, que é a que Dong-ik vai ter que virar o corpo do homem do *bunker* para alcançar a chave do carro debaixo deste. Após uma interação curiosa entre os dois - na qual Geun-se declara seu respeito ao Sr. Park - este se abaixa para pegar o objeto que precisa.

fotograma 12.40



fotograma 12.41



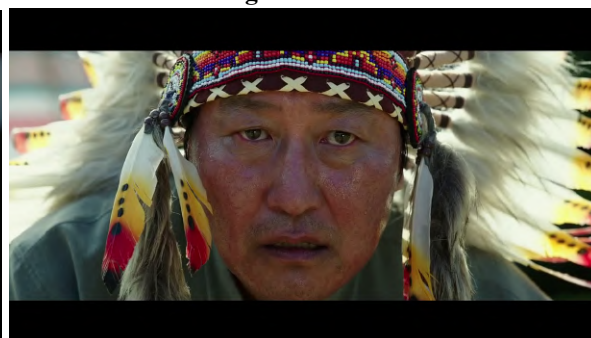
Com a neutralização de Geun-se, a ameaça mais evidente da sequência, as tensões narrativas vão se arrefecendo. Uma vez que os personagens com razões para revelar a identidade dos Kim estão ambos mortos e Ki-woo está, no final das contas, vivo e salvo por Da-hye, ambas as macro-questões estabelecidas do filme parecem estar fora de perigo. Nesse momento, então, temos um plano próximo de Ki-taek observando atentamente o

comportamento de Dong-ik, aparentemente preocupado, assim como o público, com o desfecho da situação que se iniciou com o lançamento da chave. Entretanto, assim que vira o corpo de Geun-se, o Sr. Park faz um gesto muito significativo. Com nojo, ele leva a mão ao nariz e prende as narinas para bloquear o odor que vem do homem (fotograma 12.42). Vemos a expressão de Ki-taek se transformar de preocupação para desprezo (fotograma 12.43). Subitamente, um único gesto revela uma nova macro-questão que não havia sido colocada de forma assertiva até o presente momento no filme, mas que, com o decorrer da história foi se construindo em meio às outras cenas que se ocupavam das macro-questões mais evidentes.

fotograma 12.42



fotograma 12.43



Desde a observação de Da-song sobre as similaridades dos cheiros dos integrantes da família Kim, passando pela revelação de Geun-se e sua patética admiração pelo Sr Park mesmo que este não soubesse de sua existência. Pela humilhação de ouvir calado o que o casal rico realmente pensa de seus empregados e presenciar essa caricatura ser usada como fantasia sexual, até o percebimento da enorme desigualdade entre os efeitos de uma mesma chuva na vida das duas famílias e a conseqüente indiferença dos mais ricos em relação ao sofrimento dos mais pobres. Com o acúmulo desses eventos na experiência de Ki-taek, a nova macro-questão foi se formando em sua cabeça: "Vale a pena se humilhar e se empenhar para manter as aparências e garantir o conforto da família Park em detrimento da própria dignidade?". Essa pergunta finalmente só se torna evidente para o espectador justamente no momento em que Ki-taek, no calor do momento, toma uma decisão a respeito dela. Ele pega a faca no chão e a crava no peito do Sr Park.

A grande surpresa que espanta o público vem justamente da quebra da expectativa de que as macro-questões do filme estariam se encaminhando para possibilidades de resolução

mais positivas para os Kim. Ou seja, para um espectador atento - atenção essa que o próprio filme induz por meio do estilo *Hollywood International*, que é muito eficaz para criar esse tipo de interesse -, não há dificuldades para se entender os motivos que levaram Ki-taek a cometer esse ato - ou até mesmo empatizar com ele - e, portanto, a surpresa que se experimenta ao se assistir essa cena não é sobre a incompreensão deste ato, mas justamente por conta da imersão, seja ela consciente ou não, dessa nova questão - que complica terrivelmente as possibilidades de sustentação das macro-questões anteriormente estabelecidas - e a percepção derradeira de que ela esteve sempre presente no filme.

Obviamente, uma pessoa poderia já ter percebido que as desigualdades econômicas e de poder entre trabalhador e empregador são temas centrais do filme. Elas inclusive estão intimamente ligadas às outras macro-questões e isso não é escondido em nenhum momento. Entretanto, que essa nova questão seja colocada em evidência dessa forma que marca uma insustentabilidade evidente dessas relações de poder vem como uma quebra bastante forte, mas não incoerente, dentro de um filme que até então nutria esperanças para que os Kim fossem bem-sucedidos ao final da história e pudessem ter um poder próprio sobre seus chefes ou até mesmo fazer parte da mesma classe que eles.

Enquanto um tom de Shepard vai intensificando o impacto do choque dessa surpresa/quebra de expectativa, Ki-taek observa atônito o resultado de sua ação, Dong-ik morrendo no chão. Ele olha para trás e vê Chung-sook e Ki-jung perplexas com o que acabou de acontecer. Olha para frente e vê Yeon-kyo desmaiando com Da-song em seus braços e finalmente Dong-ik já desacordado e provavelmente morto. Ki-taek então fecha os olhos, talvez arrependido de seu ato impensado. A sequência se encerra com ele fugindo da cena do crime, em câmera lenta e *plongê* absoluto, num tipo de plano popularmente conhecido como "olhar de deus", que geralmente evoca uma ideia de inferioridade cósmica dos personagens retratados. Enquanto a imagem vai entrando em *fade-out*, ouvimos na trilha de áudio apenas o farfalhar das folhas ao vento e uma risada distante e extradiegética, que sugerem uma calma após uma catástrofe e o aspecto tragicômico desse evento. Assim, com a conclusão negativa das macro-questões colocadas desde o início do filme, a película se encaminha para um epílogo que vai estabelecer as consequências dos atos dos membros da família Kim.

Epílogo do filme: final aberto ou fechado?

Em resposta a uma das curiosidade/micro-questão deixada pela cena anterior, as risadas são de Ki-woo e são involuntárias, reflexo natural após uma cirurgia no cérebro, informa o "médico que não se parece com um médico" para o "detetive que não se parece com um detetive". Narradas pelo jovem Kim e, eventualmente, também por seu pai, Ki-taek, as cenas finais do filme mostram os resultados das três macro-questões estabelecidas pelo filme e funcionam como uma forma de epílogo para a história. Além de uma curiosidade geral sobre o que aconteceu com os Kims após o incidente marcante da sequência analisada no capítulo anterior - curiosidade essa que atinge um pico no *fade-out* da cena e vai diminuindo conforme o filme vai apresentando as informações necessárias para respondê-las - nenhuma tensão narrativa significativa é iniciada nessa sequência final.

Outra tendência geral desse epílogo que é digno de nota é o movimento no qual a sequência começa com um tom mais engraçado e vai progressivamente ficando mais séria, acompanhado o estado mental do protagonista do filme. A quebra humorística explicitada no início da cena e do parágrafo anterior sobre os profissionais que "não se parecem" com suas profissões estabelece esse tom inicial jocoso mas que, curiosamente, também confere certo grau de realismo. Isso pois esse detalhe parece marcar uma fuga de clichês e estereótipos, como se informasse ao espectador - o qual possivelmente está desnorteado após as diversas quebras de expectativas apresentadas pelo filme - que, assim como na vida real, os planos que o protagonista faz podem ter resultados tão imprevisíveis quanto a fisionomia de novas pessoas que surgem à sua frente, e isso pode ser tanto cômico como trágico, por isso a crise de riso involuntária que acompanha o personagem enquanto ele vivencia os resultados negativos dos eventos do filme.

Ki-woo recebe a advertência de acusação no hospital, ouve sua sentença no tribunal e visita a urna funerária de sua irmã, Ki-jung, sempre rindo. Apesar da tragédia desses resultados para as macro-questões do filme, a *mise-en-scène* tende sempre a uma certa comicidade, como no caso da fotograma 13.1 onde um carrinho de encerrar o chão coabita o mesmo espaço de luto, e o mesmo enquadramento, com uma indiferença irônica. Depois, assistindo os noticiários sobre o ocorrido, Ki-woo para de rir, quase como se ele não pudesse

acreditar na realidade da própria vida - como uma piada - e somente quando os acontecimentos são recontextualizados em formato de noticiário jornalístico que ele é convencido de verdade. Essa cena também estabelece um último mistério para o filme, o paradeiro de Ki-taek, que logo será resolvido.

fotograma 13.1



Por meio de uma situação complexa, e que foi sendo plantada desde o início do filme, o público passa a saber, junto com Ki-woo, o desfecho da história para seu pai. Este consegue mandar uma carta em código morse diretamente do *bunker*. É revelado, por meio do *voiceover* e das imagens que o acompanham, como ele voltou para dentro da casa depois da catástrofe do aniversário de Da-song e se escondeu no *bunker* sem que ninguém visse. Como também ele enterrou Moon-gwang no quintal enquanto a casa estava vazia e como uma nova família, de estrangeiros, passou a morar lá. Sua rotina e sua decisão de escrever a carta para o filho, enviada toda noite em código morse. Em resposta a essa descoberta, Ki-woo corre de volta para sua casa semi-porão e escreve ao pai um plano de como libertá-lo. Ao contrário da carta de Ki-taek, as palavras do filho chegam apenas ao espectador. Ele planeja ganhar muito dinheiro, comprar a mansão e deixar o pai caminhar escada acima para fora do *bunker* sem perigo de ser descoberto.

As imagens que acompanham o *voiceover* do plano de Ki-woo mostram, sem vestígio de comicidade, como seria, na fantasia do jovem, esse reencontro emocionante entre pai e filho, marcado por uma iluminação idílica de fim de tarde. Em seguida, a narrativa volta para o semi-porão - num enquadramento e movimento descendente que ecoam o início do filme - e

mostra o protagonista sentado no sofá lendo a carta que acabou de escrever. Quando ele termina, respira esperançoso e ouve-se no *voiceover* "cuide-se, até lá, então, boa sorte" antes do *fade-out* para os créditos. A escolha por esse final para o filme é bastante interessante se compararmos com o que havia sido planejado no roteiro e no *storyboard*.

No roteiro, o filme acabaria com Ki-woo de volta na montanha observando a mansão ao pôr do sol, com lágrimas em seus olhos acompanhado de um o *voiceover* dizendo "Mas tenho um problema, pai, não faço ideia de como entregar esta carta a você." Já no *storyboard*, foram planejadas duas opções de final, que viriam após essa última cena descrita no roteiro. Em ambas, a câmera iria descrever um movimento descendente do rosto de Ki-woo na montanha até, com a ajuda de um corte invisível em VFX, o semi-porão num enquadramento idêntico ao que temos no filme finalizado, com a única diferença entre as opções sendo o figurino e a presença de passos na neve que poderiam ser visto pela janela (imagens 13.2 e 13.3).

imagem 13.2

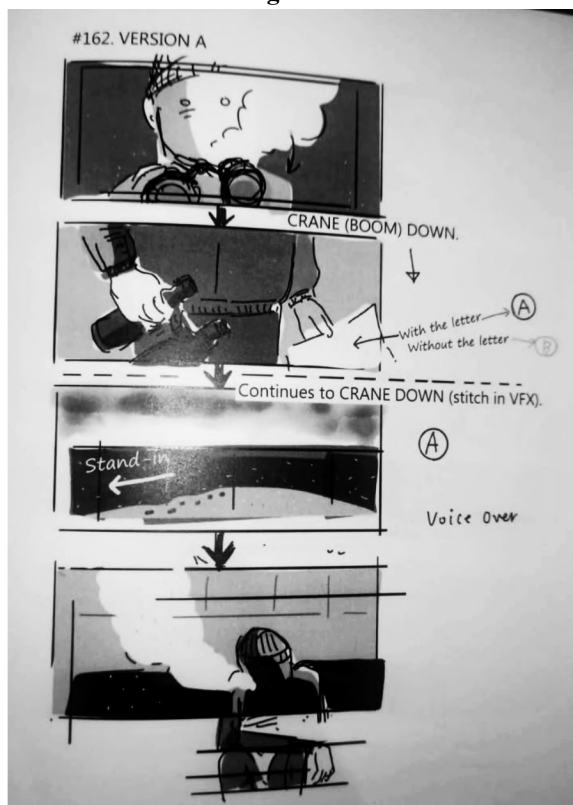
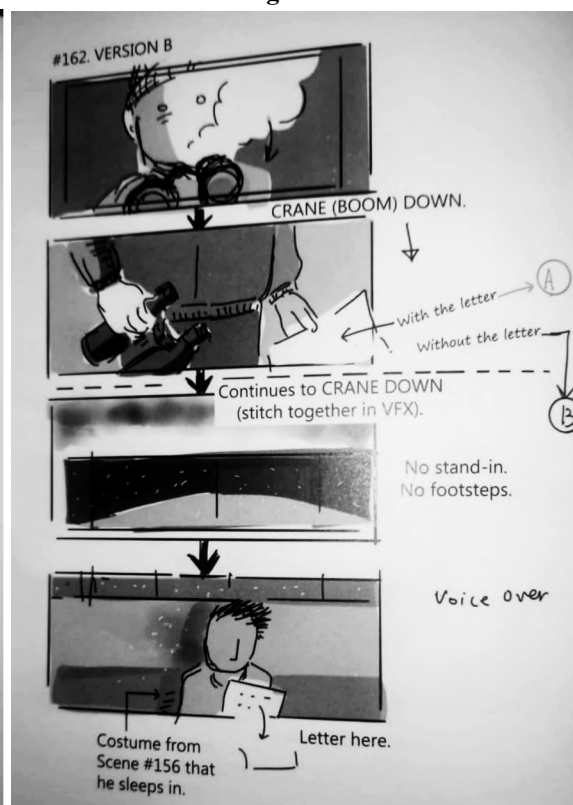


imagem 13.3



Percebemos então que, na versão definitiva do filme, esse momento de aparente desilusão do personagem ao perceber a impossibilidade de enviar esse recado para o seu pai é suprimida, fechando o filme num tom muito mais ambíguo em relação aos sentimentos do personagem. Fica indefinido se ele se mantém esperançoso em suas ambições ou se consegue enxergar os limites de seu plano. Essa escolha parece então convidar o espectador a assumir um lugar mais ativo e consciente na interpretação dos sentimentos do personagem e, conseqüentemente, na interpretação do final do filme e das temáticas da história no geral. Se um "final fechado" permite que o espectador abandone a narrativa com a certeza de qual foi a resolução das principais questões colocadas, um final mais ambíguo em relação a essas resoluções exige que o público reavalie os eventos apresentados pela narrativa para que possa tirar alguma conclusão.

Em comum entre esses três finais - os do roteiro, do *storyboard* e, principalmente, do filme em si - temos a percepção de que, apesar de todas as impossibilidades apresentadas pela história, Ki-woo ainda acredita ser possível que a macro-questão de sua ascensão social possa ter um resultado positivo para ele e, ainda, que ela vai ser a solução para a situação de cárcere de seu pai. Existem, portanto, duas possibilidades de interpretação desse final. Na primeira é possível considerá-lo um final em aberto, uma vez que uma das macro-questões do filme passa a impressão de não ter sido solucionada. Uma leitura mais rasa, que levaria em consideração apenas as intenções do personagem principal, parece deixar brecha para que uma possível ascensão social de Ki-woo - e subsequente redenção de Ki-taek - ainda seja possível, pelo menos no que se diz respeito ao desejo e à esperança do protagonista. Essa interpretação parece inclusive ser compartilhada pelo próprio ator que interpreta o protagonista do filme, que declarou em entrevista: "Tenho certeza de que Ki-woo é um daqueles garotos brilhantes. Ele teria uma ideia e entraria na casa da família alemã, e acho que resgataria o pai."⁶⁷

⁶⁷ HARRIS, Hunter. Parasite's Choi Woo-shik Is Optimistic About the Movie's Overwhelming Ending. disponível em: <<https://www.vulture.com/2019/10/parasite-movie-choi-woo-shik-bong-joon-ho-ending.html>> Acesso em: out. de 2022.

Entretanto, uma segunda interpretação, que levaria em conta o filme como um todo e, principalmente, as organizações narrativas e estilísticas da obra, que deixam claro a grande distância social e a impossibilidade, dentro das situações retratadas, de se atravessar os limites traçados entre ricos e pobres, aponta para um final mais trágico. Final esse no qual um ataque direto ao da classe mais rica resulta em consequências piores para o mais pobre, como é o caso de Ki-taek, e a esperança cega de ascensão e assimilação de um jovem de classe trabalhadora na burguesia, como é o caso de Ki-woo, é visto como uma ingenuidade irracional. Um último elemento do filme que parece corroborar essa segunda interpretação é a música que ouvimos ao final do filme, nos créditos finais, em ritmo pop e cantada por Choi Woo-sik (o ator que interpreta Ki-woo). A princípio, a música, escrita pelo próprio Bong Joon-ho e musicada pelo compositor Jung Jae-il, teria o título de "564 anos", em referência ao cálculo que o diretor fizera de quantos anos de trabalho seriam necessários para que Ki-woo juntasse o dinheiro suficiente para comprar a mansão dos Park⁶⁸.

Eventualmente, os realizadores se decidiram por chamar a música de "Um copo de Soju"⁶⁹. Nela Choi narra os esforços do protagonista trabalhando em vários trabalhos de meio

⁶⁸MAURER, Daniel. The Easter Egg in Bong Joon-ho's Genre-Bending, Mind-Blowing 'Parasite' That Explains the Ending. disponível em:

<<https://bedfordandbowery.com/2019/10/the-easter-egg-in-bong-joon-hos-genre-bending-mind-blowing-parasite-that-explains-the-ending/>> Acesso em: out. de 2022.

⁶⁹ Vadeando (atravessando a água) em uma interminável névoa

Bombeando uma fina poeira nos meus pulmões

Sem neve à vista

Sem chuva à vista

Meus pés pobres mais secos que a areia

Todos os dias eu me queimo

Até os meus músculos se reduzirem a cinzas

Trabalhando dia e noite

Mas eu os aperto novamente

Com minhas duas mãos duras e calejadas

Está gelado o soju que transborda

E molha a sujeira embaixo de minhas unhas

O céu limpo ameaçado pelas nuvens de chuva

Rastejando mais perto

Amargo é o soju que transborda

E molha a sujeira embaixo de minhas unhas

Minha bochecha corada e inchada

Finalmente

Acariciada pela chuva

(tradução da música feita por Kátia Kishi)

<https://www.garotasgeeks.com/o-que-a-musica-final-do-filme-parasita-desvenda-sobre-a-trama/>

período e tentando juntar dinheiro para salvar o pai. A música retoma imagens do filme - em especial a chuva e a bebida compartilhada com o amigo no início da história - para simbolizar um caráter cíclico de trabalho árduo *ad infinitum*, que não parece gerar nenhum resultado real para além do esgotamento de energias, consolado por um copo de *soju* ao final de cada dia. Essa música marca o caráter central da macro-questão sobre a ascensão social de Ki-woo no filme, e direciona para aquilo que, como resposta a essa questão, pode ser considerada também uma temática central da obra: a falácia da meritocracia na sociedade de classes capitalista.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que a análise do filme a partir da ótica da narração erotética, como proposta por Noël Carroll, permitiu identificar, para além da condução sistematizada do interesse do espectador, é o grau elevado de relação entre as macro-questões da narrativa com as temáticas que podem ser identificadas no filme, como a mobilidade de classes e a desigualdade social. Ou seja, a condução da história, e não apenas os acontecimentos retratados em si, informam em muito sobre o que o filme se trata. Outra forma de interpretar essa relação entre macro-questões e temas centrais é que, justamente pelo grau de destaque que o filme coloca nas macro-questões como fio condutor da narrativa, os elementos, e as relações entre eles, que são colocados em jogo (por meio das tensões narrativas) acabam por serem identificados, com razão, como o assunto principal do filme.

Além disso, nos momentos em que são estabelecidas, assim como nos momentos em que são reforçadas, as macro-questões do filme, o cineasta procura utilizar recursos estilísticos de destaque para marcar a importância de certas informações ou momentos da narrativa. É o caso por exemplo da cena na qual Ki-woo conversa com o amigo Min e um ônibus passa ruidosamente no exato momento em que é sugerida uma trapaça para enganar Park. Subsequentemente, os enquadramentos de plano e contraplano mudam para marcar a mudança de tom da conversa e o ponto de virada no qual a primeira macro-questão é apresentada. Esse tipo atenção aos detalhes parece sugerir que os cineastas, pelo menos em

parte, são muito conscientes das questões que vão conduzir a história do filme e procuram garantir que o espectador perceba a importância de certas informações.

A análise do filme permitiu também percebermos a importância dos estabelecimento constante de micro-questões subordinadas às macro-questões do filme não apenas para a renovação continuada do interesse do público, mas também para a construção de tensões narrativas que permitem tanto um acompanhamento mais entretido e engajado da narrativa, como criam oportunidades para dar destaque às mudanças de relações de poder entre os personagens. Ou seja, se as macro-questões estabelecem as temáticas do filme, é nas micro-questões que se tem a oportunidade de aprofundar e complexificar essas problemáticas apresentadas, sem perder de vista o aspecto cumulativo sequencial que tende a algum tipo de resultado final para as questões apresentadas. A primeira metade de *Parasita* é paradigmática nesse sentido. Se, por um lado, a mentira elaborada pelos Kim é contada de uma forma tão eficiente que serve de metacomentário sobre a própria narração fílmica na qual ela é contida, nos lembremos de como é revelada a preparação da família para o plano de demissão de Moon-gwang, com um trabalho em equipe coordenado e ensaios que são comparáveis ao fazer fílmico e que exigem o mesmo tipo de premeditação à reação do público, que no caso dos Kim é a Sra Park, por outro lado, a própria narrativa de infiltração dos Kim na mansão dos Park é recheada de uma variedade de tensões narrativas.

Como foi demonstrado na análise, essas tensões narrativas revelam as relações de poder entre os personagens ou grupos de personagens. Por meio das tensões narrativas, observamos mudanças nessas relações de poder durante o filme. Primeiro, entre a família Kim e a pizzaria que os contrataram para um serviço informal. Depois, vemos o suspense entre os Kim e os Park - no qual, em um primeiro momento, o desequilíbrio de poder entre essas famílias sugeria uma clara desvantagem para a família de protagonistas e um desafio para eles - se transformar em curiosidade e surpresa quando os Kim se mostram cada vez mais no controle da situação. Mais à frente, presenciamos a vantagem desses personagens se estilhaçarem com a surpresa do retorno de Moon-gwang e a revelação do *bunker*. Em seguida uma concatenação de diferentes tensões contornam o embate entre os dois núcleos pobres do

filme até que um suspense elevadíssimo vem restabelecer e evidenciar o poder incomparável que o *status* social e o retorno da família Park representa para a história.

Do estudo dessas relações, é possível fazer algumas generalizações a respeito de como as tensões narrativas se comportam diante da hierarquia de poder dentro de uma história. Em primeiro lugar, podemos observar que, geralmente, a tensão de suspense vem acompanhada de uma posição de poder desfavorável em relação aos personagens que detêm o foco narrativo da cena. Já em relação à tensão de curiosidade, o poder na narrativa costuma estar na posse daqueles que detêm a informação retida e que é de interesse do público e, muitas vezes, dos outros personagens na história. Diversamente, a tensão de surpresa, ao invés evidenciar na cena o poder ou a falta de poder, de forma estática, de algum ou alguns personagens, marca, na maioria das vezes, uma mudança inesperada na dinâmica de poder entre os sujeitos da situação, podendo inclusive, em casos mais disruptivos, marcar uma quebra de expectativas do público. Essas quebras podem ser aguçadamente desnorteantes, mas também oferecem oportunidades de revelar valores morais intrínsecos à obra, uma vez que, muitas vezes, podem ser colocadas na categoria de revelações impactantes que marcam a experiência do espectador.

Foi possível perceber também a vantagem que se apresenta ao procurarmos evidências dessas tensões na construção da *mise-en-scène* e da cinematografia, assim como a relação destes últimos com a trilha de áudio e a montagem, que são as quatro categorias gerais de estilo sistematizadas por Bordwell e Thompson. Quantitativamente, devido à sua própria natureza, as tensões de um filme estão mais frequentemente e diretamente relacionadas às micro-questões de uma narrativa erotética e, portanto, são influenciadas por mudanças por vezes sutis e/ou rápidas demais para que suas causas sejam tão evidentes quanto seus efeitos no espectador. Por isso, a análise aproximada de uma diversidade de elementos estilísticos, principalmente quando se leva em consideração a centralidade do aspecto gráfico/pictórico do cinema, pode nos oferecer uma gama maior de pistas para identificar as tensões construídas e presentes numa obra audiovisual. Ou seja, estudar como as tensões narrativas são construídas através da *mise-en-scène* e da cinematografia, em sua relação com o som e a montagem,

evidencia tensões específicas que seriam mais difíceis de classificar através de uma análise apenas narrativas dos eventos retratados, sem levar em consideração *como* são retratados.

Além disso, ainda do ponto de vista gráfico, pudemos observar como a sequencialidade pode ser usada de forma essencial para se construir essas tensões audiovisuais, em especial o suspense. Em *Parasita*, especialmente, o conhecimento dos espaços da casa pelo espectador era essencial para a construção das tensões na segunda metade do filme. Principalmente se levarmos em consideração a velocidade com a qual os eventos se sucediam e as micro-questões e tensões interagiam entre si. Portanto, uma atenção muito grande foi dada para ensinar ao público, de forma proeminentemente visual, a se localizar na geografia diegética, para que depois o filme pudesse se aproveitar plenamente da sequencialidade gráfico-espacial do lugar onde se passa as ações.

Tanto do ponto de vista narrativo quanto do gráfico e estilístico, compreender as tensões e a estrutura de perguntas e respostas como uma forma de administrar as expectativas do público sobre o filme permitiu que fosse muito mais fácil identificar e analisar as quebras dessas expectativas na obra. Isso possibilitou relacionar as quebras de expectativas do filme com as mudanças de tom percebidas, principalmente entre drama (seriedade) e comédia (risibilidade). Dessa forma, foi possível perceber nuances morais implícitas dentro da própria estrutura narrativa do filme, evidenciando, ainda de forma muito breve, situações em que se espera o riso e situações que se espera o choque e a comoção. A complexidade dessas relações demonstra a potencialidade que um estudo mais aprofundado nesse sentido pode atingir, com possibilidades de incorporar estudos de gêneros filmicos na análise para se levar em conta nuances de expectativas de convenções específicas de certos tipos de filme na investigação.

Na análise específica do filme-objeto desta dissertação, *Parasita*, a análise detalhada de todos os aspectos aqui destacados, desde a narração erotética, as tensões narrativas e composicionais, até as quebras de expectativas e de tom, permitiu que se revelasse uma terceira macro-questão, não antes antecipada pelo autor. Essa nova questão lança uma nova luz sobre as temáticas da obra e permite uma interpretação complementar de como o filme pode ser percebido pelo público. Um questionamento válido que pode ser feito nesse sentido é se a revelação tardia dessa terceira macro-questão, em uma das cenas finais do filme, não

contradiz a classificação da questão como macro. A respeito disso, é preciso, primeiro, observar que a pergunta que se coloca - à lembrar: "vale a pena se manter subalterno a uma família rica em detrimento da própria dignidade?" - não é diretamente subalterna a nenhuma outra macro-questão que tenha se apresentado anteriormente.

Em segundo lugar, essa é uma questão que se revela num momento de surpresa da narrativa. Visto que a tensão de surpresa se caracteriza pela revelação de uma informação relevante e coerente com o resto da narrativa, mas que não era antecipada, é possível admitir que uma macro-questão possa ser colocada dessa mesma forma numa narrativa. Uma das características das informações que são reveladas em momentos de surpresa numa narrativa é que elas, frequentemente, lançam uma nova luz de interpretação sobre eventos pregressos da história, muitas vezes modificando seus significados previamente estabelecidos. Portanto, se uma questão crucial para a narrativa é revelada perto do fim desta, mas ainda assim ela tem influência forte sobre a maior parte daquilo que foi visto anteriormente, é possível defender que esta também pode ser considerada uma macro-questão, principalmente se levarmos em consideração o papel significativo que identificamos nas macro-questões em estabelecer temáticas centrais numa obra cinematográfica.

Em suma, como a maior parte das cenas do filme podem ser contempladas à luz dessa nova questão, elas apresentam, portanto, uma nova experiência estética para o espectador. Ele pode reconsiderar ou reassistir os eventos do filme à luz dessa nova informação e, conseqüentemente, experienciar tensões narrativas distintas daquelas que derivam das micro-questões subordinadas às outras macro-questões. Além disso, desde o início, o filme possui pistas suficientes para que essa questão seja considerada antes, principalmente na caracterização soberba e elitista tanto de Park Dong-ik quanto de Yeon-kyo, mesmo que seja a primeira vez do espectador assistindo ao filme. Apesar do filme ser conduzido mais explicitamente pelas estratégias descritas e analisadas em mais profundidade nesta dissertação, o espectador como sujeito, tem a liberdade de fazer a própria leitura de acordo com suas vivências fora do cinema ou de outros filmes e, portanto, perceber coisas antes do esperado ou ainda interpretar o filme de forma diversa da qual esperavam os realizadores ou

que esta dissertação procura indicar que é a mais provável a partir da estrutura e da materialidade filmica.

Em síntese, uma vez que esta dissertação procura olhar apenas para o filme para supor a recepção do mesmo por parte do público, ela teve de se limitar, o máximo possível, aos aspectos estritamente perceptivos e cognitivos da experiência cinematográfica e tem pouca coisa a dizer a respeito de como, depois de percebidas e entendidas, os estímulos serão interpretados subjetivamente pelo espectador. Esses princípios foram baseados nos estudos desenvolvidos por autores como David Bordwell, Kristin Thompson e Noël Carroll no campo da narratologia e do estilo filmico; como Moritz Lehne, Stefan Koelsch, William F. Brewer e Edward H. Lichtenstein, no campo da psicologia; e como Rudolf Arnheim, no campo dos estudos de percepção e Gestalt. Mesmo assim, esse tipo de análise ainda pode revelar muito do que é relevante e que é colocado pelo filme em si para o espectador avaliar. Além disso, pode ser uma lente para perceber certas intenções, ao menos estilística, dos realizadores em organizar a estrutura total de uma narrativa e apresentar uma cena no filme de uma forma específica.

REFERÊNCIAS

ANDREW, J. Dudley. **Rudolf Arnheim**. In: As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 35-41

ARNHEIM, R. **Arte & Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora**. Tradução: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

_____. **Cinema como Arte: As Técnicas da Linguagem Audiovisual**. Tradução: Marco Bonetti. Rio de Janeiro: Muiraquitã, FAPERJ, 2012.

_____. **O poder do centro: um estudo da composição nas artes visuais**. Tradução: Maria Elisa Costa. Lisboa : Edições 70, 1990.

BASS, Saul. **on Storyboarding Alfred Hitchcock 's Psycho**. disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LP7DACH8yU0>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

BIELIK, Alain. **'The Host': Creepie Korean Creatures**. disponível em: <<https://www.awn.com/vfxworld/host-creepie-korean-creatures>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

BONG, Joon-Ho. **Parasite: a graphic novel in storyboards**. New York: Grand Central Publishing, 2020.

_____. **Votes on 2012's Sight and Sound poll**. disponível em: <<https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/voter/902>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

BONG, Joon-Ho; HAN, Jin-won. **Parasite**. Outstanding Original Screenplay / For Your Consideration. Disponível em: <<https://deadline.com/wp-content/uploads/2020/01/parasite-script.pdf>> Acesso em: out. de 2022.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora Unicamp; São Paulo, SP: Editora USP, 2013.

BREWER, William F. LICHTENSTEIN, Edward H. **Stories are to entertain: a structural-affect theory of stories**. Technical Report No. 265. Champaign, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1982.

BRZESKI, Patrick. **Making of 'Parasite': How Bong Joon Ho's Real Life Inspired a Plot-Twisty Tale of Rich vs. Poor**. disponível em: <<https://web.archive.org/web/20200113115829/https://www.hollywoodreporter.com/features/making-parasite-ho-w-bong-joon-hos-real-life-inspired-a-plot-twisty-tale-rich-poor-1252015>> Acesso em: out. de 2022.

CÃO que ladra não morde. Direção de Bong Joon-ho. Produção de Cha Seung-Jae. Coreia do Sul: CJ Entertainment, Cinema Service, Uno Film, 2000.

CARROLL, N. **The Power of Movies**. In: _____. Theorizing the Moving Image. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1996. p. 78-93.

_____. **Toward a Theory of Suspense**. In: _____. Theorizing the Moving Image. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1996. p. 94-117.

CHION, Michel. **A Audiovisão - Som e Imagem no Cinema**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DESTA, Yohana. **Bong Joon-Ho Looked to Hitchcock When Making Parasite**. disponível em: <<https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/10/bong-joon-ho-parasite-interview>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

DEXTER STUDIOS. **Parasite - VFX Breakdown**. Vídeo. disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J3tflm4ckE>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

DOUGLAS, Edward. **Exclusive: The Host's Bong Joon-ho**. disponível em: <<https://www.comingsoon.net/movies/features/19126-exclusive-the-host-s-bong-joon-ho>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema Digital: entrega, evento e tempo**. In: _____. Cinema como Arqueologia das Mídias. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

EXPRESSO do amanhã. Direção de Bong Joon-ho. Coreia do Sul, República Tcheca: SnowPiercer, Moho Film, Opus Pictures, 2013.

EBIRI, Bilge. **Bong Joon-ho's Parasite Is a Nerve-Racking Masterpiece**. disponível em: <<https://www.vulture.com/2019/05/bong-joon-hos-parasite-is-a-nerve-racking-masterpiece.html>> Acesso em: out. de 2022.

GAUDREAU, André. MARION, Philippe. **A "Animagem" e a Nova Cultura Visual**. In: _____. O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital. Tradução de Christian Pierre Kasper. Papyrus Editora, 2016.

HARRIS, Hunter. **Parasite's Choi Woo-shik Is Optimistic About the Movie's Overwhelming Ending**. disponível em: <<https://www.vulture.com/2019/10/parasite-movie-choi-woo-shik-bong-joon-ho-ending.html>> Acesso em: out. de 2022.

HITCHCOCK, A.; TRUFFAUT, F.; SCOTT, H.G. **Hitchcock/Truffaut**. 3a edição. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1985

JUNG, Alex. **Bong Joon-ho's Dystopia Is Already Here**. disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20200115223818/https://www.vulture.com/2019/10/bong-joon-ho-parasite.html>> Acesso em: out. de 2022.

KISHI, Kátia. **O Que A Música Final Do Filme Parasita Desvenda Sobre A Trama?**.

disponível em:

<<https://www.garotasgeeks.com/o-que-a-musica-final-do-filme-parasita-desvenda-sobre-a-trama/>> Acesso em: out. de 2022.

KIT, Borys; GOLDBERG, Lesley. **Parasite' HBO Limited Series in the Works From Bong Joon Ho, Adam McKay**. disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20200110022107/https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/adam-mckay-bong-joon-ho-teaming-parasite-limited-series-hbo-1268397>> Acesso em: out. de 2022.

L'EXPRESS. **"Parasite": Bong Joon-ho revient à Cannes avec un drame familial maîtrisé**. Disponível em:

<https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/parasite-bong-joon-ho-revient-a-cannes-avec-un-drame-familial-maitrise_2079517.html> Acesso em: out. de 2022.

LEHNE, M.; KOELSCH, Stefan. **Toward a general psychological model of tension and suspense**. In: *Frontiers in Psychology*. Volume 6. Article 79. February 2015.

MACHERET, Mathieu. **Festival de Cannes 2019 : «Parasite», Bong Joon-ho revisite avec brio la lutte des classes**. Disponível em:

<https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/05/22/festival-de-cannes-2019-parasite-bong-joon-ho-revisite-avec-brio-le-recit-de-domesticite_5465243_3246.html> Acesso em: out. de 2022.

MAURER, Daniel. **The Easter Egg in Bong Joon-ho's Genre-Bending, Mind-Blowing 'Parasite' That Explains the Ending**. disponível em:

<<https://bedfordandbowery.com/2019/10/the-easter-egg-in-bong-joon-hos-genre-bending-mind-blowing-parasite-that-explains-the-ending/>> Acesso em: out. de 2022.

MEMÓRIAS de um assassino. Direção de Bong Joon-ho. Produção de Cha Seung-Jae. Coreia do Sul: Sidus, CJ Entertainment, Muhan Investment, 2003.

MOTHER: a busca pela verdade. Direção de Bong Joon-ho. Coreia do Sul: CJ Entertainment, Barunson E&A, 2009.

NEDOMANSKY, Vashi. **Who directed the PSYCHO shower scene?** Vídeo. disponível em:

<<https://vashivisuals.com/directed-shower-scene-psycho/>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

O HOSPEDEIRO. Direção de Bong Joon-ho. Coreia do Sul: Chungeorahm Film, Boston Investments, CJ E&M Film Financing & Investment Entertainment & Comics, 2006.

OKJA. Direção de Bong Joon-ho. Coreia do Sul, EUA: Kate Street Picture Company, Lewis Pictures, Plan B Entertainment, 2017.

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

PEREZ, Luis Francisco. **Dirección de ARTE en cine DISEÑO de PRODUCCIÓN en PARASITE**. Vídeo. disponível em: <https://youtu.be/kJqji_Cubxk> Acesso em: out. de 2022.

PSICOSE. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Alfred Hitchcock. EUA: Shamley Productions, 1960.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

SCOTT, A. O. **Old Masters and Fresh Surprises at the New York Film Festival**. disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/10/04/movies/new-york-film-festival.html>> Acesso em: out. de 2022.

SHARF, Zack. **Okja' Rejected By 93% of South Korean Movie Theaters Over Netflix Controversy**. disponível em: <<https://web.archive.org/web/20180223102813/http://www.indiewire.com/2017/06/okja-south-korea-rejected-netflix-bong-joon-ho-1201838682/>> Acesso em: out. de 2022.

SHEPARD, Roger N. **Circularity in Judgements of Relative Pitch**. Journal of the Acoustical Society of America. 36: 2346–53.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2013

THE DIRECTOR'S CUT. **The Craft of the Director with Bong Joon Ho (Ep. 274)**. disponível em: <<https://soundcloud.com/thedirectorscut/the-craft-of-the-director-with-bong-joon-ho-ep-274>> Acesso em: 30 de mar. de 2021.

VELY, Yannick. **Parasite de Bong Joon-ho - la critique - Festival de Cannes**. Disponível em: <<https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Parasite-de-Bong-Joon-ho-la-critique-Festival-de-Cannes-1625563>> Acesso em: out. de 2022.

VERSTEGEN, I. **Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory**. Österreich: SpringerWienNewYork, 2005.

WOOD, Michael. **At the Movies**, London Review of Books, vol. 42, no 03, 27 jan. de 2020. Disponível em: <<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v42/n03/michael-wood/at-the-movies>> Acesso em: out. de 2022.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema (antologia)**. 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.