

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALFENAS - UNIFAL

BRUNA CRISTINA EVARISTO

**CAPITAL CULTURAL E AS HIERARQUIAS (IN)VISÍVEIS: UMA ANÁLISE
FÍLMICA DE PARASITA A PARTIR DE PIERRE BOURDIEU**

VARGINHA/MG

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALFENAS - UNIFAL

BRUNA CRISTINA EVARISTO

**CAPITAL CULTURAL E AS HIERARQUIAS (IN)VISÍVEIS: UMA ANÁLISE
FÍLMICA DE PARASITA A PARTIR DE PIERRE BOURDIEU**

Trabalho apresentado ao Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Alfenas como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel Interdisciplinar em Ciência e Economia.

Orientador: Dimitri Augusto da Cunha Toledo.

VARGINHA/MG

2025

BRUNA CRISTINA EVARISTO

**CAPITAL CULTURAL E AS HIERARQUIAS (IN)VISÍVEIS: UMA ANÁLISE
FÍLMICA DE PARASITA A PARTIR DE PIERRE BOURDIEU**

A banca examinadora abaixo assinada, aprova o Trabalho de Conclusão do PIEPEX (TCP) apresentado como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel em Ciência e Economia pela Universidade Federal de Alfenas.

Aprovado em:

Prof^a. Ana Carolina Guerra

Universidade Federal de Alfenas, campus avançado de Varginha – MG. Assinatura:

Prof. Dimitri Augusto da Cunha Toledo (Orientador)

Universidade Federal de Alfenas, campus avançado de Varginha – MG. Assinatura:

Prof^a. Paula Gontijo Martins

Universidade Federal de Alfenas, campus avançado de Varginha – MG. Assinatura:

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise fílmica da película *Parasita* (2019), de Bong Joon-ho, centrada no conceito de capital cultural de Pierre Bourdieu — em suas formas incorporado, objetivado e institucionalizado. Este trabalho tem como objetivo analisar como as formas de capital cultural (incorporado, objetivado e institucionalizado), articuladas aos conceitos de habitus e campo, estruturam as hierarquias sociais e as relações de poder no filme *Parasita* (2019), evidenciando a naturalização das desigualdades de classe. Para isso, compreende o cinema como linguagem sensível e crítica, a fim de utilizar da análise fílmica como instrumento metodológico, nas quais são selecionadas cenas que materializam os conceitos teóricos, para evidenciar os códigos de dominação social que passam despercebidos no cotidiano, prioritariamente através das lentes do capital cultural. Em síntese, a investigação revela que a linguagem cinematográfica de *Parasita* expõe como: (1) o capital cultural naturaliza desigualdades de classe, e (2) as limitações à mobilidade social persistem mesmo quando são empregadas estratégias de ascensão.

Palavras-chave: Capital cultural; Análise Fílmica; Dominação simbólica; A distinção; Pierre Bourdieu.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. SABERES QUE CLASSIFICAM: A ORIGEM DO CAPITAL CULTURAL.....	8
2.1. DINÂMICA DO CAPITAL CULTURAL: DA FAMÍLIA À SOCIEDADE.....	9
2.2. O CAPITAL CULTURAL E OS OUTROS CONCEITOS DE PIERRE BOURDIEU....	13
3. O CINEMA COMO LENTE: VER, SENTIR E PENSAR O SOCIAL.....	15
4. CONTEXTO NARRATIVO.....	19
4.1. FICHA TÉCNICA.....	19
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	27
REFERÊNCIAS.....	29

1. INTRODUÇÃO

É por meio da arte que, muitas vezes, conseguimos reconhecer aspectos que frequentemente nos escapam no dia a dia. A pressa que o capitalismo muitas vezes nos impõe (ADORNO e HORKHEIMER, 1985), a repetição das rotinas e a normalização das desigualdades acabam escondendo certos aspectos da nossa vida social. E o cinema, com sua linguagem própria, tem a capacidade de tornar visível o que estava ali, mas não era notado, como Vargas (p. 2, 2021) define “o cinema carrega consigo um papel social de exposição e crítica, da qual influencia e dissemina culturas e costumes”.

Assim sendo, ao considerar que a mensagem cinematográfica não se trata apenas do que se diz em uma cena, mas o que se mostra, o que se sugere, o que se repete. Quando bem construída, a narrativa fílmica acaba revelando camadas de sentido que ajudam a pensar sobre o mundo em que vivemos, principalmente quando esse mundo é atravessado por tantas injustiças naturalizadas.

Nesse sentido, filmes como "Parasita" (Gisaengchung¹), do diretor Bong Joon-ho, exemplificam essa capacidade de ir além da superfície narrativa. O que a película mostra vai além da diferença de renda entre as famílias retratadas. A desigualdade ali não é só econômica — ela se infiltra nos gestos, no espaço da casa, no tempo que separa as rotinas e nos corpos que carregam essas marcas. Tudo é carregado de significado. E o mais curioso é que a crítica presente não se apresenta de forma direta, mas pela maneira como as cenas são montadas, por meio dos silêncios, pelas escolhas estéticas. É um filme que deixa a desigualdade no ar — como um cheiro que atravessa o plano.

É justamente para entender essas camadas invisíveis que este trabalho toma o capital cultural (incorporado, objetivado e institucionalizado) de Bourdieu como eixo central, articulando-o à dinâmica entre *habitus* e campo para analisar as hierarquias sociais em Parasita. Trazer Bourdieu como referência para pensar Parasita não se trata de forçar o filme dentro de um molde teórico, mas estabelecer uma leitura dialógica entre teoria e obra. É mais uma tentativa de olhar o que ele mostra com outras lentes, que ajudam a perceber o que normalmente não percebemos. Em A distinção (2007) e O poder simbólico (1989), Bourdieu propõe justamente isso: que o que chamamos de gosto, escolha ou estilo não é algo neutro. Ele aponta que há uma

¹ *Gisaengchung* significa "parasita" em coreano.

estrutura por trás daquilo que parece ser só uma afinidade pessoal — e que essas escolhas, frequentemente, acompanham a posição social que cada sujeito ocupa. Posições que, muitas vezes, são usadas para marcar quem pertence e quem fica de fora. A relação da posição social que cada um ocupa mostra que não se trata de simples escolhas pessoais, mas de práticas atravessadas por estruturas históricas.

Segundo o autor (BOURDIEU, 2007), o gosto funciona como um marcador de posição. Aquilo que alguém gosta — seja um tipo de música, um gênero de filme ou uma forma de se expressar — carrega mais do que uma preferência. Existe ali uma lógica de valorização e exclusão, que define o que é visto como "melhor", "aceitável" ou "menor". Como escreve Bourdieu em “A distinção” (2007, p. 13): “o gosto classifica aquele que procede à classificação”. Ou seja, quando julgamos algo como bom ou ruim, estamos, na verdade, reafirmando posições sociais. Por trás de uma escolha cultural, os sujeitos sociais quando operam entre o belo e feio, o distinto e vulgar, revelam sua posição nas classificações objetivas. Existe uma rede de distinções que molda as relações entre as categorias sociais.

Foi com base nessas leituras que este trabalho busca responder à seguinte questão: como as formas de capital cultural (incorporada, objetivada e institucionalizada), em associação à *habitus* e campo, organizam as relações de poder e as hierarquias sociais no filme *Parasita*? A análise prioriza o capital cultural como categoria analítica central, utilizando-se do *habitus* e campo como conceitos complementares para decifrar sua operação prática no filme, enquanto outras formas de capital (econômico, social e simbólico) são mobilizadas estrategicamente quando relevantes para a interpretação.

A escolha do filme como objeto justifica-se por sua capacidade singular de materializar visualmente essas dinâmicas: nos espaços hierarquizados que os personagens ocupam, nos limites corporais que enfrentam e nas relações assimétricas que estabelecem, observa-se como a desigualdade de classe se naturaliza através de códigos simbólicos. Mais que ilustrar conceitos, a linguagem cinematográfica de *Parasita* encarna a teoria bourdieusiana, transformando-a em experiência sensível.

Dessa forma, para capturar essa dimensão, adota-se a análise fílmica como método, com atenção a três eixos: elementos visuais (arquitetura, enquadramentos); performances corporais (gestos, posturas); e estrutura narrativa (silêncios, contrastes).

Como demonstram Avelino e Flório (2013), a abordagem da análise fílmica permite revelar estruturas sociais que escapam à observação cotidiana, tornando visíveis tanto os conflitos objetivos quanto as violências simbólicas que permeiam as relações de classe.

Além da introdução, o trabalho foi organizado em quatro grandes partes. A próxima seção, seção dois, apresenta a origem, a função, as formas de capital cultural e sua relação com os outros capitais de Pierre Bourdieu. A terceira desenvolverá o percurso metodológico adotado, detalhando a escolha bibliográfica e justificando o método de abordagem. Na quarta é realizada a análise fílmica. Finalmente, na quinta seção serão tratadas as considerações finais, com os apontamentos dos principais resultados e a interpretação das formas simbólicas de dominação social do filme.

2. SABERES QUE CLASSIFICAM: A ORIGEM DO CAPITAL CULTURAL

A noção de capital cultural surgiu como “hipótese indispensável” para entender o porquê crianças oriundas de diferentes classes sociais, tinham desempenho escolar desigual. Essa noção de capital cultural relaciona o “sucesso escolar” à distribuição de capital cultural entre as diferentes classes (BOURDIEU, p.73, 2007).

O conceito de capital cultural representou, também, uma ruptura com as ideias mais tradicionais de desempenho escolar, onde a visão comum tratava o sucesso ou fracasso escolar como resultado de aptidões ou talentos naturais da criança. Enquanto os economistas relacionam a performance dos alunos unicamente como resultado dos investimentos diretamente monetários, isto é, aqueles que podem ser mensurados financeiramente, ignorando a influência do capital cultural prévio da família.

Esse desconhecimento também contribui para a perpetuação de formas sutis de dominação, como a violência simbólica², que atua mascarando como naturais ou legítimas as desigualdades geradas por essa distribuição desigual do capital cultural (BOURDIEU, 1989).

Bourdieu (2007), critica a visão limitada do investimento educativo, pois considera uma falha não incluir as estratégias de investimento escolar em um contexto mais amplo de estratégias educativas e de reprodução social. O autor defende que ignora-se o mais “oculto e determinante socialmente” dos investimentos educativos: a transmissão doméstica do capital cultural (BOURDIEU, p.73, 2007).

² Violência simbólica é a imposição de sentidos e valores que os dominados aceitam como legítimos, mesmo quando reforçam sua subordinação (BOURDIEU, 1989).

Além disso, Bourdieu argumenta que “aptidão” e “dom” não são qualidades inatas, mas sim produtos de um investimento em tempo e em capital cultural, desta maneira, não deveriam ser tratados como tal. Apresentando a abordagem como “tipicamente funcionalista” das funções da educação, Bourdieu (2007) coloca que, apesar das conotações “humanísticas” do termo “capital humano”, essa visão não escapa ao “economicismo” pois ignora “a contribuição que o sistema de ensino traz à reprodução da estrutura social, sancionando a transmissão hereditária do capital cultural” (BOURDIEU, p.74, 2007).

Dessa forma, como Bourdieu (2007) explica, as teorias do capital humano, não consideram que o rendimento escolar de uma ação educativa depende de capital cultural previamente investido pela família e que o rendimento econômico e social do certificado escolar depende do capital social, que também é herdado, para servir ao indivíduo. Bourdieu (2007) aprofunda ainda mais o conceito de capital cultural, o dividindo em três diferentes formas: o estado incorporado; o estado objetivado; e o estado institucionalizado que serão abordados de forma mais detalhada a seguir.

2.1. DINÂMICA DO CAPITAL CULTURAL: DA FAMÍLIA À SOCIEDADE

O capital cultural incorporado, que se torna um *habitus*, é fundamentalmente moldado pela trajetória de vida e pelas experiências sociais, conforme amplamente abordado por Bourdieu em A Distinção (2007). Esse capital se manifesta em disposições duráveis que orientam a percepção, o pensamento e a ação dos indivíduos.

O capital cultural incorporado pode ser considerado o principal dentre os três, visto que a maior parte das propriedades desse capital vem da acumulação que exige a “incorporação” dele pelo indivíduo, que, segundo Bourdieu, em Escritos de Educação (2007), demanda investimento pessoal e tempo para sua concentração. O autor caracteriza o capital cultural incorporado como “um ter que se tornou ser, uma propriedade que se faz corpo e tornou-se parte integrante da ‘pessoa’, um *habitus*”³ (BOURDIEU, p. 74-75, 2007). Isso significa que as disposições (formas de pensar, agir, perceber) tornam-se internalizadas e duráveis.

Esse “capital pessoal”, ao contrário do capital econômico, não pode ser transmitido imediatamente, por doação ou herança. Ainda que o capital incorporado não possa ser transmitido como um bem material — por doação ou herança direta — ele é, de fato, socialmente

³ Vale dizer que o *habitus*, nesse sentido, configura um sistema de disposições duráveis, que orientam as percepções, pensamentos e ações dos indivíduos em diferentes campos.

reproduzido no ambiente familiar, por meio da convivência, da linguagem e da valorização simbólica do saber. Ele pode ser adquirido de maneira “dissimulada” e involuntária como em casos de estímulo causado pela exposição a livros ou conversas intelectualmente provocantes, visitas a museus desde cedo — pela valorização do estudo no ambiente familiar, que pode incentivar o gosto pela leitura desde a infância —, entre outros modos menos visíveis (BOURDIEU, 2007). Importante notar que, por estar tão intrínseco à pessoa, o capital incorporado também perece e se esgota com seu portador, não podendo ser acumulado além das capacidades individuais, nem transferido para herdeiros como já dito.

Bourdieu (2007) explica que por consequência, o capital cultural incorporado apresenta um grau mais elevado de dissimulação do que o capital econômico, e por isso, tende a funcionar como capital simbólico, isto é, dado como algo natural.

Novamente, Bourdieu critica a visão economicista por não ser capaz de explicar a “alquimia propriamente social” pela qual o capital econômico se transforma em capital simbólico. Essa lógica da alquimia social refere-se ao processo pelo qual algumas formas de capital (como o capital econômico e o cultural) são disfarçadas de um modo que as fazem parecer ser algo diferente do que realmente são, adquirindo, dessa forma, legitimidade e um valor que transcende sua origem material ou sua aquisição por esforço direto (BOURDIEU, 2007).

Além disso, o autor observa que, devido ao tempo livre necessário para a aquisição do capital incorporado, estabelece-se a ligação entre o capital econômico e o capital cultural (BOURDIEU, 2007). Com efeito, as diferenças no capital familiar implicam na antecipada transmissão de capital cultural da família para a criança e na capacidade de prolongar a formação, uma vez que o tempo que um indivíduo pode dedicar ao seu desenvolvimento cultural está diretamente ligado ao tempo livre que sua família pode garantir, ou seja, à sua capacidade de liberá-lo das exigências econômicas. Essa vantagem temporal se mostra, assim, como um mecanismo potente de reprodução das hierarquias sociais.

Em resumo, o capital cultural incorporado é o tipo, entres os três, que mais exige do indivíduo, pois é necessário acesso a materiais educacionais, tempo para se dedicar aos estudos, não possui forma de ser doado ou transmitido como um bem cultural e ele perece junto com o indivíduo. Ainda assim, vale lembrar que, a posse de capital econômico influencia significativamente na incorporação dessa forma de capital cultural, visto que facilita o acesso a

experiências culturais. Esclarecido as principais características do capital incorporado, a seguir será aprofundado o segundo modo de capital cultural, o capital objetivado.

O capital objetivado se manifesta em suportes materiais, como escritos, pinturas, monumentos, dicionários, instrumentos e máquinas (BOURDIEU, 2007).

Essa forma de capital cultural permite sua transferência tão bem como o capital econômico. No entanto, apenas sua propriedade jurídica é passiva de transmissão, Bourdieu (2007, p.77) enfatiza que a “condição de apropriação específica”, isto é, a propriedade dos instrumentos que permitem o pleno aproveitamento daquele bem, que se caracteriza no capital incorporado, se mantém intransmissível. Por exemplo, quando um indivíduo herda um quadro, ele herda a propriedade jurídica daquele quadro, adquire a propriedade jurídica da obra, tornando-a sua. Contudo, o que não é possível transmitir por hereditariedade é o capital cultural incorporado necessário para usar e apreciar plenamente aquele quadro, o conhecimento necessário para apreciação daquela obra de arte (BOURDIEU, 2007).

Assim, os bens culturais podem ser apropriados de duas formas diferentes, sendo a primeira como objeto de apropriação material, como já explicado, onde a posse física ou jurídica do bem é transmitida, e isso pressupõe o capital econômico, ou seja, é necessário que haja a capacidade de compra ou deter a posse legal desses bens (BOURDIEU, 2007). A outra forma de apropriação é a simbólica, que consiste em entender, usar, interpretar ou desfrutar plenamente do bem. A apropriação simbólica, diferente da material, pressupõe o capital incorporado — o conhecimento, as habilidades, as disposições internalizadas. Bourdieu esclarece que “para possuir máquinas, basta ter capital econômico; para se apropriar delas e utilizá-las de acordo com sua destinação específica é preciso dispor, pessoalmente ou por procuração, de capital incorporado” (BOURDIEU, p.77, 2007).

A partir desse exemplo, Bourdieu aprofunda a interpretação a fim de ilustrar o status ambíguo dos “quadros”⁴; para Bourdieu (2007) a ambiguidade se instala no fato de que os “quadros” (engenheiros, médicos, gestores, intelectuais) não se encaixam completamente entre os dominantes (aqueles que possuem o capital econômico e os meios de produção), nem completamente entre os dominados (aqueles que possuem apenas a força de trabalho para vender). Pois, ao mesmo tempo que eles vendem seu capital cultural elevado como serviço, como

⁴ Ao longo do livro *Escritos de Educação*, Bourdieu (2007) usa o termo “quadros” para representar a categoria intermediária-superior de profissionais qualificados.

os dominados, eles também possuem esse capital específico que é valorizado e os permite usufruir de benefícios e prestígio social, como os dominantes.

Segundo Bourdieu (2007), tudo indica que na medida que o capital cultural incorporado nos instrumentos de produção cresce, a “força coletiva” dos donos do capital cultural também tende a crescer, a menos que os detentores de capital econômico (donos das máquinas ou instrumentos) não neutralizem esse crescimento ao colocar os próprios detentores de capital cultural uns contra os outros, provocando assim a concorrência. Bourdieu (2007) ressalta que essa inclinação à concorrência é, inclusive, fomentada pelas condições de seleção e formação desses indivíduos, especialmente pela lógica da competição escolar e dos concursos.

O capital cultural em seu estado objetivado, embora se apresente como um universo autônomo e coerente, com suas próprias leis, não existe forma de se ativar por si só. É fundamental, apesar disso, não esquecer que ele só se torna um capital ativo e atuante, tanto material quanto simbolicamente, na condição de ser apropriado pelos agentes e utilizado como arma nas lutas que se travam nos campos da produção cultural (campo artístico, científico, etc.) e, mais amplamente, no campo das classes sociais. Nesses campos, os agentes obtêm benefícios proporcionais ao domínio que possuem desse capital objetivado, visto que a capacidade de extrair valor e significado desses bens culturais (objetivados) depende diretamente da quantidade e qualidade de seu capital incorporado (BOURDIEU, 2007).

Enquanto o capital cultural incorporado está intrinsecamente ligado ao indivíduo e perece com ele, e o capital objetivado só se torna ativo pela sua apropriação por meio do incorporado, há uma terceira forma que busca neutralizar essas limitações biológicas e contextuais: o capital cultural institucionalizado.

Representado sobretudo pelo diploma, o capital institucionalizado atua como uma espécie de “certidão de competência” que garante ao indivíduo um valor convencional e juridicamente assegurado no que diz respeito à sua propriedade cultural (BOURDIEU, 2007). Com efeito, essa forma de capital é produto de uma “alquimia social”, que, por meio da “magia coletiva” das instituições, confere ao diploma uma autonomia vinculada ao seu detentor e ao capital cultural efetivamente incorporado (BOURDIEU, 2007, p.78). Além disso, permite a comparabilidade entre os diplomados e, até mesmo, a sua “permuta” no mercado de trabalho. Essa formalização também possibilita o estabelecimento de taxas de convertibilidade entre o capital cultural e o capital econômico, garantindo um valor monetário para o capital escolar. O investimento em

educação, portanto, só ganha sentido se houver uma garantia objetiva de que essa reversibilidade de capital será possível e vantajosa (BOURDIEU, 2007).

Contudo, mesmo que tenha sido empregado tempo e esforço com o objetivo de alcançar os privilégios conferidos pelo certificado escolar, não é garantido que, sempre, haverá o usufruto desses benefícios. Bourdieu (2007) explica que os benefícios materiais e simbólicos garantidos pelo diploma dependem também de sua raridade. Por essa razão, pode ocorrer que os investimentos em tempo e esforço na educação se tornem menos rentáveis do que o previsto no momento em que foram realizados, especialmente quando há uma modificação desfavorável na taxa de convertibilidade entre o capital escolar e o capital econômico. O sociólogo francês aponta que as estratégias de reconversão do capital econômico em capital cultural – fatores conjunturais da explosão escolar e da inflação de diplomas – são diretamente influenciadas pelas transformações na estrutura das oportunidades de lucro asseguradas pelas diferentes espécies de capital (BOURDIEU, 2007).

Considerando os desenvolvimentos de Bourdieu (2007), o capital cultural pode ser compreendido a partir de três formas interligadas, cada uma operando em dimensões distintas da vida social. O capital incorporado refere-se ao saber introjetado ao longo do tempo, por meio da vivência, da educação e do cultivo de disposições — é, portanto, inseparável do corpo e da trajetória do indivíduo. Já o capital objetivado manifesta-se em bens culturais materiais, como livros, obras de arte, instrumentos e tecnologias. No entanto, a posse desses objetos só se converte em vantagem simbólica quando acompanhada do capital incorporado que permita seu uso e interpretação. Finalmente, o capital institucionalizado, representado principalmente pelos diplomas e certificados, dispendo de um valor oficial e socialmente reconhecido ao saber funcionando como documento legítimo no mercado de trabalho e nos círculos de prestígio. Embora distintos, esses três estados do capital cultural interdependem e operam conjuntamente na reprodução das desigualdades sociais.

2.2. O CAPITAL CULTURAL E OS OUTROS CONCEITOS DE PIERRE BOURDIEU

Até então, o desenvolvimento do capital cultural em suas diferentes formas — incorporada, objetivada e institucionalizada — evidenciou sua centralidade no processo de reprodução das desigualdades. Contudo, em Bourdieu, nenhum conceito opera isoladamente. Para compreender o real impacto do capital cultural nas trajetórias sociais, é indispensável colocá-lo em relação com o

habitus, o campo e os demais capitais (econômico, social e simbólico), compondo o que o autor chama de estrutura de disposições e posições. É nessa rede dinâmica e relacional que o capital cultural ganha força, valor e significado.

A relação entre o capital cultural e os demais conceitos bourdieusianos revela que a dominação não se dá apenas pela exclusão explícita, mas também pela inclusão condicionada, pela exigência sutil de adaptação e pelo reconhecimento desigual dos repertórios incorporados. Conforme explica Bourdieu (2008), o *habitus* é um princípio gerador de práticas, percepções e classificações, produzido pela interiorização das condições sociais e historicamente situado. Ele “retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 2008, p.21-22). Assim, as disposições incorporadas operam como esquemas classificatórios, princípios de visão e de divisão, através dos quais o mundo é percebido e organizado socialmente.

Esse *habitus* se constitui como a forma incorporada da condição de classe, produzindo um sistema de disposições homogêneas entre indivíduos que compartilham condições de existência semelhantes, o que Bourdieu (2007, 2008) denomina de classe objetiva, capaz de engendrar práticas e esquemas classificatórios comuns.

Contudo, apenas a existência do capital cultural não garante, por si só, seu pleno reconhecimento. Para que o capital cultural se converta em capital simbólico — ou melhor, em prestígio —, antes é necessário ser legitimado em um campo específico, no qual se jogam as regras da consagração. O campo como um espaço estruturado de posições, é também um espaço de disputas onde os agentes, inseridos nele competem por posições dominantes, mobilizando seus capitais e reconhecendo, ainda que de forma discreta, as regras de valorização. A eficiência das estratégias empregadas depende especialmente da correspondência entre *habitus* e as exigências do campo (BOURDIEU, 2007). Bourdieu (2008, p.139-140) descreve essa relação como “cumplicidade ontológica”, baseada na sintonia pré-reflexiva entre os esquemas incorporados e o mundo social objetivo, que faz com que o jogo social seja visto como legítimo. Dessa forma, mesmo sem a imposição direta da força, a dominação se mantém pelo consentimento implícito às regras do jogo social, que naturalizam desigualdades e limitam a mobilidade (BOURDIEU, 2007, 2008).

Dessa forma, o que se apresenta como talento ou mérito individual é, na verdade, o efeito de disposições socialmente construídas, que refletem e reproduzem a estrutura social (BOURDIEU, 2008). A desigualdade, então, opera de modo sutil, mas persistente: não apenas pela distribuição desigual dos capitais, mas também pela naturalização das diferenças — ou seja, pela conversão da história em natureza — e pela internalização silenciosa dos limites impostos pelo campo (BOURDIEU, 2008).

No filme *Parasita*, o desconforto que se manifesta nos corpos dos Kim ao entrarem na casa dos Park descreve perfeitamente a divergência entre *habitus* e campo. Os códigos implícitos daquele espaço — tonalidades de voz, gestos, cheiros, modos de servir e de olhar — tornam visíveis as marcas invisíveis da origem social. É precisamente nesse momento, quando as falhas simbólicas são representadas, que o filme evidencia como o capital cultural só encontra eficácia plena quando a forma incorporada harmoniza com os critérios de reconhecimento estabelecidos por aquele campo social específico.

E é justamente a articulação entre *habitus*, campo e capitais — tendo o capital cultural como centro — que revela, através da dramatização em *Parasita* (2019), a desigualdade de classe como estrutura persistente; estrutura essa que é responsável por moldar destinos sociais e minar tentativas de ascensão. Essa lógica, investigada ao longo do trabalho, tem o filme como objeto e a teoria como lente de análise. Dessa forma, a seguir, será detalhada a abordagem metodológica que guiará a análise filmica do filme, estabelecendo como os conceitos bourdieusianos serão operacionalizados para compreender as fronteiras sociais desenhadas em suas imagens, falas e silêncios.

3. O CINEMA COMO LENTE: VER, SENTIR E PENSAR O SOCIAL

Desde o primeiro contato, o filme desperta uma sensação de desconforto; impressão que transcende a mera superfície narrativa, visto que a desigualdade social se faz palpável, sendo mais sentida do que observada. Cada detalhe — dos espaços cuidadosamente traçados separando as famílias por gestos silenciosos, isolando os padrões dos empregados — aponta, visivelmente, para algo maior, estrutural. Foi exatamente esse desconforto causado pela obra — ansiedade, inquietação — que orientou a análise desse filme. A proposta aqui vai além da simples interpretação das cenas, o que se busca é compreender como a desigualdade de classe é

construída e naturalizada no interior da linguagem fílmica através do capital cultural dos personagens.

Foi ao longo do processo de pesquisa que a análise fílmica se revelou um caminho potente para investigar as particularidades simbólicas e humanas que atravessam a teoria. O que se pretende é, com efeito, ultrapassar a película narrativa, a fim de examinar como o filme manipula seus elementos visuais e espaciais para, de forma muitas vezes sutil, tecer complexas relações de poder, dominação e exclusão social. Nessa medida, o cinema aqui será tratado como um eficaz instrumento, capaz de transmitir, representar e, em certos níveis, até mesmo interrogar as estruturas que alicerçam o tecido social (VARGAS, 2021).

Nessa perspectiva, o filme será tratado como documento de análise, material de estudo. Como bem destacam Avelino e Flório (2013) e Oliveira (2020), filmes podem funcionar como autênticos documentos simbólicos. Embora não se proponham a apresentar a realidade em sua literalidade, essas obras cinematográficas detêm excelente capacidade de capturar, organizar e traduzir os valores, normas, hierarquias e conflitos da sociedade para estudos qualitativos. Avelino e Flório (2013) reforçam a ideia de tratar o cinema como um campo de representações sociais em constante disputa, em que se torna visível as marcas da classe, da cultura e das formas de poder. Assim sendo, para essa pesquisa, o filme não será encarado como um espelho da sociedade, mas como um espaço privilegiado onde os sentidos são incessantemente construídos, reorganizados e, por vezes, tensionados.

A análise fílmica segue a perspectiva de Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos (2007), que tratam o cinema como linguagem simbólica e histórica. Os autores abordam que o filme não se limita a narrar, mas também pode condensar, esconder e sugerir sentidos que escapam à explicação literal, como, por exemplo, a representação da sociedade nazista em 'O Grande Ditador' (1940), de Charles Chaplin, que, por meio da sátira e do exagero, condensava a crueldade e o absurdo do regime de forma que o discurso direto jamais alcançaria.

Essa leitura dialoga com a noção de que o cinema, enquanto linguagem, opera em tensão entre transparência e construção — ou, nas palavras de Thomas Elsaesser e Malte Hagener, em seu livro “Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos” (2020), entre a janela e a moldura. A janela oferece ao espectador a impressão de observar um fragmento contínuo da realidade, como se ela se estendesse para além dos limites da tela; já a moldura, por sua vez, evidencia uma organização deliberada do visível, que carrega consigo escolhas estéticas, políticas

e simbólicas (ELSAESSER; HAGENER, 2020). Em *Parasita*, essa ambivalência se manifesta de modo pulsante: ao mesmo tempo em que nos convida a imergir em um mundo ficcional provável, o filme deixa ver a mão invisível que organiza cada elemento — do enquadramento da escada aos cheiros imperceptíveis, das ausências de diálogo aos silêncios que pesam. Assim, a análise filmica não se limita a uma decodificação narrativa, mas torna-se um exercício crítico de percepção: observar como a desigualdade se inscreve no plano da imagem, nos espaços, nas repetições e nos gestos — e como esses elementos revelam as estruturas simbólicas que Bourdieu ajuda a nomear.

Em *Parasita*, a câmera não se limita a representar a desigualdade — ela a faz pulsar. O desconforto que brota a cada cena provoca o espectador a repensar as formas de convivência e exclusão. A proposta, aqui, é colocar o filme em diálogo direto com o pensamento social: como se ele mesmo lançasse as perguntas e a teoria bourdieusiana ajudasse a escutar.

As reflexões aqui desenvolvidas dialogam principalmente com o pensamento de Pierre Bourdieu. Em *A Distinção* (2007), *Escritos de Educação* (2007), *O Poder Simbólico* (1989) entre outras obras do autor, o sociólogo expõe engrenagens invisíveis que mantêm a desigualdade em movimento. Esses textos mostram como gostos, gestos e rotinas banais se amarram à posição social de cada sujeito. Bourdieu ajuda a perceber que o que chamamos de “escolha pessoal” costuma ser herança histórica — algo que molda tanto o olhar quanto a forma de ocupar o mundo.

Em vez de tratar o capital cultural como simples etiqueta conceitual, preferiu-se usá-lo como uma lente. Visto que, ele amplia detalhes que escapariam a um olhar apressado. O plano é entrelaçar forma estética e tecido social, mostrando que um não respira sem o outro.

Nesse espírito prático, para dar corpo à questão posta na introdução, a leitura de *Parasita* se organizará em três frentes. Primeiro, os espaços físicos e simbólicos – da casa luxuosa ao subsolo – que escancaram as fronteiras de classe. Depois, os trajetos dos personagens: passos, hesitações e interações que desenham limites nem sempre ditos. Por fim, os elementos visuais que reforçam, em camadas, quem pertence e quem é empurrado para fora do lugar.

É importante lembrar que toda análise parte de um olhar específico, marcado pela trajetória de quem analisa. Este trabalho não busca oferecer uma leitura definitiva sobre o filme, mas uma interpretação possível, construída a partir da teoria e das impressões que surgem quando

olhamos para a obra com atenção ao que ela sugere — e não apenas ao que ela mostra diretamente.

Por esse motivo, este estudo carrega inevitavelmente as referências, experiências e impressões de quem se propõe a analisar. A consciência disso não enfraquece a pesquisa; ao contrário, sustenta a honestidade metodológica. O objetivo desta forma, não é oferecer a leitura definitiva de *Parasita*, mas abrir caminho para refletir como o filme traduz, em imagens, desigualdades de classe que atravessam a vida social por meio das estruturas simbólicas.

Importa reconhecer, entretanto, as limitações do próprio cinema. A obra não entrega uma realidade objetiva nem se pretende tradução literal de conceitos sociológicos. Ainda assim, conforme indicam os estudos sobre cinema e representação social (PATRIOTA, RAMOS, 2007; AVELINO, FLORIO, 2013), a linguagem audiovisual facilita a observação de como práticas e valores são esteticamente organizados. Nesse viés, a análise orientar-se-á por elementos que, ainda que não explicitamente nomeados no roteiro, estabelecem conexão íntima com as categorias bourdieusianas.

No filme *Parasita*, o *habitus* se insinua nos gestos: uma pausa longa demais, um olhar que esmorece, a escolha de palavras quase automática. Cada microação revela o lugar social de quem a executa. O capital simbólico se insinua em gestos de respeito, na roupa certa para cada momento, no uso hierárquico do espaço — até no silêncio que pesa. Mesmo sem ser nomeado, o campo se manifesta nos jogos de poder que atravessam os personagens — nas hierarquias sutis, nas exclusões que acontecem em silêncio.

E, principalmente, o capital cultural, foco central dessa análise, que em suas diversas formas é observado ao decorrer do filme, desde a contratação (dos Kim pelos Park) até a festa que acaba em tragédia. Percorrer essas camadas exige um olhar atencioso às cenas e ao que elas se propõe a apresentar. — indo além do que declara explicitamente. Por conseguinte, esta leitura não ambiciona decifrar o filme, mas reconhecer nele uma forma singularmente sensível de pensar o social.

A análise será organizada em dois percursos principais: de primeira, serão selecionadas cenas que exponham a separação entre as classes por meio da arquitetura, da disposição dos corpos no espaço e das hierarquias silenciosas que estruturam a convivência. Após isso, o foco estará na interpretação das interações cotidianas — posturas, silêncios, hesitações e práticas —

que revelam o capital cultural e a inadequação do *habitus* diante dos códigos exigidos por determinados campos.

A interpretação dessas frentes será orientada pelos conceitos de Pierre Bourdieu — com ênfase no capital cultural, em articulação com *habitus*, campo e capitais — buscando revelar como as desigualdades são construídas, sentidas e legitimadas no plano simbólico do filme. E com isso, abrir espaço para ver o que normalmente passa despercebido: como a dominação se inscreve nos detalhes e se faz sentir até nas pausas, nos olhares e nas palavras que não são ditas.

Considerando, então, a perspectiva que norteará a análise já estabelecida, faz-se necessário, antes de analisar as cenas-chave, apresentar um breve contexto sobre o filme e seu diretor.

4. CONTEXTO NARRATIVO

Em *Parasita* (Gisaengchung)⁵, a premiada⁶ obra de Bong Joon-ho, o espectador é projetado para o universo claustrofóbico dos Kim, uma família que subsiste na miséria de um porão úmido e infestado, à margem da sociedade. A primeira oportunidade de ascensão, disfarçada, surge quando o filho mais velho, Ki-woo, aconselhado pelo amigo, forja diplomas para se infiltrar como professor na luxuosa residência dos Park. O que se segue é um criativo e perigoso plano de ascensão social (forjada), onde cada membro dos Kim se insere de forma artificial na mansão da família rica, tecendo uma complexa rede de segredos e mentiras.

Bong Joon-ho é o diretor por trás dessa obra, um dos mais aclamados cineastas sul-coreanos da atualidade — reconhecido por sua maestria em combinar simbolismos e críticas sociais, Bong tece narrativas que desafiam convenções ao mesmo tempo que instiga e emociona o espectador (PARK, 2025). Seu portfólio conta com títulos como *Okja* (2017) e *Expresso do Amanhã* (2013) — obras que, juntamente com *Parasita*, mesclam temas ambientais e sociais, explorando as complexidades das emoções humanas na narrativa fílmica (PARK, 2025).

4.1. FICHA TÉCNICA

Título: 기생충 (Gisaengchung)

⁵ O título original, em coreano, significa *parasita*. Sua grafia e leitura são mantidas neste trabalho como forma de reconhecer a identidade linguística da obra e evitar o apagamento simbólico frequentemente presente quando referida apenas como “filme de língua não inglesa”.

⁶ Prêmios de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Roteiro Original, Melhor Filme Internacional, Palma de Ouro e outros prêmios (PREVIDELLI, 2021).

Ano: 2019
 País de Origem: Coreia do Sul
 Gênero: Comédia, Drama, Thriller
 Roteiro: Bong Joon-ho, Han Jin-won
 Direção: Bong Joon-ho
 Duração: 132 minutos
 Classificação : 16

Com o cenário já estabelecido e a obra brevemente apresentada, a seguir, serão analisadas cenas que evidenciam as barreiras simbólicas impostas às classes populares, articulando elementos do filme com os conceitos de Bourdieu para demonstrar como a desigualdade de classe se manifesta no cotidiano representado no filme Parasita (2019).

Segue o quadro de minutagem das cenas-chave separadas para a análise e sua descrição:

Quadro 1 - minutagem das cenas-chaves analisadas da obra filmica.

Minutagem	Descrição
Cena 1 00:01 - 00:11	O filme começa apresentando uma grande janela ao nível da rua, com um pequeno varal de meias suspenso. A casa da família Kim é apresentada de forma abafada e suja, o filho mais velho, Ki-Woo, aparece tentando acessar o wi-fi da vizinha procurando pela casa o melhor lugar para a conexão, quando consegue recebe mensagem de uma pizzaria para a qual a família trabalha freelancer, enquanto a casa era inundada pela dedetização do bairro. Após isso recebem a visita de Min-Hyuk, amigo universitário de Ki-woo, que oferece uma oportunidade a Ki-woo.
Cena 2 00:13 - 00:29	Ki-woo vai até a mansão dos Park, deslumbrado com o tamanho e o luxo da propriedade, segue para a entrevista de emprego para professor de inglês da filha da família rica. Portando apenas seu diploma falsificado ele é contratado devido a recomendação de seu amigo Min-Hyuk. A partir daí, ele planeja inserir toda sua família no quadro de empregos da família Park.
Cena 3 01:03 - 01:18	Com toda a família Kim já empregada na mansão dos Park, a antiga governanta retorna à casa para ver como o marido, que morava escondido há anos no porão da mansão. Em um momento de confusão, a verdade dos Kim vem à tona, e a governanta, Moon-gwang, ameaça os entregar à família Park.
Cena 4 01:31 - 01:41	Após a confusão no porão com a governanta e seu marido, pai e filhos voltam para a casa durante a intensa chuva que acontecia. Desciam morros e escadarias para chegar em casa, e quando chegam, descobrem que o subsolo que moram está completamente alagado devido à forte chuva. Com a enchente invadindo a casa por todos os cantos, trazendo lixo e esgoto, o Sr.

	Ki-Taek tenta salvar o pouco que dá, enquanto os filhos sentem o resto de sua dignidade indo embora. Nessa noite não restam alternativas, a não ser dormirem no ginásio improvisado para as vítimas da enchente.
Cena 5 01:44 - 01:56	No dia seguinte ao alagamento, a família Kim ainda mantinha a farsa como empregados dos Park que, de última hora, planejaram uma festa de aniversário para o filho mais novo — com a mansão toda decorada, repleta de pratos sofisticados e fantasias. Com toda a família sofrendo em silêncio, Ki-woo se perguntava se ele se encaixava naquele lugar, na casa dos Park, e em um último esforço para manter as coisas como estavam, ele desce para o porão com a pedra da sorte que resgatou da casa alagada sem deixar muito claro seu objetivo. A situação muda quando o enraivecido marido da antiga governanta escapa do porão, depois de atacar Ki-woo com a pedra, ele pega uma faca de cozinha e ataca Jéssica (Ki-jung). Após os ataques do morador do porão, o Sr. Kim em um ato impulsivo, ataca o patrão, ao perceber que mesmo em meio ao sangue, o cheiro do morador secreto o incomoda mais do que as vidas perdidas. A cena termina com a festa em tragédia e o Sr. Kim fugindo.
Cena 6 02:04 - 02:07	Nos momentos finais do filme, Ki-woo visita a mansão Park, que supostamente abriga seu pai foragido no bunker secreto. Ao observar a casa de longe, e anotar os “códigos” do pai, Ki-woo escreve uma carta imaginária como resposta. Em seu discurso, carregado de esperança de ascensão, promete estudar, trabalhar e ganhar dinheiro suficiente para comprar a casa e resgatar o pai. A cena acompanha esse sonho com imagens da mansão sendo comprada por Ki-woo, o reencontro de pai e filho e a saída do porão. Mas o final revela isso ser apenas uma projeção do jovem, ainda vivendo no subsolo da periferia.

A primeira cena **(1)** a ser analisada é a do semi-porão dos Kim, que nos primeiros minutos já evidencia a precariedade em que a família vive. A insegurança econômica se mostra desde o fato de não possuírem conexão de internet própria, a circunstância de trabalharem na própria casa dobrando caixas para subsistência — em um trabalho freelancer —, até o episódio em que mantém a janela aberta para minimizar as despesas aproveitando da dedetização pública, são atitudes e situações que reforçam, além da condição econômica da família, as estratégias de sobrevivência que compõem seu *habitus* (BOURDIEU, 2007). O *habitus* — considerando que compartilham de condições materiais de existência semelhantes como renda, profissão, nível de escolaridade e patrimônio —, é moldado pelo que Bourdieu (2007, 2008) chama de classe objetiva. A classe objetiva é descrita como a classificação baseada em critérios socioeconômicos e independem de como os indivíduos se identificam (BOURDIEU, 2007).

Na cena (1), o *habitus* formado pela incorporação da condição de classe — a classe popular, mais especificamente a classe pobre —, é marcado pelas práticas de improviso, estratégias cotidianas de sobrevivência e adaptação à escassez (BOURDIEU, 2007). Ainda nessa cena (1), o amigo de Ki-woo, Min-hyuk, serve como eficaz “instrumento” evidenciando o capital social em ação. Ao presentear Ki-woo com uma pedra da sorte e oferecer uma ótima oportunidade de emprego; Min-hyuk, além de reconhecer seu próprio capital social, reconhece a importância desse recurso para a inserção de Ki-woo na casa dos Park. Durante o diálogo, dispensa o fato de Ki-woo não estar na faculdade, visto que o mais relevante ele já tinha, sabia inglês e teria sua indicação, convencendo Ki-woo a buscar o capital cultural institucionalizado por meio da falsificação. Com a ajuda de Ki-jung, sua irmã, que por meio de Photoshop cria um título falso, Ki-woo se prepara para a entrevista portando o diploma falso e a recomendação do amigo.

A cena inicial expõe quatro formas de capital de Bourdieu (2007, 2008), de forma íntima à narrativa visual e aos diálogos. O capital econômico se mostra na escassez da família, como na falta de acesso à internet própria, a dependência do trabalho informal e a utilidade que vêm na dedetização pública. O capital cultural incorporado, manifesta-se pelo conhecimento dos filhos, como manuseio de ferramentas tecnológicas e o domínio em inglês, ao passo que o institucional, por mais que seja falsificado, é visto por meio do diploma; enquanto a ausência de livros, quadros ou objetos culturais na casa evidencia, através da escassez, o capital objetivado, que é obtido, em sua maioria, por meio do capital econômico, herança ou doação (BOURDIEU, 2007). O capital social, como já apontado, se apresenta na recomendação de Ki-woo por Min-hyuk aos Park, cuja importância se baseia no capital simbólico, que insere confiança e segurança na recomendação como poder invisível, que une e além disso dá credibilidade aos dois capitais anteriores. (BOURDIEU, 2007).

Em resumo, a primeira cena funciona como um compilado desigual de capitais: enquanto o porão dos Kim materializa a escassez econômica, seus filhos, mesmo dispendo de capital cultural incorporado, sem o aparato institucional e objetivado, permanecem a par do reconhecimento social. As decisões, tomadas pelo improviso, evidenciam seus *habitus*. Ao aceitar a oferta de Min-hyuk — assegurada por um diploma falsificado e pelo capital social em forma da recomendação — Ki-woo dá o primeiro passo para converter seu capital cultural em capital simbólico legítimo, ainda que por vias ilegítimas, representando a conversão entre capitais

defendida por Bourdieu (2007). Por fim, o início do filme antecipa a trama central: o jogo arriscado de transitar entre campos sociais, expondo as estruturas invisíveis que sustentam a reprodução da desigualdade.

Já no dia da entrevista (**cena 2**), Ki-woo se dirige à mansão dos Park. A primeira distinção observada é a imensa diferença entre a residência das famílias — não há qualquer semelhança a não ser que ambas abrigam um grupo de indivíduos. A mansão localizada no ponto mais alto da cidade, usufrui de um grande espaço físico, com arquitetura planejada como a governanta fala: “Conhece o arquiteto Namgoong? Ele é famoso. Ele morava nessa casa. Ele mesmo a projetou” [13min27s-13min38s]. Já dentro da mansão, Ki-woo observa o quadro na sala, fotos da família e o diploma do Sr. Park — formas de capital cultural objetivado e incorporado de seus membros, que operam como marcadores de distinção (BOURDIEU, 2007) — contrastando novamente com o porão dos Kim, que é marcado pela ausência de objetos culturais. Em meio a entrevista, assim como antecipado por Min-hyuk, a Sra. Park não deu aparente relevância ao diploma, dizendo que apenas a recomendação do antigo professor bastava, a única observação era ela assistir a primeira aula a fim de observar o método de ensino de Kevin, nome falso usado por Ki-woo; a cena acaba com sua contratação.

Na cena (**2**), torna-se evidente os capitais: cultural, tanto na forma incorporada — afinal, Ki-woo domina o inglês — quanto institucionalizada, com a função simbólica do diploma reconhecida, como identificados anteriormente; o capital social, com maior peso, representado pela rede de relações que permite seu acesso àquele espaço; e o capital simbólico, que opera dando valor reconhecido aos demais — atribuindo aparência de mérito, confiabilidade e competência à sua presença naquele campo, conforme Bourdieu (2007, 2008). Assim, mesmo sem certificados verdadeiros, Ki-woo adentra o mundo da elite por meio da ativação estratégica de capitais socialmente valorizados.

Apesar de adentrar o campo da elite, Ki-woo não chega a performar completamente o papel de professor, que era que o incluía naquele espaço. Na aula experimental, é possível perceber seu improviso, o que faz conduzir a situação com base na intuição e na sedução. Nesse momento, emerge novamente seu *habitus* de classe popular, marcado por estratégias práticas e adaptativas — a inteligência prática, própria de quem lida com a carência e precisa agir com base no contexto imediato (BOURDIEU, 2007). Essas estratégias, por sua vez, evidenciam formas de capital cultural incorporado adquiridas em uma socialização distinta da valorizada pelo campo da

elite, revelando um saber prático não legitimado (BOURDIEU, 2007). A cena, portanto, revela como Ki-woo mobiliza capitais para ingressar no campo da elite, o que mais tarde se converte em capital social ao facilitar a entrada de sua família na mansão. Ainda assim, suas reações — os passos inseguros na mansão, sua excitação ao falar e improvisado — evidenciam que seu *habitus* permanece atrelado à sua origem de classe, ainda que tente se adaptar a um novo campo que ainda não o aceita.

Na terceira cena (3), quando a família já se encontra toda empregada na casa dos Park, a antiga governanta Moon-gwang retorna pedindo para entrar, quando entra se dirige ao bunker secreto localizado abaixo da família Park onde mora seu marido escondido e, em uma confusão, Moon-gwang descobre a farsa da família Kim. Em meio a ameaças e chantagens, ambos os grupos — a governanta e o marido versus a família Kim — brigam por sua permanência na casa Park.

A sequência de acontecimentos da cena 3 foi escolhida devido ao seu potencial de representação da lógica de disputa que acontece dentro dos campos (BOURDIEU, 2007). A disputa que acontece no campo doméstico da família Park, na qual os agentes subalternos — embora de origem de classe semelhante — competem por posições dentro do espaço; evidenciando que, mesmo entre agentes socialmente dominados, a lógica do campo impõe regras que orientam as estratégias e reforçam a estrutura de dominação (BOURDIEU, 2007). Como abordado anteriormente, o campo é um espaço estruturado de posições, mas também de disputas (BOURDIEU, 2007, 2008).

Os personagens da cena (3), cada qual munidos de seus capitais e *habitus*, disputam a permanência como empregados dos Park. Como esclarecido por Bourdieu (2007, 2008), mesmo sem a imposição de força, a dominação se mantém por meio da aceitação silenciosa das hierarquias simbólicas, que, por consequência, naturalizam desigualdades e tornam legítima a competição entre aqueles que ocupam posições subordinadas. Nesse momento, o filme revela que o verdadeiro conflito não se dá entre dominantes e dominados, mas entre os próprios dominados, que lutam por condições menos piores dentro de um campo rigidamente estruturado — onde há pouco espaço e quase nenhuma legitimidade para aqueles que não detêm os capitais consagrados.

Na cena 4, com a “vitória” da família Kim na última disputa, pai e filhos voltam para a casa em meio à chuva. Depois de descerem inúmeras escadarias e morros chegam à periferia em que moram e percebem o nível alto da água e vizinhos correndo com mobílias e objetos para fora

de suas casas. Ao chegarem no semi-porão, o pai tenta salvar o pouco que restou enquanto seus filhos desolados, permanecem em silêncio, entorpecidos pela situação. A única alternativa é dormirem no ginásio onde colchões no chão improvisam camas para os desalojados da chuva.

Nesse momento descrito, a água invade tudo, mas não todos: enquanto a mansão dos Park permanece intocada, o semi-porão dos Kim é tomado pela enchente. O episódio expõe, desse modo, os limites da mobilidade social ilusória: por mais que a família tenha conquistado uma inserção transitória no campo da elite, a estrutura objetiva permanece inabalável. A chuva aqui, pode ser observada como metáfora da violência simbólica, como se a natureza, indiferente, revelasse o lugar de cada um na hierarquia social (BOURDIEU, 1989). Para Bourdieu (2008), os agentes internalizam a estrutura social como algo natural; e é justamente essa naturalização que torna a dominação eficaz. Os Kim, embora momentaneamente em um campo de prestígio, são violentamente lembrados de sua origem de classe — seu *habitus* se vê reconectado com as condições materiais precárias que o formaram.

Já no acampamento improvisado para a população desalojada, pai e filho conversam sobre qual seria o plano para resolver a situação do casal Moon-gwang e Geun-sae que estavam presos no porão dos Park, o Sr. Ki-taek então responde: “Ki-woo, sabe que tipo de plano funciona? Plano nenhum. Zero. Sabe por quê? Se você faz um plano, a vida nunca funciona assim. Olhe ao seu redor. Por acaso essa gente pensou que passaria a noite em um ginásio? Mas veja agora. Todos estão dormindo no chão, inclusive nós. Por isso ninguém deveria fazer planos” [1h39min21s-1h40min04s], logo, conclui que sem planos nada dá errado. Ki-woo diz que vai resolver tudo, e o pai pergunta o que ele quer dizer com isso e por que ele está abraçado a uma pedra, Ki-woo responde “Isso? Ela que fica agarrada a mim... Falo sério. Ela fica me seguindo” [1h40min55s-1h41min20s].

O pai já se mostra sem esperanças, enquanto o filho permanece agarrado à pedra da sorte. Quanto à simbologia da pedra no filme, ela se relaciona à ilusão de ascensão dos campos sociais, que acontece devido à “cumplicidade ontológica” entre agente e campo. Essa é base da “Illusio” — ou seja, a crença pré-reflexiva de que vale a pena jogar o jogo e buscar ascensão através dele (BOURDIEU, p.139-140, 2007).

Na cena da festa (**cena 5**), fica perceptível que a chuva não afetou a família Park, que em poucas horas preparou uma festa de aniversário para o filho caçula como se fosse mais um dia comum. Ki-woo, que estava no quarto de Da-hye (filha dos Park), pergunta a ela se ele se encaixa

naquele espaço: “Eu me encaixo nesse ambiente?” [1h46min16s-1h46min22s]. Confusa, Da-hye acena com a cabeça. Então ele pega a pedra da sorte e diz que precisa descer. Da-hye pergunta por que ele iria querer ficar com a gente chata da festa, e ele responde que tem que descer mais lá embaixo, se referindo ao porão secreto que a família Park desconhece, e simbolicamente descer ainda mais o nível para manter as coisas como estavam — com a família sendo empregada pelos Park.

Nessa sequência de acontecimentos, é possível observar a representação perfeita da desqualificação do *habitus* com o campo em que está inserido quando Ki-woo se sente deslocado. O desajuste de *habitus* e campo é percebido por Bourdieu (2007) como consequência, comum, de quando o *habitus* de um indivíduo não acompanha as demandas do campo.

Depois, Ki-woo desce até o porão sem deixar muito clara suas intenções e, em um momento de desatenção, é pego por Geun-sae, que o ataca com a pedra. Geun-sae, já fora do porão, pega uma faca da cozinha, vai até a festa e ataca Jéssica (Ki-jung). Devido ao susto, o filho dos Park desmaia e seus pais ordenam que Ki-taek, que pressionava o sangramento da filha, levantasse para levá-los ao hospital. Ki-taek então joga as chaves do carro para o patrão, que caem perto do morador secreto esfaqueado. Dong-ik (o patriarca dos Park), ao pegar a chave debaixo do corpo de Geun-sae, tapa o nariz demonstrando nojo de seu cheiro — o que provoca uma reação agressiva em Ki-taek. Após suportar por tanto tempo as humilhações e exclusões do patrão em silêncio, ele pega a faca, esfaqueia Dong-ik e foge da festa.

A reação agressiva de Ki-taek pode ser lida como o resultado do sofrimento acumulado por tentar se adequar a um campo (o da elite) que o rejeita constantemente. O gesto de nojo do Sr. Park é o gatilho que torna insuportável a negação simbólica da sua presença naquele espaço. A explosão de violência seria, então, uma ruptura do *habitus* em dissonância com o campo, após sucessivas tentativas de adaptação frustradas.

A Cena final (**cena 6**) mostra Ki-woo, indo até a antiga mansão dos Park na esperança de algum sinal de seu pai, quando vê as luzes da casa piscando imagina ser seu pai se comunicando de dentro do porão da mansão, após decodificar a mensagem do pai, Ki-woo se imagina colocando a pedra de volta ao rio, trabalhando e ganhando dinheiro suficiente para comprar a casa com o objetivo de resgatar o pai. O sonho de Ki-woo de resgatar o pai através do trabalho e do estudo reforça, novamente, o capital cultural como esperança de mobilidade. No entanto, ao se dar conta que, sem a certificação institucional ou o reconhecimento social — formas simbólicas

de legitimação —, o capital cultural permanece impotente diante das barreiras estruturais do campo (BOURDIEU, 2007). A cena é finalizada com Ki-woo ainda no porão, mostrando que tudo não passou de um devaneio.

Então, dessa forma, a última cena devolve simbolicamente Ki-woo à sua origem, encerrando seu ciclo de ilusões e colocando um ponto final em sua fantasia de ascensão — que consistia em comprar a casa Park, resgatar seu pai e reorganizar o campo de forma que ele estivesse numa posição de poder — que se sustentava apenas pela imaginação. O sonho, chamado por Bourdieu (2007) de *illusio*, representado no filme pelo desejo e esforço em melhorar de vida através do estudo, trabalho e assim, ascender economicamente por mérito, se mostra frágil. O retorno da pedra ao rio simboliza a perda da crença na promessa meritocrática — e talvez um início de uma nova consciência.

Ki-woo descobre que o capital cultural — mesmo quando existe — só se converte em ascensão quando reconhecido por instituições valorizadas pelo campo, como escolas e universidades. Enquanto esse reconhecimento não ocorre, o saber que ele carrega permanece invisível e sem valor simbólico. O campo, afinal, não recompensa esforço individual, o campo recompensa títulos, nomes e selos que validam a origem social de quem os possui.

Conclui-se que o filme expõe a desigualdade através das hierarquias simbólicas do capital cultural, cuja eficácia depende da sintonia entre *habitus* e campo. Outros capitais, ainda que presentes, funcionam como condições de fundo para essa dinâmica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs analisar a representação simbólica da desigualdade de classe por meio dos conceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, especialmente o capital cultural, a partir da película de *Parasita* (2019), de Bong Joon-ho. Conclui-se que, mesmo com o capital cultural sendo central no estudo, mostra-se necessário abordar os outros conceitos de Bourdieu, visto que, como ele mesmo defende, não há sentido em separar a engrenagem do sistema, portanto, não haveria análise sólida apenas tratando de uma das peças da estrutura de disposições e posições. Desta forma, a cumplicidade ontológica entre campo e *habitus* é respeitada e confrontada nas representações do filme, com o objetivo de evidenciar as barreiras da estrutura proposta pelo teórico.

Nesse sentido, *Parasita* (2019) aborda como o capital cultural incorporado, por mais que tenha reconhecida importância, não possui poder sozinho de oferecer melhores oportunidades para o indivíduo, quando há a falta do atributo institucionalizado para conferir legitimidade, como visto no caso dos jovens Kim, que sempre possuíram habilidades incorporadas, mas só com a introdução de outros capitais suas capacidades foram reconhecidas, como observado nas cenas 1 e 2, quando há a falsificação do diploma e a indicação que junto vem os benefícios simbólicos do reconhecimento e confiança. Ao passo que, mesmo quando os capitais foram ativados de maneira estratégica, a ascensão não passou da barreira imposta pelo próprio campo, que já possuía sua estrutura de poder muito bem colocada pela distribuição de capital. Além disso, os *habitus* de classe objetiva e as próprias fronteiras invisíveis de dominação nunca permitiriam que a mobilidade social acontecesse de forma espontânea (BOURDIEU, 1989, 2007, 2008).

Outra consideração que emerge da simbologia estética do filme refere-se ao elaborado trabalho do diretor Bong Joon-ho, que utiliza-se da obra para empregar críticas às diferenças de classes da Coreia do Sul moderna (MATTOS; CANÁRIO, 2019) — crítica que se estende a qualquer realidade capitalista. Além das colocações já feitas sobre os sentidos ocultos do longa-metragem, destaca-se o ótimo emprego das escadas na trama, visto que a todo momento em que as diferentes classes transitam pelos ambientes, é notável sua presença como divisor de classe. Os Park nunca descem ao porão, não sabiam nem da existência do bunker em sua própria casa, assim como desconhecem a existência do morador secreto. A família Kim sempre que subia as escadas era para voltar a interpretar suas funções de empregados da família rica, nunca pertenceram àquele espaço. A farsa dos empregados só foi descoberta porque escorregaram na escada e dali adiante o plano de ascensão foi ruindo lentamente — revelando, de forma simbólica, os limites impostos àqueles que não detêm o capital cultural necessário para circular com fluidez nesse campo social —, até que violentamente tudo acabou.

Outra figura tão significativa quanto às escadas é a pedra da sorte, que, por mais que se aproxime do que Bourdieu (2007) chama de capital cultural objetivado, — por tratar-se de um bem material carregado de valor simbólico —, não possui eficácia social, porque não é acompanhada do capital incorporado necessário à sua apropriação legítima. Dessa forma, a pedra no filme se apresenta como crença de ascensão social por mérito, funcionando como metáfora da *illusio* que estrutura o jogo social (BOURDIEU, 2007). Ela “persegue” Ki-woo em seu momento mais frágil, simbolizando o peso das disposições incorporadas que o levam a insistir na esperança

de ascensão. Ao final, quando é devolvida ao rio, a pedra deixa de representar promessa e passa a evidenciar o esgotamento simbólico do projeto de mobilidade — ainda que Ki-woo deseje continuar acreditando.

Quanto à disputa simbólica entre os subalternos para decidirem qual deles permaneceria no lugar, que nunca os pertenceria, é perspicaz olhar de outro ângulo. Por que em momento nenhum eles questionam o merecimento da família Park? Por que lutavam entre si? Assim como Bourdieu (1989, 2007, 2008) explica o poder simbólico em seus diversos livros, o filme retrata a disputa pela posição “menos pior” de indivíduos de classe semelhante por um ambiente que não os aceitava de forma objetiva (VARGAS, 2021).

A partir disso, conclui-se que *Parasita* (2019) não só funciona como representação dos conceitos de Bourdieu, com o capital cultural sendo um dos principais recursos de distinção e legitimação simbólica — ainda que sua posse não assegura mobilidade real quando desvinculada de suas formas consagradas —, mas também se mostra uma poderosa ferramenta didática para uma possível elucidação da teoria em sala de aula. Alinhando-se com a perspectiva de que o cinema, com sua linguagem crítica e sensível, é conveniente como documento simbólico e ferramenta pedagógica, como abordado por Patriota e Ramos (2007); enfatiza-se, portanto, o papel social do filme, bem como a análise fílmica como ferramenta de estudo devido ser uma potente ferramenta de crítica social ao revelar, de forma sensível e complexa, os mecanismos invisíveis que perpetuam a desigualdade (AVELINO e FLÓRIO, 2013). Ao passo que observa-se as múltiplas formas pelas quais a linguagem cinematográfica pode ser explorada no ensino (RAMOS e PATRIOTA, 2007).

Entretanto, é indispensável reconhecer a limitação do estudo, visto que se trata de uma análise situada e não versa oferecer interpretação definitiva. Tal como, devido à delimitação proposta, não é abordado todo o conteúdo que o objeto de estudo proporciona desenvolver. Desse modo, outros possíveis temas - como gênero e geração, a exemplo dos estereótipos maternos e dos contrastes entre personagens mais velhos e mais jovens - não são abordados, contudo se apresentam como possíveis caminhos relevantes para futuros estudos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AVELINO, Dirce Maria Lobo; FLÓRIO, Giseli Barreto. O cinema como fonte histórica e como representação social. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, Dourados, v. 7, n. 13, p. 162–176, jan./jun. 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. 1. ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. (Coleção Memória e Sociedade).

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. Tradução de Denise Bottmann. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2020.

LEITE, Nildes Pitombo et al. Projetos educacionais e estudos observacionais em análise fílmica: qual o atual status de produção no Brasil? **Revista de Gestão e Projetos - GeP**, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 215-250, set./dez. 2012.

MATTOS, Thiago; CANÁRIO, Tiago. Como é a Coreia do Sul retratada em 'Parasita', o grande vencedor do Oscar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 nov. 2019. Disponível em: <https://11nk.dev/GPeUw>. Acesso em: data de acesso: 4 jun. 2025.

NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.). **Escritos de educação**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. (Coleção Ciências Sociais da Educação).

PARK, Anna. Bong Joon-ho – De “O Hospedeiro” a “Parasita” e “Mickey 17”: A Mão Oculta de Hollywood. **Korea Friends**, 2025. Disponível em: <https://encr.pw/IFH2q>. Acesso em: 4 jun. 2025.

PREVIDELLI, Fábio. Descubra o evento da vida real que inspirou o roteiro de Parasita. **Aventuras na História**, 6 jul. 2021. Disponível em: <https://encr.pw/7WgWP>. Acesso em: 10 maio 2025.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. Linguagens artísticas (cinema e teatro) e o ensino de história: caminhos de investigação. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 1-19, out./dez. 2007. Disponível em: <https://11nq.com/mMORR>. Acesso em: 5 maio 2025.

VARGAS, L. de S. Quem é o parasita? Uma análise sobre a linguagem audiovisual no filme Parasita de Bong Joon-Ho. 2021. **Repositório Universitário da Ânima (RUNA)**. Trabalho de Conclusão de Curso Jornalismo – Unisul, Tubarão, 2021. Disponível em: <https://encr.pw/ioDrX>. Acesso em: 17 maio 2025.