
**As contradições do capitalismo em *They Live* (1988) e *Gisaengchung* (2019):
uma investigação dialética crítica¹**

Victor Finkler LACHOWSKI²

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

Esta pesquisa realiza uma investigação dialética crítica das contradições do capitalismo nos conteúdos filmicos das obras “*They Live*” (1988) e “*Gisaengchung*” (2019). A dialética crítica imanente é utilizada para destacar as contradições entre como o modelo de produção capitalista reivindica ser e como ele o é na materialidade. A *Teoria Crítica frankfurtiana* é introduzida como forma de estabelecer os critérios dessas contradições. O método de análise utilizado é o das *Imagens-dialéticas*, expandido para compreender como essas contradições são observáveis na *montagem, estrutura e planos* dos filmes. Entre os resultados, observa-se a influência do modelo de produção, relações de produção, divisão social do trabalho e outros fenômenos empíricos imanentes do capitalismo como causadores das desigualdades expostas nos exemplos recortados.

PALAVRAS-CHAVE: Contradições do Capitalismo; Cinema; Dialética Crítica; Teoria Crítica; Imagens-dialéticas.

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é o de provocar um debate sobre o uso da dialética no cinema para evidenciar as contradições do capitalismo presentes nos conteúdos de obras filmicas, de maneira a explicitar a mediação entre particularidade e superestrutura por um viés crítico dialético imanente.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa – Cinema do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023

² Mestrando em Comunicação (PPGCOM/UFPR) vinculado à linha de pesquisa Comunicação e Formações Socioculturais; Sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE); Membro do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada (NEFICS). E-mail: victorlachowski@hotmail.com

Uma investigação dialética crítica deve, como estipula Theodor Adorno (2002) em “*Crítica cultural e sociedade*”, analisar os conteúdos da cultura enquanto vinculadas às condições da vida material de maneira imanente, de maneira que confronte as inibições e ameaças que o capitalismo compele à boa parte da humanidade. Nessa abordagem, a cultura deve ser implicitamente crítica para não se deixar ser alienável quando feita sob a égide do capital, sendo assim repleta de contradições, porém verdadeira.

A crítica cultural, proporcionada inclusive pelos produtos culturais, deve se queixar frente à materialidade de uma organização que nega aos homens os bens de consumo (*Ibid*, 2002). Na sua forma dialética, precisa entender a cultura e sua posição no interior de toda a superestrutura, sendo uma crítica imanente com liberdade para acompanhar a dinâmica do próprio objeto (*Ibid*, 2002).

Com essas constatações, a tarefa da crítica dialética é decifrar quais os elementos da “tendência geral da sociedade se manifestam através desses fenômenos” (*Ibid*, 2002, p. 56-57), fenômenos estes compreendidos como as próprias obras de arte.

A função da dialética no cinema, como apontam Rhoden, Heuser e Cunha (2019), é a de propor que a ficção reproduzida por meio da produção fílmica deve ser contraposta ao próprio real. Esse movimento de negação e conservação, contudo, não deve ser um afastamento do real em si, muito pelo contrário, seu *Aufhebung* deve ser o pensar e agir sobre o real a partir do representado em tela.

O modelo de análise utilizado é o das “imagens-dialéticas”, desenvolvido por Walter Benjamin. Susan Buck-Morss (1977) argumenta que nessa metodologia as “imagens” são compreendidas como uma manifestação material da realidade, enquanto objetos empíricos, evidências perceptíveis desse relacionamento mediado entre o particular (realização da obra) e a estrutura social capitalista burguesa (estrutura).

Para isso, a *Teoria Crítica* é introduzida enquanto aporte teórico para compreender a materialidade humana a partir de sua história e transformações, conflitos e contradições. Utiliza-se as *imagens-dialéticas* enquanto método que possibilita a observação dessas contradições na *montagem, estrutura e planos* de filmes.

Na exemplificação da aplicação do método e da observação dos conceitos presentes na teoria crítica as obras “*They Live*” (1988) e “*Gisaengchung*” (2019) são analisadas para expressar as contradições entre o idealismo ideológico liberal e a práxis

do modo de produção capitalista a partir de uma leitura dialética imanente, com a complementação de leituras e autores que também expõem os vínculos dos filmes analisados com a realidade material histórica em seus contextos de produção.

TEORIA CRÍTICA AO CAPITALISMO

Evidenciar as contradições do capitalismo na arte, mais especificamente no cinema, exige parâmetros para se detectar e considerar o que são essas contradições e como elas se formam, por isso a necessidade de se compreender o método materialista, histórico e dialético da *Teoria Crítica*.

Em sua coletânea de estudos “*Teoria Crítica: uma documentação - Tomo I*”, Max Horkheimer (1990) compila o modelo de investigação amplamente utilizado pelos pesquisadores da Escola de Frankfurt. A Teoria Crítica permite analisar as diversas dinâmicas sociais partindo de um conjunto de ferramentas para se compreender a estrutura homogênea que rege uma confusa multiplicidade de eventos. Segundo o autor crítico, o desenvolvimento das ideias na realidade é assumido pela noção dialética materialista de Marx e Engels, na qual as estruturas e dinâmicas da evolução histórica são tidas como atributos funcionais do ser humano, assim como seus conceitos e ideias são frutos do pensamento humano (*Ibid*, 1990).

A materialidade da vida social dos humanos também é determinada pela ordem social na qual se agrupam. O processo econômico prescreve as funções das instituições de ordem políticas, jurídicas e culturais, e a divisão de pessoas entre livres e escravizadas, dominantes e dominadas, conduz a humanidade em todas as suas organizações nos mais diferentes períodos históricos (*Ibid*, 1990). Logo, as relações econômicas assumem o papel histórico fundamental na visão materialista marxista, sendo essa ordem que definirá qualquer superestrutura e subsequentes estruturas desdobradas dessa, com o materialismo dialético concebendo essas como resultados das conexões do passado e suas dinâmicas entre si, assim como das próprias dinâmicas do presente.

No capitalismo, segundo a teoria crítica, as relações econômicas da sociedade contemporânea barram “um número cada vez maior de pessoas a felicidade que seria possível com base na abundância geral de recursos econômicos” (*Ibid*, 1990, p. 58). Na superestrutura do capital, a retenção dos meios de produção por parte da burguesia, bem

como a monopolização do capital em si, também são dependentes da redução de esforços na cultura e na ciência e do embrutecimento da vida privada e pública.

A dialética marxiana, como aponta Adorno (2022), enquanto forma de pensamento crítico sobre essas dinâmicas sociais e econômicas, exige essa imanência de sua crítica, ou seja, deve ocorrer onde a crítica se realiza. No caso de uma produção artística dentro do capitalismo, ou que representa o capitalismo, a crítica à sociedade deve ser realizada pela maneira como ela, a partir dela mesma, reivindica ser. Uma crítica dialética baseada nas contradições do capitalismo pela configuração que Horkheimer (1980) estabelece como sendo entre o idealismo liberal e as observações empíricas na práxis reacionária do capitalismo, como a troca justa e economia livre sendo conceitos dominantes que, na prática, resultam em injustiça social, exploração dos corpos e mentes da classe proletária, monopólios burgueses e miséria generalizada para grande parte da sociedade.

Com essas considerações, buscamos demonstrar a posição política da arte em seu duplo sentido, de argumento de discurso e disposição de imagens. Com a capacidade de desmontar a história idealista para remontá-la em sua verdadeira dimensão política, expondo os combates e lutas da humanidade no momento de tomar partido frente às contradições da realidade, bem como as imagens da arte participam dessa tomada de posição política (DIDI-HUBERMAN, 2017).

IMAGENS-DIALÉTICAS

O estudo e compreensão de Walter Benjamin das “*imagens-dialéticas*” nas obras de arte surrealistas apresenta uma verdade não-intencional pela justaposição de “duas realidades distantes” que espalham uma “luz particular de figura da imagem”. No seu modelo dialético, compara-se dois objetos aparentemente distantes para colocá-los juntos de maneira abrupta e imediata (BENJAMIN, 1987a). Esse sistema visa a compreensão do sistema dialético tendo em vista a dialógica entre uma obra ou um conjunto de obras, com suas contradições e negações que também resultarão em um processo de negação, conservação e superação/suspensão (*Aufhebung*).

Na percepção de Buck-Morss (1977), na arte as analogias e metáforas apresentam semelhanças com o real, as “imagens” são uma manifestação material da realidade. Imagens enquanto objetos empíricos, evidências perceptíveis desse

relacionamento mediado entre o particular (realização da obra) e a estrutura social capitalista burguesa (estrutura). Para Didi-Huberman (2017), essa leitura crítica permite a exposição não-ideal da história perpetuada pelas imagens, seus caracteres contraditórios, conflituosos.

No cinema, a técnica da montagem historicamente apresenta essa função expositiva de contradições, pois funciona unindo *frames* em sequência, tornando-os uma unidade básica de construção (*Ibid*, 1977). A montagem pode ser considerada uma tomada de posição ao mesmo tempo tópica e política, reexpondo a “história à luz de sua memória mais recalcada” (DIDI-HUBERMAN, 2017). A leitura Benjaminiana da montagem compreende essa como essa explosão de cronologia e anacronias, que separa os elementos reunidos e conectados os separados, criando movimentos.

Para que a proposta aqui sugerida de imagens-dialéticas enquanto método possa ser expandida, sugere-se a adequação enquanto comparativo não apenas de imagens aparentemente distantes ou opostas apenas no que determina a montagem do filme, mas também sua aplicação enquanto análise da *Estrutura* interna de um fenômeno, ou conjunto de fenômenos, fílmico. Isso confere com a explicação de Adorno sobre a dialética como “ordenação e classificação segundo a estrutura das coisas” (2022 p. 69), onde a estrutura de uma obra cinematográfica será responsável pela ordenação e classificação das suas ideias/conceitos, pois aloca as imagens dentro da lógica do enredo, distantes de maneira que possam ilustrar como um conflito dialético se estende além do imediatismo de um ato ou cena.

Ademais, também sugere a possibilidade de encontrar os conflitos e contradições dialéticos dentro de uma imagem a partir de um único plano, de maneira que uma única imagem, ou sequência, apresente processos contradições e conflitos próprios. Essas situações particulares da obra podem ser interpretadas criticamente como destacadas das demais por se chocarem com as outras e consigo próprias, criam uma tomada de posição crítica através de um intervalo determinado (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Portanto, as imagens-dialéticas podem ser utilizadas para compreender o capitalismo representado dentro de filmes produzidos dentro da própria lógica da indústria cinematográfica burguesa. Através de obras críticas (ADORNO, 2002), que apresentem as contradições entre o idealismo liberal e a práxis capitalista nas divisões

de classe, distribuição de bens e relações de produção pelo viés da teoria crítica (HORKHEIMER, 1980) pela justaposição de imagens na montagem (BENJAMIN, 1987a), em sua estrutura (BENJAMIN, 1984; ADORNO, 2022) e/ou no próprio plano enquanto apresentação de aspectos-extremos conflituosos (BENJAMIN, 1984; BUCK-MORSS, 1977; DIDI-HUBERMAN, 2017).

A crítica imanente da dialética materialista-histórica proposta busca as contradições entre o dito e o visto nas imagens, entre o discurso e o observável, enquanto contrastes vislumbrados durante as análises das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2017), se combate os conceitos ideológicos hegemônicos e substituí-los pela aplicação do vocabulário marxista, cujos conceitos e fenômenos empíricos observáveis dentro da própria realidade sociohistórica capitalista definem o que é visível e interpretado em cena. Com isso, a politização da arte objetiva o “ser político” como exposição das contradições entre determinadas condições e pontos de vistas discursivos (ideológicos) (*Ibid*, 2017).

A próxima etapa desta pesquisa consiste em demonstrar a aplicabilidade das imagens-dialéticas para se analisar o capitalismo pelo prisma teórico da crítica cultural materialista-histórica, mostrando resumidamente alguns exemplos nas montagens, estruturas e planos nos filmes *They Live* (1988) e *Gisaengchung* (2019).

O CAPITALISMO E SUAS CONTRADIÇÕES NO CINEMA: EXEMPLOS

***They Live* (1988)**

Nessa ficção científica, dirigida por John Carpenter, acompanhamos o trabalhador braçal John Nada em sua busca por trabalho e uma vida digna, para assim realizar o seu “sonho americano” em meio a um Estados Unidos devastado pela pobreza. Ele descobre que a miséria ao seu redor é derivada da aliança dos políticos, empresários e celebridades humanas com alienígenas capitalistas que controlam a maneira como as pessoas vivem através de ferramentas que são utilizadas para servir aos interesses econômicos burgueses, como: tecnologias avançadas nos meios de comunicação e entretenimento, das forças policiais, do poder político e do domínio dos meios de produção.

Sendo um filme crítico ao governo neoliberal de Ronald Reagan (1981-1988), Christos Kefalis (2009) argumenta que o filme representa o processo neoconservador de

barbárie da sociedade norte-americana e sua derrubada pela ação revolucionária. A ficção científica faz isso através de uma alegoria dos *aliens* como representação dos republicanos. Ramiro Giroldo (2011) reforça que o filme deixa essas críticas explícitas em diversas cenas, como na qual o presidente dos EUA faz um discurso de guerra e quando Nada coloca o óculos percebe que o político é um alienígena.

O filme é uma volta de Carpenter às produções com menores orçamentos e mais liberdade criativa, depois de sua frustração em trabalhar com grandes estúdios, sendo sua resposta pessoal ao horror dos anos Reagan suas consequências que perduram até hoje, como a desigualdade social, a violência e perseguição de quem se opõe ao *status quo* e o papel dos meios de comunicação no incentivo ao consumo desenfreado (*Ibid*, 2011). A obra discute a distribuição desigual de riqueza e oportunidades, bem como a monopolização dos bens nas mãos da burguesia, isso fica evidente em seus recursos técnicos e artísticos.

Montagem: Logo de início, quando acompanhamos John Nada caminhando pela linha do trem até chegar a uma agência de empregos, temos acesso direto à imagens-dialéticas que fazem uso da contradição direta para termos noção da desigualdade do sistema capitalista.

Quando ele olha para cima, o filme corta e nos mostra arranha-céus, símbolos de luxo e riqueza com seus escritórios e centros empresariais. Em seguida, Nada passa por um grupo de desempregados se protegendo da chuva com pedaços de papelão, depois anda ao lado de desabrigados se aquecendo em barris-fogueiras. Percebe-se a contradição quando grandes prédios espelhados entram em contraposição com trabalhadores sem um teto para morar. Contradição essa derivada da exploração da classe trabalhadora, que o capitalismo agrava e afunda os proletários cada vez mais na fome e na miséria, enquanto simultaneamente a riqueza concentrada nas mãos da burguesia cresce (HORKHEIMER, 1990, p. 77). Miur (2000) aponta que esse é um dos problemas centrais abordados no filme, a crescente classe de pobres, desempregados e sem-teto nos EUA.

Estrutura: O filme foi estruturado a partir da relação dialética entre as polarizações das contradições presentes em sua narrativa parte da ideia da disputa pelo

poder entre os burgueses e os revolucionários, disputa essa que divide *They Live* em três partes.

A primeira parte dessa estrutura, começa com as sucessivas tentativas dos rebeldes de invadirem o sinal de televisão e assim poder denunciar a alienação que a classe trabalhadora sofre. Alienação desenvolvida, segundo Adorno e Horkheimer (2002), na racionalidade-técnica e mecanicista durante a jornada de trabalho e prolongada no consumo de produções culturais, como no entretenimento e em outros momentos de lazer.

O segundo momento dessa estrutura, é a descoberta da base de operações dos alienígenas burgueses, assim como a descoberta de seus planos de dominação total do planeta Terra. É explicado o método imperialista dos alienígenas, como eles extraem todos os recursos de um planeta e vão embora, e vemos mensagens reforçando que parte da estratégia deles é manter os humanos alienados, ignorantes e indiferentes (reificados), sendo a humanidade apenas mais um patrimônio, como escravos. A realização burguesa que se desenrola é uma forma de aliança entre a classe econômica dominante e as forças políticas, militares e artísticas burguesas, visível nas imagens do filme através dos recursos políticos, coercitivos e culturais que os aliens burgueses dispõem por esses dominarem os meios de produção e terem poderio econômico.

O terceiro e último momento dessa forma de divisão de estrutura do filme, abrange a sequência final de acontecimentos, quando Nada destrói a antena alienígena e liberta a população terráquea do sinal alienador, a revolução funciona e desmascara a farsa extraterrestre burguesa.

Plano: Uma das cenas que exemplifica contradições em um único plano é a pós brutalidade policial em *Justiceville*, quando os trabalhadores recolhem seus trapos restantes da violência policial. No meio da destruição, a TV passa a publicidade de uma nova coleção de moda, e o discurso é marcado por frases como: “para o brilho, e para dentro o divino excesso do sucesso. A coleção quente se revela em liberdade de expressão”, enquanto os pobres estão desamparados e na completa miséria. A discursiva de classe média exibida na TV, denunciada por Adorno (1954) em “*How to look at television*”, expressa como realidade universal bate de frente em cheio com a injustiça social que afeta as classes mais exploradas da população, fragilizados pela mão-forte da

polícia à mando da burguesia, como mais um punho do Estado capitalista neoliberal/neoconservador, o uso da violência que torna possível a supressão e opressão da burguesa sob as demais classes. O conflito entre o que é ouvido na televisão e o que é passado em tela mostra a potencialidade de imagens-dialéticas além do próprio olho, podendo utilizar o som para agregar a sua utilidade.

Justiceville, antes de ser destruída pelas forças policiais, representava esse local de decência e camaradagem em um mundo dominado pela vaidade e ganância, uma comunidade onde todos trabalham juntos e se apoiam (MUIR, 2000). Sua varredura extrai a naturalidade com a qual o Estado Burguês torna as camadas mais pobres ainda mais frágeis e periféricas, principalmente quando essas representam alguma ameaça a sua hegemonia.

***Gisaengchung* (2019)**

O drama psicológico sul-coreano *Gisaengchung* (2019), dirigido por Bong Joon-ho, conta a história de uma família pobre, os Kim, e suas sucessivas tentativas de enganar uma família rica, os Park, para conseguirem empregos e condições de vida melhores. Os pais e filhos da família Kim buscam todos contribuir com a renda de casa, em contraste com a milionária família Park, sustentada pelo patriarca.

Os núcleos de personagens apresentam uma polarização dialética básica sobre a organização social humana, de dominantes e dominados (HORKHEIMER, 1990). O filme assim se apresenta enquanto a tensão constante de um grupo de trabalhadoras em meio à realidade de seus patrões.

No filme, os espaços urbanos terão grande relevância para destacar o abismo entre a qualidade de vida e habitação que divide os ricos e os pobres na sociedade sul-coreana. Lekesízalin (2023) destaca a discrepância entre as habitações dos pobres, apartamentos semi-porões (chamados “banjiha”), enquanto os ricos moram em mansões belas, com suporte tecnológico e isoladas. A única maneira dos pobres terem acesso ao conforto, luxo e isolamento é se tornando funcionários domésticos dos abastados. Assim, o filme denuncia como o sucesso da economia sul-coreana, considerada um “milagre”, esconde injustiças e desigualdades socioeconômicas em crescimento.

Dentro de um modelo de capitalismo neoliberal desde os anos 1990, a Coreia do Sul sofre de uma polarização cada vez mais destoante entre a classe trabalhadora e a

classe rica. Tal fenômeno também é ocultado pela ascensão de produções culturais financiadas pelo governo sul-coreano com produtoras privadas, como o *k-pop* e os *doramas* (*Ibid*, 2023).

A realidade social dos grandes centros urbanos no capitalismo é assim retratada no contexto sul-coreano por meio do filme. O país, que adentrou tardiamente no capitalismo, e assim como outros países que seguem o modelo de produção capitalista, desenvolve “suas formas próprias de exploração de mão de obra e condiciona milhões de pessoas a condições de pobreza extrema, suscetível a fome, miséria, desemprego, precariedades, doenças, enchentes, etc” (MACÊDO JUNIOR; NASCIMENTO; DIAS; FONSECA; OLIVEIRA, 2022, p. 76).

Montagem: Após uma forte chuva destruir a moradia dos Kim (o apartamento minúsculo abaixo do nível da rua), eles precisam passar a noite em um abrigo para trabalhadores desabrigados, que perderam tudo por conta da tempestade. Na manhã seguinte, enquanto a mãe da abastada família Park abre seu *closet* repleto de roupas caríssimas e elegantes e se prepara alegremente para um dia ensolarado, os Kim buscam roupas em uma pilha de doações. Essa sequência destaca a disparidade das condições de vida entre a classe burguesa e a proletária, como a qualidade das moradias, vida e bens possuem uma diferença abismal pelo caráter econômico de cada família. A separação gigante entre miséria e luxo cuja realização material que está “conectada à estrutura social” (HORKHEIMER, 1990, p. 42), na qual o capitalismo embrutece as riquezas e fortunas, e remove com facilidade das mãos dos trabalhadores, mesmo que estes tenham algum avanço material econômico mínimo.

O contraste da montagem é enfatizado por Liu (2020), na qual a família Kim disputa roupas doadas com outras famílias entra em completa dissonância com a tranquilidade matutina da família Park, em uma didática condutora da reflexão sobre como ricos e pobres, exploradores e explorados, possuem consequências diferentes em uma mesma situação.

Estrutura: o filme segue a lógica dessa “invasão” que a família Kim sutilmente realiza no ambiente da família Park. A família pobre conseguem melhorar razoavelmente sua condição de vida pelo simples fato de conseguirem empregos

melhores, porém a diferença em relação ao estilo e qualidade de vida dos milionários é incomparável. Diversos momentos do filme exaltam os mínimos avanços econômicos dos Kim, porém faz questão de deixar claro a desigualdade em comparação aos seus padrões.

O primeiro momento da estrutura fílmica retrata a conquista dos empregos, por meio de falsificações, golpes e meios ilegais, assim como a consequencial melhora da qualidade de vida dos Kim.

A oposição na estrutura se desenrola quando descobrimos que Gook Moon-gwang, ex-empregada dos Park, mantém seu marido no porão da casa dos Park para protegê-lo da cobrança de dívidas que ele acumulou. O conflito entre as duas famílias pelo posto de “parasitas” dos ricos corresponde a essa disputa por empregos dignos em meio a uma sociedade desigual e cada vez mais miserável.

E o terceiro momento é a conclusão desse conflito a partir do envolvimento direto da família Park, que surge em meio a luta corporal e acaba por ser o fator que determina o fim da própria lógica do conflito. O pai da família Kim, após matar o marido da ex-empregada, mata seu patrão e decide se entregar para a polícia, assumindo assim a culpa para salvar sua família.

Notamos como o conflito entre classes ao longo do filme também se torna uma luta entre trabalhadores em péssimas condições de vida, resultado de um modelo econômico e social neoliberalista que promove uma lógica de competitividade dentro das suas próprias crises humanitárias (MACÊDO JUNIOR; NASCIMENTO; DIAS; FONSECA; OLIVEIRA, 2022). A disputa dentro classe explorada é de tal maneira essencial tanto para manutenção do modelo do capital quanto para a estrutura da obra, uma vez que a cruel realidade da desigualdade socioeconômica solidifica os locais das classes sociais e dificulta qualquer possível melhora em sua qualidade de vida, logo, se torna normalizado e naturalizado o embate entre as famílias trabalhadoras (LIU, 2022).

Plano: A cena em que o motorista, pai da família Kim, busca a Sra. Park e a leva para seus afazeres é emblemática pelo seu caráter expositivo das contradições materiais dentro do capitalismo, assim como novamente destaca a perspectiva de cada classe sobre um mesmo acontecimento e suas consequências.

Essa sequência acontece após os Kim terem perdido boa parte de seus bens, e de sua residência, para a chuva. Enquanto dirige, o trabalhador escuta sua patroa ao telefone, enquanto ela agradece pela chuva da noite anterior, classificando a tempestade como uma “benção”. Ao ouvir isso, a atuação de Song Kang-ho assume uma expressão de indignação contida, com seu personagem sendo obrigado a reprimir seus sentimentos e opiniões pela sua posição de serviência em relação à sua chefe milionária. A realidade da classe burguesa, desvinculada da realidade da massa proletária, denota o pedestal econômico ao qual os burgueses ascenderam durante o capitalismo, convertendo proporcionalmente essa riqueza em pobreza e miséria nas condições de vida da sociedade trabalhadora.

A desigualdade do capitalismo global se reflete na particularidade da sociedade sul-coreana de diversas formas, como os próprios *banjiha* que a família Kim vive, e nos quais 5% dos trabalhadores domésticos em Seoul precisam morar, condições que foram trazidos a tona especificamente pelas mortes e perdas que as pessoas que habitam em *banjiha* sofreram por conta de chuvas (LEKESÍZALIN, 2023), sendo um símbolo da contradição entre o crescimento econômico do modelo neoliberal sul-coreano e a pobreza e miséria crescentes entre a classe trabalhadora do país.

A chuva é um elemento utilizado pelo diretor para demarcar as consequências de um mesmo evento para as diferentes classes sociais. Como na análise feita da montagem, o plano retrata o lazer dos ricos com a tragédia dos pobres derivados da chuva enquanto acontecimento (MACÊDO JUNIOR; NASCIMENTO; DIAS; FONSECA; OLIVEIRA, 2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto aqui apresentado busca incitar e iniciar a teorização quanto a proposta de imagens-dialéticas para o cinema, tendo como objetivo central a crítica material, histórica e imanente ao modelo de produção capitalista, na missão da dialética que, segundo Adorno, é “contra a “coisificação” do mundo, congelamento e endurecimento das instituições, conceitos e experiência de existência” (2022 p. 87).

A aplicabilidade das imagens-dialéticas para se analisar o capitalismo pelo prisma teórico da crítica cultural materialista-histórica é exemplificada nas montagens, estruturas e planos dos filmes *They Live* (1988) e *Gisaengchung* (2019).

Em *They Live* (1988), a tentativa de John Nada de realizar o seu “sonho americano” é impedida pela miséria ao seu redor, resultado dessa aliança burguesa e do controle dos diversos setores da sociedade na mão da classe dominante dos meios de produção.

Carpenter, que apesar de se considerar grande parte da vida como politicamente e filosoficamente “neutro” (EMERY, 2002, p. 236), se propôs a produzir uma obra que toma posição política para contestar o número cada vez maior de pessoas indo morar na rua enquanto a classe burguesa cresce e acumulava ainda mais capital e como esses *aliens* capitalistas republicanos tiraram tudo de boa parte da raça humana através dos meios de comunicação (*Ibid*, 2002).

No caso do drama psicológico sul-coreano *Gisaengchung* (2019), as lutas da família Kim por melhores condições de vida exibem a desigualdade da sociedade sul-coreana, revelando que os verdadeiros parasitas são os burgueses que submetem e perpetuam a classe explorada à uma estagnação socioeconômica desumanizadora. Com um debate referente às opressões cometidas contra os trabalhadores sul-coreanos a partir da desigualdade no capitalismo que refletem a contradição entre a imagem glamourosa vendida sobre o país e a realidade da pobreza urbana (LEKESÍZALIN, 2023).

As análises feitas de *They Live* (1988) e *Gisaengchung* (2019) mostram algumas possibilidades de se investigar as imagens-dialéticas a partir da montagem, estrutura e planos de diferentes filmes, tendo em vista observar as contradições dentro do sistema capitalista, bem como os conflitos decorrentes dessas. Em ambos os objetos, foi observada a expansão que a dialética crítica possibilita para se estudar o cinema, com o objetivo de desenvolver novas formas de se ler e interpretar o cinema, a dialética crítica se mostra possibilidade investigativa empírica para a descoberta do conjunto de ideias que formam uma obra cinematográfica. É esperado que esse rascunho inicial tenha o acréscimo de novos debates no que se diz respeito às perspectivas teóricas e práticas dos estudos cinematográficos e da imagem.

Nos dois objetos, a influência do modelo de produção, relações de produção, divisão social do trabalho e diversos outros fenômenos empíricos derivados da forma econômica de se dividir os humanos em uma sociedade, assim como a maneira como esse conjunto de elementos são reproduzidos em tela, foram observados como as bases para se destacar o papel que o capitalismo enquanto modo de existência produtiva

exerce dentro das obras. Todos esses conceitos do marxismo aparecem como *Conceitos/Ideias* dentro dos filmes, nos quais os aspectos-extremos de pobreza-riqueza, miséria-luxo, exploração-lazer, trabalhador-burguês, consciência de classe-alienação e resistência-conformismo conceituam as contradições do capitalismo e a luta de classes enquanto Estrutura de diversas obras, sendo que essas ideias se originam com a consolidação do modo de produção capitalista, sendo atualizadas com o próprio desenvolvimento do capitalismo (ADORNO, 2002).

A arte pode, e deve, ser utilizada para provocar reflexões, conforme argumentam Macêdo Junior, Nascimento, Dias, Fonseca e Oliveira (2022), com o cinema detendo diversos enredos que abordam as diferenças entre classes, a exploração sofrida pelos trabalhadores e a segregação espacial/habitacional que se replica em todos os grandes centros urbanos.

Com isso, a pesquisa e o cinema adquirem a personalidade emancipatória visada por Benjamin, uma vez que a elaboração aqui abordada e experimentada é um método de abordagem que busca a “politização da arte” (1987b, p. 196), essencial para impedir a cultura de “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (BENJAMIN, 2012 p. 243). Além de cumprir a função estipulada por Didi-Huberman (2017), de oferecer o Real Problemático, expor seus pontos críticos, suas desordens e contradições.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *How to Look at Television*. *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol. 8, No. 3 (Spring), 1954, p. 213- 235.

ADORNO, T. Crítica cultural e sociedade. In: **Indústria Cultural e Sociedade**. 5ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2002, p. 45-61.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. O iluminismo como mistificação das massas. In: **Indústria Cultural e Sociedade**. 5ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2002, p. 5-44.

ADORNO, T. **Introdução à Dialética**. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: LIMA, L. C. **Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 21-35, 1987a.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. **Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 21-36, 1987b.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: LIMA, L. C. **Obras escolhidas volume 1:** magia e técnica, arte e política. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 241-252, 2012.

BUCK-MORSS, S. *The Origin Of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, And The Frankfurt Institute*. 1ª ed. New York: The Free Press, 1977.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte-MG: Ed. UFMG, 2017.

EMERY, R. J. *The Directors: take one*. New York: Allworth Press, 2002.

GIROLDO, R. Eles Vivem: Carpenter por Carpenter. In: Carolina Barbosa Lima e Santos; Rosana Cristina Zanelatto Santos. (Org.). **Cinema (d)e Horror**. Campo Grande: Life Editora, 2011, v. 1, p. 97-106.

HORKHEIMER, M. Filosofia e Teoria Crítica. In: ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max. **Os Pensadores:** textos escolhidos. ed. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 155-161.

HORKHEIMER, M. **Teoria Crítica:** uma documentação - Tomo 1. Trad. Hilde Cohn. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

KEFALIS, C. *When Science Fiction Meets Marxism. Dissident Voice*. Fev, 2009.

LEKESÍZALIN, F. *The Images of Urban Poverty in Bong Joon Ho's "Parasite"*. **Dergi Park**, vol. 2, issue 1, 2023, p.115-122.

LIU, C. *Analysis of Social Class Inequality Based on the Movie Parasite*. **Advances in Social Science, Education and Humanities Research**, vol. 497, 2020, p. 78-82.

MACÊDO JUNIOR, A. M.; NASCIMENTO, G. V. A.; DIAS, R. L.; FONSECA, M. C.; OLIVEIRA, S. R.. Elementos da desigualdade social no filme parasita: uma análise da sociedade brasileira sob a ótica do cinema. **Educationis**, v.10, n.1, p.67-78, 2022. DOI: <http://doi.org/10.6008/CBPC2318-3047.2022.001.0009>

MUIR, J. K. *They Live*. In: *The films of John Carpenter*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2000, p. 143-151.

RHODEN, C.; HEUSER, E.; CUNHA, J. **Eisenstein e a ótica deleuziana do cinema clássico:** o movimento dialético do cinema e o choque de pensamento. *Ensaio Filosóficos*, Volume 20 – Dezembro/2019, p. 85-97.