

**CAPITAL CULTURAL E AS HIERARQUIAS (IN)VISÍVEIS: uma análise fílmica de Parasita a partir de Pierre Bourdieu**

**DIMITRI AUGUSTO DA CUNHA TOLEDO**  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALFENAS (UNIFAL-MG)

**BRUNA CRISTINA EVARISTO**  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALFENAS (UNIFAL-MG)

# CAPITAL CULTURAL E AS HIERARQUIAS (IN)VISÍVEIS: uma análise fílmica de Parasita a partir de Pierre Bourdieu

## 1. INTRODUÇÃO

A arte, por meio de suas técnicas e manifestações, possibilita transmitir ao público aspectos que frequentemente escapam no dia a dia. Devido ao seu poder de ultrapassar a “simples beleza e contemplação”, sendo que funciona “também [como] provocação, incômodo, denúncia [ou até mesmo como] cobrança”, ou seja, a arte provoca no observador “pensamentos e sentimentos” (LIMA, 2024, § 20). Posto isto, o cinema como forma de arte, através de sua linguagem própria e capacidade de esclarecimento popular, “carrega consigo um papel social de exposição e crítica, da qual influencia e dissemina culturas e costumes” (VARGAS, p. 2, 2021).

Nesse sentido, filmes como "Parasita" (Gisaengchung), do diretor Bong Joon-ho, exemplificam bem a capacidade de ir além da superfície narrativa. Ademais disso, essa análise não só interessa para estudos de estratificação social, como também aos Estudos Organizacionais ao evidenciar como o capital cultural e o *habitus* operam em microcosmos hierárquicos — a exemplo de empresas —, em que gestos, espaços e credenciais acadêmicas naturalizam privilégios e exclusões.

E é justamente para entender essas camadas invisíveis que este trabalho toma o sociólogo francês Pierre Bourdieu como base teórica, dado que o autor se propõe a explicar as simbologias das relações sociais e seus mecanismos de poder e dominação (LETRARI; CHIBA; SOUZA, 2018), proposição que casa tão bem com o objeto de estudo aqui posto. Além disso, trazer Bourdieu como referência para pensar Parasita visa estabelecer uma leitura dialógica entre teoria e obra.

Em suas diversas obras, Bourdieu propõe diferentes conceitos para explicar distinções naturalizadas no cotidiano da vida social. Com “termos como de campo social, tipos de capital e *habitus* para a formulação de suas ideias sobre o mecanismo de funcionamento da dominação” (LETRARI; CHIBA; SOUZA, p. 1, 2018), que juntos formam a estrutura de disposições e posições do autor. Reconhecendo a abrangência dos conceitos de Pierre Bourdieu, neste trabalho pontuamos a análise a partir do capital cultural, relacionando-o ao *habitus* e ao campo.

Partindo das leituras de Bourdieu (1989, 2007, 2008), este trabalho colocou como objetivo investigar 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 toma o capital cultural como base teórica central, utilizando-se do *habitus* e campo como conceitos complementares para decifrar a operação prática do primeiro no filme, enquanto outras formas de capital (econômico, social e simbólico) são mobilizadas estrategicamente quando relevantes para a interpretação teórica das cenas.

A escolha do filme como objeto de estudo se deu por sua capacidade de materializar visualmente os conceitos da teoria abordada, como: nos espaços hierarquizados que os personagens ocupam, nos limites corporais colocados e em suas relações assimétricas, observando como a desigualdade de classe se naturaliza através de códigos simbólicos do material fílmico. Mais do que para ilustrar conceitos, a linguagem cinematográfica de Parasita é usada para encarnar a teoria bourdieusiana, transformando-a em experiência sensível.

Dessa forma, para capturar essa dimensão, adota-se a análise fílmica como método, a partir das contribuições de Manuela Penafria, com atenção a três frentes, analisando: elementos

visuais (arquitetura, enquadramentos); performances corporais (gestos, posturas); e estrutura narrativa (silêncios, contrastes).

Como apresentam 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 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 simbólica<sup>1</sup>, 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).

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*” (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 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”<sup>iii</sup>; para o autor (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 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 fílmica 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**

Este estudo qualitativo emprega a análise fílmica (interna) de Manuela Penafria (2009) como método principal. Com o objetivo de 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 como se naturalizam as desigualdades de classe.

Para esse trabalho, consideramos o filme como um autêntico documento simbólico, capaz de capturar, organizar e traduzir os valores, normas, hierarquias e conflitos sociais para estudos qualitativos, mesmo sem propor uma representação literal da realidade (AVELINO e FLÓRIO, 2013). Essa perspectiva dialoga com a noção de que o cinema, enquanto linguagem simbólica e histórica (PATRIOTA; RAMOS, 2007), opera em tensão entre transparência e construção — ou, nas palavras de Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2020), entre a "janela" e a "moldura". 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. Considerando o peso que esses autores dão a representação cinematográfica, a análise fílmica não se limitará a uma decodificação narrativa, mas fará uso do exercício crítico de percepção, se colocando como ferramenta de observação para observar como a desigualdade de classe se inscreve no plano da imagem, nos espaços, nas repetições e nos gestos, e como esses elementos revelam as estruturas simbólicas que Bourdieu nomeia.

Para isso, utilizaremos a tipologia de Penafria (2009), mais especificamente da análise interna que "centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito" (PENAFRIA, p. 7, 2009). Com o propósito de investigar como a obra cinematográfica, por meio de suas singularidades formais e narrativas, representam a realidade social em questão. Esse trabalho faz uso do filme como um eficaz instrumento que transmite, representa e, em certos níveis, até mesmo questiona estruturas que alicerçam o tecido social (VARGAS, 2021).

Dessa forma, conforme as particularidades do filme, faz-se a análise básica por três frentes: (1) análise de imagem e som para investigar como os elementos visuais — arquitetura e enquadramentos — e as performances corporais — gestos e posturas — contribuem para a construção das hierarquias e distinções de classe; (2) análise de conteúdo que permite compreender o que o filme busca dizer sobre as desigualdades sociais, interpretando diálogos, situações e símbolos narrativos para revelar a crítica social implícita; e a (3) análise textual que aborda a estrutura narrativa e os contrastes do filme como um texto audiovisual, decompondo em partes para reconhecer seu arranjo e códigos que ecoam significados quando relacionados aos conceitos bourdieusianos.

O estudo se desdobra em duas etapas: (1) a primeira consiste na coleta de informações preliminares sobre o filme (título, ano, direção, entre outros e a sinopse) e na identificação dos temas centrais — as relações de classe, o capital cultural e as hierarquias sociais — que servem como alicerce para a investigação; (2) em seguida, realizamos a decomposição da obra, segmentando o filme em sequências e cenas-chave para assim ser feita a interpretação das cenas.

O critério para essa divisão foi a relevância das interações sociais e a manifestação das dinâmicas de poder entre as famílias Kim e Park, permitindo um mapeamento da evolução das hierarquias e das transformações nos *habitus* das personagens em consonância com seus capitais.

Ainda conforme Manuela Penafria (2009), a análise deve considerar diferentes pontos de vistas para uma interpretação fílmica por diferentes lentes. Assim, nossa análise propõe trabalhar os três pontos de vista postos pela autora — ponto de vista visual e sonoro, narrativo e ideológico —, interpretando o filme a partir dos conceitos de Pierre Bourdieu (capital cultural – incorporado, objetivado e institucionalizado –, *habitus* e campo) de forma holística, aplicando-os sistematicamente aos elementos fílmicos.

#### 4. CONTEXTO NARRATIVO

Em *Parasita* (*Gisaengchung*)<sup>iv</sup>, a premiada 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*)

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

##### 4.2. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS CENAS

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 fílmica.

Minutagem	Descrição
-----------	-----------

<p>Cena 1 00:01 - 00:11</p>	<p>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.</p>
<p>Cena 2 00:13 - 00:29</p>	<p>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.</p>
<p>Cena 3 01:03 - 01:18</p>	<p>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.</p>
<p>Cena 4 01:31 - 01:41</p>	<p>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.</p>
<p>Cena 5 01:44 - 01:56</p>	<p>No dia seguinte ao alagamento, a família Kim mantinha a farsa como empregados dos Park que planejaram uma festa de aniversário para o filho mais novo — com a mansão toda decorada, repleta de pratos sofisticados e fantasias. Com a família sofrendo em silêncio, Ki-woo se perguntava se se encaixava como pertencente “àquele lugar”. Ele desce para o porão com a pedra da sorte, 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.</p>
<p>Cena 6 02:04 - 02:07</p>	<p>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</p>

	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.
--	--

No semi-porão dos Kim (cena 1), a falta de internet, o trabalho informal e a apropriação da dedetização pública revelam um *habitus* marcado pela precariedade (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 dispondo 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 — que expõe a contradição do campo educacional, que mesmo fraudulento, o documento é suficiente para abrir portas, que por outro lado, não consolida posição devido a ausência do *habitus* correspondente —, 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 (institucionalmente), 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 de classe.

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 improvisado, 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.

A segunda cena também revela que o capital institucionalizado, por mais que valorizado, só funciona quando respaldado por redes de confiança (capital social), como a recomendação de Min-hyuk — evidenciando que a meritocracia é, na verdade, um jogo de capitais acumulados.

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, 2008).

A mansão dos Park funciona como uma microcampo onde as regras são ditadas pelos dominantes (capital econômico e simbólico), enquanto os agentes subalternos — embora de origem de classe semelhante — competem entre si por posições subordinadas. Essa dinâmica evidencia como a lógica do campo não apenas reproduz a estrutura de dominação, mas também naturaliza a hierarquia: os empregados disputam a chance de servir aos Park, sem jamais questionar seu direito à posição dominante. A cena, assim, materializa o poder simbólico (BOURDIEU, 1989) que transforma relações históricas de classe em ordens percebidas como naturais.

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 que “limpa” a ilusão de mobilidade, como se a natureza, indiferente, revelasse o lugar de cada um na hierarquia social (BOURDIEU, 1989), arrastando a família Kim de volta ao porão, enquanto a mansão permanece intocada, como destino social de cada um (BOURDIEU, 2008). 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: os subalternos

internalizam as regras do campo a ponto de lutar por migalhas de reconhecimento, enquanto a estrutura de poder permanece intocada. 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).

Nos momentos finais da **cena 5**, durante o clímax da festa dos Park, o gesto de nojo de Dong-ik ao cheiro de Geun-sae desencadeia a facada de Ki-taek, expondo a violência simbólica que reduz os pobres a corpos 'repugnantes' (BOURDIEU, 1989).

Nessa sequência, 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.

E a seguir Ki-woo desce até o porão, é atacado por Geun-sae que sai do porão e ataca Jéssica (Ki-jung), provocando o trágico fim da festa. Ki-taek, que pressionava o sangramento da filha, observa a reação de nojo de Dong-ik (o patriarca dos Park), ao se aproximar do corpo de Geun-sae. Ao tapar o nariz diante do cheiro de Geun-sae, Dong-ik não reage a um odor, mas a um símbolo de classe. Para Bourdieu (2007), o corpo do pobre carrega marcas sensíveis (cheiros, gestos) que o campo dominante codifica como 'inferiores', legitimando sua exclusão sem necessidade de leis explícitas. Esse gesto do patrão 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. Outra interpretação acerca dessa reação pode ser relacionada ao ambiente corporativo: a facada de Ki-taek, embora violenta, expõe a ruptura temporária com a violência simbólica — um lembrete de que a dominação, ainda que naturalizada, não é inevitável. Em organizações, gestos parecidos podem surgir a partir de denúncias de assédio ou movimentos sindicais, desafios à ordem simbólica estabelecida.

Após a fuga de Ki-taek, já na cena final (cena 6) Ki-woo vai 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.

Outras considerações que emergem da simbologia estética do filme refere-se ao elaborado trabalho do diretor, que faz uso da obra para empregar críticas às diferenças de classes da Coreia do Sul moderna (MATTOS; CANÁRIO, 2019) — crítica que se estende à 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 conheciam sua existência nem a 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).

Conclui-se dessa forma, que o filme expõe a desigualdade de classe via capital cultural, cuja eficácia depende da sintonia entre *habitus* e campo.

## **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* do indivíduo 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 possuíam habilidades incorporadas, mas só com a introdução de outros capitais suas capacidades foram reconhecidas, como observado nas cenas 1 e 2. Essas hierarquias simbólicas em *Parasita* refletem dinâmicas corporativas onde o acesso a redes sociais (capital social) e a dominância de certos *habitus* (como fluência em inglês ou familiaridade com códigos culturais elitizados) determinam promoções e inclusão em círculos de poder. 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).

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; PENAFRIA, 2009). 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, tal como do autor para outras para abordagem de outras desigualdades que não a de classe. Embora a teoria bourdieusiana ofereça ferramentas robustas para analisar a reprodução das hierarquias sociais, é importante reconhecer seus limites. Bourdieu pouco explora, por exemplo, como gênero, raça ou outras categorias interseccionais interagem com o capital cultural para produzir desigualdades ainda mais complexas. Futuros estudos poderiam articular sua teoria a abordagens interseccionais (como as de Patricia Hill Collins ou Kimberlé Crenshaw) para examinar como identidades múltiplas se entrelaçam nos campos de poder representados em *Parasita* e em contextos organizacionais.

## NOTAS

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

ii 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.

iii Bourdieu (2007) usa 'quadros' para profissionais qualificados.

iv 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”.

## REFERÊNCIAS

- 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: Papirus, 2008.
- ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. Tradução de Denise Bottmann. Campinas, SP: Papirus 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.
- LETRARI, Henrique; CHIBA, Jacques Haruo Fukushigue; SOUZA, Rafael Borim de. Pierre Bourdieu nos estudos organizacionais: um estudo bibliométrico internacional sobre a contribuição do sociólogo nas publicações da área da administração. In: SEMEAD – Seminários em Administração, XXI, 2018, São Paulo. Anais eletrônicos [...]. São Paulo: FEA/USP, 2018. Disponível em: <https://11nq.com/hRieb> . Acesso em: 01 de jul 2025
- LIMA, M. Madeleine Hutyra de Paula. Uma conversa entre arte e crítica social. 2024. 6 min de leitura. Disponível em: <https://www.revista-pub.org/post/080220224>. Acesso em: 01 de jul 2025
- 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/ihH2q>. Acesso em: 4 jun. 2025.
- PENAFRIA, M. Análise de filmes - conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM. 2009.
- 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, Rosangela. 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 Anima (RUNA)**. Trabalho de Conclusão de Curso Jornalismo – Unisul, Tubarão, 2021. Disponível em: <https://encr.pw/ioDrX>. Acesso em: 17 maio 2025.