

RELAÇÕES DE TRABALHO E VIOLÊNCIAS SOB A ÓTICA DO FILME “PARASITA”: REFLEXÕES PARA A CONTEMPORANEIDADE

RELACIONES LABORALES Y VIOLENCIA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA PELÍCULA "PARASITA": REFLEXIONES PARA EL CONTEMPORÁNEO



KELVIN OLIVEIRA DO PRADO¹

Resumo

As últimas décadas viram nascer obras que fizeram um grande sucesso de público e que trouxeram abordagens a partir de fenômenos socioculturais centrados na discussão socioeconômica. Nesse sentido, este texto objetiva traçar uma interpretação do filme (vistos como textos), que carrega simbologias e dispõem de significados. A leitura/análise será feita em torno do filme sul-coreano “Parasita” (2019), de Bong Joon-ho, voltando-se para uma ótica entrecruzada na discussão teórico-crítica sobre as relações trabalhistas e de precariedade. Nesse sentido, nota-se que os últimos anos proporcionaram linguagens fílmicas/audiovisuais que debateram e puseram à luz as reflexões críticas sobre as desigualdades sociais e o consumo conspícuo, engendrados em relações de conflitos explícitos e simbólicos a partir das violências.

Palavras-chave: Cinema. Lutas de classes. Trabalho.

Resumen

En las últimas décadas han nacido trabajos que tuvieron mucho éxito y trajeron enfoques basados en fenómenos socioculturales centrados en la discusión socioeconómica. En este sentido, este texto pretende trazar una interpretación de la película (vista como textos), que conlleva simbologías y significados. La lectura / análisis se realizará en torno a la película surcoreana “Parasita” (2019), de Bong Joon-ho, volviendo a una perspectiva entrelazada en la discusión teórico-crítica sobre las relaciones laborales y la precariedad. En este sentido, se observa que los últimos años, especialmente el año 2019, aportaron lenguajes cinematográficos / audiovisuales que debatieron y sacaron a la luz reflexiones críticas sobre las desigualdades sociales y el consumo conspicuo, engendrados en relaciones de conflictos explícitos y simbólicos de violencia.

Resumen: Sociedad. Cine contemporáneo. Luchas de clases. Trabaja. Precariedad.

¹ Graduado em História e membro/pesquisador do LAPEH: Laboratório de Pesquisa em Ensino de História.
E-mail: kelvinprado17@gmail.com



Introdução

Pensando nos vários âmbitos e formas de expressão artística existentes, nota-se que a linguagem cinematográfica é um dos meios artísticos com alta influência na sociedade contemporânea. Em meio a isso, ampliou-se o acesso tecnológico, ao lado de plataformas de reprodução em difusão, bem como a maior facilidade com que os sujeitos entram em contato com obras de diferentes lugares e tempos, aumentando contatos de forma exponencial.

Nesse sentido, obras que, até algum tempo ficavam restritas a certos grupos, nichos ou lugares, ganham destaque e popularização, não apenas com o acesso aliado ao poder das mídias sociais, mas também com as demandas sociais dos diversos públicos que, com esse acesso e contato com ferramentas de produção artísticas, de performance e criação cultural, requerem, inclusive, mais representatividade nas películas, em diversos sentidos, de gênero, de sexualidade, étnico-racial, de localização geopolítica, etc.

Dito isso, é preciso ter a lembrança de que esta é a demanda de um ou vários públicos. Afinal, o cinema é uma indústria e os públicos também decidem, com uma maior autonomia, o que assistir, fazendo com que essa indústria produza, também, por demandas e solicitações de quem consome.

Esses processos impactam as premiações, as audiências e recepções dos públicos (sempre diferentes entre si, em interpretações, interesses, localizações geopolíticas, etc.) em uma gama complexa de questões que se conectam, são questões políticas no geral, se pensarmos que tudo que nos conecta e gera mudanças nas relações sociais é, com isso, político.

Nesse horizonte, o filme “Parasita” (2019), película do diretor sul-coreano Bong Joon-ho e que foi a obra vencedora do Oscar de melhor filme em 2020, “quebrou” algumas barreiras no sentido linguístico, visto que os destaques para obras não ocidentais ainda estão envoltas em disputas. Nessa perspectiva, é sintomático que a hegemonia ocupada pelo cinema norte-americano derive também de relações de poder, as quais perpassam as relações históricas entre o cinema e o imperialismo.

Pensando historicamente é possível notar como o poderio crescente dos Estados Unidos da América, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, tornou-o a maior potência mundial, impactando a arte e os meios de produção artística/cultural. Assim sendo, essa hegemonia pusera em vista conquistas diretas (territoriais) e indiretas



(aparatos simbólicos, domínios econômicos e políticos em territórios distantes), como na América Latina e nas guerras que se seguiram em conflitos no período de Guerra Fria.

Luciano Mesquita (2004) investiga uma espécie de guerra que ocorre no espectro artístico na representação da Guerra do Vietnã, em que o cinema norte-americano procura abarcar, por meio dos filmes, as narrativas que envolvem o conflito e o período de Guerra Fria. Assim, o autor mostra, ainda, como o cinema pode ser utilizado enquanto fonte para o estudo da própria guerra.

Mesquita (2004, p. 81) afirma que o poder sempre teve relações com a mídia por ter consciência da importância desse setor na sociedade moderna como um elemento para a construção da identidade em uma cultura, em que são explorados os sentimentos, inclusive patrióticos e de pertencimento, de um povo.

Evidencia-se que o cinema é, portanto, um poderoso elemento neste processo, não apenas o cinema soviético, mas os nazistas que fizeram uso da propaganda por meio da arte, bem como sistemas ditatoriais em censuras e repressões, ou mesmo os que utilizaram a arte enquanto denúncias de exclusões sociais e, com isso, procuram trazer camadas marginalizadas para as telas, como o Neorealismo Italiano, o Cinema Novo Brasileiro, etc.

Assim, países líderes na produção de filmes no início da sua produção eram nações com domínios coloniais. Paulo Menezes (2017) afirma que a introdução de “reconstituições” está no cerne do cinema desde seus primórdios, pontuando que a importância dos impérios coloniais na disseminação do cinema não foi desprezível. Pontua-se ainda que “[...] os filmes significativos para uma análise sociológica são construídos de maneira bipolar, com dois grandes “grupos” em confronto, que articulam os personagens do filme em torno de uma disputa [...]” (MENEZES, 2017, p. 24).

Não existe uma metodologia universal para a análise fílmica (PENAFRIA, 2009), entretanto, salienta-se que analisar um filme é situá-lo em um contexto (VANOYE, 1994, p. 23), com isso, são estabelecidos elos entre os elementos vistos ao longo das obras, estruturando-os, para fazer surgir um todo significativo e passível de interpretação do “real”, o texto (VANOYE, 1994). Portanto, é importante observar as representações surgidas, bem como as apropriações e as recepções dos filmes.

O filme precisa ser desmontado e, em seguida, reconstruído, o resultado dessa atividade resulta em um texto (VANOYE, 1994), o que será, como almejado, o produto desse artigo. Assim, esse produto (o texto), fornece um conjunto de elementos distintos



do próprio filme, a sociedade que o recebe e o produz, os autores, elementos para além do filme que explicam sua constituição e existência, etc.

Nessa prerrogativa, o som, as palavras, os gestos, as vestimentas, entre outros aspectos e objetos, são entendidos enquanto sistemas simbólicos (BARTHES, 2007), em que partem de uma realidade natural e material que constrói os significados passíveis de interpretações, de sofrerem perguntas e darem respostas, “realidade” com significados construídos a partir da cultura dos sujeitos, em imagens que podem ser lidas e interpretadas.

Quem é o parasita?

Na obra “Parasita” somos apresentados a duas famílias, os Kim e os Park, ambas estão em classes sociais distintas, uma delas, os Kim, vivem em um porão sem espaço, sem luz, em que o ambiente transmite uma sensação claustrofóbica, até mesmo a posição dos corpos dos personagens revela isso, por vezes inclinados e em busca de sinais de *wi-fi* ao subirem pelos cantos, já pequenos, do lugar em busca do sinal no celular, essa família conta com quatro personagens, dois filhos e o casal.

Figura 01: Fotograma “Parasita”, 2019.



Fonte: Disponível em: <https://recortelirico.com.br/2020/02/critica-social-e-irrealidade-no-filme-parasita/>. Acesso em: 14 fev. 2021.



Os Kim montam caixas de pizza e sobrevivem dos chamados “bicos”, o ambiente em que vivem conta com elementos “típicos” da vida contemporânea, como “habitações” cada vez menores, algo mais presente nas grandes metrópoles urbanas, mormente com os inchaços populacionais e nos espaços em que estão os bairros mais pobres. Assim como são vistas as caixas de pizza enquanto signos importantes, tanto como forma de atividade/trabalho para a sobrevivência, quanto de alimentação em si, com comidas industrializadas e rápidas.

Nestor Garcia Canclini (2005) trata de um aspecto interessante e que é possível correlacionar ao que é narrado no filme, visto que existe uma posição dos “carentes” e “periféricos”, em vários sentidos, seja de integração social, cultural ou econômica, mas também em outros aspectos, como os recursos ou conexões. Assim, Canclini (2005, p. 148) alerta para uma digitalização dos serviços em aliança a uma precarização do trabalho, os quais alimentam uma maior vulnerabilidade dos indivíduos e os sentimentos de impotências, como também nota Byung-Chul Han (2018).

Ou seja, ao mesmo tempo que é notório o acesso ao digital, ao ultramoderno e às redes de conexão midiática, também são vistos elementos de uma miscelânea de origens e temporalidades, na própria precarização frente a esta paradoxal modernidade. Com isso, em meio a esses diversos símbolos da vida moderna, nota-se, por meio das observações de Canclini (2005, p. 151), como as pessoas não estão sujeitas a um tempo completo ou uma só cultura, podendo ser vistas em uma versatilidade de identificações e de formas de se posicionar, consumir e existir.



Figura 02: Fotograma “Parasita”, 2019.



Fonte: Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/parasita-filme-sul-coreano-e-considerado-um-dos-melhores-do-ano-e-promete-para-oscar-2020>. Acesso em: 10 fev. 2021.

Na casa da outra família, os Park, com poder aquisitivo bem maior, os elementos presentes são opostos, a moradia é espaçosa, iluminada e confortável, seus entornos são compostos por vidros, deixando o ambiente mais iluminado, além de contar com jardins. Com isso, tudo é muito diferente do ambiente claustrofóbico visto anteriormente, ao passo que existem frutas, verduras e legumes frescos, cada vez mais segmentados em divisores sociais nas distinções de classe e poder de compra. Ademais, o senhor Park trabalha em uma empresa de tecnologia, um elemento significativo em fornecer interpretações no sentido de que a discussão sociológica, desde Engels (2005), tem discutido a relação entre o trabalho e a máquina.

A situação dos Kim começa a ter novos contornos quando um amigo do filho dos Kim, o Kim Ki-woo, consegue um trabalho ao ser indicado para dar aulas de inglês a Park Da-hye, filha dos Park. Ao passar a conviver com os Park, Kim Ki-woo traça estratégias e, após um tempo, tem toda a família trabalhando no mesmo lugar, isto é, na casa dos Park, assim, quando conseguem, eles aproveitam o espaço que não possuem.

No decorrer da trama situações inusitadas ocorrem, nas quais vão se delineando perspectivas que nos permitem questionar quem está “parasitando” e sendo hospedeiro



de quem naquela conjuntura, dado que o marido da antiga governanta dos Park vive no porão da casa (outra família também vive no porão dos Park: aliado aspecto de que tais sujeitos habitam lugares que ninguém quer ver), os conflitos vão ocorrendo entre os sujeitos.

A narrativa finda em novos conflitos em uma festa de aniversário, o Sr. Park enfurece o Sr. Kim, ao longo da obra o patrão repete que sente um odor que para ele é desagradável, o que causa, ao longo da obra, sensações de desconforto nos Kim, essa é uma das partículas que geram raiva no Sr. Kim, em todo um contexto de conflitos que já vinham ocorrendo.

Uma das cenas ocorre em um *closet* e apresenta um contexto de consumo, podendo, inclusive, remeter-nos ao debate sobre a “felicidade” e a coisas, no desejo de consumo e na acumulação. As imagens e seus contrastes trazem à tona a reflexão sobre a desigualdade existente entre os espaços das famílias em diversos sentidos. Assim, a matriarca está deslumbrada e apresenta um semblante de contentamento com o espaço e a sua composição: bolsas, sapatos, vestidos, voltando-se também para a reflexão quanto ao “ser” do sujeito feminino, em uma propaganda que teoricamente agrada mulheres em qualquer classe social. Observa-se:

Figura 03: Fotograma “Parasita”, 2019.



Fonte: recorte de cena do filme “Parasita” (2019). Os Park após planejarem uma festa de aniversário. Signos representam a opulência, o conforto e o consumo conspícuo individual.

Na disparidade entre as figuras 03 e 04, nota-se que a acumulação do capital veio acompanhada de sua concentração e centralização, em que a riqueza aparece como uma coleção de mercadorias, sobretudo a acumulação no nível individual (MARX, 2013, p. 882), como visto na figura 03. As figuras 03 e 04 são apresentadas de forma sequencial



no filme, por isso, são apresentadas em sequência no raciocínio deste texto, para evidenciar as disparidades entre as duas famílias, enquanto uma família divide um amplo espaço com poucas pessoas, outra família divide um pequeno espaço com muitas pessoas.

Figura 04: Fotograma “Parasita”, 2019.



Fonte: recorte de cena do filme “Parasita” (2019). Os Kim em um abrigo após perderem os pertences durante a chuva. Signos que representam a precariedade de muitos indivíduos.

A inundação causada pela chuva na habitação dos Kim, por exemplo, é vista como boa para os Park, como evidencia a linguagem audiovisual a seguir, no contraste entre personagens, assim, estas emoções dos sujeitos extrapolam a própria questão de classe.

Figura 05: Fotograma “Parasita”, 2019.



Fonte: recorte de cena do filme “Parasita” (2019).

Descrição textual da cena: “*Hoje o céu está tão azul e sem poluição, graças à toda aquela chuva de ontem, (risadas da personagem ao falar pelo celular no banco do carro).*”



Isso! Então, trocamos o acampamento por uma festa no jardim, faço dos limões uma limonada. Ah! Que chuva, foi uma verdadeira benção. Ah! E nada de presentes, viu?! Só a sua presença”. Enquanto conversa, a personagem sente um cheiro que a incomoda (cheiro que é sentido pelo seu esposo ao longo da narrativa), assim ela abre o vidro do carro, ao passo que o motorista, que representa a família Kim, cheira a própria camisa.

Figura 06: Fotograma “Parasita”, 2019.



Fonte: recorte de cena do filme “Parasita” (2019). Senhora Park e o odor que a incomoda.

Ao voltar da casa dos Park no dia da chuva, os Kim descem diversas escadarias até o “subsolo” onde habitam, isto é, até chegarem ao porão que é a moradia da família, essa descida gigantesca demonstra, metaforicamente, a distância socioeconômica no abismo entre a situação ocupada entre as duas famílias na estrutura social daquela sociedade.

Dessa maneira, a película entrecruza violências que agem de forma sutil, bem como de modos explícitos e físicos. O odor é um dos signos que farão com que, nos atos finais do longa, o patriarca Kim mate o senhor Park, dado que este último, ao se aproximar de um dos feridos, coloca a mão no nariz e desperta a ira, visto que mesmo em uma situação extrema o personagem está preocupado em não sentir o cheiro desse Outro, tal cheiro é o que os personagens dos Park denominam de um cheiro “diferente”, que não estão acostumados, mas não explicitam com todas as letras qual seria, se é um odor corporal do suor, por exemplo, ou se é de um perfume que não gostam, um produto, das roupas, ou algo artificial. Porém, é nítido que os incomoda, sobretudo ao patriarca.



Figura 07: Fotograma “Parasita”, 2019.



Fonte: recorte de cena do filme “Parasita” (2019). O odor que incomoda os Park, tanto o senhor Park, quanto a senhora Park, como visto na figura 06.

Minhas ideias – do bem e do mal, do agradável e do desagradável, do divertido e do sério, do feio e do belo – são essencialmente ideias da classe média [...] os próprios movimentos característicos de meu corpo, tudo isso são questões de hábitos e costumes. Poderíamos acrescentar pertinentemente à lista o caso do cheiro. Talvez a diferença fundamental entre a classe inferior e a classe média resida na maneira como lidam com o cheiro. Para a classe média, as classes inferiores cheiram mal, seus membros não se lavam com a regularidade devida – e aqui deparamos com uma das possíveis definições do que significa hoje o Próximo: o Próximo é, por definição, alguém que cheira. É por isso que hoje os desodorantes e os sabonetes se tornam tão importantes – tornam os próximos ao menos minimamente toleráveis (ŽIŽEK, 2014, p. 109).

A imagem é o elemento base da linguagem cinematográfica, os enquadramentos e transições (MARTIN, 2005) são essenciais nessa comunicação, porque o cinema é linguagem, é uma escrita em imagens, por isso a importância desses elementos no ato de comunicar, isto é, no significar algo.

Ainda segundo Žižek (2014, p. 17), os sinais mais evidentes de violência que surgem na mente são atos de crime e terror; contudo, seria preciso aprender a desembaraçar-nos do engodo desta violência “subjetiva” diretamente visível. Desse modo, seria preciso perceber cenários que engendram essas explosões, o que permite identificar uma violência que subjaz aos esforços que visam combatê-la.

Como é visto, enquadramentos, ângulos, planos, movimentos de câmera, iluminação, figurinos, cenários, cores, ligações e transições, sons, entre outros elementos, são linguagens (MARTIN, 2005), dado que por meio de algumas das figuras aqui expostas é possível identificar contrastes, distinções de classe e de poder.



O final da obra toma rumos não esperados, em que o filho dos Kim se torna proprietário da casa em que trabalhou, seria um “*happy end*” típico das produções norte-americanas? Essa questão fica ao cargo dos espectadores em suas conjecturas que ultrapassam a narrativa fílmica apresentada, indo ao diretor e ao âmbito das relações de poder que atravessam e interferem na própria produção das obras, pensando em sua recepção, isto é, no público que a receberá.

Os finais daquela “realidade” que o filme procura detectar, “denunciar” e representar nem sempre terminam no final feliz. Porém, trechos “eles são ricos, mas são legais”, que como contraponto recebe: “eles são legais porque são ricos”, demonstram tons satíricos e característicos na obra, assim como marcam posicionamentos presentes para além da obra, por partir, como dito, de visões prévias de mundo, uma relação texto e contexto.

São muitos as significações que refletem cotidianos das diferenças de classes, enquanto os Park agradecem pela chuva do dia anterior, os Kim lidam com a perda causada pela enchente que inunda o porão em que vivem, pois a água viera direta da rua e entrara por cima do lugar. De tal modo que isso reflete problemáticas sociais em vários lugares, ruas sem pavimentação, casas inundadas, pessoas perdendo seus bens materiais, tudo isso reflete situações típicas do próprio Brasil.

O ponto central e que conecta os espectadores é justamente a suas características que possibilita a identificação de sujeitos em vários lugares, independentemente de suas classes sociais e subjetividades, dado que todos ocupam um lugar na escala social, e nessa hierarquia se reconhecerão, a maioria, certamente, com os marginalizados daquela história. As narrativas que trazem questões de classe sempre chamarão a atenção por sua discursividade que proporciona identificações, tanto no Brasil quanto no país em que venceu prêmios, os Estados Unidos.

O capitalismo é o ator central naquele processo, sobretudo o discurso neoliberal e a competitividade desenfreada. Portanto, a linguagem do cinema acaba por ser universal, pois a linguagem audiovisual proporciona estados poéticos múltiplos e complexos, em diversas identificações, em repulsas, amores ou ódios, fornece uma miscelânea de sentimentos, por isso sua universalidade.

Ricardo Antunes (2018) observa o advento de um proletariado digital, em uma explosão do que seria um novo proletariado de serviços e de uma precarização estrutural do trabalho. Nesse sentido, observa-se o fenômeno do que no Brasil tem sido chamado de “*uberização*” e da grande precarização do trabalho, o denominado “*precariado*”, em



que relações de trabalho mais fluidas e perdas de direitos trabalhistas afetam as condições de vida dos sujeitos.

Essas relações podem ser vistas em “Parasita” (2019), em uma família que sobrevive de truques e de modo precário em condições insalubres e sem saber o que virá dia após dia. Isto é, procurando sinal de celular e de wi-fi, em busca de modos de existir que possibilitem a sobrevivência em um mundo menos estável.

Algumas sociedades dos centros hegemônicos do capitalismo mundial estão mais voltadas para o setor de serviços, nas quais as relações de trabalho e o seu valor são transformadas, vive-se na informalidade que é apregoada no discurso público como forma de “empreendedorismo” e afirmada enquanto positiva para a economia, mas a saúde dos trabalhadores se degrada de forma mais acentuada. Han (2018) é um dos autores que observa a relação de problemas psíquicos e as relações sociais e de trabalho na contemporaneidade e na era digital, nos quais as dinâmicas sociais, políticas e econômicas dos trabalhos vão sendo alteradas, sobretudo com o advento e transformações causadas pelas novas tecnologias.

Capital, trabalho e instabilidade global na contemporaneidade

Parte-se da seguinte observação:

O capital age sobre os dois lados ao mesmo tempo. Se, por um lado, sua acumulação aumenta a demanda de trabalho, por outro, sua “liberação” aumenta a oferta de trabalhadores, ao mesmo tempo que a pressão dos desocupados obriga os ocupados a pôr mais trabalho em movimento, fazendo com que, até certo ponto, a oferta de trabalho seja independente da oferta de trabalhadores (MARX, 2013, p. 869)

Dado o trecho que foi exposto, mesmo com as transformações sociais, das relações de trabalho e tecnológicas observadas nesse ínterim de mais de cem anos, bem como reiterando as diferenças que acometem contextos distintos e tempos distintos, vai sendo evidente que os filmes são fontes de formação humana e reflexão, pois carregam valores sociais e comportamentos estéticos, bem como carregam significados que serão vistos de formas distintas a depender do público, isto é, do receptor.

Afinal, enunciador e enunciatário também precisam de uma conexão que os permita ver elementos múltiplos no discurso fílmico. Como revela Marcel Martin, o que é “[...] mostrado na tela tem um sentido e, geralmente, um segundo significado que pode não aparecer senão depois de nele se refletir [...] os filmes são legíveis a vários níveis,



segundo o grau de sensibilidade, de imaginação e de cultura do espectador [...]” (2005, p. 117).

Por conseguinte, voltam à luz discussões presentes desde o século XIX, como visto no trecho em Karl Marx (2013, p. 549), bem como notara seu colega Friedrich Engels (2005), no que concerne ao âmbito da problemática da diminuição da carga horária de trabalho, do avanço tecnológico, da concentração de renda e acentuação de desigualdades sociais, ao passo que esse número grande de exército de mão obra acentua a necessidade de que os que estão ocupados se empenhem ainda mais na tentativa de não perder seu posto, se um indivíduo não quer o trabalho, existem centenas no aguardo, portanto, são questões ainda discutidas, como em Han (2018) e que tem sido acentuadas cada vez mais.

O resultado imediato da maquinaria é aumentar o mais-valor e, ao mesmo tempo, a massa de produtos em que ele se representa – portanto, aumentar, também, juntamente com a substância de que a classe dos capitalistas e seus sequazes se alimentam, essas próprias camadas sociais. Sua riqueza crescente e a diminuição relativamente constante do número de trabalhadores requeridos para a produção dos meios de subsistência geram, ao mesmo tempo, além de novas necessidades de luxo, também novos meios para sua satisfação. Uma parcela maior do produto social é transformada em produto excedente, e uma parcela maior deste último é reproduzida e consumida sob formas mais refinadas e variadas. Em outras palavras: cresce a produção de artigos de luxo. O refinamento e a diversificação dos produtos provêm igualmente das novas relações do mercado mundial, criadas pela grande indústria (MARX, 2013, p. 630).

Marx (2013, p. 640) ainda pontuara que a vida da indústria se converte numa sequência de períodos de vitalidade mediana, prosperidade, superprodução, crise e estagnação. Assim, a insegurança e a instabilidade a que a indústria mecanizada submete a ocupação e a condição de vida do trabalhador tornam-se normais com a ocorrência dessas oscilações periódicas do ciclo industrial, notadamente que muitas coisas se transformaram do século XIX até o século XXI, mas a instabilidade dos trabalhadores continua sendo um fenômeno de amplo debate entre os cientistas sociais.

Ao passo que a discussão sobre a sociedade industrial e “pós-industrial” é crescente, na fragmentação das diferenças entre países ditos de “primeiro mundo”, isto é, pós-industriais e focados em postos de trabalho de serviços, ou os países que estiveram sob o regime socialista, denominados de “segundo mundo”, e por fim os que são referenciados como de “terceiro mundo” e estão espalhados pelos continentes asiático, africano e latino-americano, classificados que vão sendo menos utilizadas, por isso as



aspas. Slavoj Žižek enumera dois modos opostos, mas complementares de violência excessiva:

a violência sistêmica ou “ultraobjetiva”, própria às condições sociais do capitalismo global, que implica a criação “automática” de indivíduos excluídos e dispensáveis (dos sem-teto aos desempregados); e a violência “ultrassubjetiva” dos novos “fundamentalismos” emergentes, de caráter étnico e/ou religioso e, em última instância, racistas (Žižek, 2014, p. 24).

Contra o desemprego que o Estado social procurou proteger seus súditos, mas esse não é mais o caso, o Estado não pode mais cumprir tal “requisito”, agora surgem apelos mais precários que pedem aos eleitores “flexibilidade” e que busquem individualmente soluções para problemas produzidos socialmente (BAUMAN, 2005, p. 112).

É a sociedade da transparência em que vigora a biopolítica neoliberal, quem falha se responsabiliza, ao invés de questionar o sistema (BAUMAN, 2005; HAN, 2018), essa autoagressão não faz do explorado um revolucionário, mas um depressivo; assim, a luta de classes se transforma em uma luta interna. Para Žižek (2014) é a dança do capital que dirige o espetáculo e que fornece a chave dos desenvolvimentos e das catástrofes na vida real, é aí que reside a violência sistêmica fundamental do capitalismo, bem mais inquietante do que qualquer forma pré-capitalista direta de violência social e ideológica, tal violência não pode ser atribuída a indivíduos, pois é “objetiva”, sistêmica, anônima.

Dada a ameaça do desemprego pontuada, o exército disponível, a tecnologia sua relação com o trabalho, a precarização, as novas relações sociais e trabalhistas, etc., claro que é preciso reiterar novamente que processos históricos observados não são homogêneos, vive-se múltiplas modernidades e contextos dentro de uma mesmo país, portanto, essa relação é mais complexificado em um continente e em comparações entre eles, mesmo com a globalização discutida em Zygmunt Bauman.

Torna-se evidente que a luta de classes em “Parasita”, e mesmo nas outras obras, estão em uma progressão, ela coexiste o tempo inteiro entre o “pacífico” e a irrupção explícita da violência, as cenas finais de conflitos diretos são apenas o encerramento de uma tensão existente ao longo da narrativa, em que consumos conspícuos, ações, odores e falas violentam. Ao surgir a violência explícita, surge também a luta de classes no campo metafórico em seu confronto explosivo.

Aumenta-se ainda a concentração de renda, essas disparidades chegam aos níveis que a ficção busca apontar, como a disparidade entre as famílias Kim e Park, enquanto



quatro pessoas vivem em uma mansão, outras quatro vivem em um porão, enquanto para uma dessas famílias as ações da natureza são benéficas, para os outros são maléficas, os signos os diferenciam e os põem, ao fim, em confronto.

Até aqui, a grande questão foi, quem é o parasita? Os Kim, que procuraram meios de vida enganando os que possuem a riqueza material, ou os Park, que possuem riqueza material, em uma ótica que direta e/ou indiretamente passa pelo ramo tecnológico com o qual lida o senhor Park, bem como pela transformação do trabalho (mais instáveis, na ótica psicopolítica) e de decisões econômicas, sociais e políticas complexas em dinâmicas de globalização envolvidas na precarização para muitos e na acumulação na mão de poucos?

Ademais, a família Park em sua dependência do Outro para tudo fazer os põem como parasitários? As violências – simbólicas e explícitas – em meio às metáforas (sobretudo a explícita) seriam presságios dos conflitos mais violentos e dolorosos entre as classes e de demandas do próprio mercado?

Essas questões criam giros que levam ao questionamento da fonte fílmica e permitem, assim, essa infinitude do olhar fílmico, bem como pela subjetividade do espectador, aqui foram expostas interpretações que partem de um arcabouço empírico e teórico, basilares da compreensão crítica de mundo. Ao passo que, por se tratar de arte, tem-se em mente que a homogeneidade não se dá, visto que em nenhuma outra arte a concordância crítica é tão difícil de atingir quanto no cinema (MARTIN, p. 18).

Usos políticos do cinema

Como é possível perceber, o filme tem sido usado enquanto ferramenta política de forma acentuada. Entretanto, esse uso político do cinema surge desde o seu nascimento. Mais do que falar sobre o que vemos, é preciso falar sobre o que “não vemos” ou vimos nas obras, sobre a forma como um diretor, em um determinado momento histórico, olha para o mundo e para os grupos sociais ali presentes (MENEZES, 2017) e os representa, atentando-se ao modo como o filme, ou vários filmes em conjunto e em um contexto, falam sobre o mundo, como o enxergam e representam, avaliando e (re)construindo processos cada vez mais complexos em sociedade.

Como expressa Martin (2005, p. 24), a realidade que aparece na tela nunca é neutra, é sempre sinal de algo mais, além disso, Ferro (1992) já apontara o cinema é um agente da história, nesse aspecto, pontua-se que a película pode dizer mais sobre a época



em que é produzida que sobre o momento em que quer retratar, no caso de uma obra épica, essa questão é muito pertinente, mas nos filmes “contemporâneos de si mesmos”, se pensarmos nos termos de Agamben (2003), do contemporâneo como aquele que conta com a percepção das “obscuridades” existentes, ou melhor, que junto aos confrontos e problemáticas do período, consegue estabelecer um distanciamento, pois rodeados de tantas “certezas”, conseguem observar que não há apenas “luzes”, expondo problemáticas presentes na sociedade por meio das imagens, pois como visto em Martin (2005), elas não são neutras.

Os filmes trazem essa noção posta por Ferro (1992), ao procurarem representar a década de oitenta, acabam se encaixando em outras temporalidades, como a atual, revelando visões de mundo do seu “autor” e da rede encadeada na produção fílmica.

Não é em vão surgirem tantas películas que retratem problemáticas pungentes em sociedade. Com isso, a sociedade ainda recebe as imagens em função da própria cultura, ao passo que essa crítica não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica (FERRO, 1992, p. 87), logo, o sucesso causado por tais longas revela aspectos da reflexão feita anteriormente, que esses diretores também discursam pensando no público, portanto, o final de “Parasita” (2019) e seu “final feliz” corroboram tais suposições.

Ao fim, com os pressupostos de Ferro (1992) e Menezes (2017), nota-se que as obras podem expressar mais sobre quem o fez, bem como o grupo social a qual pertence, ou pertencem por demandarem toda uma equipe nas produções, suas filiações teórico-críticas e práticas, mais do que sobre o próprio longa ou aquilo/aquele que parecia ou objetivaria retratar e representar.

O filme é um discurso, ele traz ideias e visões de mundo que servem também como arsenais pedagógicos, ou seja, os discursos imagéticos também podendo despertar os telespectadores para questões que os mesmos não sabiam, imaginavam ou não tinham refletido e tido contato, em perspectivas teóricas e críticas que não, por hipótese, não conheceriam por uma produção literária, por exemplo, em um manifesto ou algo nesse sentido.

Dessa maneira, os usos políticos e educacionais são possíveis através do Cinema (BARROS, 2014). Ou seja, partindo de determinadas percepções de mundo, por meio de aspectos socioculturais que marcam subjetividades e a constituem, os autores (diretores, roteiristas, produtores, ao passo que até o próprio elenco ao dar toques pessoais e contribuir para aquele conjunto) fomentam perspectivas naqueles sujeitos que assistem.



Não obstante, nos múltiplos filmes que é possível tecer análises, o peso da herança do nome do autor, por vezes mitologizado, segundo Menezes (2017), pode dificultar as percepções de novas perspectivas nas obras, com isso, acabam por ficar subsumidas por tradições analíticas cerceadoras.

O filme também é pensado como um agente histórico, seja através da Indústria Cultural ou das ações estatais e dos usos políticos, ao mesmo tempo que também o é através da resistência a estas mesmas forças (BARROS, 2014); com isso, o autor ainda pontua que o cinema interfere na própria história, e a partir das fontes fílmicas, que hoje são cada vez mais variadas, existem possibilidades de apreender novas perspectivas sobre a própria contemporaneidade.

Como aponta Vanoye (1994), o filme é o ponto de partida e o ponto de chegada da análise, isso é observado nesse texto, visto que partimos dele e a ele voltamos para finalizar a interpretação. O objetivo dessa análise foi explicar ou esclarecer o funcionamento de um determinado filme em um contexto, propondo interpretações, uma atividade que desune elementos para interpretá-los (PENAFRIA, 2009). Não obstante, sem a intenção de captar cada elemento em cada cena/*frame*, uma tarefa interminável, e sim trazer e fazer perguntas às fontes, porque só assim é possível que apareçam hipóteses e novos problemas, ao passo que chegamos ao ponto conclusivo, isto é, de respostas junto ao que é proporciona não apenas pela obra, mas pela teoria e referenciais teóricos.

Dado o que foi exposto, fica evidente que a intenção não era entrincheirar cada mínimo elemento semiótico ou que se colocasse para além da produção, essa seria uma tarefa praticamente interminável dadas as inúmeras perguntas que podem ser feitas a essas fontes. Desse modo, intencionou-se demonstrar aspectos e elementos do presente que estão relacionadas com a precarização da existência, das relações trabalhistas e sociais como um todo, isso foi feito a partir da leitura das imagens, do olhar semiótico (estudo dos signos).

O trabalho é basilar na apropriação e transformação do espaço, na formação cultural, ao fim, a precariedade da vida encontrada na obra, abre-se, ainda, novas possibilidades e inquirições a essa expressão cultural/artística que é o filme. Portanto, buscou-se fazer uma leitura visual e textual da obra, visto que o filme, como expressara Martin (2005), é uma escrita em imagens, cabe aos espectadores fazerem sua decodificação, sua interpretação no estudo dessas imagens e de seus significados/significâncias.



Algo que assusta ao observar as nuances do filme “Coringa (2019) e os fenômenos ocorridos em Gotham City é o fato de ela lembra ou mesmo “reflete” a própria sociedade em que está envolta, isto é, a representação de um mundo que não está tão distante do “real”. Ou seja, a ficção e a realidade chegam a se confundir em uma dinâmica social marcada pela solidão gerada por um extremo individualismo que leva os sujeitos aos extremos, aliando-se ao espectro da desigualdade e de uma crise política, econômica e social que se complementam em suas progressões e acentuações. A sociedade dividida traz à tona uma realidade já presente.

Considerações finais

Torna-se evidente que foi feita uma busca pelo caráter formativo do cinema, nos modos pelos quais os filmes vão se abrindo para uma interlocução com os espectadores, com a sociedade e seus símbolos, renovando ideias, perspectivas de mundo, mitos estruturados ou os quais serão estruturados, circulando discursos imagéticos e possibilitando experiências com novos modos de existir e ser no mundo, bem como de enxergá-lo, como visto, naquele caráter político e pedagógico-formativo. Sob tais circunstâncias, constata-se que essa expressão artística/cultural que é o cinema, aliada ao diálogo com outras artes, como a literatura, o teatro, etc., possibilita múltiplas possibilidades de abordagem e de interpretação do passado e do presente.

Entende-se, ao fim, que novas produções e abordagens cinematográficas trazem práticas e discursos que comunicam e representam variadas perspectivas socioculturais, significando e criando, assim, discursos sobre a sociedade. Portanto, como foi visto as películas remetem ao âmbito de discussão que envolve o capitalismo e as relações de poder advindas de tais circunstâncias, dado que, em síntese, abarcam localizações espaciais e geopolíticas distintas, mas que propiciam identificações entre obras e espectadores.

Data de Submissão: 21/05/2021

Data de Aceite: 29/07/2021

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2013. p. 55-73.



ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão**: o novo proletariado de serviços na era digital. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2018.

BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História**: Múltiplos aspectos de uma relação. v. 3 n. 1, 2014.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Capitalismo parasitário**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

ENGELS, Friedrich. **Do socialismo utópico ao socialismo científico**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HAN, Byung-Chul. **No enxame**: perspectivas do digital. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARX, Karl. **O Capital - Livro I – crítica da economia política**: O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MENEZES, Paulo. **Sociologia e cinema**: aproximações teórico-metodológicas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez. 2017.

MESQUITA, Luciano Pires. **A Guerra do Pós-Guerra**: o cinema norte-americano e a Guerra do Vietnã. Niterói: [s.n], 2004.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes**: conceitos e metodologia(s). Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

Filmografia

PARASITA (Brasil: 2019). Direção: Bong Joon-ho. Roteiro: Bong Joon-ho e Han Jin-won. Alpha Filmes, 132 min