

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
RÁDIO, TV E INTERNET

Júlia Figueira e Perrotti

O ETHOS COREANO:

a forma expressa do *han* nos filmes de Kim Ki-Duk.

Juiz de Fora
Agosto de 2023

Júlia Figueira e Perrotti

O ETHOS COREANO:

a forma expressa do *han* nos filmes de Kim Ki-Duk.

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção de bacharelado em Rádio, TV e Internet.

Orientadora: Profa. Dra. Erika Savernini

Juiz de Fora

Agosto de 2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Perrotti, Júlia Figueira e.

O ethos coreano: : a forma expressa do han no cinema de Kim Ki-Duk / Júlia Figueira e Perrotti. -- 2023.
107 p.

Orientadora: Érika Savernini Lopes

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2023.

1. Forma fílmica. 2. Cinema cul-coreano. 3. Kim Ki-duk. 4. Filosofia. 5. Han. I. Lopes, Érika Savernini , orient. II. Título.

Júlia Figueira e Perrotti

O ETHOS COREANO:

a forma expressa do *han* nos filmes de Kim Ki-Duk.

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção da licenciatura em Rádio, TV e Internet.

Aprovado em 10 de agosto de 2023

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Erika Savernini – Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Eli Borges Júnior
Universidade Federal de Juiz de Fora

Me. Jeferson Martins
University of California, Irvine



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
REITORIA - FACOM - Coordenação do Curso de Rádio, Tv e Internet

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

ATA DE DEFESA, PERANTE BANCA AVALIADORA, DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DA DISCENTE **JÚLIA FIGUEIRA E PERROTTI** PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE BACHAREL EM RÁDIO, TV E INTERNET, PELA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO (FACOM) DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF). INTEGRARAM A BANCA AVALIADORA A ORIENTADORA, **PROFA. DRA. ERIKA SAVERNINI LOPES**, E OS DOCENTES CONVIDADOS: **PROF. DR. ELI BORGES JÚNIOR (FACOM/UFJF)** E **JEFERSON MARTINS DA SILVA GONÇALVES**. AOS **10 DIAS DO MÊS DE AGOSTO DE 2023, ÀS 14H, NA SALA 110**, LOCALIZADA NO PRÉDIO DA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (FACOM/UFJF), REALIZOU-SE A APRESENTAÇÃO PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO PELA DISCENTE. A ORIENTADORA ABRIU A SESSÃO AGRADECENDO A PARTICIPAÇÃO DOS MEMBROS DA COMISSÃO EXAMINADORA. EM SEGUIDA CONVIDOU A ALUNA PARA QUE FIZESSE A EXPOSIÇÃO DO TRABALHO INTITULADO: **"ETHOS COREANO: A FORMA EXPRESSA DO HAN NO CINEMA DE KIM KI-DUK"**. FINALIZADA A APRESENTAÇÃO, OS MEMBROS AVALIADORES PROCEDERAM À ARGUIÇÃO DO TRABALHO COM TEMPO DE RESPOSTA PELA DISCENTE. DANDO CONTINUIDADE AOS TRABALHOS, A ORIENTADORA SOLICITOU A TODOS QUE SE RETIRASSEM DA SALA PARA QUE A BANCA AVALIADORA PUDESSE DELIBERAR SOBRE O TRABALHO APRESENTADO. TERMINADA A DELIBERAÇÃO, A ORIENTADORA SOLICITOU A PRESENÇA DE TODOS E LEU A ATA DOS TRABALHOS, DECLARANDO **APROVADO** O TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DA DISCENTE. EM SEGUIDA, DEU POR ENCERRADA A SOLENIDADE, DA QUAL SE LAVROU A PRESENTE ATA QUE VAI ASSINADA PELOS MEMBROS DA COMISSÃO EXAMINADORA.



Documento assinado eletronicamente por **Erika Savernini Lopes, Professor(a)**, em 14/08/2023, às 15:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eli Borges Júnior, Professor(a)**, em 15/08/2023, às 16:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jeferson Martins da Silva Goncalves, Usuário Externo**, em 16/08/2023, às 15:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1401166** e o código CRC **EBDE7B2A**.

Dedico este trabalho à Yasmin que me apresentou à Coreia com tanta paixão, ao Jeferson que compartilhou comigo sobre o cinema coreano com tanta humildade e à Iris que me contou pela primeira vez sobre *han* com tanta sabedoria. Este trabalho não existiria sem vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Paulo e Maria Salete, à minha tia e madrinha Juliana e à Daniela por serem parte edificante da minha vida. Aos meus queridos amigos Yasmin, Inês, Iris, Maria Eduarda, Jeferson, Matheus, Thomas, Laura e Camila, agradeço por me acompanharem desde a graduação até hoje e que, mesmo distantes fisicamente, recordo com tanto carinho. Meu muito obrigada também ao Daniel, por sua ajuda com os ideogramas e ao Kiho pela a pesquisa de artigos em coreano. Agradeço à Amanda pelo incentivo e aos meus colegas de trabalho pela compreensão. Valorizo imensamente e sou grata pela contribuição dos professores do curso de Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora, em especial a professora Érika Savernini que me orienta desde o primeiro período da faculdade e me proporcionou a oportunidade de me apaixonar cada dia mais pelo cinema. Finalmente, agradeço ao Antônio, meu companheiro, por sempre acreditar em mim e fazer com que meus dias valham ainda mais a pena. Desejo que possamos trilhar um longo e terno caminho juntos.

서시

죽는 날까지 하늘을 우러러
한 점 부끄럼이 없기를
잎새에 이는 바람에도
나는 괴로워했다.

별을 노래하는 마음으로
모든 죽어가는 것을 사랑해야지
그리고 나에게 주어진 길을 걸어가야겠다
오늘 밤에도 별이 바람에 스치운다

Foreword

Wishing not to have
so much as a speck of shame
toward heaven until the day I die,
I suffered, even when the wind stirred the leaves

With my heart singing to the stars,
I shall love all things that are dying.
And I must walk the road
that has been given to me.

Tonight, again, the stars are
brushed by the wind.

(윤동주 Yun Dongju)

RESUMO

O *han* é um termo presente na cultura coreana utilizado para descrever um sentimento único ligado à história do país e vivência de seu povo. A manifestação do *han* acompanha a sociedade da Coreia desde o período de dominação pelo Japão, passando pelos governos militares e até os dias atuais. O presente trabalho objetiva identificar se há a materialização do conceito de *han* e por qual forma ele é expresso nas obras audiovisuais do diretor sul-coreano Kim Ki-duk. Para tal fim, foi realizada a análise fílmica das obras de Kim Ki-duk “Casa Vazia” (*Bin-jip*, 2004), “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) e “Amen” (2011). Sob essa ótica, o *han* se mostrou articulável tanto através do aspecto narrativo quanto na elaboração da linguagem formal dessas obras do diretor.

Palavras-chave: forma fílmica, cinema sul-coreano; Kim Ki-duk; filosofia; *han*.

ABSTRACT

Han is a term present in Korean culture used to describe a unique feeling linked to the country's history and the experience of its people. The manifestation of the *han* accompanies Korean society from the period of domination by Japan, through the military governments and to the present day. The present work aims to identify if there is a materialization of the concept of *han* and in what way it is expressed in the audiovisual works of the South Korean director Kim Ki-duk. To this end, a bibliographic review of authors related to the subject was carried out, as well as a film analysis of Kim Ki-duk's works "3-Iron" (*Bin-jip*, 2004), "Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring" (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) and "Amen" (2011). From this perspective, the *han* proved to be articulable both through the narrative aspect and in the elaboration of the formal language of these works by the director.

Key-words: filmic form; South Korean cinema; Kim Ki-duk; philosophy; *han*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CINEMA COMO DISCURSO	13
2.1 NOTAS ACERCA DAS ORIGENS DA LINGUAGEM DO CINEMA	13
2.2 A FORMA FÍLMICA	18
2.3 FORMA E FILOSOFIA	24
2.3.1 Os Conceitos-Imagens	27
3 CINEMA COMO MANIFESTO	32
3.1 RELAÇÕES ENTRE CINEMA E POLÍTICA	33
3.2 O NOVO CINEMA OU NOUVELLE VAGUE	37
4 CINEMA COMO IDENTIDADE NA COREIA	40
4.1 CARACTERÍSTICAS DO CINEMA COLONIAL E PÓS COLONIAL NA COREIA	41
4.2 DITADURA, CENSURA E A ERA DE OURO DO CINEMA DA COREIA	46
4.3 O CONCEITO DE HAN	52
4.3.1 Han Na Cultura E Artes Coreanas	58
4.4 NEW WAVE COREANA	65
5 CINEMA DE KIM KI-DUK E A EXPRESSÃO DO HAN	73
5.1 A OBRA DE KIM KI-DUK	73
5.2 “CASA VAZIA” (BIN-JIP, 2004): HAN NA SOCIEDADE COREANA MODERNA	78
5.3 “PRIMAVERA, VERÃO, OUTONO, INVERNO... E PRIMAVERA” (BOM YEOREUM GAEUL GYEOL GEURIGO BOM, 2003): HAN NO ISOLAMENTO	84
5.4 “AMEN” (2011): HAN EM TRANSPORTE	94
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104

1 INTRODUÇÃO

A história da Coreia do Sul é repleta de episódios de dominação, opressão, censura e subjugação do país e do povo, seja por parte de agentes externos, como o Japão, quanto pela vigência de regimes militares que assolaram o país. Cunhado pela primeira vez durante o período de dominação japonesa na Coreia unificada, o termo *han* era um conceito antes utilizado pelo colonizador para se referir aos coreanos como uma nação de indivíduos "apáticos", capazes de expressar a natureza da vida apenas de através da "beleza da tristeza" (*beauty of the sorrow*). Durante esse período, portanto, o *han* foi utilizado pelos japoneses como uma característica etnocultural para inferiorizar e criar uma distância entre eles, a cultura dominante, e os coreanos, o povo dominado. Apesar do aspecto negativo inicialmente imposto pelo *han*, após a libertação da Coreia que ocorreu no fim da Segunda Guerra Mundial e a consequente divisão da península em governos do Norte e do Sul, o conceito teve novos caminhos traçados, principalmente durante as demonstrações a serviço do movimento democrático do “povo” *minjung*. Ressignificado pelo contexto social e pelo movimento estudantil e artístico da época, o *han* passou a denotar um sentimento de raiva, ressentimento, mágoa pelas opressões sofridas pelo povo coreano e seu potencial criador, além de um sentimento nacionalista transmitido por gerações.

O presente trabalho parte do pressuposto de que mais do que um conceito o *han* é uma materialidade na vida e cotidiano dos coreanos e sua presença pode ser encontrada nas artes, nas demonstrações folclóricas nacionais coreanas e principalmente, no enfoque escolhido para esse trabalho: o cinema. A hipótese do trabalho é de o *han* esteja expresso de no sistema formal fílmico das obras do Kim Ki-Duk, por meio da narrativa, construção e desenvolvimento das personagens, mas também através da unidade estilística. Para a compreensão dos elementos e características do *han* no cinema, foram pesquisadas e estudadas suas manifestações em outras artes, como nas cerâmicas, na música folclórica típica *pansori* e nas artes do período *minjung*.

Utilizando-se da metodologia de análise formal dos filmes selecionados, procuramos examinar neste trabalho a presença do “*han*” nos aspectos narrativos e na construção estética de obras do diretor Kim Ki-Duk. Para tal, foi feito um recorte de três filmes do diretor: “Casa Vazia” (*Bin-jip*, 2004), “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) e “Amen” (2011). Procuramos, portanto, compreender se o *han* pode ser identificado na forma fílmica estética e narrativamente em obras audiovisuais coreanas até o cineasta Kim Ki-Duk, indicando o que

propõe Cabrera (2015) que os filmes seriam "textos" que constroem ideias e conceitos filosóficos de forma logopática. Mais precisamente, iremos investigar como o conceito filosófico de *han* pode ser expresso formalmente em um filme, analisar como se dá a criação formal do conceito nos filmes, ou seja, a articulação dos elementos técnicos filmicos e estudar se também há a ligação da temática narrativa com o conceito filosófico de *han*.

Esta pesquisa se alinha aos estudos acerca da capacidade do cinema em possibilitar o fazer filosófico. No senso comum, muito se é pensado do cinema como entretenimento, porém, faz-se continuamente necessário compreendê-lo também como um objeto importante de pesquisa, nos impactos que traz para a sociedade e na capacidade transformadora de realidades que o cinema possibilita. A análise formal das obras do diretor escolhido permite contribuir para o estudo de como os aspectos formais e narrativos de articulação e linguagem cinematográfica podem estabelecer sentidos filosóficos de forma construtiva e não apenas representacional, de conceitos e ideias dos realizadores mas, nas palavras de Cabrera (2015), mostrar que “o cinema pensa”. Levantar estudos sobre o “pensar” articulado pelo cinema nos encaminham a refletir sobre o papel ativo do espectador, o desenvolvimento da linguagem e forma cinematográficas e nos proporcionam compreender o funcionamento desse mecanismo. Muito mais do que isso, podemos explorar os horizontes da obra cinematográfica como arte, como registro e também como modificação da realidade como conhecemos.

Em um segundo âmbito, a presente pesquisa acrescenta à ciência como força identitária. Trabalhar com a reflexão e análise do *han* nas obras de Kim Ki-Duk, abre portas para a compreensão da arte e da dor da Coreia do Sul, trabalhadas pelo diretor na potencialidade da natureza humana: as falhas, as revoltas, a roda da vida e os sentimentos mais íntimos das pessoas e sociedade coreana, a qual, ademais, possui atualmente poucos estudos traduzidos em português no Brasil. Trabalhar com o *han* e as obras de Kim Ki-Duk é trazer à luz uma reflexão sobre as condições e marcas deixadas por períodos de opressão e violências em uma sociedade distante de nós, mas com a qual podemos estabelecer certa identificação.

Para esse estudo estabeleceram-se quatro capítulos: Cinema como discurso; Cinema como manifesto; Cinema como identidade e Cinema de Kim Ki-Duk e a expressão do *han*.

O primeiro capítulo, “Cinema como discurso”, conta com um breve panorama sobre o desenvolvimento da linguagem do cinema segundo Cousins (2013), desde os primeiros aparatos tecnológicos cinematográficos até a utilização política do cinema.

Ademais, o capítulo apresenta as definições de Bordwell e Thompson (2013) acerca da forma fílmica e a abordagem de Cabrera (2015) sobre o potencial filosófico do cinema, não em sua adoção como conteúdo, mas na criação de conceitos, além de elucidar sobre a noção de *conceitos-imagem* cunhada pelo autor.

No segundo capítulo, “Cinema como manifesto”, são trabalhadas de forma mais aprofundada as relações entre cinema e política e sua influência no pensamento da sociedade com base em Furhammar e Isaksson (1976), perpassando pelo período dos cinemas de propaganda, o cinema na Rússia Soviética, de acordo com Savernini (2011) e a *Nouvelle Vague* na França entre os anos de 1950 e 1960 segundo Bordwell e Thompson (2013) e Manevy (2012).

“Cinema como identidade” é o terceiro capítulo. Nele, é realizado um panorama sobre o cinema na Coreia pós colonial de acordo com An (2018). Ademais é apresentada a Era de Ouro do Cinema Coreano segundo Yecies e Shim (2015) e Kim (2020), período de grande desenvolvimento da cinematografia nacional, apesar das censuras e controle exercidos pela ditadura de Park Chung Hee nos anos 1960. O capítulo também aborda a definição de *han* como o *ethos* coreano conforme Sandra So Hee Chi Kim (2017) e Willoughby (2000), a presença do *han* nas artes do período *minjung* apresentada por Joy Nam Hye Lim (2019) e sua presença na música tradicional coreana, o *pansori*, chamado pela autora de “o som do *han*”. Por fim, o capítulo trata do desenvolvimento da Nova Onda Coreana, suas características, estilos e forma conforme Standish (1993) e Hyoin (2019).

Finalmente, o último capítulo constitui-se na apresentação do diretor Kim Ki-Duk e os elementos principais de suas obras cinematográficas, como expõe Hye Seung Chung (2012). Outrossim, é realizada a análise formal e narrativa dos três filmes elencados do diretor “Casa Vazia” (*Bin-jip*, 2004), “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) e “Amen” (2011). a fim de investigar a forma expressa do *han* nas obras de Kim Ki-Duk.

2 CINEMA COMO DISCURSO

Este capítulo tem como objetivo apresentar uma análise do conceito de forma fílmica e sua importância para a construção estética e narrativa das obras audiovisuais.

Iniciaremos o capítulo com um breve panorama sobre o desenvolvimento da tecnologia do cinema e as primeiras experimentações com diferentes planos e técnicas imagéticas, com o intuito de introduzir como se deu a consolidação e formação do "sistema formal fílmico" de acordo com Cousins (2013) e Savernini (2004). Logo após, será abordada a conceituação de forma fílmica segundo Bordwell e Thompson (2013) e os diferentes tipos de significados nos filmes. A fim de proporcionar uma compreensão mais aprofundada do assunto, traremos a abordagem de Cabrera (2015) sobre a relação entre "forma fílmica" e filosofia e o papel do diretor na obra conforme Graça, Baggio e Penafria (2015). Por fim, abordaremos a estruturação dos conceitos filosóficos em tela a partir da articulação dos chamados *conceitos-imagem* segundo Cabrera (2015).

2.1 NOTAS ACERCA DAS ORIGENS DA LINGUAGEM DO CINEMA

O desenvolvimento da tecnologia e da sociedade ocidental no século XIX mudaram as dinâmicas de trabalho, de vida e das próprias cidades. À medida que se consolidava uma nova era, cada vez mais a modernidade se inseria na vida comum, acompanhada de perto pelos automóveis, maquinários industriais e as novas noções de tempo e espaço, compactadas por um cotidiano cada vez mais dinâmico e acelerado.

Como fruto e experimento das modernidades, as telas de pintura começaram a compartilhar o espaço com o mecanismo complexo da câmera fotográfica, existente desde 1872, “[...] uma caixa preta pela qual uma fita se movia, registrando o que via” (COUSINS, 2013, p.22). A partir dessa misteriosa caixa preta, a realidade pôde ser congelada em uma imagem única, estática, a fotografia, mas que carregava em si, traços de um cotidiano que não era mais ilustrado, e sim “impresso” em uma superfície.

O cinema revoluciona a realidade ao combinar esses “fragmentos” do cotidiano em um fluxo contínuo de imagens, o que possibilita não só ver um momento, mas também um fragmento vivo e eternizado. Um exemplo do início do cinema para refletirmos sobre seu potencial de perpetuação é o filme da diretora Alice Guy Blaché, “A Fada do Repolho” (*La Fée aux Choux*, 1896). Nele, Guy interpreta uma fada que realiza o nascimento de bebês retirados de repolhos. O momento do nascimento dos bebês no filme de Guy continua

eternizado pela película em um fluxo contínuo e vívido, mesmo que atualmente os recém-nascidos que vemos na tela já tenham falecido há anos. No cinema, é possível não só congelar o instante, mas prendê-lo em um *loop* eterno.

O *loop* de imagens construído pelo cinema não abarca apenas seus aspectos imagéticos e artísticos, mas também se constitui como poderoso meio de questionamentos e críticas acerca de um período ou acontecimento, igualmente eternizados pelo olhar da câmera e do diretor, como é o caso, por exemplo, de “*Je vous salue, Sarajevo*” (1993), de Jean-Luc Godard. Neste exemplo, apesar de utilizar uma imagem estática animada em movimentações sutis, a narração, a música e o foco em cada parte da fotografia articulados por Godard, constroem um discurso político e forte, que reforçam a ideia do diretor de que a arte ocupa lugar central na vida comum. Godard articula a partir dos elementos do filme, de sua fala e imagens um manifesto ético e estético, que ao mesmo tempo mostra a barbárie e questiona o fazer artístico.

Segundo Cousins (2013, p.23), a criação do cinema não foi trabalho de apenas um indivíduo. Durante o período de desenvolvimento do aparato que resultaria no cinematógrafo, aparelho híbrido, capaz de filmar, de revelar a película e realizar projeções, várias contribuições foram essenciais para o bom funcionamento do equipamento. Em 1884, George Eastman criou o filme de rolo, opção inovadora para substituir os antigos slides individuais e anos mais tarde também implementou os furos ao longo da borda do filme para que ele permaneça preso à câmera. Thomas Edison e seu assistente W. Dickson, inventaram o cinetoscópio, o antecessor das projeções, uma caixa na qual o filme “rola” e é iluminado para um espectador individual que o observa por um orifício. Finalmente, os irmãos Lumière, adaptaram a tecnologia de máquinas de costura para que o filme permanecesse por determinada fração de segundos iluminado, a chamada “ação em *stacatto*”: segurar-expor-avançar; segurar-expor-avançar (COUSINS, 2013, p.23), aprimorada pelo eidoloscópio dos irmãos Latham, também no final do século XIX.

O Eidoloscópio foi fundamental na história do cinema ao criar o que ficou conhecido como “*loop latham*”, que são dois loops de filme, um de cada lado do movimento intermitente, que atuam como um amortecedor entre as rodas dentadas em movimento contínuo e o movimento intermitente nebuloso. Isso aliviou o estresse na tira de filme e, assim, permitiu a filmagem e a exibição de filmes muito mais longos do que antes. (MORENO, 2021, *tradução nossa*)

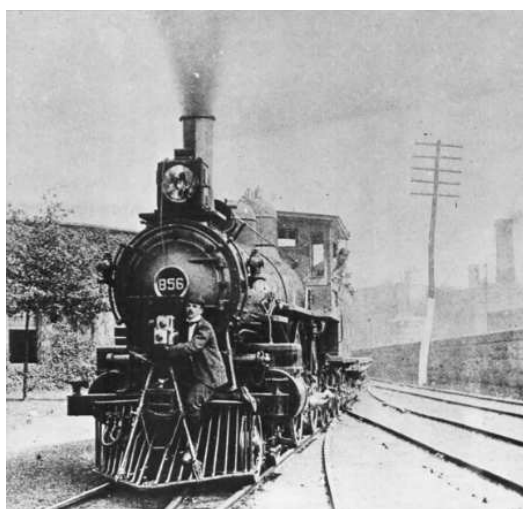
Em dezembro de 1895, os irmãos Lumière realizaram a exibição pública que marcaria o que os historiadores consideram como o “nascimento do cinema” e popularizaria as imagens em movimento. Os Lumière apresentaram ao público do *Boulevard des Capucines* em Paris, filmagens documentais, entre elas “A chegada de um trem à estação de La Ciotat”

(*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895) e após o sucesso eminente de suas imagens, fizeram o cinema rodar o mundo, enviando filmes e projetoristas para países como Rússia, Hungria, Sérvia, Uruguai, Argentina, México, Chile, Japão e Tailândia. Savernini (2004, p. 21) apresenta que, além de mera curiosidade científica, a qual levaria Thomas Edison e os irmãos Lumière à invenção do cinetoscópio e cinematógrafo, o cinema se tornou um entretenimento lucrativo que permitiu a exportação de filmes e criação dos estúdios cinematográficos.

Enoch J. Rector no ano de 1897 filma uma luta de boxe em Nevada utilizando uma câmera que ele mesmo havia criado, chamada de Veriscópio. A gravação da luta de boxe foi o primeiro evento filmado em *widescreen*, imagem com a proporção 16:9, tecnologia que só seria popularizada anos depois. Rector também traria uma inovação em relação à popularização do cinema. Terry Ramsaye, historiador de cinema, comenta que “Até esse filme aparecer, o status social de um filme em tela era incerto. Ele agora se tornou definitivamente popular, um entretenimento da grande comunidade plebeia” (COUSINS, 2013, p. 28 e 29).

Em Londres, Robert William Paul começou a fazer câmeras como as de Lumière e Edison e vendê-las ao invés de emprestá-las. Isso fez com que os cinegrafistas que adquiriram o equipamento se sentissem mais livres para criarem, resultando em avanços como o “*Phantom Ride*” de George Albert Smith, o primeiro a experimentar com a ideia de perspectiva em “primeira pessoa”, ao posicionar a câmera em frente ao trem em movimento, criando a ideia de “[...] um olho fantasmagórico que avança pelo ar” (COUSINS, 2013, p. 25).

Figura 1: Gravação de uma *Phantom Ride*



Fonte¹: The Art of Memory

¹ Disponível em: <http://theartofmemory.blogspot.com/2007/03/trains-in-cinema-part-1.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2023.

Figura 2: Plano da “câmera fantasma”



Fonte²: Lights in the Dusk

Savernini (2004, p.21) discorre que “a narrativa cinematográfica clássica formou-se em torno de uma otimização dos recursos filmicos”, com o objetivo de reproduzir o olhar e na qual os elementos formais fluem de acordo com a necessidade narrativa. De acordo com a autora, ao longo da história do cinema foram sendo criados modelos narrativos que garantiriam a identificação entre público e obra, o que foi imprescindível para o desenvolvimento da indústria cinematográfica.

Os recursos de montagem e de filmagem recuam para um segundo plano de percepção, na função de possibilitar o desenvolvimento da narrativa sem se auto-expressar – o que se costumou chamar de *invisibilidade*. A técnica cinematográfica estaria à disposição do cineasta a fim de fornecer ao espectador uma visão privilegiada da narrativa e do universo diegético. (SAVERNINI, 2004, p. 21)

Na França, Georges Méliès, veterano do ilusionismo, após uma feliz coincidência gerada pela travagem da câmera, descobre o efeito do “desaparecimento” das pessoas em cena, causado pelo movimento não capturado pela película. Méliès investe em um cinema mágico, ilusionista, que brincava com a percepção do real e do imaginário, contando histórias fantasiosas, como a chegada do homem à lua e com o potencial de criação do filme, subvertendo perspectivas, metamorfoseando atores e trazendo o onírico para o cinema.

A experimentação com a câmera, trabalhada em várias partes do mundo criou uma nova linguagem, a do cinema, de inovação e trabalho das imagens. Com a autonomia das câmeras e diretores, houve a invenção dos planos, a introdução de cortes e *travelings*³, a

² Disponível em: <https://lightsinthedusk.blogspot.com/2011/09/phantom-ride.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2023.

³ Movimento suave da câmera através do espaço de forma horizontal ou vertical para acompanhar um objeto, pessoa ou cena em movimento.

utilização do primeiro “*close-up*”⁴ com a intenção de mostrar ao público elementos com mais detalhes – como em “*The Sick Kitten*” (1903), de George Albert Smith – e inúmeras técnicas que serviriam de base para a exploração do potencial narrativo e imagético do cinema.

Como aborda Savernini (2004, p. 22), a narrativa clássica Hollywoodiana adotava a invisibilidade técnica, ou seja, a invisibilidade do aparato cinematográfico, porém, movimentos de vanguarda como o Expressionismo Alemão e a *Avant garde* francesa são marcados pelo formalismo e “sensibilidade perceptiva da técnica” (SAVERNINI, 2004, p. 22), deixando evidente os elementos constituintes da obra fílmica, como a montagem, a iluminação, dentre outros. De acordo com a autora, com o estabelecimento do cinema como meio de expressão subjetiva e a preocupação de sua ligação com a arte, formaram-se correntes teóricas denominadas formativas, as quais se ocuparam em definir a natureza e o lugar do cinema na sociedade e a medida do papel humano em sua criação. Savernini (2004, p. 22) elucida que “admitir o cinema como arte dependia da comprovação de sua capacidade de expressão e de dissociação com a percepção cotidiana do mundo”. Assim, para os teóricos da época, a arte dependia da relação humana, do artista para sua realização, e em virtude disso, distante da realidade tangível. Essa abordagem significou um ataque ao realismo na tela como, por exemplo, o dos trabalhos dos irmãos Lumière, e de diretores que acreditavam que o cinema abarcaria apenas imagens e eventos que poderiam ser registrados.

Dessa maneira, destacam-se teóricos do realismo como Andre Bazin, que se contrapunha à ênfase dada aos aspectos formais da imagem, de forma que o instrumento do fazer cinema não se sobrepusesse à “poética da realidade”. De acordo com Savernini (2004, p.23) para Bazin, o cinema industrial americano se apoiava no padrão de linguagem clássica, no qual a forma não se sobrepunha ao conteúdo, buscando apenas a reprodução lógica do olhar. Já para Sergei Eisenstein, a montagem é uma qualidade intrínseca ao cinema e deveria ser ressaltada, contudo, Bazin abordava que esse tipo de técnica subproveia a imagem do real e impõe ao espectador a interpretação do realizador acerca do mundo. Apesar das discordâncias teóricas, Savernini (2004, p.24) apresenta que tanto nas obras de cineastas formalistas, como Eisenstein, quanto na de clássicos como Griffith, a forma não se dá isolada da dramaturgia clássica e também a dramaturgia não se constitui isolada dos aspectos formais, como a montagem, a fotografia e os demais elementos constituintes da linguagem imagética e sonora do filme.

⁴ Tipo de enquadramento de câmera no qual o objeto filmado preenche grande parte da tela, por exemplo, parte do rosto ou rosto inteiro de uma personagem, mãos, detalhes da vestimenta, etc. O objetivo do *close up* é destacar detalhes importantes, expressões faciais, dentre outros elementos que contribuirão para o filme.

Criava-se a união de elementos estéticos e elementos narrativos, o domínio da imagem para a criação de sentidos e modelagem conforme a intenção de mostrar e discursar. Nascia, a passos curiosos, a linguagem do cinema.

2.2 A FORMA FÍLMICA

Há séculos a humanidade expressa pensamentos, sentimentos e emoções por intermédio da arte. Apesar disso, os meios físicos são limitados em comparação aos amplos pensamentos da consciência humana. A arte encontra obstáculos na realidade concreta. O pensamento utiliza a arte para materializar-se, porém, choca-se com o caráter estrito da própria arte, uma vez que ela não é possibilitada de abarcar completamente e dar forma ao intangível.

Portanto, a obra passa a ser considerada como algo que deve ser superado. Um novo elemento ingressa na obra de arte individual e se torna parte constitutiva dela: o apelo (tácito ou aberto) à sua própria abolição – e, em última instância, à abolição da própria arte”. (SONTAG, 1987, pág. 12 e 13).

As obras de arte são fruto de um trabalho no qual os artistas estruturam e apresentam subjetividades ao mundo por meio da forma. O objeto em si, fruto da arte, não executa a atividade por si só, cabe ao receptor estabelecer as relações e criar o sentido, portanto “[...] a obra de arte e pessoa que a vivência dependem uma da outra” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.110). Por exemplo, a música é formada por um arranjo de instrumentos, os quais apresentam harmonia, melodia e ritmo. No caso das canções, os elementos da música também são acompanhados de uma parte cantada, em forma de versos ou até mesmo poesia. A música é um universo amplo que organiza os sons e cria atmosferas. Por meio dela, podemos ter emoções despertadas, lembranças acessadas ou até mesmo projetarmos parte de nossas vivências naquilo que ouvimos.

Os elementos constituintes de uma música originam a forma, a identidade de determinada peça que escutamos. Assim como nas outras artes, como a música e a literatura, os filmes também apresentam elementos que, ao serem construídos e sobrepostos, criam o que será a identidade e resultado final da obra cinematográfica. Esses elementos não são aleatórios, são organizados em sistemas que constituem a forma fílmica, e como forma fílmica entendemos “o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.111). Portanto, quando falamos de forma cinematográfica estamos falando dos elementos de um filme, como a harmonia, como a sobreposição de cenas; a melodia (ou os versos da canção) como a narrativa que tem como

tema determinado assunto, acontecimento ou situação das personagens; e o ritmo como a montagem dos planos a fim de criar (ou não) um sentido e encadeamento lógico da narrativa.

Segundo Bordwell e Thompson (2013), as obras de arte nos cativam por envolverem nossos sentidos, emoções e a mente em um processo; processo esse resultado da articulação de padrões de sequências, os quais nos levarão a ver o filme como um todo.

Esses exemplos sugerem que um filme não é simplesmente um conjunto aleatório de elementos. Como todas as obras de arte, um filme tem forma. Por forma, em seu sentido mais amplo, entendemos o conjunto geral de relações entre as partes de um filme (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 53).

Outro conceito apresentado pelos autores é o de que o filme em sua natureza seria formado por dois tipos de elementos: os *elementos narrativos* e os *elementos estilísticos*. Bordwell e Thompson (2013) apresentam como exemplo o filme “O Mágico de Oz” (*The Wizard of Oz*, 1939), de Victor Fleming. Em primeira instância existe o conjunto de elementos narrativos. Os elementos narrativos são a forma pela qual a história é contada, uma exposição do que acontece no filme. Por exemplo, a história do “O Mágico de Oz” é: uma menina que sonhou ser transportada para Oz e vive aventuras, mas acorda em sua cama no Kansas. Porém, o ponto de vista dominante nas cenas, a ordem em que os eventos são apresentados e o tempo de duração de cada cena, tratam-se de elementos narrativos. Também segundo Bordwell e Thompson (2013, p.111) há um conjunto de elementos estilísticos, os quais são formados pelo conjunto de escolhas que dão “vida” ao filme, como o movimento de câmeras, cores, sons, cenários, dentre outros elementos. Na maioria dos filmes, há a combinação de elementos estilísticos com elementos narrativos para construírem o filme, como nos exemplos que comentaremos abaixo.

“A Lista de Schindler” (*Schindler's List*, 1993), é filme que traz como enredo central a história do salvamento de judeus poloneses por um alemão e sua esposa, Oskar e Emilie Schindler, durante a perseguição provocada pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial. O diretor Steven Spielberg opta pela realização do filme em preto e branco, como forma de acentuar a dramaticidade e aproximar a obra de uma estética documental e atemporal. Spielberg então, opta por acrescentar a cor vermelha ao casaco de uma menina judia (Figura 3) que aparece nas ruas e é vista por Oskar, como um despertar para a realidade e seu potencial em salvar os judeus. Nesse contexto, o aspecto formal, a cor vermelha pincelada no casaco, serve não só como elemento estilístico, ou seja, uma escolha estética, mas também como uma ligação entre elemento estilístico e narrativo, pois a partir da visão da menina, Oskar toma consciência de que pode ajudar o povo judeu.

Figura 3: Frame de “A Lista de Schindler”



Fonte⁵: Exame

Outro exemplo dessa ligação pode ser encontrado agora em relação ao enquadramento de câmera (Figura 4). Em “Os 12 Macacos” (*12 Monkeys*, 1995), de Terry Gilliam, um voluntário é enviado ao passado para colher amostras de um vírus mortal, mas acaba por ser tomado como louco e tenta provar sua sanidade. A escolha pelo “Ângulo Holandês”, técnica na qual a câmera é levemente inclinada para lateral, foi utilizada para reforçar a desorientação, desconforto e possível loucura da personagem.

Figura 4: Frame de “Os 12 Macacos”



Fonte⁶: Cineset

Na ação de assistir ao filme, o espectador relaciona e compara os elementos, juntando-os de forma associativa para compreender o filme como um todo. Bordwell e Thompson (2013 p. 112) argumentam que a forma pode ser pensada como algo oposto ao conteúdo, porém os autores defendem que todas as partes trabalham em conjunto, como um

⁵ Disponível em: <https://exame.com/casual/apos-25-anos-spielberg-revela-segredos-de-a-lista-de-schindler/>. Acesso em 11 de janeiro de 2023.

⁶ Disponível em: <https://www.cineset.com.br/novos-classicos-os-12-macacos-bruce-willis/>. Acesso em 11 de janeiro de 2023.

"[...] padrão geral que envolve o espectador". (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 112). O espectador não deixa apenas as partes passarem de forma "passiva", mas interagem com elas criando expectativas referentes ao desenrolar da obra, fazendo suposições e readaptando suas hipóteses. Ao criarmos uma expectativa que não é atendida, podemos vivenciar ansiedade, tristeza, possibilitando aos diretores nos engajarem com uma linha de raciocínio que será ou não atendida no desenrolar da obra. A reação do espectador será resultado dos padrões formais que são consciente ou inconscientemente percebidos por ele no filme.

Outro aspecto levado em conta por Bordwell e Thompson (2013, p.119) é a relação existente entre forma e significado. A ideia de “representação” pode ser ligada a um retrato “fiel” de determinado elemento em cena ou no contexto do filme, como em seu sentido literal, no sentido de que se fala da representação de um período histórico, ou de uma figura pública ou até mesmo de acontecimentos da atualidade, por exemplo. Porém, como aponta Parente (2007, p. 6):

Como o prisioneiro da Caverna de Platão, o espectador é vítima de uma ilusão (impressão de realidade), de uma alucinação, uma vez que confunde as representações com a própria realidade. O cinema é visto, portanto, como uma máquina de simulação, uma espécie de “Matrix”.

Por outro lado, quando falamos de significado, acessamos uma camada mais profunda, a da criação de sentidos por meio da articulação lógica e imagética. O significado é importante para o modo pelo qual percebemos as obras de arte, pois costumamos buscar algo escondido que sugira um posicionamento, pensamento ou discurso.

Para melhor analisar os significados presentes nas obras filmicas, Bordwell e Thompson (2013, p.119 a 123) apresentam quatro categorias de observação de significados relacionados à forma. Para explicá-las, utilizaremos como exemplo o filme de animação *Soul* (2020), de Pete Docter, por se tratar de uma obra recente, de narrativa causal e que é, relativamente, de mais fácil acesso para o público geral. As quatro categorias de observação de significados relacionados à forma propostas por Bordwell e Thompson (2013, p.119 a 123) são:

- *Significado Referencial*: trata-se dos significados mais superficiais do filme, como o local onde a narrativa se passa, as personagens e o enredo de forma geral. As informações tangíveis são chamadas pelos autores de *referenciais*, pois referem-se a elementos com significados já concretos no mundo real. Em *Soul* (2020), a narrativa se passa nos Estados Unidos na cidade de Nova York, o que nos é mostrado pelas ruas e pontos turísticos da cidade. O personagem principal é Joe, um professor e músico de Jazz. O filme mostra a sala de aula onde Joe ministra as aulas e também ele ensaiando ao piano.

- *Significado Explícito*: assim como o Significado Referencial, também apresenta ligação com a forma geral do filme, o sentido concreto, porém trata-se de elementos explícitos que vão gerar a ligação, como uma fala ou ação marcante da personagem. Joe tem o sonho de se tornar um músico de Jazz, mas se contenta em dar aulas para sustentar sua vida.

- *Significado Implícito*: ocorre quando o espectador atribui significados implícitos a determinado acontecimento ou elemento do filme a partir da interpretação. Vale frisar que as interpretações podem variar de pessoa para pessoa, mas de uma forma geral, são guiadas pela forma do filme. No filme, após sofrer um acidente a ficar entre a vida e a morte, Joe aprende a valorizar os momentos simples da vida e a encontrar a alegria em coisas aparentemente insignificantes. Ele percebe que o propósito da vida não está apenas em realizar grandes conquistas, mas em desfrutar de cada momento presente.

- *Significado Sintomático*: assim como o Significado Implícito, trata-se de um conceito abstrato e geral. Porém, o Significado Sintomático pode significar valores e características de uma sociedade ou de uma ideologia. Em uma sociedade americana contemporânea, a realização profissional e os grandes objetivos atingidos e as ambições alcançadas parecem o mais alto estado de realização pessoal. Quando um indivíduo não os atinge é visto como incapaz e infeliz.

Para Bordwell e Thompson (2013, p.123) “muitos significados de filmes são essencialmente ideológicos, ou seja, eles têm sua origem em sistemas de crenças culturalmente específicas sobre o mundo”. Assim como os próprios autores defendem, vale reiterar que o filme é uma obra autônoma e “Algumas vezes o cineasta nos guia na direção de determinados significados e outras vezes encontramos significados que o cineasta não planejou.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 124). Cabrera (2015, p. 10) argumenta que os filmes afirmam algo acerca do mundo, podendo ser verdadeiros ou falsos. Devemos tratá-los como um “registro interativo”, eles nos transportam sentidos que devem ser decifrados ou apresentam sentidos diversos quando interrogados.

As obras cinematográficas não apenas “contam histórias”, já que a forma na qual as histórias são contadas refletem uma sociedade e ideologia, intrínsecas ao modo de fazer arte de quem as manifesta. Por serem roteirizados, dirigidos e estarem inseridos em culturas de origem, carregam consigo maneiras de ver o mundo que são acompanhadas pelos significados e pela forma. A obra fílmica vai além do seu significado concreto e promove as ideologias por sua forma, como sugerem Bordwell e Thompson (2013, p.60)

[...] é um filme, não uma coleção de temas. O cineasta que quer fazer uma declaração geral ou sugerir significados implícitos ainda terá que trabalhar o filme

em termos concretos, através de escolhas particulares sobre forma e estilo” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 60).

Se fosse dado um mesmo roteiro a diferentes diretores para a produção de um filme, eles o executariam conforme suas crenças, culturas e teríamos resultados completamente únicos em cada um. Bordwell e Thompson (2013, p.112) citam o exemplo da Guerra Civil Norte Americana, retratada por meio de diferentes facetas em “O nascimento de uma nação” (*The Birth of a Nation*, 1915) de D. W. Griffith e “E o vento levou” (*Gone with the wind*, 1940) de Victor Fleming. Nesses casos, mesmo com a abordagem conceitual, técnica e narrativa dos diretores, as obras já apresentavam em sua origem ideologias próprias de seus autores e influências de locais e períodos históricos. Ambos filmes são adaptações cinematográficas de romances históricos. “E o vento levou” (*Gone with the wind*, 1940) possui roteiro baseado no romance “*Gone with the Wind*”, de Margaret Mitchell publicado originalmente em 1936 e “O nascimento de uma nação” (*The Birth of a Nation*, 1915) baseado no romance “*The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*”, de Thomas Dixon, Jr., publicado em 1905.

“E o vento levou” (*Gone with the wind*, 1940) é uma história de amor épica e é narrada a partir do ponto de vista da protagonista, Scarlett O'Hara. A história segue a vida de Scarlett desde a infância, através da Guerra de Secessão e suas consequências, e se concentra nas suas lutas pessoais e amorosas. A narrativa é rica em detalhes e é contada de forma muito subjetiva, mostrando a visão de mundo e as emoções da personagem principal.

Por outro lado, “O nascimento de uma nação” (*The Birth of a Nation*, 1915) tem uma narrativa mais objetiva e histórica. A história segue os eventos da Guerra Civil americana e suas consequências, com ênfase na luta entre nortistas e sulistas. A narrativa é mais complexa e abrange vários personagens e eventos históricos, mas não se concentra tanto na perspectiva subjetiva das personagens.

Além disso, “O Nascimento de uma Nação” também tem um forte viés político e ideológico, defendendo a superioridade da raça branca americana e retratando negros e americanos indígenas de forma estereotipada e negativa. Enquanto “E o Vento Levou” também tem um viés político e ideológico, mas se concentra mais nas relações pessoais e amorosas dos personagens entre seus pares e não na relação entre classes diferentes.

Mesmo tendo o mesmo acontecimento histórico como fundo para a narrativa, o tema é moldado pelo conjunto formal de cada filme e pelas percepções de cada cineasta sobre o tema e suas visões de mundo.

2.3 FORMA E FILOSOFIA

É discutido que os filmes refletem a sociedade, mas mais do que isso, eles também ativamente explicam e interpretam a forma com a qual o mundo é percebido e entendido (STANDISH, 1992, p. 55). Se o cinema é capaz de criar uma nova linguagem e carregar consigo a expressão de pessoas e sociedades, seria possível que ele também seja um mecanismo da produção de pensamentos?

Abbagnano (2007, p.442) apresenta que para Platão, a Filosofia é definida como "o uso do saber em proveito do homem". Isso significa que a Filosofia é uma ciência que busca compreender o mundo e a existência humana, utilizando o conhecimento para refletir sobre questões fundamentais da vida, como a natureza da realidade, a moralidade, a existência de Deus, entre outras. Assim, a Filosofia é, portanto, uma disciplina que busca compreender o mundo e a existência humana de uma forma crítica e reflexiva, utilizando a razão e o pensamento lógico para analisar e interpretar a realidade.

Para Cabrera (2015, p.8), as questões filosóficas sempre permitem um tratamento mais profundo do que na abordagem clássica. Os filmes podem ser utilizados não apenas para ilustrar ideias filosóficas, mas para mostrar que o cinema "pensa", de forma a criar conceitos e não apenas ilustrá-los.

Cabrera (2015, p.12) defende que a filosofia quando em contato com o mundo não deveria apoiar-se em suas próprias tradições, ela necessita de contato com outras manifestações e saberes e essa filosofia volta a se redefinir depois de avanços históricos como a literatura, a religião, a política. Os conceitos filosóficos foram tradicionalmente pensados como meios de captar, descrever e organizar fenômenos. A visão clássica dos conceitos filosóficos se organiza de forma intelectual, a qual a segrega de seus aspectos sensíveis, particulares e emocionais, pois, nesta perspectiva tradicional, o sensível, o particular e o emocional não criariam conceitos, apenas fomentam o duvidoso, o falso e o ilusório. Para o autor, a particularidade dos conceitos não está em seu caráter intelectual, mas no fato de construírem estruturas captadoras do mundo e que vinculam-se através de um meio.

Na verdade, quando o intelecto organiza o material sensitivo-afetivo, entra em interação com ele, não numa relação hierárquica unilateral, pois o intelecto também será guiado pelo material sensitivo-afetivo que ele tenta organizar. Eu chamo essa interação complexa de "*logopática*". (CABRERA, 2015, p.13, *tradução nossa*)

Para o autor, o cinema pode ensinar filosofia de uma "maneira kantiana"⁷, ou seja, não ensinar os pensamentos propriamente ditos e sim a pensar, guiá-la a caminhar por si mesmo. O autor defende que se olharmos com atenção, perceberemos que os filósofos são apenas porta-vozes para a filosofia já existente e dessa forma podemos criar um paralelo com os(as) cineastas. As situações cotidianas e o mundo estão dados e manifestam-se para os indivíduos, porém os diretores são porta-vozes capazes de estruturar a captação do mundo externo por meio de imagens, signos visuais e sonoros. Aumont (2004, p.9), autor de *A teoria dos cineastas* escreve que “O cineasta é cidadão, ao mesmo tempo, pelo reconhecimento de uma instituição (mesmo marginal como o *underground*), por projeto pessoal e porque inventa formas”.

Quer isto dizer que o cinema visto a partir da Teoria dos Cineastas é não só o resultado da práxis, mas também a práxis ela própria, a poïesis (e, até, a téchnē). Ressalva-se, é claro, que também a observação analítica da práxis, da poïesis e da téchnē estará marcada pelo gesto interpretativo; porém, ao abordar as condições experienciais e as considerações processuais dos cineastas, que tradicionalmente não fazem parte do escopo da análise fílmica, há a abertura de novos flancos pelos quais novas possibilidades ficam disponíveis e podem ser agregadas aos percursos mais habituais dos estudos cinematográficos. (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 68)

Graça, Baggio e Penafria (2015, p. 68) defendem que a interpretação de um filme pode ser afetada por diversos aspectos relacionados ao seu contexto de produção. Elementos como a época em que o filme foi feito têm influência sobre a percepção do público contemporâneo. Além disso, fatores como o orçamento, o elenco e a equipe técnica podem impactar o estilo e a qualidade do filme. As visões dos cineastas também são moldadas pelo ambiente em que trabalham, incluindo questões políticas, sociais e culturais. Esses elementos combinados influenciam a forma como um filme é interpretado e compreendido pelo público.

Segundo Cabrera (2015, p.7), o sentido do mundo talvez possa ser captado apenas através de uma combinação de sentido e sensibilidade, o que chama de uma "*razão logopática*".

Nesse sentido, falamos aqui de uma "*razão logopática*", de uma racionalidade que é lógica e afetiva ao mesmo tempo, e que estaria presente na literatura, na filosofia dos referidos filósofos rebeldes [Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger] e, certamente, no cinema, não só no cinema «dramático» —como se poderia pensar— mas em todos os tipos de imagens cinematográfica, mesmo na não estritamente narrativa. (CABRERA, 2015, p. 7, *tradução nossa*).

Os conceitos apenas intelectuais da filosofia não são suficientes para captar e organizar muitos aspectos do mundo. Filósofos como Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard,

⁷ Ele [o professor] não deve ensinar pensamentos, mas a pensar; o aluno não deve ser transportado, mas guiado, para que futuramente ele possa andar sozinho. Tal didática é exigida pela própria natureza da filosofia. (KANT, Lógica, Ak 306, A5 *apud* CABRERA, 2015, p.9).

Heidegger, etc., são pensadores que Cabrera (2015, p.14) chama de "*páticos*", ou seja, aqueles que problematizam a racionalidade puramente lógica, intelectual e defendem o componente afetivo como um "elemento essencial de acesso ao mundo" (CABRERA 2015, p.14). Esses filósofos apresentam posicionamentos críticos quanto à hegemonia da tradição filosófica intelectualista, que excluía a emoção da "tarefa de captação do mundo".

Argumenta Cabrera (2015, p.17) que para entender não basta refletir sobre um problema filosófico, mas vivê-lo na pele e sentir nossas ideologias e vivências afetadas radicalmente. Quando não nos apropriamos completamente de um problema, não o compreendemos realmente. Cabrera (2015, p.17) aponta, porém, que na apropriação dos problemas filosóficos, há um aspecto experiencial, cuja consequência seria nossa sensibilidade maior por certos problemas e não por outros, não nos sentindo desafiados igualmente por todas as questões.

Pode assustar à primeira vista falar de cinema como forma de pensamento (CABRERA, 2015, p.15), contudo, é essencial à filosofia o caráter abarcador de suas considerações, o que a princípio não é incompatível com a apresentação imagética das questões do pensamento. O cinema conseguiria dar pleno sentido cognitivo ao que os filósofos tentaram expressar por meio da escrita, superando a criação de frases ininteligíveis ou de experimentos da escrita que insistem em "golpear a cabeça contra as paredes da língua" (CABRERA, 2015, p.15).

O que o filme apresenta é uma potencialização das possibilidades conceituais e de uma experiência necessária para o compreender, como a literatura. Porém, por meio de sua própria linguagem, a linguagem cinematográfica, sem "códigos, sintaxes e sentido escrito", criando sua "forma de escrever", uma vez que não precisa da linguagem escrita, cria suas próprias articulações.

As técnicas cinematográficas, o tipo peculiar de temporalidade e espacialidade do cinema, seu sistema particular de conexões, a montagem do material, tudo o que permite fazer um filme sobre uma mesa, todas as particularidades de sua linguagem — ou sua falta de linguagem (Metz) — indicam as maneiras pelas quais o cinema pode construir conceitos, as maneiras pelas quais ele consegue ser poderosamente cognitivo, as maneiras pelas quais a realidade e a verdade são constituídas e perdidas pelos recursos do cinema (CABRERA, 2015, p.29, *tradução nossa*).

A filosofia profissional, normalmente expressa na forma escrita, busca proporcionar soluções fechadas para problemas filosóficos e do mundo, pois as emoções e a sensibilidade são vistas como obstáculos para o pensamento. Contudo, o cinema em seu caráter de situações inesperadas e soluções abertas propõe a intensificação das questões, dos enigmas. A obra cinematográfica apresenta as relações interpessoais e sociais, a humanidade

em sua forma fantasiosa e crua e brinca com as noções do dicotômico: o falso e o real, o orgulho e a humildade, a guerra e a paz. Para Cabrera (2015, p.35) essas situações são as que seduzem, que “chamam a atenção do olho” e não existem filmes sem a experiência, sem a perturbação, e o logopático favorece “o tremendo, o devastador”.

Dessa forma, o cinema pode sair do estigma de ser um lugar de entretenimento e diversão, um “escape”. Com seus impactos visuais, a obra cinematográfica capta o que há de incontrollável no mundo, o feio, o desgostoso e abarca uma filosofia do criticismo que não se sujeita à racionalidade e à moralidade e no “[...] *happy ending* cinematográfico há sempre algo de descaradamente artificial” (CABRERA, 2015, p. 35). Ao contrário da filosofia clássica, não há solução, fechamento: as paixões humanas não estão realmente consolidadas e os eventos igualmente pouco estabelecidos.

2.3.1 Os Conceitos-Imagens

Os filósofos “cinematográficos” apresentados por Cabrera (2015, p.14) defendiam que certas dimensões do ser humano não podem ser articuladas apenas logicamente, têm que ser também apresentadas sensivelmente, de forma afetiva e visual.

As características das filosofias “*páticas*” são próximas da linguagem do cinema que, assim como na história da filosofia europeia, é a “culminação da história de uma imagem afecto-cognitiva que ainda será escrita” (CABRERA, 2015, p.16). O cinema, numa compreensão filosófica, é a construção do que Cabrera (2015, p. 17) chama de “*conceptos-imagen*”, que traduziremos como “conceitos-imagem”.

Primeiramente, o autor argumenta que a noção de *conceitos-imagem* não possui definição precisa. Ele os aponta como “conceitos visuais”, diferentes dos conceitos utilizados pela filosofia clássica escrita. Porém *conceitos-imagem* são, portanto, nas palavras do autor, “encaminhamentos”, um “colocar-se a caminho” na direção do compreender, porém sem fechá-lo, travar seu sentido completamente. Eles teriam uma função interpretativa e performática construtiva, ou seja, por meio da utilização de signos performativos criariam sentidos, instaurando algo ao invés de simplesmente constatar.

Os *conceitos-imagem* funcionam dentro do contexto de uma experiência que o espectador de uma obra precisa ter para compreender o conceito filosófico. Não se trata de um conceito externo, referencial, mas parte de uma experiência que permite sua consolidação efetiva. De acordo com Cabrera (2015, p. 17), a racionalidade *logopática* (sentido e

sensibilidade) do cinema modifica a expressão “saber algo”, a qual não consiste apenas em deter o conhecimento, mas se abrir para a experiência, deixar-se afetar por algo.

Savernini (2004, p.51) aponta que Pier Paolo Pasolini no texto “A língua escrita da realidade” discute questões relativas à possibilidade do cinema se constituir como uma língua e não apenas uma linguagem. Da Silva (2007, p.32) apresenta que para Pasolini a semiologia do cinema deveria ser definida como a “semiologia da realidade”, já que a realidade é uma linguagem abarrotada de convenções e codificada, que se comunica sem precisar de intermediários simbólicos. Dessa forma, as línguas verbais, como a escrita e a fala, são apenas formas de traduzir ou expressar os “signos” presentes nas línguas não verbais. As línguas não verbais, como as artes visuais e performativas, o cinema, referem-se à linguagem da realidade, que é composta por elementos visuais, gestos, expressões faciais e outros sinais não verbais utilizados para se comunicar.

Diferente dos outros meios expressivos, o cinema “não evoca” a realidade como o faz a língua, seja ela literária ou fônica, muito menos a “cópia” como o faz a pintura, e por fim como o teatro não a “mima”. O cinema, ao contrário desses outros meios expressivos, também não representa a realidade, uma vez que não constitui em si um meio, um instrumento do qual o sujeito apresenta aos espectadores o mundo externo e preexistente. O cinema “re-produz” a realidade: imagem e som, ou seja, ele a produz novamente, o espaço, o tempo, as relações; e para fazê-lo se serve da mesma realidade material e física: dos corpos, dos gestos, dos objetos e inclusive da temporalidade que pretende reproduzir. A diferença dos outros modos de expressão, que ao retraduzirem o mundo distanciam-se da linguagem das ações e de seu código original, o cinema tem a peculiaridade de reproduzi-lo fielmente. O cinema permite assim estar dentro da realidade sem nunca sair dela: permitindo expressá-la por meio dela própria os seus aspectos mais ocultos, sua dimensão “sagrada”, não naturalizada. (DA SILVA, 2007, p.32).

Um filme pode ser posto em palavras no que se refere ao componente lógico, mas essa ação não abarca sua complexidade como obra. Tomemos como exemplo a sinopse de “O Cavalo de Turim” (*A torinói ló*, 2011), do diretor húngaro Béla Tarr: “Um camponês é forçado a enfrentar a mortalidade de seu fiel cavalo” (PEREIRA, 2020). Mesmo que a sinopse apresente o conteúdo central da obra, ela é impossibilitada de ilustrar a beleza da fotografia, dos planos, sons, atmosfera e do subjetivo e filosófico trabalhados por Béla Tarr em sua estética e narrativa. Vivencia-se o potencial logopático apenas quando o filme é visto, experimentado, dando espaço para a força afetiva das imagens.

O que é acrescentado à sinopse no momento da visualização do filme e ter a experiência que ele propõe e impõe (a experiência que é o próprio filme), não é estritamente um “adicional”, um consolo, uma “experiência estética” adicional ou um ornamento, mas uma dimensão abrangente do mundo, uma condição para que um fenômeno apareça. (CABRERA, 2015, p.18, *tradução nossa*)

Simplesmente “ver” o filme, contudo, não é fazer filosofia em si, não configura o exercício do saber. É preciso interagir com seus elementos lógicos e entender que um conceito

está sendo apresentado por suas imagens. Ao se referir a imagens, Cabrera (2015, p. 17) aponta que sua natureza pode ser, assim como os conteúdos escritos, intelectuais e apáticos. Dessa forma, não interessam ao *conceito-imagem* todas as imagens, e sim, aquelas capazes de se “afetivizar”, aproveitando seu poder de doar sentido e abalar, não servindo apenas como um “[...] impacto emocional de consumo passageiro” (CABRERA, 2005, p. 17). As imagens carregadas de afeto, diz-se aqui afeto na concepção de algo que afeta, podem ser consideradas argumentos lógicos-afetivos, forças persuasivas que mobilizam a lógica e os sentimentos.

No campo do cinema, o autor entende como imagem tudo aquilo presente no filme e o que é recusado por ele mesmo. Ele aponta que o quadro cinematográfico é como uma “dobradiça” que revela e oculta signos e conceitos e se expressa nessa relação de “mostrar e esconder”.

O quadro como dobradiça que abre e fecha, mostra e esconde, e que se expressa nesse vai e vem. Nesse sentido, palavras, sons, ruídos, movimentos, velocidades, distâncias, músicas, objetos, fazem parte da imagem. Assim, gostaria de considerar o que dizem os atores de um filme, a música que se ouve, os objetos que aparecem e os movimentos da câmera, todos eles, como integrantes da imagem. (CABRERA, 2015, p.17, *tradução nossa*)

Os *conceitos-imagem* do cinema, através da experiência, buscam produzir em alguém um impacto afetivo que fale do humano e do mundo, que seja coercitivo através da comoção e “[...] não somente no cinema dramático - como poderia pensar - senão em todo tipo de imagem cinematográfica, e ainda na não estritamente narrativa” (CABRERA, 2015, p.7, *tradução nossa*). Os conceitos não se constroem apenas na informação ou nos afetos, mas na composição entre ambos.

Uma obra cinematográfica pode não ser dramática ou não narrativa, como no caso de obras experimentais ou minimalistas. Em estudos sobre a substância, estrutura e princípios da escrita de roteiro, McKee (1997) propõe uma divisão das histórias cinematográficas em um *story triangle*, no qual leva em conta características próprias de cada narrativa para a criação de categorias de possibilidades formais que “mapeiam o universo das histórias”. Para McKee (1997), o *plot* é um termo que nomeia a consistência interna e os padrões de eventos correlacionados presentes em uma narrativa para moldar e atribuir um desenho à história. O autor propõe um triângulo, o *story triangle*, de possibilidades formais que mapearia o universo das histórias cinematográficas, nomeando cada extremidade como “Arquitrama” (Estrutura Narrativa Clássica), “Antitrama” (Anti Estrutura Narrativa) e a “Minitrama” (Estrutura Narrativa Minimalizada). Essas possibilidades compreendem, portanto, o universo das narrativas e as múltiplas visões de realidade presentes nos filmes.

Na Minitrama, a partir da articulação da narrativa criada, o roteirista ou diretor da obra pode invocar os pensamentos e sentimentos para dramatizar a história inteiramente na perspectiva interna das personagens, sendo essas as manifestações mais “frágeis e difíceis”. Elas, pois, devem encaminhar os espectadores a interpretar as questões internas da narrativa por meio de um olhar externo, sem se basear na narrativa expositiva ou, nas palavras de McKee, um “diálogo autoexplicativo”. “Filmes são sobre tornar coisas mentais físicas.” (MCKEE, 1997, p. 44). Para Cabrera (2015, p.19), mesmo os filmes sem narrativa, sem história ou linearidade têm um impacto afetivo, provocam a comoção “sensível”.

Todavia, salienta Cabrera (2015, p.22) que um *conceito-imagem* precisa desenvolver-se narrativamente, dentro de uma história. Porém, também há maneiras não narrativas de desenvolvimento, mas em um espaço pequeno ou no decorrer da narrativa. O autor apresenta o exemplo de “Intolerância” (*The Birth of a Nation*, 1916), de Griffith, um filme no qual são apresentadas várias histórias em diferentes épocas e linhas narrativas, mas que possuem como ligação central o conflito entre amor e intolerância. Por sua característica experimental de trabalho com a não-linearidade narrativa, “[...] dificilmente um fotograma ou um único quadro podem constituir um *conceito-imagem* em um filme narrativo” (CABRERA, 2015, p.22), ele precisa de um certo tempo para desdobrar-se e ser compreendido.

Outra característica dos *conceitos-imagem* apresentada por Cabrera (2015, p.25) é sua capacidade de desdobrar-se em nível “ultra-abstrato”, em outras palavras, no filme nada diz ou mostra sobre um conceito. Aponta o autor que a abertura para um *conceito-imagem* se desenvolver é o que permite que os conceitos filosóficos possam ser eficazes mesmo em filmes não narrativos, pois o “[...] o conceito pode ser construído através de imagens sem conexão aparente”, porém esse desenvolvimento seria mais difícil de captar em obras de narrativa não demarcada. Os *conceitos-imagem* têm que desenvolver-se em certas expansões, que nos filmes narrativos são as situações apresentadas no filme, os conflitos, o desenrolar do enredo. As personagens também podem ser um conceito-imagem, porque elas são partes inseparáveis das situações que protagonizam, “são essas situações”.

Cabrera, 2015, p.25 aponta que a abertura para um conceito-imagem se desenvolver é o que permite que os conceitos filosóficos possam ser eficazes mesmo em filmes não narrativos, pois o “[...] o conceito pode ser construído através de imagens sem conexão aparente”. Tanto no universo real quanto no universo irreal ou surreal, os *conceitos-imagem* são construídos, pois as situações podem ocorrer no campo conceitual do sentido, ainda que não possam no plano empírico. Cabrera (2015, p. 25-6) defende que há algo inevitavelmente metafórico no cinema, até nas obras mais realistas. “A imagem

apresenta, no nível abstrato, problemas relacionados ao humano, o mundo e os valores” (CABRERA, 2015, p.25).

Portanto, o cinema consegue causar o impacto afetivo para o funcionamento do conceito-imagem por meio de suas particularidades técnicas. Conforme Cabrera (2015, p.30), elas podem ser entendidas através da tricotomia semiótica (sintaxe, semântica e pragmática). A sintaxe seria relativa à parte formal da captação do objetos, como a escolha de determinados planos, por exemplo; a semântica seria referente ao conteúdo, a parte lógica da logopatia; e a pragmática o campo relativo ao espectador e sua recepção das imagens.

Por exemplo, os cortes realizados pela montagem podem ser feitos de diversas maneiras e instauram todos os tipos de conexões como continuidade, negação, oposição e tudo o que foi filmado pode ganhar novas significações. Por isso, informalmente dizemos que a montagem é uma segunda direção, pois ela tem o poder de manipular as imagens e criar novos significados por meio da costura dos planos e de detalhes que o montador julga interessantes. Defende Cabrera (2015, p. 34) que as técnicas cinematográficas possibilitam a instauração da experiência logopática e sua articulação entre o literal e o metafórico, capacidade única do cinema promovida por sua linguagem técnica que não é encontrada na literatura ou na fotografia. São recursos vinculados a sentimentos, situações e atitudes, potencializados pelas personagens e pelos espaços narrativos e que mostram a capacidade do cinema de manipular o tempo e o espaço talvez como “apenas o sonho consiga fazer”.

Finalmente, em relação à recepção do espectador, a obra cinematográfica tem que decidir a culminação de seus *conceitos-imagem* e sua relação com as expectativas criadas pelo espectador. Alguns se envolvem completamente e sentem a total identificação com o que está sendo mostrado, mas em outro extremo, há um espectador distante que possui posicionamento mais crítico e pouco envolvido. Nas palavras de Cabrera (2015, p.33), a opção dos diretores pelo apego ao conceitos-imagem depende do que se deseja fazer com o espectador: “educá-lo, treiná-lo, convencê-lo de algo, surpreendê-lo, chocá-lo, alertá-lo sobre algum perigo, assustá-lo, modificá-lo, diverti-lo, explicar algo para ele, e milhares de outros propósitos”.

As técnicas cinematográficas proporcionam ao cinema a capacidade ímpar de evocar sentimentos, situações e atitudes, potencializados pelas personagens e pelos espaços narrativos, e de manipular o tempo e o espaço de forma criativa, talvez somente comparável ao poder do sonho. Essa habilidade é uma das características marcantes do cinema, permitindo a instauração da experiência *logopática*, que transcende os limites do literal e do metafórico, algo singular na linguagem cinematográfica.

3 CINEMA COMO MANIFESTO

O cinema tem sido uma ferramenta poderosa para expressar ideias, sentimentos e perspectivas sobre a sociedade e a política. Desde os seus primórdios, o cinema tem sido usado como um meio de comunicação de massa que pode transmitir ideias e emoções que influenciam o pensamento e o comportamento das pessoas. Nesse sentido, o cinema pode ser visto como um manifesto político e social, um meio de expressão que desafia o *status quo* e propõe mudanças e reformas. Este capítulo tem como objetivo discutir como os estilos cinematográficos nos filmes podem expressar visão de mundo, questões sociais e políticas, ou seja, como um manifesto. Como momentos que evidenciam isso, temos os filmes que, desde os primórdios, expressam visões políticas e prestam-se como instrumento político, expressando pensamentos.

Para entender melhor como o cinema pode ser utilizado como um manifesto político e social serão trabalhados os autores Furhammar e Isaksson (1976) e Savernini (2011) os quais evidenciam as relações entre cinema e política e traçam uma linha histórica sobre o assunto, desde os primeiros filmes de guerra até o cinema russo-soviético. Eles exploraram a relação do cinema com a guerra, demonstrando como o cinema pode ser utilizado como propagador de ideologias.

Em seguida, abordaremos o Neo-realismo Italiano, importante vertente cinematográfica, influente até os dias atuais, na perspectiva de Fabris (2006), Furhammar e Isaksson (1976). O neo-realismo propunha uma nova abordagem para o cinema, que buscava retratar a realidade de forma crua e honesta, sem recorrer a efeitos especiais ou a uma narrativa artificial.

Por fim, abordaremos a *Nouvelle Vague* segundo Manevy (2012) e Bordwell e Thompson (2013). A *Nouvelle Vague* foi um movimento artístico francês que teve uma grande influência na história do cinema, principalmente por sua abordagem autoral e experimental.

Ao explorar essas diferentes perspectivas sobre o cinema como manifesto, este capítulo irá demonstrar como o cinema pode ser uma ferramenta poderosa para a expressão de ideias e sentimentos, bem como para a crítica e a transformação da sociedade.

3.1 RELAÇÕES ENTRE CINEMA E POLÍTICA

É importante entender que o cinema não existe isento de um contexto ou de influências. Assim como a filosofia, a política encontra nesse meio um terreno fértil para sua disseminação e construção lógica. Com a possibilidade de viajar por diversas cidades, estados e de forma mais limitada, países, o cinema se mostrou uma alternativa eficiente para a disseminação de ideias políticas e sociais. Como apontam Furhammar e Isaksson (1976, p.6) “O cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo; tem também um conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado”.

Foi durante a Primeira Guerra Mundial que o cinema trouxe à tona seu potencial como meio de grande escala. Uma vez popularizado, o cinema se desenvolveu em parceria com o público, uma vez que as estratégias de propaganda política acompanharam a formação do espectador, já que novas técnicas levam a novas exigências e “imunidades contra a persuasão” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.7). Savernini (2011, p.134) discorre que a relação entre cinema e audiência se constituiu em um processo de "retroalimentação", ou seja, as técnicas e linguagem foram sendo criadas à medida que o público respondia a elas e, paralelamente, o público aprendia com a linguagem em formação. De acordo com a autora, esse processo não se deu apenas nos filmes de entretenimento, mas também nos de instrução político-ideológica.

Os filmes tinham efeito sobre a guerra e a guerra sobre os filmes. Saídas de seu espaço de entretenimento, as obras cinematográficas conquistaram o patriotismo e escapavam da monotonia das incertezas em meio às batalhas travadas. De acordo com Savernini (2011, p. 135) o primeiro marco da produção de filmes de propaganda é durante a Primeira Guerra mundial em 1910, com a produção de cinejornais que defendiam as motivações de cada lado para a guerra. Segundo Furhammar e Isaksson (1976 *apud* SAVERNINI, 2011, p. 135), nesse período foram criadas estratégias que seriam utilizadas até mesmo nos filmes da Guerra Fria, 40 anos depois, como a criação de heróis nacionais, demonstração de superioridade de cidadãos, ridicularização do inimigo e geração da indignação diante das atrocidades cometidas pelos rivais. Nos filmes belicistas alemães da década de 1910 e depois de 1940, focava-se no heroísmo, na construção de mártires, com protagonistas que se vingavam do inimigo e eram condecorados. É fundamental ressaltar que os padrões narrativos, tal como apontados pelos autores, desempenham um papel central no modo como as histórias são construídas no contexto cinematográfico. O aspecto narrativo de um filme engloba a maneira como a história é moldada e apresentada ao público, influenciando diretamente a experiência

e a compreensão do espectador e, no caso dos filmes de guerra em questão, a percepção dos inimigos e a criação da identidade nacional.

Em suma, os primeiros filmes políticos exploravam a ideia de nações valentes e subjugadas por inimigos ardilosos e eram pensados para incentivar a participação popular na grande guerra. A forma com a qual o cinema incubava valores políticos convidava os espectadores a refletirem sobre seus valores pessoais e nacionais.

Como tem acontecido tão frequentemente no cinema americano, a maldade era igualada a apetite sexual, e a imagem dos alemães, projetada na mente de todos, personificava a libertinagem. Nenhum americano bem comportado podia deixar de se sentir indignado à visão de Mary Pickford caminhando para uma sina pior que a morte nas mãos dos hunos [...] enquanto, desdenhosamente sorridente por trás do bigode gomalinado, o coronel prussiano proclama “Meus homens têm necessidade de relaxar”. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.11)

Segundo Furhammar e Isaksson (1976, p.14), em meados da década de 1920 na Rússia, pensadores do cinema soviético refletiam sobre a utilização política do cinema e formularam estudos teóricos e práticos com objetivo de guiar os processos mentais dos espectadores “[...] de modo a que o efeito pretendido pelo diretor [seria] a absoluta necessidade da revolução”. Para atingir tal feito, a montagem foi o elemento crucial adotado pelos russos, construindo uma visão que seria absorvida pelo público não só através do conteúdo, mas pela maneira com a qual as imagens eram combinadas. Por meio do recurso da montagem, o discurso deixava de ser apenas “falado” e se mesclava à obra em conjunto com a sensibilidade da audiência, causando o efeito psicológico desejado. Conforme Savernini (2011, p. 136) antes mesmo da Revolução Russa, os artistas e propositores do Construtivismo russo já reivindicavam uma arte que fosse parte elementar da sociedade e não apenas “de cavalete”, mas que fosse capaz, nas palavras da autora, de “organizar e reconstruir a vida”. Assim, Eisenstein (2002a *apud* SAVERNINI, 2011, p. 136) defendia que não bastava os filmes conterem a revolução como temática, interessava um cinema que tivesse uma forma revolucionária.

Durante o governo de Lênin na Rússia Soviética, o poder do cinema como discurso político cresceu. Até 1936 o estilo de produção russo-soviético era conhecido como *kinofavrika* (film factory ou fábrica de filme). Conforme Savernini (2011, p. 140) o pensamento russo-soviético considerava a necessidade de se produzir filmes tão essencial quanto organizar-se em cooperativas de produção coletiva (*kholkoz*) e cultivar alimentos para fortalecer a sociedade em formação.

Além da famosa declaração do cinema como o principal instrumento de instrução, Lênin (1994) também reforçou o seu entendimento da arte como elemento essencial na constituição do cidadão soviético, frisando que o esforço de levar educação formal (o analfabetismo geral do povo, principalmente fora de Moscou e Petrogrado,

era um dos maiores e imediatos desafios), a arte e a cultura para todo o povo russo era o mesmo da garantia de bom funcionamento de setores industriais e agrícolas vitais. (SAVERNINI, 2011, p. 140)

De acordo com Savernini (2011, p.140) o anseio construtivista de trazer a arte para o "chão de fábrica" tinha como objetivo tirá-la de um local de contemplação e trazê-la para a vida cotidiana, de forma que ambas se integrassem completamente, como no caso da produção audiovisual.

Na ótica soviética, a partir dos filmes, as pessoas seriam levadas uma ação cidadã no mundo, desfrutando ao mesmo tempo da qualidade artística das obras. Savernini (2011, p.140) elucida que em seu desenvolvimento, o cinema soviético enfrentou o choque de duas vertentes de diretores e suas posições em relação ao fazer cinematográfico. Os mais antigos, ainda com reflexos da geração da montagem e poética, conflitavam com os diretores mais novos, os quais defendiam um cinema do indivíduo comum. Segundo a autora, o embate revelou a predileção por uma nova temática no cinema soviético: "vivo para a sociedade de onde saíra". Os diretores da nova geração queriam um cinema que mostrasse problemas da classe média e das pessoas, inseridas em uma sociedade e sobre o papel do indivíduo na mudança, o qual ficou conhecido como "realismo social".

Após a Segunda Guerra Mundial entre 1945 e 1952 nasceu, em um contexto de reestruturação da Itália, outra importante vertente para o cinema mundial, o Neorrealismo Italiano. A margem da produção cinematográfica tradicional de um país em ruínas e castigado pela pobreza e falta de perspectivas, segundo Fabris (2006, p.216), o neo-realismo italiano procurou fazer com que o público refletisse sobre as relações entre o homem e a sociedade.

Essa vertente contribuiu para a formação de uma nova consciência democrática na Itália pós-guerra ao retratar a realidade social e política do país de forma crítica e realista. Os filmes do Neorrealismo Italiano mostravam a vida cotidiana dos italianos comuns, muitas vezes em situações de pobreza e desespero, e abordavam temas como a luta de classes, a injustiça social e a corrupção política. Esses filmes foram importantes para conscientizar o público sobre as questões sociais e políticas do país e para estimular o debate público sobre esses temas.

Fabris (2006, p.205) aponta que Guy Hennebelle foi o estudioso que melhor procurou caracterizar o Neorrealismo Italiano de forma técnica e estilística, elencando características como abordagem realista e documental, filmagens em locações externas, simplicidade de diálogos, temas sociais, escolha por não atores e iluminação natural. O neorrealismo teve um impacto profundo e duradouro no cinema mundial tanto nas temáticas

quanto nos aspectos formais, influenciando gerações de cineastas e ajudando a moldar a forma como vemos e entendemos o cinema hoje em dia.

Um dos expoentes do Neorealismo italiano é o diretor Cesare Zavattini. Modificando a percepção de filmes que demonstraram o cotidiano “perfeito” e “artificial”, o diretor volta seu olhar para a reflexão sobre o indivíduo comum, as nuances de pessoas que, segundo Furhammar e Isaksson (1976, p.78) “falam e agem no dialeto popular”.

Os filmes feitos até aqui, em todos os países e períodos da história do cinema, têm sido contraídos e artificiais. Uma "história" implica numa fuga da realidade, um ataque à realidade e uma tentativa de embaralhar as cartas para esconder a derrota humana. Uma nova atitude em relação ao material, ao ambiente tem que incluir, entre outras coisas, uma nova estética narrativa. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.79)

A realidade necessita de novas formas de linguagem para exprimi-la e a quebra com o cinema “ilusório” abriu portas para a exploração de novas formas de trabalho das imagens, das narrativas e da relação de pessoas e personagens com as obras. Alguns exemplos são a experimentação com o alongamento dos planos, atitudes e situações, “[...] quando a câmera enfrenta a realidade e acha novas profundidades e ramificações” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.79). Mais tarde, características estéticas e formais do Neorealismo Italiano serão encontradas em cinemas nacionais não-europeus, como o latinoamericano, por exemplo, como uma forma de reinventar a linguagem e abolir com a formalidade estética dos filmes europeus e dos grandes clássicos de Hollywood, aplicando a forma à resistência das comunidades e ao retrato da sociedade pelo próprio povo e pelos cidadãos comuns.

Zavattini argumentava que criar uma fantasia ilusória a partir do real (ao invés de descrevê-lo) seria um escapismo, e a realidade do povo desempenha papel central na vida. Situando o diretor no contexto de uma Itália recém assombrada pelo fascismo, entende-se a predileção pelo o real, que se volta contra as falsas promessas oferecidas pelo regime e apresenta a miséria, a confusão diante do novo e outros elementos também inerentes à condição humana, como o desamparo e a morte. Furhammar e Isaksson (1976, p.79) discorrem que, para Zavattini, os diretores tinham como tarefa expor as pessoas à sua própria realidade e ao que acontece à sua volta e se tornarem politicamente conscientes. “O neo-realismo enfatiza simultaneamente a solidão do homem e a importância da solidariedade, ainda que não faça nenhum apelo para a revolução” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.79).

Contudo, os filmes realistas não eram propagandísticos, não levantavam uma bandeira direta como os belicistas alemães, contudo traziam em si, intrinsecamente, a reflexão sobre o político e o social, as mazelas e as condições dos indivíduos. Portanto, tratam-se de

filmes políticos uma vez que tratam de problemas de responsabilidade e jurisdição de controles políticos, porém não oferecem uma solução demarcada.

Nesse sentido, mencionam Furhammar e Isaksson (1976, p.225) que os filmes de ficção por si só não são capazes de implementar modificações profundas, mas há um processo de construção simbólica que faz parte do processo de elaboração da noção de realidade, no qual expressões artísticas e de entretenimento como o cinema têm papel destacado ao manifestarem opiniões e ações políticas através da significação.

3.2 O NOVO CINEMA OU *NOUVELLE VAGUE*

Se o cinema se transforma conforme as necessidades da sociedade e demarca seu papel político, mesmo que velado, como trabalhar o cinema de uma modificada sociedade, superados os terrores e ameaças mortais da guerra, da opressão estrangeira e das incertezas? Em meio a tantas dúvidas, entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960 na França, os jovens cineastas da *Nouvelle Vague*, desenharam respostas na tela e propuseram o novo cinema por meio da memória, da personalidade e da ruptura.

A *Nouvelle Vague* é definida por pesquisadores como Manevy (2012, p.221) como “[...] um momento de redefinição radical de padrões e maneiras de filmar e - também - compreender o cinema”. Fruto de um ambiente fértil pós segunda-guerra mundial, a *Nouvelle Vague* trouxe às telas os descontentamentos e visões de jovens crescidos na Europa saturada de imagens cinematográficas e do avanço da televisão. Neste mesmo contexto, com suas agendas próprias, outros países como Japão, Canadá, Estados Unidos, Itália, Espanha e Brasil, também tiveram novas ondas ou jovens grupos de cinema, deixando marcas e resistência aos veteranos do cinema.

Contudo, de acordo com Bordwell e Thompson (2013, p.718) um dos grupos mais influentes da *Nouvelle Vague* teve origem na França entre o fim da década de 1950 e início de 1960. A audácia dos diretores da *Nouvelle Vague* francesa propunha segundo Manevy (2012, p.221) “o abandono da fenda estável e transparente do ilusionismo clássico” e, apesar de ser essa uma instância já ultrapassada no neo-realismo, a nova vertente “fagocitava” expressões européias e hollywoodianas e experimentava na forma fílmica.

Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de “vulgaridade e comércio” do cinema e das mitologias da sociedade de consumo. (MANEVY, 2012, p.221)

Nascida de uma juventude efervescente e participante dos movimentos cineclubistas, um dos importantes pontos para o desenvolvimento da *Nouvelle Vague* foi o retorno às origens do cinema como referência, considerando os ambientes das cinematecas e museus como espaços privilegiados para o conhecimento sobre filmes. Os locais de discussão cinematográfica e cineclubes já proporcionavam nessa época centros influentes de reflexão sobre as formas e temáticas filmicas e foram neles que os futuros diretores da *Nouvelle Vague* como François Truffaut e Jean-Luc Godard descobriram o terreno fértil para o exercício da consciência crítica.

Esse processo foi único, pois até então, pensava-se o cinema como algo restrito aos estúdios e uma linguagem de arte sem tradição. Aponta Manevy (2012, p. 224) que a *Nouvelle Vague* foi o “primeiro movimento cinematográfico produzido com interesse pela memória do cinema” e foi esse interesse que proporcionou o debate com o passado e a necessidade de ruptura do novo movimento, de se criar algo único. Pode-se refletir a *Nouvelle Vague* como uma referência ao antigo cinema mas com o olhar no futuro, assim como as outras artes modernas.

Na formação intelectual da *Nouvelle vague*, a paixão crítica pelo cinema americano clássico foi tão fundamental como o interesse pela literatura e pinturas modernas. Na verdade, o interesse pelos autores americanos - pedra de toque da política de autores dos jovens críticos - seria muitas vezes mediado pelos valores e conceitos da arte moderna: a descontinuidade, a incorporação do acaso e da realidade documental, a valorização da montagem. (MANEVY, 2012, p.221)

Inicia-se aqui, portanto, o conceito da crítica de que a autoria do cinema pode ser creditada a diretores(as) que conseguem impor seu estilo, mesmo em um contexto industrial, padronizado, como o hollywoodiano. Manevy (2012, p. 221) aponta que Truffaut e Godard defendem em seus artigos a recusa do que é produzido na França e buscam no cinema americano autores que se imponham como artistas coerentes “capazes de construir uma escrita”. A noção de estilo se torna muito importante e os autores parâmetros de avaliação e valorização das obras, além da difusão do entendimento de cinema como linguagem. Na visão dos autores da *Nouvelle Vague*, a *mise-en-scène*⁸ é o espaço de autenticidade dos autores.

A vertente cinematográfica anterior, o neorrealismo, traz o homem em uma nova dimensão, no centro do quadro e o desce do pedestal da figura hollywoodiana, perfeita, e é colocado em um espaço de realidade e existência, “[...] refaz de forma convincente o pacto

⁸ “Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro filmico. Como seria esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor *encena o evento* para a câmera”. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.205)

entre espectadores e imagens, que se perdera nas mentiras de guerra, na publicidade e na megalomania do espetáculo” (MANEVY, 2012, p.238).

Os e as realizadores(as) da *Nouvelle Vague*, propõem uma nova estilística ao cinema francês (e mundial): os estúdios são substituídos pelas ruas, uso de equipamentos de documentário para a captação do som direto e câmeras de documentário para as alterações de locação, o que teria como resultado um material de planos variados os quais tornaram-se materiais abundantes para a montagem e cuja manipulação exploraria a descontinuidade. Diferentemente do cinema hollywoodiano, a *Nouvelle Vague* não temia a não-linearidade, muito pelo contrário, encontraria no desenho do material, uma concepção estética que mescla arquivos de imagens, programas de tv e elementos da vida, cultura e sociedade nos quais o filme está inserido. Manevy (2012, p. 245) apresenta o exemplo do diretor Alain Resnais, o qual explorava as relações de tempo e referências, quebrando a estabilidade da narração.

O efeito geral dessa linguagem é o resgate de uma certa inocência do cinema, feita num avanço para além da vocação comercial. O recuo a essa “infância” do cinema - tão bem metaforizada nas crianças de Truffaut - ocorre como consequência desse modo de produção pobre, despojado, feito com luz natural, cuja influência na imagem é sensível, tornando-a imperfeita, “suja” e ontologicamente documental. (MANEVY, 2012, p.246)

Bordwell e Thompson (2013, p.721) apontam que os filmes da *Nouvelle vague* francesa avançavam em experimentos neorrealistas em relação à construção da trama, com relações causais frágeis e protagonistas sem objetivos bem definidos. A *nouvelle vague* produziu muitos filmes originais e importantes para o cinema mundial e mostrou a revolução da indústria cinematográfica.

4 CINEMA COMO IDENTIDADE NA COREIA

Como abordado anteriormente no presente trabalho, o cinema é uma forma de expressão artística que reflete as realidades de uma determinada sociedade e período histórico. A história do cinema coreano, desde o período colonial até os dias atuais, é marcada por mudanças políticas e sociais e submetida ao controle dos colonizadores e à censura da liberdade de expressão.

De acordo com Felipe (2019, p.14) antes da divisão da Coreia, a Península Coreana era um único país, com uma história e cultura compartilhadas. Durante a era pré-colonial japonesa, a Coreia se constituía em uma monarquia com uma cultura rica e uma economia agrária. No período de 1910 a 1945, a Coreia foi subjugada e explorada como colônia pelo Japão, o que deixou marcas profundas no povo coreano desde então. Após o final da Segunda Guerra Mundial, as potências vencedoras (Estados Unidos, União Soviética e Reino Unido) dividiram a Península Coreana em duas zonas de ocupação temporária, separadas pelo Paralelo 38°. A zona norte ficou sob controle soviético e a zona sul sob controle americano, com sua divisão formalizada em 1948, quando foram criados dois Estados independentes: a República Popular Democrática da Coreia (Coreia do Norte) e a República da Coreia (Coreia do Sul); divisão que permanece até os dias atuais.

Neste capítulo, apresentamos as características do cinema colonial na Coreia segundo Jinsoo An (2018), destacando as temáticas, estilos e técnicas utilizadas nesse período. Além disso, exploramos o contexto pós-colonial e como isso influenciou a produção cinematográfica coreana, resultando em mudanças significativas tanto nas temáticas quanto nas abordagens estéticas. Em seguida, com base em McHugh (2001) compreendemos os desafios enfrentados pelos cinemas nacionais. Yecies e Shim (2015) e Kim (2020) abordam a Era de Ouro do Cinema Coreano. Esse período foi marcado por um florescimento do cinema nacional, com uma produção de projeção internacional, porém refém da censura da ditadura de Park Chung Hee.

Neste capítulo também introduzimos e aprofundamos o *han*, conceito chave para o presente trabalho. Sandra So Hee Chi Kim (2017) e Joy Nam Hye Lim (2019) trazem definições sobre o conceito e sua origem histórica e implicação para o presente e Kim (2017) e Willoughby (2000) analisam sua presença e manifestação na cultura e artes coreanas e McMahon (2018) no cinema. A seção final do capítulo apresenta a Nova Onda Coreana

conforme Standish (1992) e Yi Hyoin (2019), resumindo suas características e principais diretores e obras.

4.1 CARACTERÍSTICAS DO CINEMA COLONIAL E PÓS COLONIAL NA COREIA

Durante o período de dominação japonesa na Coreia unificada⁹ e após a retirada dos colonizadores do país ao final da Segunda Guerra Mundial, o cinema coreano serviu a diferentes propósitos e refletiu de formas dinâmicas a sociedade e realidade vigentes. Apesar disso, algumas das temáticas e técnicas cinematográficas coloniais e pós-coloniais foram imprescindíveis para o futuro do cinema e para a consolidação da identidade nacional e resistência coreana.

A chegada do cinema na Coreia unificada teve origem por volta do início do século XX, período em que o país enfrentava uma série de crises prolongadas e turbulentas que culminaram com sua anexação pelo Japão em 1910. A primeira exibição de filmes ocorreu em 1903, em Seul, segundo An (2018, p. 5-6), como parte de uma campanha publicitária promovida por uma empresa americana de energia elétrica. Naquele período, a maioria dos filmes apresentados ao público, tal como em outros países que não pertenciam ao eixo Estados Unidos e Europa, eram produções estrangeiras, permitindo ao público sul-coreano ter acesso ao mundo exterior ao país.

An (2018, p. 5-6) descreve que a colonização japonesa da Coreia unificada entre os anos de 1910 e 1945 gerou grandes e violentas modificações na vida do país, impondo rígidas medidas disciplinares para reformular a subjetividade da população em conformidade com a lógica e controle coloniais. Ainda controlada pelo Japão, a Coreia unificada se viu participante de uma invasão de grande escala à China nos anos de 1930, o que resultou em uma mobilização nacional forçada em prol da guerra e na implementação de formas de controle das produções culturais nacionais devido a cortes de gastos causados pela guerra. Anos mais tarde, o governo voltou a exibir filmes ocidentais populares, porém consolidou e transformou a indústria cinematográfica coreana em uma grande máquina propagandística entre 1936 e 1945. Devido à utilização em prol do governo japonês, a maioria dos filmes produzidos e veiculados valorizavam políticas coloniais que objetivavam a total assimilação dos coreanos pelo governo imperial do Japão, parte de uma política conhecida como *naisen ittai* (em japonês “Japão e Coreia como um só/um só corpo”, *tradução nossa*).

⁹ Utilizaremos aqui a denominação “Coreia unificada” por tratar-se de um período anterior à divisão da Coreia em Coreia do Norte e Coreia do Sul. A divisão foi consequente ao fim da Segunda Guerra Mundial, no ano de 1945.

Park Hyun Hee (2017, p. 29) apresenta que o termo vernacular *sonjon* se originou do japonês *senden* “[...] amplamente referido à educação, promoção ou intenção de propaganda, sugerindo confluência entre Estado e capital”. Assim, o termo *sonjon yonghwa* é um termo que denota filmes que disseminam informações com o objetivos de “[...] publicidade (*kwanggo*), promoção (*sonjon*), esclarecimento (*kyemong*), educação (*kyoyuk*) e até agitação política e propaganda” (PARK, 2017, p.30, *tradução nossa*) e que uma natureza evasiva ao longo de várias fases do domínio colonial.

Além disso, para Park (2017, p.9) os filmes de propaganda produzidos pela Coreia sob a ideia da mobilização de guerra e imperialização (*kominka*) Japonesa estão profundamente imbuídas pelas expectativas culturais coreanas sobre a família e as relações de gênero. O autor cita alguns exemplos de filmes do período colonial que continham o viés propagandístico e também a ligação com questões culturais e de gênero, dentre eles os filmes *Sweet Dream* (*Mimong*, 1936), de Yang Ju-nam e *Volunteer* (*Jiweonbyeong*, 1941) de Ahn Seok-yeong.

Sweet Dream (*Mimong*, 1936) conta a história de Ae-soon, uma mulher casada e mãe que sente uma forte insatisfação em relação às limitações de sua vida. Para fugir desse cenário, ela começa a fazer compras com o dinheiro do marido e acaba por negligenciar sua filha pequena. Em uma das saídas para compra, ela atrai a atenção de um jovem, Chang-geon, que rouba sua bolsa e a devolve mais tarde. Os dois desenvolvem uma ligação, principalmente por Ae-soon achar que Chang-geon é rico. Conforme o comportamento de Ae-soon se torna cada vez mais inaceitável para o marido, ela é expulsa de casa e vê nisso uma chance de mudança. Ela se muda para o hotel de Chang-geon e embarca na vida despreocupada que sempre quis.

O filme é um exemplo da interligação entre o cinema colonial coreano e os elementos de política colonial, movimento de esclarecimento da época, modernização e o papel das mulheres. Scanlon (2019) aponta que o filme foi solicitado como um veículo de informação pública financiado pelo Choman Traffic Office, um pioneiro "filme de trânsito" com o propósito de elevar a conscientização sobre segurança no trânsito. Essa é a razão pela qual o tema é tão presente na obra, culminando no impactante acidente de trânsito no qual sua filha é atropelada e que catalisa o despertar da maternidade de Ae-soon que até então estava adormecida.

Park (2017, p.33) defende que o filme projeta uma perspectiva desiludida sobre o progresso e a modernidade das mulheres na sociedade coreana, evidenciada pela severa punição imposta à heroína.

Outro filme apresentado por Park (2017, p. 33) é *Volunteer* (*Jiweonbyeong*, 1941). A história acompanha Choon-ho, um jovem do campo que herdou uma propriedade de seu pai e se torna arrendatário das terras. Ele é inexperiente e tem poucos recursos devido à sua juventude, o que o leva a se tornar uma constante fonte de ressentimento e preocupação na comunidade local de agricultores. Consequentemente, o proprietário das terras, Sr. Park decide demitir Choon-ho e promover Duk-sam, rival do jovem que anseia pela posição de arrendatário das terras. Injustiçado e sem esperanças, Choon-ho percebe que, na verdade, tudo culmina para que ela possa se dedicar a servir sua nação, porém, nesse ponto os homens coreanos não podem servir ao exército. “Quando o exército se abre para os homens coreanos, Choon-ho se sente visto e completo, um cidadão de pleno direito com direitos e deveres aos quais agora pretende se dedicar inteiramente” (SCANLON, 2019, *tradução nossa*).

Segundo Park (2019, p.33) o sistema de voluntariado para servir ao governo japonês em 1938 representou para os cineastas coreanos uma oportunidade de garantir a sobrevivência da indústria cinematográfica. Como resultado, eles prontamente produziram filmes de mobilização durante a guerra, que transmitiam a determinação dos coreanos em se tornarem cidadãos japoneses respeitáveis e se unirem como soldados do império como no caso de *Volunteer* (1941).

No final do período colonial em 1945, alguns filmes já demonstravam características que viriam a definir o que seria parte do cinema pós-colonial. Eles retratavam a conversão e participação dos coreanos na guerra da China como necessária e nobre para o império japonês. Contudo, alguns sinais de ambivalência ou melancolia, de acordo com An (2018, p. 7, *tradução nossa*)

[...] tipicamente inscritos no corpos dos personagens homens coreanos colonizados, escapam da pressão administrativa dos japoneses na indústria cinematográfica para defender e naturalizar uma política de assimilação e total mobilização. Os corpos melancólicos ou exaustos costumam ser interpretados como os problemáticos, se não resistentes, indivíduos coreanos sob a pressão da doutrinação política, servindo como um "espaço a ser preenchido com valores "positivos" (AN, 2018, p. 7, *tradução nossa*).

O cinema pós-colonial coreano apresentava uma ideia anticolonial, que repudiava o ambiente e imaginários ligados ao império.

“*Viva! Freedom*” (*Jayu manse*, 1946) foi o primeiro filme feito no país após sua independência do Japão. Dirigido por Choi In-kyu e lançado em 1946, conta a história de um combatente da resistência anti japonesa no final do período colonial. O filme retrata as lutas e desafios enfrentados por esses patriotas enquanto se organizam para combater a opressão japonesa. Eles enfrentam dilemas pessoais e difíceis decisões à medida que se envolvem em

atividades de resistência, destacando o desejo profundo de liberdade e autonomia para seu país.

“*Viva! Freedom*” oferece uma visão da determinação e coragem desses personagens em meio a um período tumultuado da história coreana. O filme examina temas de identidade nacional, sacrifício pessoal e a busca pelo ideal de liberdade em uma época de mudanças significativas. O filme foi um marco para a cinematografia do país ajudou consolidar a onda nacionalista pós colonial, marcando um novo período para a sociedade.

A nova era do cinema negava o alcance do poder colonial e sua fixação no imaginário coreano, contrabalanceando com um olhar que reconstrói o espaço colonial através de relações de contraste e distinção. An (2018, p. 8) defende que os filmes pós-coloniais apresentavam uma atmosfera pesada de pessimismo e escuridão, uma atitude de resistência contra o discurso positivista de dominação do império japonês. A autenticidade nacional coreana, portanto, torna-se arraigada na disrupção do campo de controle e ocupação.

Essa dialética entre a presença penetrante do poder e um tipo de resistência poroso e sempre multifacetado forma o importante eixo temático em torno do qual giram muitas narrativas cinematográficas pós-coloniais. Em outras palavras, a visualização do espaço colonial como o local contencioso tanto da dominação quanto dos desafios incessantes a essa dominação informa o imaginário pós-colonial mais duradouro do colonialismo na tela. (AN, 2018, p. 8, *tradução nossa*).

Um exemplo de reflexão pós-colonial pode ser encontrado no filme *The Genealogy* (*Chokpo*, 1978), de Im Kwon-taek, um drama familiar que segue a história de uma família rica que busca preservar sua linhagem e tradições ao longo de várias gerações. A narrativa se passa no final do período colonial e uma cena explicita esse contexto: Tani, um oficial japonês acende um cigarro próximo a uma janela na qual é possível ver ao fundo o prédio do Governo Geral da Coreia, de maneira "deformada", artificial e em perspectiva incorreta. O prédio havia servido como escritório colonial da administração japonesa e se tornou o símbolo da ocupação nipônica no país. Após a desocupação da Coreia em 1945, o prédio foi transformado em sede da ocupação militar americana no país, e depois, prédio do Governo central da Coreia do Sul. An (2018, p.3) aponta que as discussões acerca do prédio se tornaram uma forma naturalizada de debater sobre como a sociedade pós-colonial se construiu cumulativamente sobre as reminiscências do passado colonial, não como um repúdio, mas como uma negação carregada por "estratégias de retrabalho, recontextualização e apagamento das ideias e símbolos do passado colonial". (AN, 2018, p.3).

An (2018, p.8) apresenta que o cinema pós-colonial coreano procura frustrar a construção do interior psíquico ligado ao império japonês, assim a representação de “gestos

de lealdade são superficiais e frequentemente complementados por um comportamento de ‘servir o outro de maneira humilhante’, tipificando as atividades dos coreanos expostos à vigilância do poder colonial”, de forma a despistar os espectadores japoneses. Segundo o autor, a “intenção de enganar” o poder colonial é, dessa forma, parte integrante do imaginário coletivo coreano pós-colonial, pressupondo a separação entre o comportamento externo e os sentimentos “internos” como necessária para manter a integridade dos colonizados.

Ao mesmo tempo que mostravam o desprezo pela paisagem urbana colonial, An (2018, p. 9) discorre que no início dos filmes pós-coloniais coreanos, as obras costumavam mostrar a falta de interesse intencional com a modernização urbana fruto do crescimento econômico do período colonial.

Um “espaço negativo” de austeridade preencheu a consequente lacuna na representação do espaço urbano colonial. Esse espaço negativo refletia uma sensibilidade recorrente em relação à representação do espaço colonial que transcendia gêneros individuais e ciclos de filmes. Especificamente, refere-se a lugares como passagens escuras, becos, pontos de encontro subterrâneos e casas abandonadas, todos os quais aparecem como pano de fundo para a ação coreana individual ou em grupo em filmes ambientados na Seul colonial. (AN, 2018, p. 9, *tradução nossa*).

Segundo An (2018, p.10), esses lugares são apresentados de forma a enfatizar sua escuridão e vazio, como destinos temporários para coreanos que estão dispersando ou fugindo, ao contrário de lugares onde poderiam se reunir para interações sociais comuns. Obras com esses lugares representam a escuridão metafórica em conjunto com descrições do período colonial japonês como um “tempo sombrio”. Essas abordagens dos espaços e a construção da atmosfera fílmica explicitam articulação do cinema coreano nesses períodos adotando a forma como expressão de uma visão e pensamento sobre o mundo e sobre a realidade da época. Por meio de uma estética específica, eles traduzem como se sentem em relação à colonização da época.

Como dinâmica de sobrevivência, é criada pelos coreanos, portanto, uma atmosfera em seus espaços cotidianos, chamada por An (2018, p.10) de "aura espacial", que transmite uma sensação de alteridade interior, ou seja, uma sensação de diferença em relação aos japoneses. A “aura espacial” é construída através de gestos performativos, comportamentos que são exibidos publicamente pelos coreanos para reforçar sua identidade cultural e diferenciá-los dos japoneses. O autor aponta que esses gestos performativos incluem o compartilhamento de um “olhar intraétnico” de reconhecimento, que reforça a alteridade coreana oculta e a isola da intrusão externa. Isso significa que os coreanos foram capazes de reconhecer uns aos outros como membros da mesma comunidade étnica, mesmo quando eles eram forçados a se submeter ao domínio japonês.

A textura austera do espaço urbano colonial não foi projetada para mostrar a psique interior de nenhum indivíduo coreano em particular. Em vez disso, refere-se à condição geral da Coreia sob a suposta vigilância colonial (portanto, letárgica, derrotada, sombria e intimidadora). Esse espaço então serve como base para encenar as ações autoconscientes de oposição do coletivo coreano. (AN, 2018, p. 10, *tradução nossa*).

Dessa forma, os personagens coreanos nesse contexto, desenvolveram uma habilidade para reconhecer quando seus compatriotas estavam agindo de forma subserviente diante das autoridades japonesas apenas por conveniência ou sob pressão. An (2018, p.10) aponta que essa capacidade de detectar dissimulações gerou um senso de afinidade interétnica e confiança entre os coreanos, pois eles sabiam que podiam contar uns com os outros em situações difíceis. Essa dinâmica é um exemplo de como a opressão e a resistência podem moldar a cultura e as relações sociais de um povo. Mesmo sob um regime colonial, os coreanos do cinema pós-colonial encontraram maneiras de manter sua identidade e solidariedade, apesar das pressões externas.

4.2 DITADURA, CENSURA E A ERA DE OURO DO CINEMA DA COREIA

McHugh (2001, p. 1) define que a cultura nacional é uma mistura de delimitações impostas pelo Estado e interações que envolvem memória e identificação. Aprendemos o que há de único em nossa cultura quando entramos em contato com outras culturas, assim, “[...] nós entendemos nossa identidade nacional através do contingente histórico e interações variáveis nas quais encontramos, identificamos e nomeamos o que somos ou não” (MCHUGH, 2001, p.1, *tradução nossa*). Após a popularização do cinema, as indústrias cinematográficas nacionais começaram a dar seus primeiros passos independentes. Contudo, de acordo com McHugh (2001, p. 4), após a Primeira Guerra Mundial as condições econômicas, sociais e industriais moldaram os discursos críticos e teóricos relativos aos cinemas nacionais. A destruição da Europa pós-guerra possibilitou ao cinema americano a ascensão global e a manutenção da posição dominante que ocupa até os dias de hoje. A autora defende que os filmes internacionais que se desviavam da intrínseca essência do cinema Hollywoodiano eram classificados como estéticos ou artísticos alternativos. Após anos essa divisão tornou-se politizada nas premiações de cinema, as quais designavam pequenos espaços para produções estrangeiras, reiterando a posição dominante do cinema norte-americano enquanto as obras nacionais circulavam como “[...] cinema artístico ao invés de narrativas em competição direta com produtos Hollywoodianos” (MCHUGH, 2001, p.4, *tradução nossa*).

McHugh (2001, p. 4) argumenta que os festivais internacionais de cinema nas décadas de 1980 e 90 continuaram a realizar equações entre acesso e estética, através das quais limitavam o acesso de nações com base nos mecanismos econômicos e sociais e a estética exótica e excepcional atribuída a elas. Além disso, os conceitos articulados pelos teóricos do cinema e historiadores da época acerca de movimentos nacionais, cinema Hollywoodiano, Cinema de Terceiro Mundo e filmes políticos dependiam de ideias problemáticas sobre nações, oriundas da Guerra Fria e designações dos anos de 1960, como "Nações de Primeiro, Segundo e Terceiro Mundo". Algumas relações políticas e econômicas foram deixadas de lado pelos críticos, e também o alcance de obras não-estadunidenses e suas articulações com o panorama global, que foram suprimidas pelo domínio Hollywoodiano.

Porém, segundo McHugh (2001, p. 4), mesmo com as omissões, cinematografias nacionais como o da Coreia, Alemanha e Vietnam apresentam-se como um desafio para as fórmulas dos cinemas nacionais, uma vez que tratava-se de cinemas baseados em nações nas quais os territórios, governos e imaginários culturais foram divididos à força. Como resultado das políticas da Guerra Fria, desenvolveram-se formações contemporâneas de nação e suas manifestações nas obras cinematográficas e outras indústrias culturais na ordem dos dois campos da guerra, o Bloco Capitalista e o Bloco Socialista.

De acordo com Yecies e Shim (2015, p. 19) no ano de 1961 na Coreia do Sul, o General Park Chung Hee lidera um golpe de estado que resulta em sua tomada do governo do país e a administração militar sistematiza um controle quase total sobre toda a produção, distribuição (importação e exportação) e exibição de filmes no país. O processo de censura cinematográfica se consolidou com a criação do Ministério de Informação Pública - MPI (*Ministry of Public Information*) em maio de 1961, o Centro de Produção Fílmica Nacional - NFPC (*National Film Production Centre*), em junho de 1961 e a Lei dos Filmes - MPL (*Motion Picture Law*) em janeiro de 1962. Yecies e Shim (2015, p. 19) discorrem que “da noite para o dia” a indústria cinematográfica coreana, que experienciava um período de rica criatividade após a dominação japonesa, se viu reduzida a um status de “fábrica de propaganda”, na qual os filmes eram classificados como *hard* ou *soft* propaganda.

Lei dos Filmes - MPL (*Motion Picture Law*) na Coreia do Sul passou por várias mudanças ao longo do tempo, refletindo a evolução da indústria cinematográfica do país e as diferentes políticas adotadas pelos governos. Segundo Yecies e Shim (2015, p. 44) em 1962, o governo militar sul-coreano estabeleceu sua primeira política cinematográfica por meio da MPL, com 22 medidas abrangentes relacionadas a taxas de censura, permissões de exibição, registro de produtores e importação, exportação e exibição de filmes.

A MPL consistia em três componentes principais: o Sistema de Registro de Produtores (PRS), regulamentos de importação e diretrizes de censura. O PRS obrigou todos os produtores, incluindo aqueles que não estavam sujeitos à consolidação forçada de 1961 e outros interessados em se juntar a esse grupo, a se registrarem na MPL. No entanto, em 1963, emendas à MPL introduziram critérios mais rigorosos, tornando mais difícil para os 21 produtores existentes na Coreia manterem seu status de registro.

Yecies e Shim (2015, p. 150) apontam que no início dos anos de 1970, o número de produção de filmes diminuiu, o que impulsionou a quarta emenda da MPL em 1973 promovendo a formação da Corporação de Promoção Fílmica da Coreia - *Korea Motion Picture Promotion Corporation* (KMPPC), a predecessora do Conselho Fílmico da Coreia - *Korea Film Council* (KOFIC).

No entanto, durante esse período, os diretores coreanos tentavam navegar por um ambiente político e industrial complexo, que chegou ao auge com o estabelecimento do sistema Yushin introduzido pelo governo autoritário de Park Chung Hee em 1973. Como resultado desse desenvolvimento, o ambiente de produção tornou-se estéril e utilitário, pressionando os cineastas a fazer filmes que servissem como porta-voz propagandístico do governo. (YECIES; SHIM, 2015, p. 151, *tradução nossa*).

O Centro de Produção Fílmica Nacional - NFPC (*National Film Production Centre*) era o gerador oficial de propaganda da nação, responsável pela produção de “filmes de atualidades, documentários e filmes de narrativas ‘culturais’ que contivessem mensagem políticas específicas” (YECIES; SHIM, 2015, p. 20) e que suplementavam a indústria fílmica doméstica. Yecies e Shim (2015, p. 20) citam como exemplo um dos primeiros filmes produzidos pela NFPC, o *May 16 Revolution and Changed Society* (1961)

Este filme em preto e branco de 31 minutos começa com a montagem de um sol nascente, um desfile de caminhões militares e soldados e um telefone tocando com a notícia de um bebê nascido na manhã de 16 de maio de 1961. A imagem de um novo começo é criada por meio dessas imagens conectadas, e o Sr. Park, o protagonista do filme, explica o significado especial desse dia. O objetivo do filme é promover a “revolução”, que prometeu trazer micro-mudanças para a sociedade coreana e macro-mudanças para indivíduos como a família Park e seu bebê recém-nascido. Uma cena que mostra Park segurando o bebê nos braços se dissolve em uma cena de rua movimentada, com pessoas correndo para a escola e para o trabalho. Por fim, o filme sintetiza as políticas sociais e as conquistas do novo governo; a felicidade que trouxe tão claramente à família Park faz a vida valer a pena nesta admirável nova sociedade (YECIES; SHIM, 2015, p. 20, *tradução nossa*).

No filme, a trajetória dos cidadãos comuns é trespassada pelas políticas econômicas e sociais do novo governo, como o novo Banco Industrial da Coreia, os incentivos à moradia e empregabilidade e até mesmo os avanços em transporte, como o pai de Park que embarca em um trem do campo para a cidade, todos parte da imagem de uma “nova Coreia” que deseja ser criada pelo governo de Park Chung Hee. Conforme Yecies e Shim (2015, p. 21), filmes assim

eram produzidos com o objetivo de assegurar às audiências que o governo estava fazendo um bom progresso no desenvolvimento econômico e da segurança nacional.

Saindo do campo da *hard* propaganda, os autores explanam que houve filmes do período que se tornaram chaves para o que Rubin (1971:81 *apud* YECIES; SHIM, 2015, p. 21) chamaria de “campanhas de assalto”, como *Rice* (Ssal, 1963), e outros para as “campanhas de assistência”, caso do filme *Red Scarf* (Balgan Mahura, 1964), ambos do diretor Shin Sang-ok. Para Yecies e Shim (2015, p. 21) os filmes em questão cairiam perfeitamente na categoria da *soft* propaganda, demonstrando o poder do regime sobre a indústria cinematográfica. A Lei dos Filmes - MPL (*Motion Picture Law*) guiava a produção dos filmes de propaganda com base nas determinações do governo e impunha cada vez mais restrições para a produção local.

O MPL adotou convenientemente o conteúdo opressivo da Lei Chosun Film da era colonial, incluindo controle de produção, sistema de cotas de importação, censura de roteiro e esquema de registro de produtor introduzido em 1941 pelo governo colonial japonês na Coreia, aplicando-os em larga escala como um significa controlar a florescente indústria cinematográfica da Coreia (YECIES; SHIM, 2015, p. 21, *tradução nossa*).

Rice (Ssal, 1963) é, conforme Yecies e Shim (2015, p. 27), um filme difícil de ignorar a mensagem de propaganda explícita e a oportunidade que oferece ao público de escapar da realidade da pobreza. O filme narra a história de um protagonista chamado Yong, que enxerga no progresso econômico o caminho para a prosperidade da comunidade e da nação. Ele supera desafios físicos, burocratas obstinados, aldeões supersticiosos e um ambiente hostil para implementar um sistema de irrigação.

No desfecho do filme, é exibida uma cena em que Yong e os aldeões celebram a colheita farta nos campos de arroz, transmitindo ao público uma mensagem de esperança e promessa, independentemente das condições de cada um. Assim, o filme encerra-se transmitindo uma mensagem otimista acerca do desenvolvimento rural e do progresso nacional, ao mesmo tempo em que pede perdão pelos equívocos do regime anterior, porém, já sob a sombra do novo governo militar.

Yecies e Shim (2015, p. 27) discorrem que o filme foi utilizado como parte da campanha eleitoral presidencial de Park Chung Hee e todos os obstáculos apresentados no filme são apontados como resquícios do sistema social, cultural e político do governo anterior e que Park Chung Hee está determinado a mudar. Os autores acrescentam que, embora o filme seja baseado em uma história verídica, a falha do projeto de irrigação na vida real é transformada em uma história de sucesso, e o governo militar é parabenizado por sua ajuda.

O outro filme citado por Yecies e Shim (2015, p. 27) é *Red Scarf* (*Balgan Mahura*, 1964). De acordo com os autores, a obra é um filme de guerra anti-comunista de larga escala baseado em um drama de rádio sobre a Força Aérea Coreana escrito por Han Un-sa. *Red Scarf* contou com diversos avanços tecnológicos para a época, como tomadas aéreas, câmera de velocidade e tela *widescreen*. Yecies e Shim (2015, p. 30) apontam que o uso de tecnologia avançada e elenco selecionado foram os principais pontos de marketing do filme, além da reputação do diretor Shin Sang-ok, o qual já havia tido seus filmes exibidos em importantes festivais de cinema internacionais, como o Festival Internacional de Cinema de Berlim, o Festival Internacional de Cinema de Veneza, o Festival de Cinema Asiático e o Academy Awards, o que resultou em um sucesso de público atraindo audiências de 250 mil pessoas em Seoul.

A narrativa tem como contexto a Guerra da Coreia e conta a história de um grupo de jovens estudantes que se juntam ao exército para lutar contra as forças invasoras do Norte, mostrando suas lutas e sacrifícios enquanto enfrentam o perigo e as dificuldades da guerra. O lenço vermelho do título faz parte do uniforme da Força Aérea Sul-Coreana usado pelos pilotos do filme. A música tema do filme, também conhecida como "Lenço Vermelho", posteriormente tornou-se um hino oficial da Força Aérea Sul Coreana.

De acordo com Yecies e Shim (2015, p. 31), *Red Scarf* (*Balgan Mahura*, 1964) foi um sucesso comercial e ajudou a criar um senso de euforia nacional.

Apesar de sua intenção propagandista e seus inúmeros desafios técnicos - ou, mais precisamente, porque Shin foi capaz de superá-los - *The Red Scarf* tornou-se um filme de entretenimento de muito sucesso. [...] O *Red Scarf* aumentou a reputação de Shin como um dos principais produtores da Coreia, e seu sucesso encorajou produtores independentes e menores registrados a continuar colhendo os benefícios oferecidos pelo cartel de produção. (YECIES; SHIM, 2015, p. 32, *tradução nossa*).

A consolidação da Golden Age na Coreia do Sul na década de 1960, como descrevem Yecies e Shim (2015, p. 31), foi portanto influenciada por uma conjunção de fatores, incluindo a intervenção governamental e uma política de proteção à indústria cinematográfica - imposição de cotas de exibição de filmes estrangeiros, o que permitiu que os filmes coreanos tivessem mais espaço nas telas de cinema, aliada a um novo modelo de produção que surgiu dessas circunstâncias. As medidas impostas pelo governo do Park Chung Hee, como forçar que “[...] sessenta empresas cinematográficas se fundissem em seis, com o objetivo de replicar o sistema de estúdio de Hollywood, [...] cada empresa tinha que produzir quinze ou mais filmes por ano para ser economicamente viável” (KIM, 2020, p. 179), além do conteúdo propagandístico e da censura, compeliram os produtores de cinema a desenvolverem uma

série de estratégias de sobrevivência criativa. Yecies e Shim (2015, p. 19) descrevem que um pequeno, mas poderoso cartel de produtores, representado pelo cineasta Shin Sang-ok (de *Rice* e *Red Scarf*), formou alianças com um grande grupo de produtores independentes quase ilegais, permitindo que o cinema coreano alcançasse uma era de produtividade.

Durante a Era de Ouro da década de 1960, o cinema coreano foi amplamente definido por lutas de poder dinâmicas que uniram o governo e a indústria cinematográfica de maneiras muitas vezes conflitantes, à medida que os produtores, registrados e independentes, buscavam afirmar alguma medida de independência para si e para a indústria como um todo.

Hoje, embora algumas das estratégias de negócios adotadas pelos cineastas dos anos 1960 possam parecer absurdas e retrógradas, podemos ver que elas respondiam a problemas específicos e que suas soluções eram eficazes na época. Seu desejo de alcançar e manter seu status como produtores forneceu uma motivação dinâmica que deu um poderoso ímpeto à indústria cinematográfica como um todo. O dinheiro e a promessa de prosperidade impulsionaram a produtividade, permitindo que a indústria local desfrutasse de sua primeira verdadeira idade de ouro. (YECIES; SHIM, 2015, p. 37, *tradução nossa*).

Mesmo com as tentativas de controle criativo e produção independente, os filmes da era de Ouro ainda estavam à mercê do controle ditatorial e das ideologias governamentais da época. Apesar disso, alguns diretores se opunham a essas ideologias, como Kim Ki-young, Shin Sang-ok, Yu Hyun-mok e Ha Kil-chong. Eles trabalhavam questões socioeconômicas do país e contribuíram para a diversificação de gêneros, o engajamento com temas sociais e a elevação da reputação do cinema coreano no cenário internacional.

Chung-kang Kim (2020, p. 179) descreve que a produção filmica controlada pelo estado, além da propaganda política, também era responsável pela propagação de imagens idealizadas da nação que normalizaram papéis convencionais de gênero e sexualidade. A autora aponta que ao controlar o conteúdo dos filmes “[...] o governo procurou impor uma visão normativa da sexualidade que fez da família uma metonímia para a nação” (KIM, 2020, p. 179) enquanto adotava uma postura conservadora ao regular cenas de sexo nas produções.

Como Kim (2020, p. 179) nos propõe, grande parte dos filmes feitos nos anos de 1960 imitavam as narrativas, estilos e técnicas da Hollywood clássica, com foco na ascensão da classe média. Segundo a autora, grande parte dos filmes da época tinham como plot "como um lar feliz poderia superar a crise da autoridade patriarcal que havia sido destruída pela Guerra da Coréia" (KIM, 2020, p. 179), além dos desafios de patriarcas da classe média e tendências de vida da nova geração. Esses temas evidenciavam a centralização da perspectiva nacional em uma moralidade baseada na família. Segundo Kim (2020, p. 179), as imagens felizes patrocinadas pelo Estado e mídia nos anos de 1960 constituíam um forte contraste com a pobreza abjeta da grande maioria dos sul-coreanos após a Guerra da Coréia, "esses filmes

ainda desempenhavam um papel instrumental na disseminação de imagens idealizadas de temas familiares e nacionais saudáveis" (KIM, 2020, p. 179).

Portanto, a Era de Ouro do cinema coreano, apesar de desfrutar de um rico desenvolvimento, foi pautada pela censura, por filmes propagandísticos e disseminação de ideais nacionais incondizentes com a realidade da época. Em contraponto, o financiamento governamental, as políticas de incentivo e o sistema de cotas para filmes nacionais auxiliaram na ascensão cinematográfica do país. A emergência de talentosos diretores da época e sua projeção internacional também foram importantes pilares para a época e o futuro crescimento da indústria cinematográfica na Coreia do Sul.

4.3 O CONCEITO DE *HAN*

Para iniciarmos as reflexões sobre o *han* é importante salientar que, apesar de pesquisadores e estudiosos sul-coreanos e coreano-americanos elaborarem materiais sobre o conceito, ainda não foi levantada uma definição única acerca do *han*, assim como seus efeitos e manifestações nos indivíduos. Kim (2017, p. 255) aponta que “O conceito de *han* indexa um complexo afetivo que é tão abrangente, e investido de significado cultural e nacionalista, que o definir precisamente tem sido difícil para os estudiosos” (KIM, 2017, p.255, *tradução nossa*). Por exemplo, diferentes escritores sul-coreanos como o poeta e ativista Ko Un, o psiquiatra Min Songkil e os sociólogos Han Wansang e Kim Songki apresentam abordagens únicas e focalizadas em diferentes viés de interpretações sobre o *han*. Dessa forma, procuramos estabelecer e adotar uma definição mais amplamente aceita e debater brevemente sobre algumas interpretações que sejam úteis ao objetivo deste trabalho.

Após anos de estudos, em seu trabalho “Para a genealogia da moral” Nietzsche desenvolve um papel importante sobre a reflexão acerca da ideia de ressentimento. Paschoal (2008, p.14) pontua que Nietzsche apresenta o conceito de ressentimento

[...] associando-o à ideia de um auto-envenenamento por meio de sentimentos como inveja, rancor e ódio. Um envenenamento que ocorre quando esses sentimentos não podem ser descarregados para fora e se voltam para o interior do homem, onde – não digeridos – ficam sendo re-sentidos. (PASCHOAL, 2008, p.14).

Apesar de autores como Nietzsche e Dühring tecerem pensamentos sobre a questão do ressentimento, a complexidade desse sentimento não existe apenas na filosofia ocidental.

Kim (2017, p. 254) aponta que o *han* é um conceito essencialmente sociocultural coreano e é conhecido como um sentimento coletivo de ressentimento, sofrimento, luto e raiva não resolvidos para a nação. Esse conceito é descrito como “corrente no sangue de todos

os coreanos” (KIM, 2017, p. 254, *tradução nossa*) e a qualidade desse sentimento seria diferente de tudo que os ocidentais tenham experienciado ou consigam entender. O *han* não estaria apenas ligado aos sentimentos de dor, opressão e injustiça vividos pelos coreanos no passado, mas também é entendido como “o sofrimento que os coreanos vivenciam em suas circunstâncias individuais” (KIM, 2017, p. 255, *tradução nossa*).

Lim (2019, p. 55-56) menciona que o termo *Han* se origina do caractere sino-coreano *hèn* e, portanto, não é uma palavra, conceito ou característica especificamente coreana. Ele pode ser encontrado em outras línguas e culturas asiáticas, por exemplo, “[...] o caractere chinês *han* é *hen* ("ódio") em chinês, *kon* ("guardar rancor") em japonês, *han* ("frustração") em vietnamita, *horosul* ("tristeza") em mongol, e *korsocuka* ("tristeza") em manchuriano”. (PARK 1996, p. 10-11 *apud* KIM, 2017, p.255, *tradução nossa*). Porém, é na Coreia que, de acordo com Kim (2017, p. 255), o conceito de *han* abarca como os traumas individuais e coletivos podem criar um *loop* de sentimentos dentro do imaginário social. No país, o *han* adquire significado contemporâneo "etnonacionalista" e essencialista, em outras palavras, se concentra na identidade étnica nacional coreana, é algo inerente à experiência coreana e exclusivo a esse grupo.

O potencial destrutivo e assustador de *Han* não é apenas amplamente aceito na cultura popular e nas lendas urbanas, mas também por profissionais médicos coreanos. Como o psiquiatra coreano que mencionei [Lee Hee-kyeong] deu a entender, acredita-se que o sofrimento faça parte do sangue dos coreanos, transmitido de uma geração para a seguinte, o sofrimento individual e coletivo se acumulando com o passar do tempo. (KIM, 2017, p.255 *tradução nossa*).

Apesar de sua qualidade destrutiva, o *han* não tem apenas um efeito negativo. Aponta Kim (2017,p.256) que “ele tem sido caracterizado também como criador de uma beleza complexa” (KIM 2017, p. 256) e que ele não é o reconhecimento do trauma e a falta de solução, mas significa a própria solução. De acordo com a autora, o *han* teria um papel importante na sociedade devido à sua ligação com o que faz com que as produções culturais coreanas, como “as artes visuais, música folclórica, cerâmicas tradicionais, literatura, filmes, dentre outros, [sejam] únicas e belamente coreanas”. (KIM, 2017, p. 256, *tradução nossa*).

Gostaríamos de propor, portanto, a reflexão sobre o conceito de *han* em dois períodos históricos distintos da história coreana, sendo o primeiro durante o período colonial da Coreia e o segundo durante o movimento minjung entre os anos de 1970 e 1980.

O estilo da dominação japonesa na Coreia tinha como legitimação o discurso de que a colonização seria um caminho para a ascensão social e econômica da Coreia auxiliada pelo Japão. Apesar desse discurso e da proposta do *naisen ittai* (em japonês “Japão e Coreia como um só/um só corpo, *tradução nossa*), o cenário visto foi a tentativa da completa aniquilação

dos elementos culturais coreanos, como a língua, os sobrenomes e até mesmo as tradições folclóricas. Em contraste com o discurso do *naisen ittai*, os japoneses buscavam por meio do rebaixamento da cultura coreana, e até mesmo diferenças físicas, separar as duas “raças” e reafirmar o imperialismo japonês na colônia.

Defende Kim (2017, p.258) que o *han* não existia na Coreia ancestral, e sim foi uma ideia imposta aos coreanos durante o período colonial japonês. A autora discorre que no auge do império houve um período de entusiasmo pelo "exotismo" coreano, conhecido como o "*boom* coreano", no qual japoneses nutriam desejos pela natureza exótica cultural do colonizado. O desejo imperial era a exploração de uma, nas palavras da autora, “coreianisse exótica” (KIM, 2017, p. 258, *tradução nossa*), a qual poderia parecer uma verdadeira apreciação da cultura colonizada, mas que, na verdade, velava o interesse em sua dominação e destruição. Vencedores de concursos de escrita no período colonial eram elogiados por capturarem a “ambiência peculiar” dos coreanos, algo que também fazia parte do discurso de os diferenciar dos japoneses.

Uma das personalidades mais importantes para a consolidação da estética coreana como uma “estética da tristeza” foi o crítico de arte japonês do período colonial Yanagi Muneyoshi (1889-1961), considerado especialista em cerâmica coreana durante o império. Segundo Kim (2017, p. 259) ele revela como “[...] a aparente admiração da cultura coreana é, no entanto, moldada em termos de alteridade racial inferior da Coreia” (KIM, 2017, p. 259, *tradução nossa*). Em relação à cerâmica da Dinastia Joseon (também conhecida como Chosŏn), que existiu na Coreia entre 1392 e 1897, Yanagi sugere que os *designs* eram “tão crus e primitivos que poderiam ter sido feitos por crianças”(YANAGI, 1972, p. 142 *apud* KIM, 2017, p. 259, *tradução nossa*). Em outra crítica, agora acerca de uma importante cerâmica histórica, a vasilha *Kizaemon Ido* (Figura 5), atualmente em posse do Japão, Yanagi escreve: “É impossível acreditar que esses operários coreanos possuíam consciência intelectual. Foi justamente por não serem intelectuais que foram capazes de produzir essa beleza natural” (YANAGI 1972, p.194 *apud* KIM, 2017, p. 259, *tradução nossa*). O crítico ainda utilizava adjetivos como “desajeitado”, “simples”, “sem agitação”, “não calculado”, “inofensivo” e “manso” para adjetivar os coreanos e traduzia os objetos culturais ao modo de caracterizar o povo como “súditos dóceis, ignorantes, ingênuos e complacentes do império” (KIM, 2017, p. 260, *tradução nossa*).

Figura 5: Vasilha de chá coreana conhecida como *Kizaemon Ido*, do século XV ou XVI.



Fonte¹⁰: Chano Yu

Os discursos de Yanagi reforçam o que Kim (2017, p. 259) pontua sobre a maneira de os japoneses se colocarem como superiores aos coreanos até nas formas artísticas. Partindo de uma perspectiva negativa e ofensiva, segundo os imperialistas, mesmo se eles tentassem, não seriam capazes de reproduzir a simplicidade das obras coreanas.

O discurso de Yanagi da “beleza da tristeza” foi visto por muitos coreanos, aponta Kim (2017, p. 262), como um elogio colonial e a comprovação de seu valor e singularidade artísticos. Contudo, uma contradição grave continuava a existir no colonialismo japonês, a ideia aparentemente defendida por ele de que os japoneses e os coreanos eram “uma só raça”.

A política colonial de “*kominka*”, ou “unidade unificada”, foi uma imperialização política e culturalmente direcionada que buscava transformar os colonizados em súditos imperiais leais. Não apenas os coreanos foram despojados de terras e de todos os meios econômicos de sobrevivência, como também os *kominka* os ameaçaram com o apagamento total quando os colonizadores reescreveram a história coreana, proibiram a língua coreana, substituíram práticas religiosas nativas pelo culto ao imperador japonês e exigiram que adotassem nomes japoneses. (KIM, 2017, p.263 *tradução nossa*).

Para manterem sua identidade sob o regime imperial, os coreanos agarraram-se aos indícios da identidade nacional que já estavam disponíveis na esfera colonial, aponta Kim (2017, p. 264) “como símbolos de identidade que combatiam as pressões de assimilação e apagamento étnico”. Portanto, a ideia de uma “estética da tristeza” e a palavra *han* que a traduziria, a qual ajudou a legitimar o poder colonial, foram adotadas pelos próprios coreanos como uma essência racial única. Dessa forma, a ideia de *han* foi traduzida como um discurso

¹⁰ Disponível em:

<https://chano-yu.com/japanese-museum-antiques/japans-national-treasure-korean-ido-pottery-tea-bowl-kizaemon-ido/>. Acesso em 12 de abril de 2023.

etnonacionalista, ou seja, os coreanos se etnificaram como uma reação ao racismo colonial. Acerca dos trabalhos de autores como Kwon & Lee e Shin, Kim (2017, p.265) aponta:

Lendo juntos, vemos um quadro mais amplo de como as estratégias da cultura colonial como a “estética da tristeza” foram apropriadas, traduzidas, re-historicizadas e lidas novamente pelos colonizados como *han*. [...] Os processos do nacionalismo étnico tomaram a origem colonial da “beleza da tristeza” e produziram *han* como um distintivo etnonacional e biológico da singularidade coreana. (KIM, 2017, p.265-66 *tradução nossa*).

De acordo com Lim (2019, p.56), o ativista Ko Un via o *han* como uma emoção negativa acumulada através da história da Coreia de agressão, colonização e pobreza, e seu longo período de acumulação não permitiu que ele desaparecesse facilmente e fosse experienciado passivamente.

Outro momento significativo para a discussão do *han* foi o movimento social *minjung* entre os anos de 1970 e 1980. Traduzido como a grosso modo como povo, proletariado ou massa, *minjung* é uma ideia que veio a público durante a ditadura de Park Chung-hee em 1961, um período que valorizava a rápida industrialização e as estratégias de censura repressivas. Para Lim (2019, p.60), os grupos dissidentes da ditadura viam o *minjung* como uma convocação de força, um despertar para a ação ou uma causa para se unirem em um esforço conjunto. De acordo com a autora, o consenso geral entre os intelectuais considerava que o *minjung* não incluía todos os coreanos, excluindo os abastados e aqueles com poderes e/ou privilégios políticos e influências estrangeiras. No cinema, o *minjung* impulsionou um movimento em direção a histórias mais realistas e relevantes para a vida das pessoas comuns, tornando o cinema um espaço de resistência e desafio ao controle do governo. Inspirados pelo *minjung*, as obras retratavam heróis do cotidiano, pessoas comuns que enfrentavam desafios extraordinários e se tornavam símbolos de resistência e perseverança.

Os cineastas enfrentaram riscos ao abordar questões sensíveis e criticar abertamente as políticas opressivas. A censura governamental, que estava presente há muito tempo, foi desafiada por diretores exploraram narrativas que, de maneira simbólica ou explícita, questionavam o status quo e promoviam mudanças sociais.

Lim (2019, p. 61) aponta que o *han* era um tema central nos textos dos intelectuais do movimento *minjung* e foi crucialmente ligado a ele por vários escritores e intelectuais que viam o sofrimento do povo devido à opressão política, econômica e social como elementos centrais ligados à experiência do movimento.

A teologia *minjung* era uma ideologia ativista e “teologia da práxis” que extraía seu conhecimento divino da experiência dos oprimidos e marginalizados e ganhava sua energia do *han*. [...] A sociologia *Minjung*, de acordo com Han Wansang, foi “concebida e criada em um local de sofrimento” e emergiu como uma espécie de

diagnóstico social e receita potencial para tratar essa dor. (LIM, 2019, p.62 *tradução nossa*).

Quanto às causas, Lim (2019, p. 70) aponta que existem dois fatores responsáveis pela ocorrência do *han*: a exploração econômica e a exclusão política. A primeira causa, exploração econômica, é vista por Han e Kim (1988, *apud* Lim, 2019, p.70) como uma causa estrutural para o *han*, pois a pobreza o acompanha desde a era Joseon, no período colonial e até o presente.

Apontam Han e Kim (*apud* Lim, 2019, p.70) que um aspecto estrutural ainda mais significativo do conceito de *han* é o abuso de poder ilimitado de uma parcela das autoridades políticas e burocráticas. Essa situação foi agravada pelo consumo ostensivo e pelos estilos de vida exibicionistas das classes altas emergentes compostas pela elite política e empresarial. Na década de 1970, os *minjung*, que se tornaram uma grande parte da população, começaram a perceber sua própria exclusão política, econômica e cultural, acumulando assim uma sensação de *han* de uma nova maneira.

O segundo fator para causar o *han*, a exclusão política, está intimamente ligada à exploração econômica. Han e Kim (*apud* Lim, 2019, p.70) criticam o “consumo conspícuo e estilos de vida das classes superiores emergentes” e “elites empresariais” que representam os politicamente privilegiados.

Lim (2019, p.64) aborda que o poeta e ativista Ko Un, figura central no movimento pela democracia, direitos humanos, unidade nacional e movimento *minjung*, escreveu nos anos de 1970 um trabalho denominado "*Towards the overcoming of han*". Nele, segundo Lim (2019, p.67), Ko Un defende que há uma história única e coesa da nação coreana que produziu o *han* mas também é prejudicada por ele.

Diz-se que *han* é produto de uma história particularmente adversa, constantemente prejudicada pelo “pensamento sinocêntrico e pelo sentimento de marginalização histórica”. *Han* está fortemente ligado a experiências passadas: “*Han* não é uma ferida, mas uma cicatriz. *Han* não é dor em si, mas a longa memória da dor [...]” *Han* não é apenas um produto doloroso da história, mas também a “memória” presente de todas as camadas de sofrimento do passado. (LIM, 2019, p.67 *tradução nossa*).

Para Ko Un, ao mesmo tempo que o *han* é um produto da história, ele também é visto como uma chaga que favorece o isolamento e sofrimento do povo coreano por criar uma ideia imaginária que o separa de outros povos.

Han é uma experiência emocional associada a uma sensação de atemporalidade, apoliticidade e falta de progresso. Essa característica emocional dos coreanos parece se estender além do tempo, da política e da história. Essa descrição parece contraditória com

outras afirmações de que o *han* é profundamente histórico e político, sendo uma emoção nacional formada a partir da história do povo coreano e resultado de questões políticas. No entanto, o *han* também é considerado um fator que pode levar à suspensão do tempo, da história e da política, representando uma potencial ameaça para os coreanos, levando à alienação, resignação e decadência. Essa descrição severa do *han* pode parecer conflitante com a noção de progresso histórico universal e linear defendida por Ko.

4.3.1 *Han* Na Cultura E Artes Coreanas

O termo *ethos* é uma palavra grega que pode ser traduzida como "modo de ser" ou "caráter moral". Utilizado para descrever o caráter, a ética e a personalidade de uma pessoa, organização ou coletivo, o *ethos* de uma comunidade pode ser expresso em seus costumes, tradições, crenças e princípios compartilhados (HOUAISS, 2009). Em uma cultura, o *ethos* refere-se aos valores, crenças, normas e comportamentos que são considerados característicos e distintivos dessa cultura, ou seja, o conjunto de princípios e padrões morais que orientam o comportamento e as relações dentro da comunidade cultural. O *ethos* cultural é moldado por vários fatores, como história, religião, tradições, ambiente social e político, sistemas de crenças e valores compartilhados. Ele influencia a forma como as pessoas dessa cultura se relacionam entre si, lidam com questões éticas, tomam decisões, estabelecem prioridades e interpretam o mundo ao seu redor.

Para alguns estudiosos, como aponta Kim (2017) e Willoughby (2000), o *han* é considerado o *ethos* coreano. Consequente, de acordo com Willoughby (2000, p. 18), o *han* caracteriza-se como uma estética, uma forma cultural enraizada de expressar a beleza e significado nas artes visuais, dança e música, e como sentimento que nutre a energia criadora para a execução dessa arte.

O crítico colonial japonês Yanagi realiza sua primeira viagem à Coreia em 1916 e define a natureza da estética coreana como “estética da tristeza” em 1920, indicando que exista uma “história dolorosa” por trás das obras. De acordo com Kim (2017, p. 260), Yanagi aponta que a prevalência de branco nas cerâmicas da Dinastia Joseon e nas roupas coreanas seria uma “evidência de um desânimo nacional”, que ele estetizou como “beleza triste” (*hiai no bi*) e “a beleza daquilo que perece” (*hirobite yukitsutsu aru mono no utsukushisa*)”.

Figura 6: Jarro do século XV da Dinastia Joseon da Coreia (1392–1910) da coleção do Ewha Womans University Museum



Fonte¹¹: Google Arts&Culture

Figura 7: *Moon jar* do século XVIII da Dinastia Joseon da Coreia (1392–1910)



Fonte¹²: Met Museum

Lim (2019, p. 74) apresenta que Han e Kim investigam a presença moderna do *han* em duas manifestações importantes das artes *minjung*, o *kut*, ou ritual xamânico e o *talchum*, ou a dança das máscaras.

¹¹ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/kQXxl0Vxl8eDJg>. Acesso em 12 de abril de 2023.

¹² Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45432>. Acesso em 13 de abril de 2023.

O *kut* trata-se de uma cerimônia religiosa realizada por xamãs coreanos e que inclui oferendas e sacrifícios a divindades, espíritos e ancestrais. Esses rituais apresentam movimentos rítmicos, orações, oráculos e canções, com o objetivo de promover o bem-estar e estabelecer uma conexão entre humanos e espíritos. O xamã, normalmente vestido com um traje vibrante, realiza os ritos por meio de dança e música, muitas vezes falando em estado de êxtase enquanto implora aos deuses que intervenham nos assuntos humanos.

Segundo Lim (2019, p. 74), o xamanismo e práticas xamânicas começaram a ser embutidas de valores políticos simbólicos durante o movimento *minjung*, configurando uma forte tendência de rituais folclóricos simbólicos nos movimentos de protesto na Coreia que se iniciaram nos anos de 1960. A autora cita dois acontecimentos nos quais as práticas xamânicas estavam relacionados à expressões de luto na comunidade estudantil dos anos de 1980, ambos performados pela professora Lee Ae-ju¹³. Na primeira performance, Lee Ae-ju expressa seu luto pela morte do estudante torturado Park Jong-chul, através de uma “dança simbólica de renascimento e libertação” (LIM, 2019, p. 74, *tradução nossa*). Em outra ocasião, a morte de outro estudante, Lee Han-yeol, a professora performa uma dança *hanpuri*, que Lim (2019, p. 74) explica ser uma forma de *kut*, ritual no qual os xamãs também interagem com os espíritos através da música e da dança.

Lim (2019, p. 75) aponta que o autor So Kwang-son, editor do livro *The Story of Han*, escreve que “[...] o xamã tem o papel social de desfazer o *han* de um *minjung* que não tinha para onde retornar” (Lim, 2019, p.75, *tradução nossa*), dessa forma, o xamã carrega a responsabilidade de endereçar o *han*, lágrimas e sofrimento dos *minjung*. Assim, defende o historiador Kim Song-sik (*apud* Lim 2019, p.75), a existência de alguns rituais xamânicos para aliviar os fardos carregados pelos mortos, enquanto, por outro lado, a política deveria aliviar os fardos do *han* carregados pelos *minjung* em vida.

Outra arte folclórica que se tornou popular durante as expressões do movimento *minjung* nos anos de 1980 foi a *talchum*, ou dança de máscaras, desenvolvida a partir de cerimônias camponesas ancestrais de colheita as quais satirizavam os ricos e poderosos e rompiam com as convenções sociais. Aponta Lim (2019, p.77) a adoção de tambores, gongos,

¹³ Nos anos 1980, a Coreia do Sul foi palco de intensos movimentos estudantis que buscavam lutar pela liberdade civil, direitos humanos e democratização do país, na época governado por um regime autoritário. Park Jong-chul e Lee Han-yeol foram dois estudantes que se tornaram mártires e ícones da luta por melhorias políticas e sociais na Coreia do Sul. Park Jong-chul era um estudante universitário que foi torturado até a morte pela polícia após ser detido sob acusação de envolvimento em atividades estudantis pró-democracia. Sua morte desencadeou um dos maiores protestos estudantis da história do país, conhecido como "Movimento de Junho". O outro estudante, Lee Han-yeol, foi atingido por uma granada de gás lacrimogêneo lançada pela polícia em junho de 1987 durante um protesto estudantil em Seoul e também faleceu. As mortes de Park Jong-chul e Lee Han-yeol provocaram comoção nacional e aumentaram a pressão pública sobre o governo autoritário para que realizasse reformas democráticas.

címbalos, barulho e a vulgaridade como formas do *minjung* transcender seu *han* através da risada. Contudo, as danças com máscaras não eram apenas sobre humor, mas expressavam situações de conflito social através da sátira e estavam ligadas ao desejo do *minjung* de uma mudança estrutural política e econômica.

Figura 8: A professora Lee Ae-ju, diretora do Gyeonggi Art Center, dança com ressentimento e para confortar a alma do mártir Lee Han-yeol em 9 de julho de 1987.



Fonte¹⁴: Donga Ilbo DB

Em contraponto à possibilidade de libertação do *han* através das manifestações folclóricas e culturais, como vimos acima, Ko Un (*apud* Lim, 2019, p.76) defende que o *han* não deve ser resolvido através de rituais ou libertações espirituais, mas sim em um nível político. Ko rejeita as manifestações folclóricas e as aponta como entretenimento, sem o poder de aliviar o *han* permanentemente. O autor enfatiza que a única forma de eliminar o *han* seria através de algo politicamente mais explícito, que buscasse a igualdade humana e permitisse que "o oprimido e o opressor dançassem juntos".

Entretanto, apesar do posicionamento de Ko, as performances e rituais realizados são um exemplo de como o *han* serviu (e serve), no entender de Lim

[...] como um impulso criativo para a ação real e como essas religiões e modos culturais de pensamento, sentimento e expressão fornecem novas formas criativas e sincréticas de expressar discordância [...] (LIM, 2019, p.78, *tradução nossa*).

Lim (2019, p.77) aborda que durante a ditadura de Park Chung-hee, xamãs, seus rituais e outros elementos “populares” foram rejeitados pelo governo e caracterizados como costumes ultrapassados em contraste à proposta de modernização oferecida para a Coreia da

¹⁴ Disponível em: <https://www.donga.com/news/People/article/all/20210510/106853761/1>. Acesso em 18 de maio 2023.

época, na qual o discurso cristão estava intimamente ligado ao alinhamento político do governo. Porém, a autora defende que a cultura *minjung* apropriou-se de elementos da “cultura popular”, apesar de romantizados, para criar novas práticas de resistência. Kim Chi-Ha (1970, *apud* Lim 2019, p. 77) reflete sobre como as músicas e sátiras do movimento *minjung*, o teatro e a dança se desenvolveram como possibilidades de mudança e se tornaram demonstrações simbólicas de sentimentos antigovernamentais e anti estrangeiros.

Willoughby (2000, p.19) apresenta que o conceito de *han* é abordado ademais na literatura e nas artes relativas à literatura, como a prosa e os shows de marionetes. A autora reflete sobre a capacidade de os textos literários construírem um registro da vida da nação coreana, como o trabalho da tradutora Suh Jimoon (1998), a qual infere que os abusos e dominações sofridos pelos coreanos levaram à manifestação de uma literatura com atmosfera dominante de arrependimento e anseio. Dessa forma, grande parte da literatura coreana do período colonial lida com o sofrimento e tristezas do povo coreano. De acordo com Willoughby (2000, p.19), o estudioso Yi Oryong na década de 1960 buscou encapsular a cultura e sociedade coreanas em uma série de artigos de jornal, em um dos quais escreve que “Não se pode falar da Coreia sem mencionar choro e lágrimas” (LEE, 1967 *apud* WILLOUGHBY, 2000, p.19).

Outrossim, Willoughby (2000) se aprofunda nos estudos da presença do *han* na música, em particular, no gênero *pansori*, no qual, defende a autora, as lágrimas e mais precisamente o *han* estariam expressos.

Pansori é um gênero vocal executado por um cantor solo e acompanhado por um percussionista em um tambor em forma de barril chamado *puk*. O cantor conta uma longa e dramática narrativa por meio de canções, falas e gestos. A fim de relacionar adequadamente uma variedade de aspectos musicais e dramáticos das histórias, o cantor de *pansori* deve produzir um grande número de timbres característicos, nos quais os timbres ásperos são preeminentes. (WILLOUGHBY, 2000, p.20, *tradução nossa*).

Além de uma vocalização, uma manifestação cultural folclórica, o *pansori* objetiva refletir a vida cotidiana e a realidade dos ouvintes, utilizando o sofrimento e lamentação de seus personagens menos a serviço da narrativa e mais relacionado à necessidade da platéia pela catarse. Como exemplo, Willoughby (2000, p.26) aponta que a aspereza é um dos muitos timbres encontrados na música coreana e que há evidências de que a tristeza é frequentemente um sentimento expressado por sons dessa natureza. Para ela, o *pansori* é único ao privilegiar a voz áspera acima de todo o poder dramático e característica popular do gênero, pois uma voz suave seria considerada deficiente em expressão dramática.

Willoughby (2000, p.26) reflete parecer necessário aos cantores de *pansori* suportarem uma certa parcela de *han* para se tornarem mestres respeitados do gênero, como é abordado no filme “*Seopyeonje*” (1993), de Kwon-taek. No filme, Yu Bong, o patriarca de uma família e artista de *pansori* acredita que a única forma de realmente capturar a essência e sonoridade do *pansori* é através do sofrimento. Assim, o patriarca busca transmitir a tradição musical para os filhos, mas para intensificar a vida sofrida de sua filha adotiva Seonghwa, decide cegá-la por envenenamento para que ela direcione seu foco exclusivamente para a produção vocal, utilizando a dor e tristeza provenientes de sua condição. Em seu leito de morte, Yu Bong confessa ter envenenado a filha e a aconselha a superar o luto e buscar a perfeição em seu *pansori*.

Portanto, segundo Willoughby (2000, p.28) o sentimento de *han* como dor e sofrimento é encontrado, em vários níveis, em todas as narrativas e artes baseadas na literatura coreanas e apesar do tom geral do *pansori* ser considerado áspero e duro, essa característica é utilizada para destacar e retratar o sentimento de *han* com potencial pungente e comovente. Contudo, segundo a autora, apesar dos timbres ásperos característicos, seria somente a partir de uma experiência musical completa do *pansori* que qualquer emoção poderia ser efetivamente comunicada.

Willoughby (2000, p.20) aprofunda que a própria natureza do *pansori* permite ao espectador experienciar a catarse por meio do uso de vocalizações ásperas e roucas e qualidades sonoras específicas, criando assim, o “*som do han*”.

No campo do cinema, McMahon (2018, p.72) argumenta que se o *han* pode se adaptar a vários discursos e não possui forma única pela qual possa ser expressado, definido ou entendido, também é possível que ele seja interpretado de maneiras diversas nos filmes sul-coreanos. Nesse caso, Boghe (2013 *apud* MCMAHON 2018, p.72) elabora que o conceito cultural do *han* é integral na forma pela qual os atos de vingança são retratados no cinema do país, constatando que esses atos podem ser entendidos:

(1) como um meio de catarse para liberar as emoções vingativas escondidas na experiência cotidiana do *han*, (2) uma identificação mais direta com essa experiência de *han*, já que a vingança no cinema coreano muitas vezes parece impossível ou insatisfatória e (3) uma desconstrução da moralidade ocidental clássica onde há uma clara distinção entre o bem e o mal. (BOGHE, 2013, *apud* MCMAHON, 2018, p. 72, *tradução nossa*).

O autor aponta que, no universo diegético no qual os filmes clássicos ocidentais se desenvolvem, o bem sempre vence o mal e as ações e índole das personagens são separadas pela narrativa que as dividem em uma “moralidade em preto e branco”, ou seja, dividem-as em mocinhos e vilões. Porém, como elucida McMahon (2018, p.73), no cinema sul coreano,

essa construção é subvertida, como por exemplo nos filmes *Mr. Vingança* (*Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002), de Park Chan-wook e *Sem Misericórdia* (*No mercy*, 2010) de Kim Hyeong-Joon. Nesses filmes de vingança, as personagens nem sempre recebem absolvição após suas perseguições e acabam sendo assassinadas no percurso, deixando o ato de vingança inalcançado. O autor defende que assimilar a incapacidade das personagens de alcançar a catarse através da vingança como uma expressão do *han* é uma narrativa essencialista da nação coreana. Boghe (2013 *apud* MCMAHON, 2018, p.73) defende que esse é o reflexo do *han*: a “incapacidade de restaurar o balanço da justiça [...], daí a necessidade de internalizar e aceitar esses sentimentos como parte da condição humana”.

Apesar disso, McMahon (2018, p.73) questiona que a identificação do *han* nos filmes sul-coreanos via análise textual consiste na identificação da causa e consequência da dor e sofrimento dos protagonistas, porém, essa abordagem limita o *han* a pequenas características que tem como resultado a negligência de sua ligação com a cultura coreana. Portanto, o autor defende que a análise do *han* no cinema que o reduza seu conceito apenas à raiva e tristeza está removendo seus traços coreanos. Para McMahon (2018, p.74) a identificação do *han* não é redutível apenas a identificar expressões de emoções na narrativa, mas, citando Chung (2005, *apud* MCMAHON, 2018, p.74) deve se concentrar na atmosfera e estado criados pela abordagem estilística.

Consequentemente, uma maneira apropriada de analisar o *han* na cultura cinematográfica sul-coreana envolveria um retorno às origens culturais do conceito e estabelecer uma compreensão estética do *han* que é exclusiva do cinema sul-coreano. Sob a lente de um *han* cinematográfico, a análise do gênero de filme histórico sul-coreano pode evitar tanto essencialismos quanto generalizações e homogeneização cultural. Em vez de focar em como os elementos de *han* podem ser refletidos através da progressão narrativa dos filmes e das ações dos personagens, a análise de uma estética cinematográfica de *han* se concentrará na geração formal dos filmes de uma narrativa histórica por meio de um foco específico nos tropos narrativos. e a encenação, na qual os personagens coreanos personificam e estão imersos em uma atmosfera implacável de opressão. (MCMAHON, 2018, p.75, *tradução nossa*).

Em conclusão, o *han* aparece em formas artísticas baseadas em observações críticas da realidade. Por meio da arte, seja ela visual, musical ou até mesmo no cinema, o *han* suprimido é expurgado. A partir dessa catarse, o povo coreano experiencia a vitória sobre a opressão e as injustiças da realidade e se reconecta com sua própria identidade.

4.4 NEW WAVE COREANA

Como vimos anteriormente, na Europa a Nouvelle Vague Française se originou entre o fim da década de 1950 e início de 1960, fruto de uma juventude efervescente pós segunda-guerra mundial. Em contrapartida, na Coreia do Sul, o desenvolvimento da nova onda do cinema coreano demorou mais algumas décadas devido ao longo período de dominação da Coreia pelo Japão e as seguidas censuras culturais e artísticas vividas pela sociedade. A Nova Onda no país se desenvolveu apenas no final dos anos de 1980 e a partir dos anos de 1990 e se consolidou nos anos 2000. Conhecida também como o Novo Cinema Coreano, trata-se de um movimento cinematográfico sul-coreano caracterizado por uma geração de cineastas que trouxeram novas perspectivas, estilos e temas ao cinema do país, além de conquistar reconhecimento internacional.

Diferente de seus pais, a juventude coreana da década de 1980 não vivia mais sob o medo de uma ameaça comunista. Apesar disso, segundo Standish (1992, p.111), eles vivenciavam um conflito de conceitos entre a democracia constitucional ensinada nas universidades coreanas desde 1945 e as sucessivas supressões políticas impostas pelos governos coreanos vividas pela sociedade na época. Esses estudantes haviam vivido a ditadura do General Park Chung Hee, líder político e militar sul-coreano que governou o país de 1961 a 1979, e acompanhado antigos e novos horrores de um país reprimido e segregado.

Park Chung-hee viveu uma carreira militar de sucesso antes de liderar um golpe de estado, em 1961, que o levou ao poder. Implementando várias políticas econômicas e industriais, o governante transformou a Coreia do Sul, antes dominada pelo Japão e Estados Unidos, em uma economia desenvolvida e uma potência industrial, incluindo uma série de planos econômicos quinquenais conhecidos como o "Milagre no Rio Han". Durante seu governo, Park Chung-hee adotou medidas autoritárias e repressivas contra opositores políticos e ativistas, o que gerou controvérsias e críticas por parte da população.

Na sua campanha para eleição de 1963, Park fala da necessidade de “[...] orgulho de um só país e um só indivíduo” (STANDISH, 1994,p.67) e de como os coreanos deveriam trabalhar juntos para reconstruir sua nação e não depender de mais ninguém. Standish (1993, p.56) aponta que o presidente estava apelando para o senso de *han* da nação, intensificado pela divisão entre Coreia do Norte e Coreia do Sul. “Esse senso de *han* originou-se da ocupação japonesa de 1910-1945 e parece ter precipitado uma ansiedade cultural generalizada em torno de questões de identidade masculina” (STANDISH 1993, p.56).

Em 1979, Park Chung Hee é assassinado e o General Chun Doo Hwan assume o governo da Coreia do Sul. Após a tomada de poder pelo General Chun, estudantes da Universidade Nacional de Chonnam, da cidade de Gwangju, realizam demonstrações em prol da libertação do líder da oposição do governo e manifestações pró-democracia, as quais foram brutalmente reprimidas no país. Em maio de 1980, civis da região apoiadores das demonstrações estudantis, unem forças com os estudantes e são igualmente reprimidos brutalmente pelas forças policiais. Uma semana depois, o General Chun envia tropas das forças armadas para invadirem a cidade e se inicia um dos maiores massacres conhecidos da história coreana. Standish (1993, p.62) aponta que o número oficial de vítimas foi apontado como 200 mortos, mas que testemunhas da época alegam que o número seria muito maior, por volta de 2.000 mortos. “Ao combinar a classe trabalhadora (*minjung*) a qual os estudantes enxergavam como representantes da verdadeira Coreia, imaculados pela corrupção e conexões estrangeiras, os estudantes se tornaram o centro da mudança social e política nos anos de 1980” (STANDISH, 1992, p.111, *tradução nossa*).

Standish (1992, p.111) aborda que os movimentos estudantis da época acreditavam que os Estados Unidos haviam tido papel crucial para a tomada do poder por Chun entre 1979 e 1980, além de sua responsabilidade pelo massacre de Gwanju. Segundo a autora, é dessa geração de estudantes de 1980 que nascem os nomes mais influentes do cinema sul-coreano contemporâneo. O massacre de Gwangju resultou em um grande impacto na sociedade intelectual e artística da Coreia do Sul na época e continua a ser um assunto importante até os dias atuais, como por exemplo, é tema central do filme *Peppermint Candy* (*Bakha Satang*, 1999), do diretor sul-coreano Lee Chang-dong.

Por volta dos anos de 1980, na Coreia, houve o afrouxamento das leis que controlavam e censuravam a produção e o lançamento de filmes nacionais, mas não seu fim. Com a sucessão de Chun Doo Hwan por Noh Tae Woo na presidência do país, uma nova constituição foi promulgada e, dentre outras medidas, adotou uma Lei dos Filmes - MPL (*Motion Picture Law*) mais benéfica para a liberdade de expressão. Essas modificações trouxeram de volta a possibilidade de criação de filmes que tentavam abordar e interpretar as realidades sociais. Standish (1993, p. 65) aponta que nesse período houve um aumento no padrão dos filmes coreanos contemporâneos caracterizados pelo crescimento de um "novo realismo", já que pela primeira vez desde 1950, os diretores eram livres para escolherem suas temáticas filmicas. Segundo ela, libertos da censura política, os filmes da New Wave coreana apropriaram-se dos problemas políticos e sociais que até o momento eram apenas expressos

pelo Movimento *Minjung*, e, alinhados a ele, colocavam homens e mulheres trabalhadores no centro da narrativa, utilizando o termo “novo realismo” para descrevê-las.

Nesse ponto é necessário falarmos do diferencial de uma estrutura narrativa convencional, “clássica”, para uma do Novo Cinema coreano.

Todorov (1977 *apud* Standish 1993, p. 66) estabelece que a estrutura básica de uma narrativa se inicia com uma situação estável que é perturbada por alguma força ou poder, e resulta em um desequilíbrio. Por meio de uma força oposta à que gerou o desequilíbrio, a situação estável é restabelecida e institui-se um novo equilíbrio, porém diferente do primeiro. Seria essa, portanto, uma narrativa com a ideia de solução, de retorno para a ordem. Para Standish (1993, p.67) a ideia de uma solução final afeta a forma pela qual os problemas sociais e políticos são tratados nas obras. A autora aponta que uma atitude em relação à temática já é tomada pela própria estrutura da forma narrativa, a qual requer uma solução. A ênfase colocada pela estrutura narrativa convencional na resolução do conflito implica que a resolução pode acontecer sem “[...] uma mudança das estruturas sociais e políticas da sociedade” (STANDISH, 1993, p.67), o que é reforçado pelo destaque de indivíduos únicos como agentes da causalidade, agentes “ambiciosos” que adiantam o enredo devido à ênfase em dramas privados.

Por outro lado, as narrativas do Novo Cinema Coreano, lidam com problemas e

[...] tendem a tratá-los não como problemas sociais ou políticos (isto é, problemas da estrutura social e política), mas como problemas pessoais (isto é, qualidades pessoais, atributos e assim por diante). A ênfase está no drama interpessoal e não na interação de forças sociais e políticas. (STANDISH, 1993, p.67, *tradução nossa*).

O “realismo” quando em foco pela produção artística, enfatiza o “mundo real”, ao contrário de sua apresentação característica no romance ou mito, por exemplo. No cinema coreano contemporâneo, para Standish (1993, p.67), há um direcionamento para o realismo, pois o cinema se posiciona contra as tradições convencionais impostas pela censura política do país. Dessa forma, o Novo Cinema Coreano é caracterizado por novos personagens: as classes trabalhadoras, estudantes; novos cenários: as fábricas, os guetos e novos problemas: divisão norte/sul, urbanização e o colapso das famílias.

Pelo foco na classe trabalhadora, os diretores desse período procuram se opor à marginalização desses grupos sociais, apontados como Standish (1993, p. 69) como “os representantes dos níveis mais baixos da hierarquia confucionista e antes excluídos pelo antigo cinema controlado pelo estado”. Ao retratar essas classes em locais de trabalho, segundo a autora, os cinemas desse período expressam um estilo autoral comprometido com os valores humanos.

A utilização das locações nos filmes da Nova Onda Coreana também ganham inovação e novos sentidos. Standish (1993, p.71) aponta que, segundo Raymond Williams, as inovações no realismo não estão relacionadas com fatores externos, mas com a história das convenções artísticas. Assim, as inovações revelam a realidade ao expor a artificialidade das convenções realistas anteriores. Em alguns filmes da Nova Onda, por exemplo, é dada ênfase e autonomia para as locações, pois o filme constrói a ideia de que o trabalho é um determinante crucial de como as vidas pessoais das personagens são expressas. Ao confinar as ações a determinados espaços, os filmes enfatizam “a dominância do trabalho na moldagem das existências físicas e emocionais” das pessoas.

Um dos expoentes do Novo Cinema Coreano é o diretor Pak Kwangsu. Conhecido por suas obras que exploram questões políticas e sociais da Coreia do Sul, Pak dirigiu vários filmes importantes em sua carreira, incluindo *"The Age of Success"* (*Seonggong shidae*, 1988), *"To the Starry Island"* (*Geu seom-e gago sipta*, 1993) e *"A Single Spark"* (*Areumdaun cheongnyeon Jeon Tae-il*, 1995), o qual lhe rendeu o prêmio de melhor diretor no Festival de Cinema de San Sebastian em 1996. Segundo Standish (1993, p.75) sua estrutura narrativa reduz os problemas políticos e socioeconômicos ao drama individual. Dessa forma, os problemas dos filmes estão localizados nos indivíduos, os quais são representados como um problema *para* a sociedade mais do que um problema *da* sociedade e as personagens são deslocadas de suas famílias e falham em comunicar-se com os outros ao seu redor.

Apesar do compromisso de Pak Kwangsu em representar a situação difícil dos coreanos da classe trabalhadora, seus filmes, por meio da adoção da narratividade e do realismo convencionais, reduzem toda a questão da urbanização industrial e seus efeitos sobre a família a um individualismo acentuado que só pode apelar para um sentimento compartilhado de *han* no espectador. Esses filmes fornecem uma crítica hermética dos eventos da narrativa que falha em reconhecer as estruturas políticas e econômicas que causaram a situação em que os personagens são colocados. (STANDISH, 1993, p.75, tradução nossa).

Alguns filmes produzidos nessa época apresentam uma preocupação comum com o controle social, evidenciado pela nostalgia implícita em relação à ordem patriarcal confuciana do passado, segundo a qual a família extensa era o centro da sociedade e as mulheres eram restritas e controladas dentro do grupo familiar. Com a industrialização e a urbanização, as comunidades rurais se desintegraram, levando a uma mudança das famílias nucleares. Este processo colocou grande pressão sobre os papéis masculinos tradicionais, agravando assim uma crescente ansiedade cultural sobre a imagem masculina em geral. Standish (1993, p.53) aponta que o cinema sul coreano, a partir do final dos anos de 1980, era dominado por imagens de homens fortes e de masculinidade viril, uma reação, nas palavras dele, “ao senso

de impotência nacional e humilhação final de uma nação não mais em poder de sua masculinidade” (STANDISH, 1993, p.57).

Yi Hyoin (2019, p.83) propõe que a Nova Onda do Cinema Coreano deve ser vista como um resultado ou processo após movimentos criticamente desafiadores, ao invés de ser diretamente influenciada por eles. O autor defende que os cineastas coreanos pré-Nova Onda e durante o movimento desejavam quebrar com as normas das produções até os anos de 1970 e praticarem seus cinemas “ideais”, porém, eles não conseguiam separar-se completamente das convenções do passado.

A Nova Onda seguiu algumas convenções anteriores a exemplo de “os cineastas tentaram fazer com que seus filmes parecessem mais lascivos enquanto eles emulavam cenas de sexo estereotipadas como obrigatórias”, como por exemplo no filme *Geudeuldo wuricheoreom* (1990) de Park Gwangsu. Hyoin (2019, p.83) aponta que no filme uma das personagens pratica o sexo violento “o que representa a sociedade destruindo as pessoas e elas umas às outras”.

Yecies e Shim (2015, p.171) apontam que desde a década de 1950, temas políticos e sexuais haviam sido identificados como alvos principais da censura oficial. Porém, esses temas sexuais permitiam ao público se desligar da realidade de viver sob uma ditadura e os censores de filmes geralmente negligenciavam o erotismo e o material sexual explícito.

Durante o governo militar de Chun Doo-hwan, resultado de um golpe de estado em 1979, houve um controle implacável em vários aspectos da sociedade, e principalmente de forma brutal na repressão das manifestações democráticas, resultando no Massacre de Gwangju. A "Política dos 3S", também chamada de "sexualização e atletização" da nação era uma forma de desviar a atenção dos coreanos acerca dos assuntos políticos e sociais que ebuliam no país. “Sexo, Tela e Esportes eram o ‘pão e circo’ oferecido às massas na tentativa de desviar sua atenção da política. Já em 1983, a imprensa discutia essa política e a lógica por trás dela em termos de ‘estupificar’, ‘hipnotizar’ e ‘aliviar o estresse’ sentido pelo público. YECIES E SHIM (2015, p.171, tradução nossa).

Durante a *Yeongsan sidae* (A Era da Imagem), movimento entre os anos de 1975 e 1978, predecessor da Nova Onda Coreana, os personagens de filmes de certas categorias eram frequentemente representados com delírios sexuais, vistos tanto como técnica narrativa para o sucesso de bilheteria, quanto como uma expressão da repressão política da liberdade individual. Segundo Hyoin (2019, p. 88), alguns dos diretores da Era da Imagem são considerados predecessores da Nova Onda Coreana porque lidam com problemas ideológicos baseados em sua experiência histórica com enfrentamentos da esquerda e direita e “praticam o

orgulho desafiador na linguagem cinematográfica enquanto mostram compaixão pelos seres e pela complexidade humana”.

Outro nome importante do cinema coreano pré Nova Onda é Lee Jang-ho, cineasta que, nas palavras de Hyoin (2019, p.89), indicava que filmes também podiam refletir a realidade da Coreia, assim como a literatura e a arte faziam. Ele proporcionou o que a sociedade coreana dos anos de 1980 esperava ver nas telas: o real em sua forma mais crua. Trabalhando com narrativas não lineares, mesclagem de estilos e apresentando prostitutas e pessoas com deficiências, como no caso de “*Declaration of Fools*” (*Babo seoneon*, 1983). Hyoin (2019, p.90) aborda que, apesar do cenário futurista e qualidades surrealistas do filme, Lee evoca além do texto aspectos da realidade e revela a natureza opressiva das instituições e ideologias.

Bae Changho também é apontado por Hyoin (2019, p.90) como um diretor de sucesso. Apesar de seus filmes serem uma modernização dos clichês, seu respeito era adquirido devido às experimentações com estilo. Suas novas imagens, trabalhadas através de lentes e técnicas de edição eram, na opinião do autor, brilhantemente apresentadas. Além disso, Bae explorou os recursos dos planos longos, como por exemplo no filme, *Hwang Jin-I* (1986). “Sua tentativa de criar tomadas longas foi mais pertinente para se preparar para a New Wave coreana na década de 1980, porque ele criou uma percepção clara e autoconsciência da linguagem do estilo do filme, em vez de uma mera preferência por tomadas longas (HYOIN, 2019, p.92, tradução nossa).

Já no período da Nova Onda Coreana, alguns diretores como Park Gwang-su - apontado por Hyoin (2019, p.93) como líder do movimento - apresentam características como representação do “pobre embelezado tempo e espaço” e personagens que existem na realidade mas nunca foram expressos nos filmes, além de sua aversão pelo movimento social elitista. O diretor também trabalha as locações e *mise-en-scène* em lugares do cotidiano da classe trabalhadora, como o quarto autônomo, sala de plantão noturno, ruas para ônibus e ruas em uma cidade de mineração de carvão.

Hyoin (2019, p. 95) divide os elementos da Nova Onda Coreana em três, com maior enfoque na forma cinematográfica; são eles: a adoção de temas sociais, a expansão da linguagem fílmica e o escape da auto-censura.

A primeira categoria, “adoção de temas sociais” envolve a abordagem de temas sociais pelos cineastas sul-coreanos, que refletem a realidade social e política do país. Esses temas muitas vezes envolvem questões como a desigualdade social, a corrupção, a exploração dos

trabalhadores e violências e repressão políticas e sociais, os quais são explorados de forma crítica e criativa pelos diretores.

A segunda categoria destacada por Hyoin (2019) é a expansão da linguagem filmica. Ele argumenta que os cineastas da Nova Onda do Cinema Coreano estão constantemente experimentando e inovando em termos de técnicas de câmera e montagem, por exemplo, a fim de criar uma nova estética. Através dessas técnicas, os diretores são capazes de transmitir mensagens complexas e emocionais de forma visualmente atraente e impactante.

Por fim, a terceira categoria identificada por Hyoin (2019) é o escape da auto-censura. O autor argumenta que os cineastas da Nova Onda do Cinema Coreano estavam cada vez mais dispostos a abordar temas controversos e desafiar as restrições impostas pelas instituições culturais e políticas da Coreia do Sul. Isso é evidente nos filmes que abordam questões como a sexualidade e a violência, que eram considerados tabus na sociedade sul-coreana.

Por outra análise, Standish (1992, p.112) aborda que os filmes da Nova Onda do Cinema Coreano são dominados por um senso de *han* que assombra as vidas das personagens e mesmo com as distinções de temas e estilos autorais, alguns elementos intrínsecos são comuns. De acordo com a autora,

1 - Os personagens da Nova Onda do Cinema Coreano frequentemente são colocados em cenários extremos que acentuam seu isolamento.

2 - A comunicação entre os personagens é normalmente limitada ou inexistente.

3 - A família, instituição central na sociedade confuciana sul-coreana, raramente é retratada e, quando o é, está frequentemente em crise e desintegração.

4 - Existe uma tendência em externalizar a culpa pela divisão nacional e pelos problemas sociais e políticos para sentimentos antiamericanos e antigovernamentais expressos em subtextos.

Em conclusão, a Nova Onda do Cinema Coreano é um movimento cinematográfico que se destaca pela sua inovação estética e temática, porém, sem deixar de remeter também a movimentos anteriores da cinematografia coreana. Autores como Hyoin (2019) e Standish (1992) oferecem diferentes perspectivas sobre as principais características e elementos deste movimento, destacando a importância da forma e da narrativa na criação de filmes únicos e impactantes. Além disso, Standish (2019, p. 112) destaca a presença do *han* como um elemento comum nos filmes, o que contribui para a sensação de isolamento e alienação dos personagens. Através do uso de temas sociais relevantes, inovações técnicas e um senso de ousadia em relação a temas tabu, a Nova Onda do Cinema Coreano apresenta a capacidade de

refletir a realidade social e política da Coreia do Sul, e tem ajudado a transformar a cultura cinematográfica sul-coreana e a posicionar diretores desse movimento como influentes no cenário internacional.

5 CINEMA DE KIM KI-DUK E A EXPRESSÃO DO *HAN*

Kim Ki-duk foi um cineasta contemporâneo da Coreia do Sul. Controverso devido aos conteúdos de seus filmes e às suas personagens marginais, Kim Ki-duk apresenta um cinema reativo à sociedade e apresenta as formas mais primitivas dos seres humanos e seus questionamentos sobre a vida e sobre suas próprias índoles.

No presente capítulo será apresentado o diretor Kim Ki-duk e um breve panorama de sua trajetória artística. Adicionalmente, abordaremos as principais características de sua obra descritas por Hye Seung Chung (2012) e seu estilo cinematográfico. Em seguida, realizaremos a análise fílmica de “Casa Vazia” (*Bin-jip*, 2004), “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) e “Amen” (2011) a fim de investigar a expressão do conceito *han* nas obras do diretor.

5.1 A OBRA DE KIM KI-DUK

Ao lado de diretores como Park Chan-wook, Kim Jee-woon, Hong Sang-soo e Lee Chang-dong, um nome que se destaca no Novo Cinema Coreano é o do diretor Kim Ki-Duk. Nascido em 20 de Dezembro de 1960, na montanha de Bongwha, Kim Ki-Duk é um diretor sul-coreano que teve uma carreira ativa como cineasta principalmente durante a década de 1990 e 2000, embora tenha continuado a produzir filmes até pouco antes de seu falecimento em 2020 decorrente de complicações da COVID-19. A obra de Kim Ki-Duk é vasta e conta com mais de 20 filmes, os quais exploravam temas complexos como violência, trauma, espiritualidade, solidão, amor e morte, sendo seu primeiro *Crocodile* (*Ag-o*; 1996) e suas obras dos anos 2000 as mais presentes para comercialização no ocidente como “A Ilha” (*Som*, 2000), *Real Fiction* (*Siljae sanghwang*, 2000), “Cara Mau” (*Nappun namja*, 2001), (*Such'wiin pulmyong*, 2001), “A Guarda Costeira” (*Haeanson*, 2002), “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Pom yorum kaul kyoul kurigo pom*, 2003), “Samaritana” (*Samaria*, 2004), “Casa Vazia” (*Bin-jip*; 2004), “O Arco” (*Hwal*, 2005), e “Time: O Amor Contra a Passagem do Tempo” (*Sigan*, 2006).

Kim Ki-duk ganhou inúmeros prêmios internacionais em festivais de cinema, incluindo o Leão de Prata no Festival de Cinema de Veneza em 2004 pelo filme Casa Vazia (*Bin-jip*; 2004). Embora tenha sido aclamado pela crítica, sua carreira foi marcada por controvérsias, por sua abordagem estilística distintiva e pela exploração de temas pesados e provocativos em seus filmes, o que o ajudou a se destacar em meio a outros cineastas da

época. Seu trabalho é frequentemente descrito como poético, filosófico e visualmente impressionante, e suas obras são consideradas como influências significativas para a cinematografia coreana e mundial.

Hye Seung Chung (2012, p. 2) define que o cinema de Kim Ki-Duk respeita e desconstrói códigos convencionais do realismo ao incorporar o metafísico e sequências fantásticas. Além disso, o diretor faz uso de elementos e paisagens serenas do “mundo natural”, os quais contrastam com o estado mental agitado de suas personagens. Dessa forma, Kim insere o espectador em um mundo que é, nas palavras de Chung (2012, p.2) “confortavelmente familiar e estranhamente estrangeiro ou exótico” e convida as audiências a questionar os limites entre moralidade e imoralidade, amor e ódio, felicidade e miséria.

Kim Ki-duk é um cineasta sul-coreano conhecido por seus filmes provocativos e muitas vezes controversos, também pode ser analisado e criticado sob a lente do orientalismo. Teóricos como Edward Said destacam como as representações culturais podem perpetuar relações de poder e influenciar a maneira como as culturas são percebidas e compreendidas. Lary (2006, p.3-4) aponta que segundo Said o Orientalismo é uma forma de estereotipar e simplificar a cultura, história e sociedade do Oriente, criando uma imagem homogênea e exótica do "outro" em contraste com o "ocidente" supostamente racional e avançado, além de ser “[...] visto ao mesmo tempo como repleto de elementos exóticos e excitantes, muitos deles explicitamente sexuais” (LARY, 2006, p.3). Said discute essas ideias em seu livro "Orientalismo", publicado em 1978 e argumenta que o Orientalismo é uma construção ideológica que serve aos interesses políticos e econômicos do Ocidente, justificando sua dominação e exploração. Os aspectos do Orientalismo na obra de Kim Ki-Duk são discutidos por teóricos como Brian Yecies, Kim Kyung Hyun, Choi Chung-moo e Lee Sang-joon, porém, vale ressaltar que alguns enfatizam mais os aspectos estereotipados e exóticos de sua obra, enquanto outros argumentam que ele desafia ou subverte certos tropos do orientalismo em sua narrativa cinematográfica.

Natural de uma província rural da Coreia do Sul, Kim Ki-Duk enfrentou diversas questões em sua vida, como discriminação social devido à sua condição econômica, dificuldade de acesso à educação e trabalhos precários. Temendo uma carreira acadêmica frustrada, como havia sido a de seu filho mais velho, o pai de Kim Ki-Duk forçou-o a largar a escola e se dedicar ao trabalho nas fábricas. Kim trabalhou em ferros-velhos, canteiros de obras e empresas de eletrônicos. Chung (2012, p. 5) apresenta que, para fugir de seu pai abusivo em 1982, o jovem Kim se voluntaria para a divisão mais exigente físico e psicologicamente do exército sul-coreano, a marinha naval, até então sob o controle do

governo de Chun Doo Hwan. Após deixar a marinha, o futuro diretor se junta como voluntário a uma igreja batista e cultiva seu amor pela pintura, um hobby que possuía desde a infância, o que o leva a se mudar para Paris em 1990 e viver como um artista de rua fazendo retratos. Na Europa, Kim Ki-Duk se torna consumidor das imagens em movimento, estimulado por filmes como *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991), de Jonathan Demme e *Os Amantes de Pont-Neuf* (*Les Amants du Pont-Neuf*, 1991) de Leos Carax.

Ao retornar para Seoul em 1993, Kim participa de um curso de roteiros oferecido pelo Conselho de Cinema Coreano (Korean Film Concil) e após algumas falhas vence o prêmio principal em 1995 com o roteiro “*Illegal Crossing*” (*Mundan hoengdan*), o qual nunca chegou a ser produzido. Esse roteiro abriu portas para a entrada de Kim Ki-Duk na indústria do cinema sul-coreano.

O roteiro girava em torno de um casal, assim como os futuros filmes de Kim, marginalizado e sórdido, constituído por uma modelo de revistas adultas “Skirt” e um artista de retratos “I” afligido por um câncer de pulmão. Após cometerem um crime, os dois se veem cercados pela polícia e morrem baleados, caindo de um penhasco em um abraço final. Temáticas como o amor, a morte, a marginalização e o isolamento social já começavam a ser um campo de experimentação para o diretor.

Seu primeiro filme, *Crocodile* (*Ag-o*, 1996), apresenta um homem apelidado de Crocodilo, que sobrevive debaixo de uma ponte com um menino e seu avô. Cada um consegue dinheiro e comida à sua maneira, até que um dia Crocodilo resgata uma jovem prostituta chamada Myong-suk do suicídio. Nessa primeira obra, efetivamente, o diretor já demonstra características que viriam a ser parte de sua marca, como por exemplo “formas grosseiras e exibições primitivas de masculinidade” (CHUNG, 2012, p.5). Crescendo em um país de sistema elitista e que valorizava o desenvolvimento capitalista e a riqueza particular, o cinema de Kim Ki-Duk é baseado em suas próprias experiências de vida, vivências como um indivíduo à margem da sociedade e parte da massa de trabalhadores industriais.

Vale ressaltar que em muitas obras do diretor as mulheres são vítimas dessas “exibições primitivas de masculinidade”, seja pela violência física, sexual ou por sua subjugação. A forma com a qual Kim Ki-Duk apresenta e aborda essas personagens contribui para a sensação de opressão dos indivíduos na sociedade, mas igualmente abre espaço para questionamentos sobre essas escolhas e a representação e inferioridade feminina em suas obras como reflexos de comportamentos culturais e históricos da sociedade coreana.

Outra característica apresentada por Chung (2012, p.6) do cinema de Kim Ki-Duk é que seus filmes são impulsionados por personagens consideradas como “perdedoras”, as quais frequentemente são centrais em seus filmes: os marginalizados socialmente, subalternos oprimidos ou figuras das sombras como pessoas em situação de rua, bandidos, prostitutas, moradores de acampamentos, pessoas com deficiências e presidiários, para os quais “a única forma de comunicação é um senso compartilhado de dor física resultado de atos extremos de violência”.

O cinema necessariamente brutal de Kim, que reflete a crueldade de uma sociedade classista, cega ou indiferente aos infortúnios dos outros, é muitas vezes mal interpretado por críticos ocidentais e fãs de *cult* como simplesmente outro exemplo do “cinema extremo” do Leste Asiático, um termo genérico que se refere a uma variedade de filmes caracterizados pelo uso explorador ou sensacionalista de sexo, violência e horror/terror. (CHUNG, 2012, p.7, *tradução nossa*).

Chung (2012, p.6) argumenta que o cinema de Kim Ki-Duk pode ser visto com base no conceito de “ressentimento” de Nietzsche, como uma “politicamente poética, poeticamente política declaração sobre a marginalização social” (CHUNG, 2012, P.6). Dessa forma, o poder dos filmes de Kim Ki-Duk reside em sua capacidade de capturar e comunicar emoções cruas de protagonistas “subalternos” que vivem nas camadas inferiores da sociedade coreana.

O termo “ressentimento” corresponde, assim, já no interior da filosofia de Nietzsche, a um problema fisiológico, de um organismo sem forças para reagir frente às intempéries da vida e que também não consegue digerir os sentimentos ruins, aquele veneno produzido por sua não reação, passando a apresentar uma desordem psíquica que o impede de viver efetivamente o presente. (PASCHOAL, 2009, p.14).

Para entender melhor o cinema do diretor, é preciso também compreender a forma como ele constrói os seus “heróis abjetos”. As personagens de Kim Ki-Duk são baseadas no próprio autor e sua trajetória de vida, suas habilidades, incertezas, ambientes. Os filmes do diretor permeiam entre um espectro de emoções brutas como raiva, inveja, frustração - e o próprio ressentimento. Essas emoções são sentidas pelas personagens de Kim, pessoas desprivilegiadas que não têm os recursos necessários para sobreviver em uma sociedade extremamente competitiva, demonstrando uma ampla gama de emoções, como tristeza, frustração, desesperança, desamparo. Elas enfrentam, assim como o diretor no passado, uma sociedade na qual as chances de sucesso e mobilidade social ascendente são mínimas, especialmente por ser estruturada em torno de conexões exclusivas ou redes familiares, que exigem privilégios ou influências especiais para conseguir sucesso. Assim, essas emoções podem ser agravadas pela sensação de impotência diante de sistemas sociais que perpetuam a desigualdade e a injustiça, criando uma sensação de alienação e isolamento social.

O cinema de Kim Ki-Duk, portanto, é descrito como necessariamente brutal, porque reflete simbolicamente e se vinga da crueldade de uma sociedade classicista e conformista. Segundo Chung (2012, p.23), Nietzsche define o ressentimento como um processo pelo qual as partes desempoderadas e feridas anestesiavam a dor através das emoções, dores essas que se tornam insuportáveis com emoções ainda mais violentas. O filósofo também aponta que a profunda compreensão desse ressentimento só é possível para aqueles que compartilham da mesma agonia.

A abordagem do ressentimento de Nietzsche coloca em foco uma outra filosofia, a do *han*. Se Chung aponta que o cinema de Kim Ki-Duk é capaz de ser um cinema de ressentimento, propomos que o cinema do diretor é capaz de ser um cinema de *han*, sentimento latente da sociedade coreana e que se relaciona com o passado de opressão e silenciamento dos indivíduos.

Em síntese, o cinema sul coreano desde a dominação japonesa até a Nova Onda foi um cinema de questionamento da realidade social e política. Apesar de os enfoques contemporâneos serem voltados para o sucesso das produções de filmes *blockbusters*, o cenário independente cinematográfico da Coreia do Sul desde seu início mostrava a realidade de indivíduos alijados do desenvolvimento do país e suas consequências para as vidas públicas e privadas. A colonização japonesa gerou agressivas modificações na vida da Coreia, porém a sociedade pós-colonial em diversas eras se reconstruiu sobre um passado de violências renegado e nunca esquecido, mas recontextualizado em atitudes e ressentimentos guardados.

Os genocídios e abusos políticos do governo de Park Chung Hee levaram à ebulição da classe estudantil e a criação de filmes que interpretavam as realidades sociais com ênfase nos dramas interpessoais. A Nova Onda do Cinema Coreano nasce, assim, como os outros movimentos cinematográficos do país, de acontecimentos trágicos e silenciadores. O movimento estudantil traz à tona uma nova proposta de personagens a serem trabalhados, e é adotado o enfoque na classe trabalhadora, *minjung*, a qual era considerada como representante da verdadeira Coreia. Desenvolve-se a ênfase no drama interpessoal e o trabalho é parte indissociável de como as vidas das personagens são expressas. O cinema da Nova Onda coreana retrata homens fortes de masculinidade viril, em contraponto a uma sociedade que, de tão oprimida, não está mais no controle de sua própria masculinidade. O sexo é utilizado, portanto, como forma de violência e de repressão.

Cineastas precursores da Nova Onda Coreana inovam em críticas sociais e estéticas que abrem caminho para a consolidação do movimento. Lee Jang-ho apresenta o “real” com

narrativas não lineares e personagens como prostitutas e deficientes físicos, Bae Chang-ho experimenta com os planos longos e Park Gwang-su apresenta o tempo e espaço “pobres” e cotidianos, com cenas das cidades e interior.

Ademais, um cineasta da Nova Onda Coreana, Kim Ki-Duk, arremata muitas características dos precursores e explora as mazelas do povo coreano de forma bruta e impactante. Ele opta por formas grosseiras de masculinidade, a presença de personagens marginalizados e se vinga de muitos aspectos da sociedade opressiva passada e contemporânea. Surge assim a dominação das obras por um senso de *han*, descrito por alguns autores como sensação de tristeza profunda, raiva e ressentimento que contribui para a sensação de isolamento das personagens e que, como o enfoque deste trabalho, investigamos como estaria expressa na cinematografia do diretor Kim Ki-Duk.

Kim Ki-duk é um diretor que conta com um número extenso de filmes, sendo 26 títulos na função de diretor e alguns ainda como roteirista. Com a finalidade de analisarmos a forma expressa do *han* em sua obra, selecionamos como corpus de análise os filmes “Casa Vazia” (*Bin-jip*, 2004), “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) e “Amen” (2011). Apesar de podermos analisar o conceito de *han* em outras obras do diretor, os filmes escolhidos foram eleitos com base em uma pluralidade de cenários e estilos estéticos nos quais o *han* pode ser analisado. Em “Casa Vazia” (*Bin-jip*, 2004) podemos observar a dualidade do *han* e seus reflexos na sociedade contemporânea coreana; em “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) o *han* faz-se presente em um cenário isolado da sociedade, um mosteiro em uma lagoa na qual as personagens estão distantes do mundo "externo", portanto o *han* é observado como algo intrínseco ao indivíduo coreano; e em “Amen” (2011), nos afastamos das narrativas ambientadas na Coreia para o *han* "em transporte", ou seja, coreanos que mesmo deixando sua terra natal o carregam como parte de suas trajetórias.

5.2 “CASA VAZIA” (*BIN-JIP*, 2004): *HAN* NA SOCIEDADE COREANA MODERNA

“Casa Vazia” (*Bin-jip*, 2004) é um filme sul-coreano dirigido por Kim Ki-duk, que narra a história de Tae-suk, um jovem que invade casas vazias enquanto seus proprietários estão ausentes. Em vez de roubar, ele apenas se instala temporariamente e conserta pequenos problemas nas residências. Ao invadir uma casa de bairro de classe alta, Tae-suk é

surpreendido pela presença da esposa do proprietário, Sun-hwa, uma mulher presa em um casamento abusivo. Fascinado por ela, Tae-suk decide ficar na casa por mais tempo e aos poucos, uma conexão estranha e misteriosa se desenvolve entre eles. Embora não se comuniquem verbalmente, Tae-suk permanece na casa mesmo após a chegada do marido de Sun-hwa e decidem fugir juntos. Enquanto exploram os segredos e as vidas ocultas de pessoas que deixaram suas casas vazias, Tae-suk e Sun-hwa encontram conforto e escape em sua união silenciosa.

Ao invadirem uma casa, Tae-suk e Sun-hwa se deparam com o corpo morto de um senhor e realizam o preparo funerário. No dia seguinte o filho e a nora do senhor chegam em casa, os encontram e eles são levados pela polícia. Sun-hwa é devolvida a seu marido e Tae-suk, acusado de invasão, sequestro, estupro e do assassinato do senhor e acaba sendo preso pela polícia. A prisão de Tae-suk desencadeia uma fase de autodescoberta e transformação para o personagem enquanto enfrenta os desafios e as restrições desse novo ambiente.

O relacionamento entre Tae-suk e Sun-hwa coloca em evidência dois indivíduos oprimidos em situações diferentes, um pela sociedade e depois pela violência policial, e outro dentro de seu casamento, no próprio lar. Assim como a Coreia ao longo de sua história de guerra e dominações, as histórias pessoais de Tae-suk e Sun-hwa crescem sob o peso de viverem como sombras de algo maior, entidades que detém o poder. Tae-suk entra nas casas vazias, se apropria do que não é dele e habita como se aquele espaço o pertencesse, mesmo de forma temporária. Esse ato marginalizado nos leva à reflexão de uma sociedade na qual as vidas privadas não são vistas como prioridade e que a grande máquina estatal apenas se preocupa com o indivíduo quando ele ocasiona em alguma consequência para o bem-comum. O personagem Tae-suk entra em diversas residências e objetos nunca são furtados, mas ao causar impacto na vida de Sun-hwa, o marido se revolta e recorre ao sistema policial. Outro caso é o da própria Sun-hwa. Em seu relacionamento com o marido, Minkyu, ela é tratada como uma sombra, sem importância ou incapaz de satisfazer as expectativas de seu marido, porém, quando ela foge com Tae-suk, seu marido a prioriza como um "bem" de grande valia.

Kim Ki-duk levanta o debate sobre as "sombras" que permeiam a sociedade coreana, indivíduos silenciosos ou silenciados e que são marginalizados, como diversos personagens do diretor. Além disso, ele utiliza da linguagem não verbal para evidenciar a reciprocidade subjetiva entre o casal. Um ponto chave da narrativa para a relação das personagens é a cena em que Sun-hwa se mostra para Tae-suk, ele a vê e o telefone com o marido de Sun-hwa na linha toca ao fundo, dizendo que ele voltará para casa (Figura 9). Nessa cena, pela primeira vez, as personagens se reconhecem como indivíduos, duas sombras que agora passam a

enxergar sua existência pessoal e mútua. A partir desse reconhecimento, Sun-hwa e Tae-suk continuam vivendo como duas sombras, mas agora juntos, e reconhecem sua materialização. Nesse exemplo, a opção de planos intercalados evidencia a ideia da troca de olhares, do reconhecimento, e a voz do marido de Sun-hwa ao fundo reforça o peso da opressão e controle exercida por ele e, metaforicamente, por uma sociedade excludente.

Figura 9: Fotogramas da cena em que Sun-hwa e Tae-suk trocam olhares pela primeira vez.



Fonte: “Casa Vazia” (*Bin-jip*, 2004)

“Casa Vazia” é um filme sobre o potencial criador de beleza do *han*. Ele trabalha como a invisibilidade pode gerar o reconhecimento das identidades e seu lugar no mundo. Apesar de o *han* ser ligado aos sentimentos de dor, raiva e angústia, como dito anteriormente, Kim (2017, p. 256) também o caracteriza como criador de uma beleza complexa e não somente um “efeito ruim unidirecional”. Esse atributo do *han* é construído ao longo da narrativa de “Casa Vazia”. O filme, portanto, apresenta duas facetas do *han*: a beleza construída pela relação entre Sun-hwa e Tae-suk, fruto dos isolamentos e abusos e também o *han* da raiva, expressa pelo marido de Sun-Hwa e pelas agressões policiais.

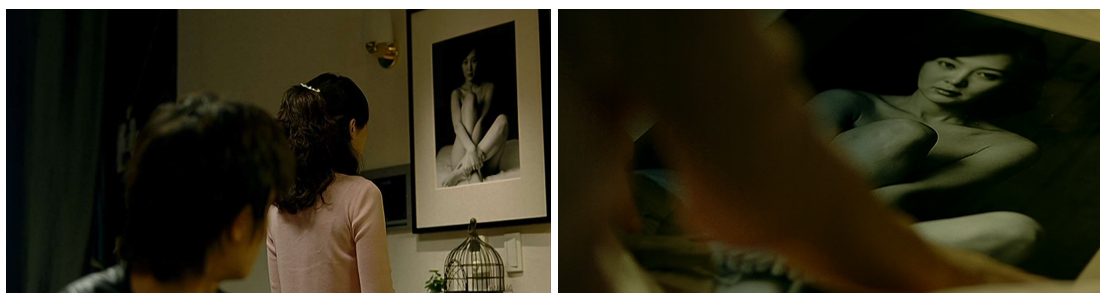
Huer (2009 *apud* MCMAHON, 2018, p.68) aponta que o *han* descreve a raiva e injustiça que os coreanos sentem em suas vidas privadas, sejam elas causadas pelo governo, empregados, família ou amigos, ou injustiçados por uma força superior. O marido de Sun-hwa, Min-kyu, é um homem de classe alta coreana, ao julgar por suas vestimentas e padrão da casa em que vive e chega até a falar no telefone que iria mandar dinheiro para a família da esposa. Sua ira é despertada pela falta de controle das coisas simples que o cercam,

como a frustração com a falta de desejo de Sun-hwa e a consequente fuga com outro homem, mostrando também um reflexo machista e sua “masculinidade e honra” colocadas em cheque .

O personagem do marido mobiliza todos os agentes sociais possíveis e procura a todo momento a catarse de sua ira, seja pela agressão contra a esposa ou contra o culpado de roubá-la. Essa ira é evidenciada por seu ódio cego por Tae-suk e suas tentativas obsessivas em levar Sun-hwa de volta para casa, ou pela cena em que paga à polícia para realizar as tacadas de golfe em Tae-suk como vingança. Essa personagem traz consigo a carga de um *han* de traição, de uma pessoa que se sente injustiçada pela realidade que a cerca e é envenenado por isso. Contudo, o *han* materializado pelo comportamento de Minkyu se difere, em sua natureza, do *han* expresso por Tae-suk e Sun-hwa.

Tae-suk é um agente contra o regime, como inferimos por seu comportamento ao invadir as casas e que é acentuado quando os policiais o questionam por ser um estudante graduado. Como em uma das perspectivas ligadas ao *han*, principalmente durante o período *minjung*, trata-se de uma ação anti-regime, o *han* como uma manifestação da classe oprimida contra o opressor, no caso, o estilo de vida e da sociedade. Por outro lado, Sun-hwa também está em posição de abuso por parte de seu marido, mas encontra na fuga com Tae-suk uma liberdade que transforma sua vida e a percepção de si mesma. Apesar de quando Tae-suk entra na casa de Sun-hwa e fica encantado por ela, nos é mostrado que Sun-hwa observa com frequência um quadro com sua foto: uma imagem que não condiz mais com como ela se enxerga, como em quando ela recorta os pedaços de sua foto na casa do fotógrafo e os reorganiza. Ao iniciar a comunicação com o Tae-suk, ser percebida por ele e se aproximarem, Sun-hwa o pede para cortar o cabelo dela, o que faz com que ela vá aos poucos se reconhecendo novamente.

Figura 10: Fotogramas da cena em que Sun-hwa recorta e remonta sua foto.





Fonte: “Casa Vazia” (*Bin-jip*, 2004)

Ao contrário do marido de Sun-hwa, consumido pela ira e das repressões extremamente violentas aplicadas em Tae-suk injustamente na delegacia e na prisão, o casal internaliza os sentimentos de impotência e raiva e os transformam em abstração, ao invés de continuarem o ciclo de violências externalizados por outros indivíduos.

Duas cenas que exemplificam a transformação do potencial criador do *han* são as cenas da prisão, nas quais Tae-suk desenvolve a habilidade de se comportar como uma “sombra” e quando Sun-hwa vê Tae-suk pela primeira vez após ele ser solto da prisão e diz que lhe ama. O ambiente hostil da prisão e as violências sofridas por Tae-suk, são internalizadas e dão espaço para a criação de forma alternativa de libertação, contato e vivência com o mundo que o cerca. Igualmente, Sun-hwa ao reconhecer Tae-suk agindo como uma sombra, também reconstrói sua vida, como se vivesse uma nova realidade. A câmera em primeira pessoa em ambas as cenas traz a ideia de um observador, mas ao mesmo tempo uma visão fantasmagórica e fantástica, ao entrar em ambientes fechados sem ser notada pelas personagens e navegar, assim como os personagens, como uma sombra. Cabrera (2015, p.18), como apresentado anteriormente no presente trabalho, defende que é preciso que o espectador interaja com os elementos lógicos do filme para entender que um conceito está sendo construído, partindo do pressuposto da mobilização do espectador pelos *conceitos-imagem*, aqueles capazes de afetivizar e falar do humano e do mundo. Em ambas as cenas apresentadas, por exemplo, o potencial criador do *han* se comunica através de transcendência, de uma escolha de imagens e planos que se comportam como *conceitos-imagem* que revelam a condição de uma nova liberdade de algo que um dia já foi oprimido, como Tae-suk na prisão e Sun-hwa por seu marido e que agora se encontram em uma nova vivência e espaço ocupados no mundo.

Figura 11: Fotograma da câmera em primeira pessoa como a visão de Tae-suk e fotograma de quando Tae-suk e Sun-hwa se veem pela primeira vez após ele ser solto da prisão.



Fonte: “Casa Vazia” (Bin-jip, 2004)

Outra característica de “Casa Vazia” é a ausência de diálogos verbalizados entre as personagens principais. Além do olhar, por exemplo, a única troca de comunicação entre Sun-hwa e Tae-suk é através de uma bola de golfe que é rolada pelo rapaz até a mulher, que a segura e a rola de volta, como um sinal favorável à aproximação entre eles. Ao longo do filme, Tae-suk não profere uma palavra e Sun-hwa apenas duas frases: “Eu te amo” e “O café está pronto”. Kim Ki-duk utiliza-se do silenciamento dos diálogos como uma manifestação de desconfiança em relação aos diálogos baseados na verbalização, os quais são controlados e manipulados pela classe a vanguarda intelectual do país. Como aponta Chung (2012, p.56), a partir dos desapontamentos do diretor com a fala, mentiras e distorções, ele aposta no silêncio e na linguagem não verbal como agentes facilitadores da comunicação. O diretor reduz os diálogos para que os espectadores possam entender mais profundamente as personagens e reflitam sobre suas próprias conclusões. Dessa forma, em todo o filme, Kim Ki-duk opta pela utilização de planos e enquadramentos específicos para retratar a comunicação não verbal entre as personagens. Podemos citar a escolha de música diegética a qual Tae-suk colocar em diversas casas: o CD com a música em árabe “Gafsa” (gaiola) de Natacha Altar e a opção por *close ups* e aproximação espacial entre as personagens, como na cena em que ambos comem *lamen* após Tae-suk apanhar do boxeador.

Figura 12: Fotogramas da cena na qual Sun-hwa senta-se ao lado de Tae-suk e o oferece *lamen*



Fonte: “Casa Vazia” (Bin-jip, 2004)

O filme “Casa Vazia” apresenta o ressentimento em diferentes classes sociais e também o potencial dinâmico do *han*. Na obra, Kim Ki-Duk explora o ressentimento através de um conto de amor e superação limitada das dificuldades, em uma perspectiva na qual os oprimidos seguem como oprimidos, mas algo dentro deles é modificado pela abstração e libertação da mente. “Casa Vazia” pode ser visto como uma obra na qual é mostrado um lado “negligenciado” da Coreia do Sul, como os indivíduos marginalizados e excluídos de Kim Ki-duk, mas que nesse filme, reconhecem seu potencial como transgressores do *status quo* e criadores de uma nova beleza.

5.3 “PRIMAVERA, VERÃO, OUTONO, INVERNO... E PRIMAVERA” (*BOM YEOREUM GAEUL GYEOL GEURIGO BOM*, 2003): *HAN* NO ISOLAMENTO

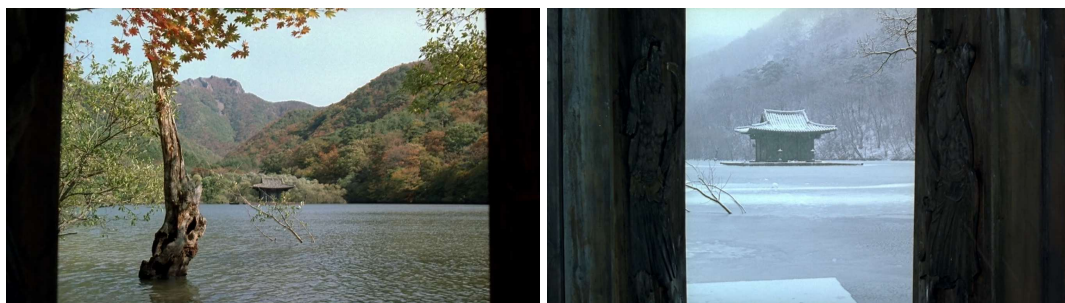
Em um novo panorama, agora ambientado no lago Jusanji, localizado no Parque Nacional de Juwangsang em Gyeongsang do Norte, Coreia do Sul, Kim Ki-duk lança o filme “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003). Diferente do cenário urbano e dos imóveis fechados de “Casa Vazia”, “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (2003) apresenta uma paisagem natural única e exuberante que envolve a narrativa e é palco para a construção de reflexões sobre a índole humana e a roda da vida (*Samsara*). Apesar de o filme contar com diversos elementos budistas, Hye (2012, p. 109) aponta que Kim Ki-Duk não tinha a intenção de ter o filme recebido como um texto religioso e evitou ler livros sobre o budismo. Em uma entrevista para a revista coreana *Cine 21* (씨네21), o diretor diz que o filme se aproxima do budismo como uma cultura tradicional.

“Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” acompanha a trajetória de um jovem monge criado em um mosteiro flutuante e isolado no lago Jusanji, na província de Gyeongsang do Norte, Coreia do Sul. Orientado por seu mestre ancião, o jovem se desenvolve através das fases da vida, demarcadas pelas estações primavera, verão, outono, inverno até o recomeço do ciclo em primavera, com a chegada de um novo aprendiz. Apesar da natureza serena e reflexiva de seu mestre, o jovem aprendiz se mostra inquieto e malicioso.

Os acontecimentos da narrativa se desenvolvem nesse cenário bucólico, escondido em meio às montanhas. Kim Ki-Duk opta pela utilização de planos estáticos, resultando na apresentação do espaço como uma grande pintura. Planos abertos situam a história em um cenário isolado e reduzem os humanos a pequenas figuras diante da imensidão natural que os

cerca. A escolha por planos abertos serve também para evidenciar a mudança das estações que ocorrem durante o filme, deixando a natureza em evidência.

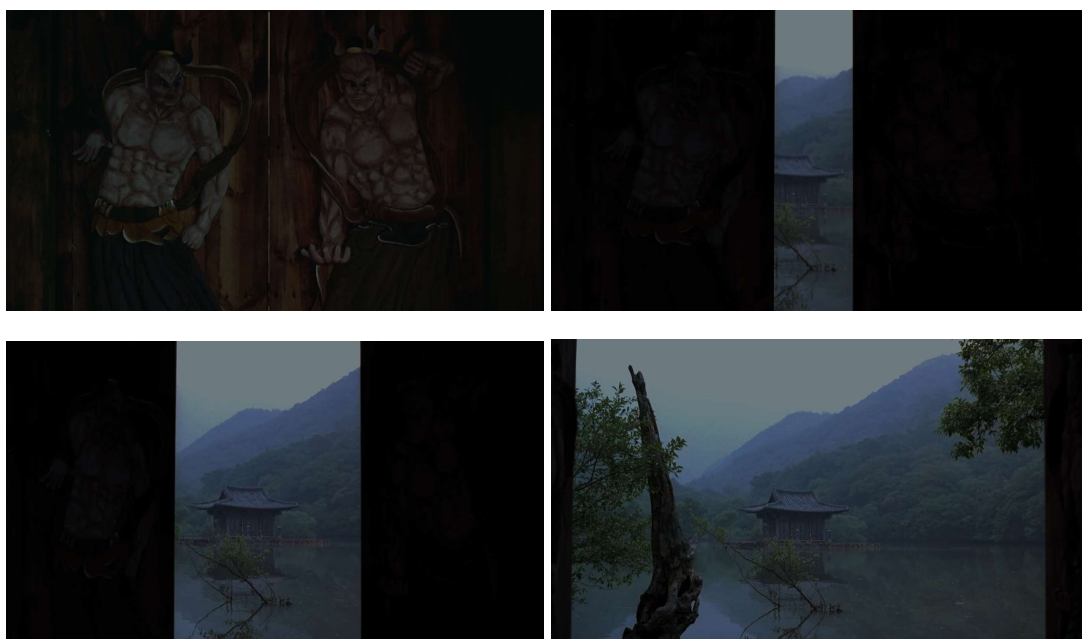
Figura 13: Fotogramas comparativos entre a locação no capítulo “Outono” e no capítulo “Inverno”.



Fonte: “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003)

Logo no início do filme, somos recebidos por um portal que se abre para a lagoa, como um convite a adentrarmos nesse espaço etéreo e isolado. Hye (2012, p. 109) escreve “um portão de madeira beirando um mural nativista se abre com um rangido e seu movimento sugere o partir das cortinas de teatro”. No decorrer da narrativa, esse portal separa o ambiente externo, o mundo dos homens, do espaço de meditação do mosteiro flutuante, que se configura como um local atemporal, distante das tecnologias e da vida moderna. O portal da lagoa abre e fecha ao longo da narrativa para permitir que pessoas do ambiente externo entrem e os monges saiam, como uma ponte de contato entre os dois mundos.

Figura 14: Fotogramas do portal se abrindo no início do filme.



Fonte: “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003)

Por se tratar de um cenário natural, a paisagem acompanha a passagem de tempo da narrativa e as fases da vida apresentadas por Kim Ki-Duk: no capítulo “Primavera” as flores literalmente desabrocham, no capítulo “Outono” as folhas das árvores do parque nacional caem e no capítulo “Inverno” tudo está coberto pela neve e o lago, congelado. A passagem do tempo no filme é marcada, portanto, pelas estações que se seguem. Somadas ao silêncio do espaço que os cerca, o filme transcorre em um tempo meditativo, o qual não acompanha fatores externos, mas sim a passagem de tempo interna do isolamento. Mais do que isso, o contexto e o espaço onde os filmes coreanos se passam expressam algo, e nesse caso em específico a paisagem permite o estado contemplativo, determina o cotidiano e é o palco para as personagens, indicado pela abertura das cortinas realizada pelos portões e que agrega um tom fabular à história.

O diretor também inclui na obra elementos sonoros ligados à cultura da Coreia, como um instrumento típico para reza budista, o *moktak*, instrumento feito de madeira em forma de peixe, no qual se bate com uma haste de madeira e também a *Jeongseon Arirang*, a forma original da música *Arirang* na Coreia e representativa das canções folclóricas coreanas.

No capítulo inicial, “Primavera”, somos apresentados ao aprendiz ainda criança que acompanhar o mestre. O mestre o aconselha a ter cuidado com as cobras, porém, quando uma se aproxima dele, o menino a pega com a mão e a joga longe. Ao chegar no mosteiro, um cachorro os aguarda e late quando eles desembarcam na ilha. Neste capítulo somos introduzidos à personalidade conflitante do aprendiz: ele se mostra uma criança adorável na presença do mestre mas quando está sozinho, amarra pedras em cobras, sapos e peixes para que morram. Para lhe ensinar sobre o “peso” de suas escolhas, o mestre amarra uma pedra às costas da criança e diz a ele que se algum dos bichos que ele amarrou estiver morto, o aprendiz carregará essa morte consigo em seu coração. De acordo com uma compreensão biológica, como a de Ko Un (1988 *apud* LIM, 2017, p.255), não se pode negar que os coreanos “nasceram do útero do *han* e cresceram no seio do *han*”, assim como Kim Chiha (*apud* LIM, 2017, p.255) defende que o *han* acumulado é herdado e transmitido pelo sangue. As atitudes do aprendiz, mesmo crescido no isolamento, demonstram uma natureza latente que se desenvolve com ele.

Figura 15: Fotogramas da cena na qual o jovem aprendiz amarra uma pedra ao sapo.



Fonte: “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003)

Em “Verão”, o segundo capítulo, vários anos se passaram e o aprendiz de monge já está crescido, um jovem rapaz. Ao realizar uma caminhada pela floresta, ele vê duas cobras acasalando na floresta e se mostra encantado. Posteriormente, o mestre e o aprendiz recebem no mosteiro uma mãe e sua filha doente para um retiro que visa zelar pela cura da jovem. Quando desembarcam no deque, um novo animal está presente no plano, um galo, o qual também aparece em cenas posteriores desse mesmo capítulo. Após alguns dias, a mãe da jovem vai embora e deixa a filha sob os cuidados dos monges.

Aos poucos o despertar da sexualidade do jovem monge aflora, como evidencia Kim Ki-Duk em uma cena na qual a jovem está trocando de roupa e o aprendiz abre a porta e se depara com a imagem, levando-os a trocarem olhares. Os dias se passam e em uma tarde, quando a jovem está dormindo, o jovem monge tenta se aproveitar dela, mas ela acorda e lhe dá um tapa. Assim, os dias vão passando até que ele a convida para uma volta de barco. Mais uma vez o galo é inserido na cena e os dois nutrem um romance proibido.

Quando descobre o envolvimento amoroso entre seu aprendiz e a jovem, o monge ancião pergunta se a jovem está curada e a informa que ela já pode deixar o mosteiro. Notando que o jovem está inconformado, o ancião lhe diz que o desejo apenas leva à violência e à morte. Cego por sua paixão, o aprendiz rouba a figura de buda do mosteiro e foge em busca da jovem.

O mosteiro construído para o filme não possui paredes internas, apenas portas, como na obra “*Dogville*” (2003) de Lars von Trier (Figura 16). Apesar de o espaço ser aberto, as personagens utilizam as portas para fazerem a transição entre ambientes como uma regra geral. Na cena na qual, depois de estabelecido o relacionamento secreto, a jovem está deitada em seu tapete e chama o jovem monge a se deitar junto com ela, ele, como um transgressor das regras, ignora a formalidade da porta e passa por onde deveria estar a parede, como se abandonasse suas práticas e convicções. Esse comportamento também é evidenciado ao longo do capítulo: no início o aprendiz repreende a jovem pela quebra de regras, como sentar sobre os leões fu (estátuas de pedra decorativas e sagradas), mas depois ele move a estátua para que ela se sente sobre ela, quebrando com as tradições e normas.

Figura 16: Fotograma do monge ancião chamando o jovem através da porta e fotograma de “*Dogville*” (2003)



Fontes¹⁵: “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) e David Garcia

Em todos os capítulos de “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” estão presentes, tomando como base os conceitos de Bordwell e Thompson (2013, p.119 a 123), os chamados Significados Sintomáticos, ou seja, conceitos abstratos que podem significar valores e características de uma sociedade ou ideologia, e que Kim Ki-Duk utiliza para metaforizar as emoções e sentimentos das personagens por meio da presença de determinados animais.

Segundo o Centro de Estudos Budistas Bodisatva - CEBB (2008), na filosofia budista existem três “venenos”, três “fogos” ou três qualidades negativas que seriam responsáveis por grande parte dos problemas enfrentados pela humanidade e pelo mundo: *raga*, a ganância, também traduzida como luxúria; *dvesha*, o ódio ou a raiva e *moha*, a ilusão ou ignorância. Essas três qualidades negativas estão representadas pelos animais galo (ganância/luxúria), o porco (ignorância) e a cobra (ódio/raiva) no centro da *bhavacakra*, uma mandala da roda da vida do budismo Tibetano.

¹⁵ Disponível em: <http://www.davidgarcia.es/dogville-de-lars-von-trier/>. Acesso em 29 de junho de 2023.

Figura 17: Fotogramas de cenas nas quais Kim Ki-Duk adiciona o galo.



Fonte: “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003)

Quando o aprendiz de monge começa a experienciar seus desejos sexuais pela jovem, o diretor introduz o galo como um símbolo, um Significado Sintomático perceptível apenas para quem conhece sua relação com o budismo, de representação do desejo e da luxúria. Porém, mesmo que essa ligação passe despercebida para os não conhecedores do budismo, isso também não influencia na percepção geral da obra. O galo está presente nas cenas com a jovem e quando o aprendiz foge de mosteiro, ele leva o galo consigo e o liberta; sendo estabelecida pela própria narrativa uma conexão do animal com a luxúria, ainda que não seja conscientemente decodificada pelo espectador como um significado estabelecido no budismo.

O capítulo seguinte de “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” é “Outono”. Nele o aprendiz monge, agora um homem, retorna como foragido após ter matado sua esposa, a jovem pela qual se apaixonou em “Verão”. O monge ancião, esperando sua chegada após ler sobre o assassinato em um jornal, prepara o mosteiro para recebê-lo. Tomado pelo ódio, o aprendiz é incapaz de aceitar a realidade de que sua esposa o havia deixado por outro homem e carrega consigo a raiva da atitude dela e sua própria ira de tê-la matado.

Cego pelo raiva e ressentimento, ele escreve em papéis o ideograma 閉 (lê-se *hee* em japonês), que tem como significados “fechar”, “selar”, “cerrar” e os cola em seus olhos e boca, de acordo com Hye (2012, p.112) como uma tentativa de suicídio. Curiosamente, no vocabulário translinguístico o ideograma 閉 é lido como *han*, assim como o ideograma do *han* em questão no presente trabalho, representado pelo ideograma 恨 (lê-se *kon* em japonês), que possui a interpretação de “ressentir-se”; “odiar”, “lamentar”; “ter pena”. Não é possível comprovar, mas podemos levantar a hipótese de que Kim Ki-Duk tenha utilizado um jogo de palavras com os ideogramas de “fechado” e o conceito de *han*: o aprendiz se prostra em frente ao buda com os papéis de fechado nos olhos e boca, como se negasse o mundo à sua volta e

estivesse fechado para a vida exterior (閉 *han*). Porém, ele ainda traz dentro de si o ódio, a raiva e a mágoa do *han* (恨 *han*).

Figura 18: Fotograma da cena na qual o aprendiz tenta o suicídio escrevendo o ideograma de “fechado”.



Fonte: “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003)

Ao ver essa cena, o monge ancião o agride com um bastão de madeira e depois o coloca amarrado com cordas e suspenso, dependendo da queima de uma vela para soltá-lo ao chão. Nessas cenas acompanhamos o processo de mestre em trabalhar no jovem adulto que a dor física prevaleça a dor da alma. Como uma forma de acalmar o ódio que o aprendiz carrega em seu coração, o mestre pinta no deque do mosteiro ideogramas para que o jovem entalhe com a faca, a mesma que utilizou para matar sua esposa.

Como apontado por Lim (2019) e abordado na seção 5.1.1 do presente trabalho, alguns rituais performados pelas comunidades coreanas, como a *talchum* e o *hanpuri* tinham como objetivo o expurgo e transcendência do *han*. Da mesma forma, ao orientar que o aprendiz entalhe a madeira, o mestre monge procura proporcionar a canalização do ódio e o expurgo do *han* do jovem monge por meio de uma “meditação” ativa. Quando os policiais chegam para prender o aprendiz pelo assassinato, o monge lhes conta que o jovem monge está realizando o *Prajna Paramita Sutra*, que como traduz Carlucci (2020, p.108), é “[...] o grande mantra, o mantra da grande sabedoria, o mantra excelente, o mantra incomparável e o que pacifica todo sofrimento”. Os policiais então compreendem o ensinamento e decidem aguardar até que o jovem termine seu trabalho. Essa escolha nos faz inferir que no contexto do filme, a lei da fé é maior do que a lei dos homens, pois os policiais permitem que o jovem fique e fazem uma vigília durante a noite. No dia seguinte, enquanto o jovem dorme após ter terminado de entalhar todos os ideogramas, os policiais ajudam o monge ancião a pintar cada um deles. Levando em consideração o *han* como um sentimento coletivo da sociedade coreana, ao elaborar uma cena na qual os policiais presentes no mosteiro pintam os ideogramas após o aprendiz esculpi-los, o filme indica a divisão do *han*, mostra que o

ressentimento e a busca pela paz e superação do sentimento de ódio também fazem parte dos outros, como uma responsabilidade coletiva.

Figura 19: Fotogramas da cena na qual o aprendiz entalha os ideogramas e da cena que os policiais e o monge os pintam.



Fonte: “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003)

Quando o jovem monge termina sua tarefa e é enfim levado pelos policiais, o monge ancião reconhece que seu fim está próximo e prepara sua própria cerimônia “fúnebre”. Ele se senta sobre uma fogueira e cola o mesmo ideograma de “fechado” utilizado por seu aprendiz 閉. Hye (2012, p.112) aponta o gesto como “[...] um ato de autoimolação [...] cobrindo sua boca, olhos e ouvidos da mesma foma na qual o discípulo havia feito em sua tentativa de suicídio”. Kim Ki-Duk alterna a sequência do sacrifício do mestre monge com a cena de uma cobra que nada sobre as águas em direção oposta ao barco, como se o mestre renascesse no animal. Para o budismo, de acordo com Kelsey (1981, p. 17), a cobra é um animal associado à reencarnação, tradicionalmente ligadas ao renascimento de monges, mas que ocasionalmente também podem ser ligadas ao renascimento de mulheres. No budismo, não há alma ou eu permanente que renasça, mas sim uma continuidade de consciência que renasce em um novo corpo.

“Inverno” é o penúltimo capítulo dessa obra de Kim Ki-Duk e mostra o jovem monge já adulto em idade mais avançada do que em “Outono”. Neste capítulo, o jovem monge, agora um adulto maduro, é interpretado pelo próprio Kim Ki-Duk. Hye (2012, p.113) escreve que “Aqui [no capítulo ‘Inverno’], as distinções entre personagem, ator e diretor evaporam, à

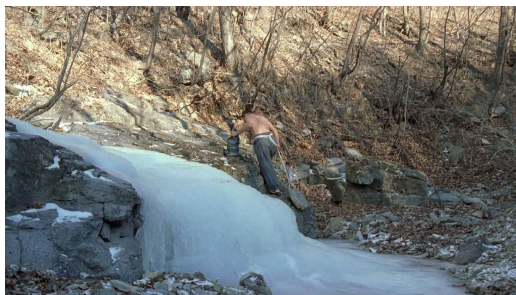
medida que Kim Ki-Duk interpreta o ligeiramente mais velho monge que retorna ao seu lar após anos de cárcere”. O autor aponta que não há separação entre o monge sem nome e Kim Ki-Duk como “sujeitos em processo, que buscam transcendência e expiação” (HYE, 2012, p.115).

Em “Inverno”, o monge retorna após um período de prisão pelo assassinato da esposa, mas agora aparenta uma calma e tranquilidade diferentes de suas fases de vida anteriores. Ao retornar ao mosteiro, ele encontra o barco, as roupas do mestre e uma cobra. O cenário, antes rico e verde, está transformado em uma grande imensidão branca tomada pelo gelo e pela neve do inverno. O único monge se aproxima do mosteiro, abandonado desde a morte do ancião, e o devolve à vida, limpando, tocando os instrumentos típicos e acendendo fogo. Como uma espécie de metáfora, o jovem monge também se dedica a restaurar seu “mosteiro interior”, meditando e praticando exercícios físicos. Ele se reconcilia com a natureza e consigo mesmo.

Enquanto está sozinho no mosteiro, uma mãe de face coberta chega com seu filho, um bebê, para passar alguns dias no mosteiro. Descobrimos, porém, que a mulher objetiva deixar o filho no mosteiro, mas assim que o faz, ela cai em um buraco no rio gelado e morre. A criança chora em busca da mãe e o aprendiz, seguindo-a, a resgata sem vida da poça de gelo. Como se lembrasse dos ensinamentos de seu mestre (de que sempre carregaria uma pedra em seu coração), como uma forma de se redimir pelos erros de seu presente e passado, o monge se amarra a uma pedra e a carrega até o alto de uma montanha. Kim Ki-Duk alterna as cenas da peregrinação do monge com os animais do capítulo “Primavera”, que teriam sido amarrados pelo monge criança, ressuscitados, criando uma ponte entre o renascimento espiritual do monge e a vida daqueles animais, ou a condição de “amarrados” de ambos os seres.

Figura 20: Fotograma da cena na qual o aprendiz, agora um homem mais velho, carrega uma pedra assim como os animais que amarrou no passado.





Fonte: “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003)

Finalmente, o capítulo que fecha o filme é “Primavera” novamente, na qual o bebê deixado pela mulher anônima cresce e se um dia virá a se tornar o novo aprendiz, como um ciclo.

“Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” trabalha o *han* em diferentes formatos ao longo de seus capítulos, tanto em sua condição como inerente à natureza dos coreanos, como “algo que ferve no sangue”, quanto como uma raiva e ressentimento puros, traduzidos pela inconformidade do jovem monge mediante a frustração com sua esposa e com a realidade “dos homens” e também o potencial transformador do *han* em ação. Kim Ki-Duk trabalha o *han* como um elemento constituinte das personagens mas também o faz presente no modo catártico de sua expulsão e nos elementos formais. Na cena na qual o aprendiz está pendurado nas cordas, mesmo sem proferir uma palavra, é possível sentir seu sofrimento de fora para dentro, como algo que o consome lentamente. Na cena na qual o monge, agora adulto, decide subir a montanha, Kim Ki-Duk foca em seus calcanhares machucados e pelos planos transmite a ideia de um fardo pesado, que a personagem carrega como sua história, como seu ressentimento.

Da vasta obra de Kim Ki-Duk, “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” consegue construir um panorama da existência humana, seus vícios e virtudes e a natureza selvagem dos indivíduos, mas atenuados em certa instância pelo isolamento com a sociedade. O filme trabalha em sua instância de raiva e ressentimento, de característica inerente e também como força para mudança. O filme apresenta um ser humano que em sua fase tenra já é vicioso e malicioso, mas que ao entrar em contato com o desejo e com a sociedade, é mais corrompido e a corrompe de igual maneira, ao transformar sua raiva canalizada em um assassinato.

Finalmente, “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) é um dos filmes mais completos do cineasta por mostrar o ser

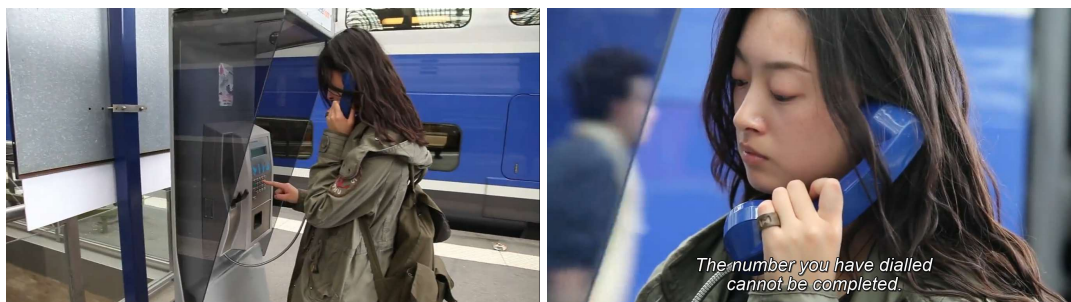
humano, suas necessidades e desejos e seu inconformismo tendo como palco um lugar de incrível beleza natural e que acompanha as fases da vida com as estações do ano. O *han* cresce com a personagem principal conforme seus desejos, necessidades e vontade de marcar o mundo e se transforma em algo brando e positivo, que não o deixa, mas o possibilita encontrar seu eu e sua paz.

5.4 “AMEN” (2011): *HAN* EM TRANSPORTE

“*Amen*” (2011) apresenta a trajetória de uma jovem bailarina coreana, sem nome, em busca de seu parceiro Hee Byung-soo na Europa. Ao chegar nos lugares que possivelmente o encontraria, é dito a ela que ele está em outra cidade. O filme transita por diversos espaços como praças, parques, pontos turísticos, feiras de artesanato e trens, como os que a jovem utiliza como transporte em sua busca por Byung-soo. Durante uma das noites no trem, seus pertences são roubados e ela é violentada por um indivíduo não identificado que passa a segui-la, um homem que usa uma máscara de gás e oscila entre o onírico e o real. Posteriormente na narrativa, a jovem descobre estar grávida dele e o homem da máscara a segue deixando mensagens para que ela não aborte e dê a luz à criança.

Nessa obra, Kim Ki-Duk explora espaços abertos em uma estética que se assemelha ao documental, com câmeras em movimento e uma abordagem sem grandes tratamentos técnicos de luz e cor, intercalando com *close-ups* dramáticos para evidenciar os sentimentos da personagem, e planos em primeira pessoa, como se alguém gravasse os passos da jovem com uma câmera. Acompanhamos a narrativa por um ponto de vista ativo: observamos a jovem e ao mesmo tempo procuramos Hee Byung-soo com ela.

Figura 21: Fotogramas da cena final na qual a jovem acaba de chegar na França e tenta o primeiro contato com Hee Byung-Soo.



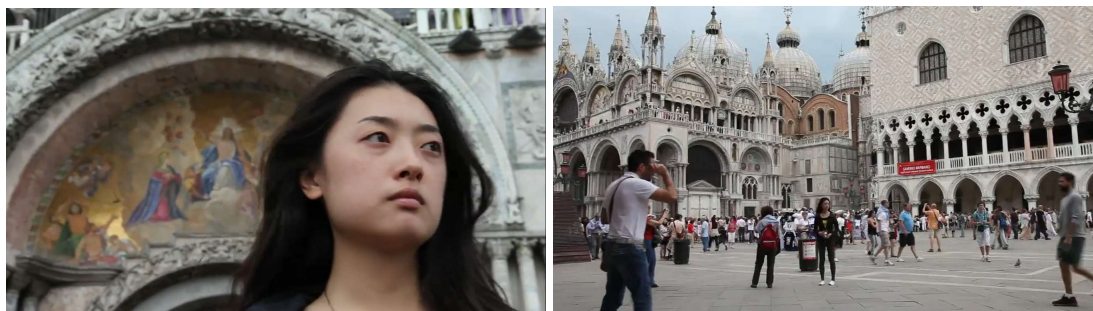


Fonte: “Amen” (2011).

Outra característica da obra de Kim Ki-duk apontada por Chung (2012) é a expressão de experiências pessoais do diretor em seus filmes, o que em “Amen” (2011) não é diferente. O primeiro ponto de ligação é o cenário escolhido: parte do filme se passa em cidades da França, país no qual Kim Ki-duk viveu parte de sua vida. Em sua vivência no exterior, Kim Ki-duk se dedicava à pintura e exposição em locais públicos e, assim, um segundo ponto de ligação é quando a jovem conversa com artistas de rua e podemos inferir que pergunta sobre o desaparecido Hee Byung-soo, imaginando que ele seja também um artista.

Ao procurar por Hee Byung-Soo e tocar os interfones das casas, nos é mostrado que a personagem não fala o idioma local e apenas algumas palavras em inglês. Uma das formas pelas quais o deslocamento da personagem é evidenciado é por meio do contraste entre o silêncio dela e o som de vozes estrangeiras, áudios de línguas desconhecidas e pessoas falando outros idiomas que a cercam, nas ruas e nas praças cheias. “Amen” (2011) conta com mais de uma cena na qual a jovem está em um ambiente público repleto de pessoas e mesmo assim é ignorada ou nos é transmitida a ideia de solidão. Quando ela grita pela primeira vez por Hee Byung-soo, em frente a uma igreja e quando ela está em praças, Ki-Duk reforça a situação de abandono e invisibilidade da personagem, intercalando planos abertos de locais públicos movimentados com *close-ups* da personagem. Essas cenas dão a noção de deslocamento, de uma imensidão da qual ela não faz parte.

Figura 22: Fotogramas de uma das cenas nas quais a jovem pede esmolas.



Fonte: “Amen” (2011).

Além disso, o filme é, em sua maioria, cacofônico, apresentando diferentes ruídos, tanto de vozes quanto da vida das cidades, do ambiente, da natureza e do aparelho de captura das imagens, porém com poucas e quase nenhuma fala da personagem principal. Isso auxilia no desenvolvimento de uma ideia e sensação de constante perturbação, incômodo e da força expressiva e opressora do ambiente externo sobre a própria jovem. Essa força se manifesta como uma opressão que age sobre o indivíduo assim como as forças históricas de repressão que proporcionaram o surgimento do *han*, fruto de opressões políticas e sociais.

Em uma de suas discussões, Kim (2017, p. 268) levanta a questão de como o *han*

[...] viaja e se traduz em um contexto completamente novo na diáspora coreana, onde o etnonacionalismo não é tão direto, onde os coreanos americanos são um grupo minoritário, onde a própria língua e cultura coreanas é novamente transformado em outro, como era no contexto imperial japonês? (KIM, 2017, p. 267 e 268, *tradução nossa*)

A autora discorre com o foco na comunidade coreano-americana, mas aqui refletiremos em um contexto no qual uma pessoa coreana, a personagem principal de “*Amen*” (2011), está inserida em um outro país e continente, mas que assim mesmo carrega o *han* consigo.

Ahn Byung-Sup (1987, *apud* KIM 2017, p. 268) aponta que o *han* se torna parte do sangue e respiração dos coreanos, enfatizando tratar-se de um de um traço inerente a todos os indivíduos. Dessa forma, mesmo em uma nova realidade ou contexto, o *han* acompanharia as comunidades migrantes, como no caso dos coreano americanos, por exemplo, e assim as diferentes formas pelas quais o *han* circula, de acordo com Kim (2017, p. 268) mostram como os coreanos e coreanos americanos se veem racionalizados e como expressam sua identidade coreana no espaço global.

No contexto americano, onde imigrantes coreanos e seus filhos são vistos como estrangeiros perpétuos, a singularidade biológica de *han* é expressa como intraduzível. Eu vejo isso como uma recapitulação pós-colonial e legado da dinâmica de *han* que começou na era da ocupação japonesa, quando os coreanos também abraçaram sinais de diferença racial essencial para serem vistos dentro de uma cultura dominante que ameaçava apagá-los. (KIM, 2017, p.268, *tradução nossa*).

Esse *han* em trânsito, digamos assim, longe da pátria, como o levantado por Kim (2017) está presente na trajetória da personagem principal de “*Amen*” (2011). Kim Ki-Duk constrói um cenário segregador, no qual mesmo em cenas cheias de pessoas, o isolamento da jovem é notado, um isolamento de não pertencimento, distância e opressão silenciosa, no qual as condições do ambiente e de sua própria provação (não encontrar o Hee Byung-soo, ter seus

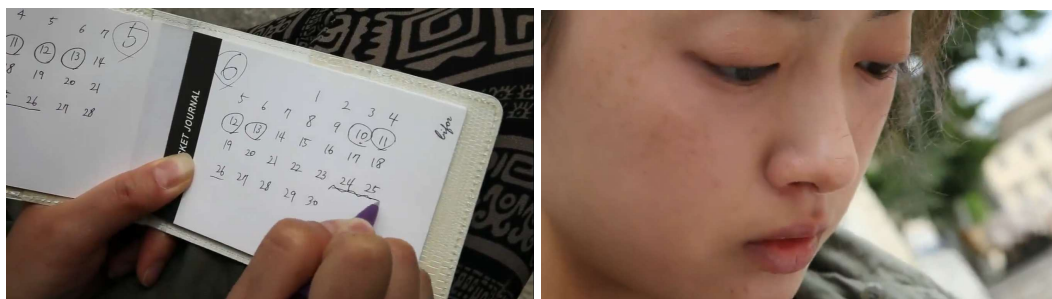
pertences roubados, estar grávida) se tornam ainda mais solitárias e árduas e o *han* seria o mantenedor de sua identidade em ambiente dominante.

Na procura por Hee Byung-Soo, há uma cena na qual a personagem entra em um cemitério e transita entre as lápides e os túmulos. Kim Ki-Duk intercala planos das lápides e suas decorações com planos da jovem, que os observa. Ela contempla imagens de anjos, crucifixos e a aura de morte e tristeza do cemitério, analisando quem são esses outros que ela também não conhece e foram esquecidos. A cena é seguida, portanto, de um plano da jovem deitada em um banco ainda no cemitério, como um morto, como alguém desconhecido, sem passado e sem futuro.

Ao longo da narrativa, o filme “*Amen*” (2011), assim como na cena do cemitério, é perpassado por elementos do sagrado, como igrejas e imagens de Jesus e de Maria, mãe de Jesus. Esses elementos são trabalhados como se para evidenciar a busca da personagem por respostas ou uma espécie de consolo diante de sua condição: o abandono, o desalento e a gravidez fruto de uma violência extrema (violação do corpo), violência essa análoga a do domínio japonês, que foi exaltada e até mesmo vendida como um bem para o progresso do país; assim como o estupro que gera uma vida que ela está sendo “forçada” a carregar.

Há uma cena na qual a jovem faz as contas em um papel, que podemos inferir posteriormente, serem dos dias até sua menstruação. A câmera alterna do papel no qual ela faz suas anotações e para uma imagem da Virgem Maria em uma igreja, que ela observa sentada no chão. Nessa sequência, o sino da igreja toca ao fundo, simbolizando a tomada de consciência da personagem de que o atraso de sua menstruação pode estar ligado a uma possível gravidez.

Figura 23: Fotogramas da cena na qual a jovem faz as contas dos dias de sua menstruação. O sino da igreja toca ao fundo.





Fonte: “Amen” (2011).

Outra relação entre as imagens católicas e o conflito interno da personagem são expressos em uma cena posterior, na qual, agora dentro de uma igreja, a jovem reflete sobre manter ou não o filho enquanto observa uma imagem de Jesus Cristo no altar. O jogo de câmeras entre as imagens sagradas e os *close-ups* da jovem criam uma aura santa, fruto da reflexão da jovem e sua possível comparação com a gravidez de Maria, que carregou em seu ventre um filho inesperado.

Finalmente, quando a jovem encontra o homem da máscara, ela é incapaz de lhe dirigir uma palavra e o ameaça com uma faca, como uma espécie de ressentimento não verbalizado, mas é incapaz de feri-lo. Nesse caso, o *han* estaria presente em sua forma mais conhecida, a de tristeza, raiva, ressentimento, porém que não encontra materialização nas palavras, como a mágoa e rancor pelo homem mascarado que crescem com a personagem ao longo da narrativa. O *han* está na expressão do não dito.

Assim, Kim Ki-Duk metaforiza o *han* em uma diáspora na qual uma mulher, assim como a própria Coreia unificada e a futura Coreia do Sul, foi vítima de uma violência, do desalento e da desapropriação de seu próprio eu. O *han* em “Amen” (2011) é simbolizado e está presente em um sofrimento de não-pertencimento e de mágoa por um futuro inesperado e imposto. As violências sofridas pela jovem e sua persistência mesmo diante as dificuldades refletem a capacidade de suportar e seguir em frente com as injustiças e desigualdades impostas por um ambiente e forças hostis.

A esperança incluída no *han* foi descrita como “uma capacidade de suportar silenciosamente dificuldades e sofrimento em uma nação relativamente pequena

com uma longa história de invasão por vizinhos mais poderosos” (GLIONNA, 2011 *apud* MCMAHON, 2018, p.69, tradução nossa).

Ao final do filme, quando decide manter o filho do homem da máscara, a jovem o segue até a polícia, onde ele havia dito que iria se entregar. Em uma tentativa final, ela chama por Hee Byung-soo e o homem de máscara se vira, deixando-a entender se tratar mesmo de Hee Byung-soo. A máscara, então, é deixada para a jovem, que passa a vesti-la como um aparente símbolo de reconhecimento e pertencimento. Na última cena do filme, ela retira a máscara no metrô e há a quebra da quarta parede: a jovem olha para a câmera e faz um sinal de enquadramento com as mãos, como se o espectador que a tudo antes observava agora também é observado, como se fizesse parte dessa grande “identidade” excluída.

Figura 24: Fotogramas da cena final de “Amen” (2011).



Fonte: “Amen” (2011).

Dessa forma, “Amen” (2011) é um filme que nos propõe uma reflexão sobre o que é a identidade pessoal etnográfica e coloca o *han* em um local de pertencimento intangível e que existe igualmente longe da pátria mãe dos coreanos. Mais do que o sentimento de raiva e

ressentimento, em “*Amen*” (2011) o *han* se configura como um isolamento, diferente do de “Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera” (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003), um isolamento imposto e fruto de um ambiente hostil e segregador com o indivíduo estrangeiro. A personagem o carrega consigo como um cromossomo, mas ele se desenvolve de fato quando enfrenta o homem que a persegue. Assim como a história de opressão e negligência com a Coreia configurou os anos de dominação e ditadura, os reflexos são carregados através do *han* por seus descendentes por onde vão até hoje.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo do presente trabalho foi investigar a forma expressa do *han* em um recorte de obras do diretor sul-coreano Kim Ki-duk. Nesse sentido, realizou-se uma revisão bibliográfica acerca da forma fílmica, das relações entre cinema e política e da relação entre forma, filosofia e criação de conceitos. Além disso, também foi revisada a bibliografia da presença do *han* nas manifestações artísticas da Coreia do Sul. Adicionalmente, deu-se enfoque na importância do cinema como fruto das sociedades e dos meios nos quais está inserido, além da importância do cineasta no fazer fílmico, uma vez que por meio dele uma visão de mundo norteia a obra. Para a análise constitutiva deste trabalho, a investigação do *han* nas obras audiovisuais foi realizada através do método de análise fílmica.

Inicialmente, pensar na materialização do *han* como uma característica intrínseca a uma obra audiovisual mostrou-se como um desafio devido ao distanciamento étnico-cultural da pesquisadora em relação ao conceito. Porém, o *han* nasce da revolta e impotência do povo colonizado e se reforça pela vontade desse povo em viver sua identidade e cultura. Nessa perspectiva, o Brasil, marcado pela colonização, escravidão, ditadura e anos de violência inclusive nos dias atuais, também abre espaço para refletirmos sobre a nossa própria história e como vivenciamos, discutimos e expomos os resultados desses períodos opressores nos espaços sociais, intelectuais e nas produções artísticas.

O presente trabalho procurou utilizar como referências secundárias em sua maioria autores de nacionalidade coreana que pudessem proporcionar uma visão de pertencimento e profundidade ao tema. Dessa forma, à medida que nos aprofundamos nas referências e nas obras dos autores escolhidos foi possível compreender como a forma fílmica é capaz de abarcar conceitos e criar novas dinâmicas de sentido, significado e materialidade artística, além de articular elementos formais para o desenvolvimento do *han*.

Em suma, verificou-se que o *han* pode ser identificado nas obras de Kim Ki-duk se levarmos em consideração para análise seus aspectos formais, mas também narrativos, pois o *han* se mostrou materializável tanto no comportamento e construção das personagens como também na articulação da linguagem fílmica, por meio da fotografia, dos sons e da montagem. A forma fílmica pode ser utilizada para acentuar a perspectiva do *han* criando espaços de deslocamento, enclausuramento e contemplação sobre a vida e o legado de cada pessoa. Nos filmes analisados, o *han* é expresso de forma individual em cada universo e ligado a um conceito da cultura e indivíduos coreanos como a marginalização, a modernidade, as mágoas

e renegação e também o isolamento, mas mesmo assim mantém sua identidade total como um desejo do oprimido em viver sua verdade e sua identidade independentemente do recorte.

Ademais, foi identificada uma extensão da visão tradicional de aplicação do *han*, não apenas em sua definição como um sentimento de raiva, rancor e tristeza, foi possível identificar o *han* também como potencial criador de beleza e em sua diáspora acompanhando indivíduos coreanos migrantes.

A investigação do *han* aliada ao panorama do cinema político nos possibilitou compreender o papel do cinema como questionador da realidade, mas ao mesmo tempo, como o reflexo de um rio para o qual o ser humano olha e se contempla, analisa e compreende suas particularidades, dores e características próprias como um ser vivo que sente e é racional. O cinema de Kim Ki-Duk expressa mais do que uma visão de reflexos do *han* no presente, ele ocupa um lugar de experiências vividas pelo próprio diretor: a ditadura, o alistamento e conflitos militares, as mudanças econômicas e sociais do país, a marginalização e a diáspora coreana. Por isso seu cinema dialoga com a política, pois ele o projeta de seu lugar de cidadão da sociedade coreana atual, mas que viveu as modificações nacionais históricas e vive o peso, cobrança e configurações da sociedade contemporânea. Kim Ki-Duk articula com os resultados do *han* fruto do passado mas traz consigo uma visão de participação nos sentimentos do *han* e da opressão no presente.

A perspectiva de Cabrera (2015) sobre o cinema que “pensa” nos permitiu refletir sobre como o cinema é uma arte capaz de superar limitações encontradas por outras artes, como por exemplo a literatura e surpreende na codificação de uma linguagem própria e que, mesmo análoga à do mundo “real”, transforma o tempo, a linearidade, a contemplação e cria um espaço no qual a filosofia é apreendida e vivida por meio da criação. A cinematografia coreana em foco no presente trabalho possibilitou a análise do cinema ligado à filosofia em questões mais profundas do que a simples representação do *han*, mas como são ligadas a ele diversos elementos que constituem a identidade nacional e que quando articulados pelos elementos filmicos, tangenciam o cotidiano, o imaginário e o sentimento de toda uma nação. A filosofia não está “morta”, estática, mas é construída e vivenciada por meio de seu contato com a realidade e seu exercício artístico pelas artes e principalmente pelo cinema.

A presente pesquisa representa um trabalho inicial de compreender e analisar a produção cinematográfica sul-coreana com foco nos elementos formais e narrativos, mas não pretende ser definitiva na análise desses componentes, e sim encorajar futuras análises e perspectivas. Adicionalmente, o assunto se torna cada vez mais relevante em um cenário de escalada do consumo de produções coreanas por brasileiros.

Assim, este trabalho seus desdobramentos contribuem para a disseminação do cinema como articulador de pensamento e acrescentam às publicações em português sobre cultura e sociedade coreanas. Nesse sentido, futuras pesquisas podem desenvolver a construção do *han* através de diferentes períodos históricos da cinematografia do país, analisando sua expressão em cada movimento fílmico da Coreia do Sul. Outra possível pesquisa a ser desenvolvida seria a investigação de como o *han* expresso varia em forma e conteúdo conforme obras de outros cineastas coreanos contemporâneos e influentes no meio artístico do país, como por exemplo Park Chan-wook e Lee Chang-dong. Em uma terceira vertente que poderia ser trabalhada, seria possível investigar também outros elementos culturais coreanos e sua abordagem no cinema, como por exemplo o próprio *pansori* ou a dança de máscaras *talchum* e como as características individuais e culturais dessas expressões são transpostas e articuladas no cinema.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMEN. Direção: Kim Ki-Duk. Produção de Kim Ki-Duk. Coreia do Sul: Kim Ki-duk Film, 2011.
- AN, Jinsoo. **Parameters of Disavowal: Colonial Representation in South Korean Cinema**, Berkeley: University of California Press, 2018. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv941r5j>. Acesso em 31 de janeiro de 2022.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004. [Orig. 2002]
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Editora Unicamp/Edusp, 2013.
- CABRERA, Julio. **Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas**. Editorial Gedisa, 2015.
- CARLUCCI, Bruno. O Sutra do Coração. **Caleidoscópio: literatura e tradução**, v. 4, n. 1, p. 107-122, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio/article/view/23073>. Acesso em 29 de junho de 2023.
- CASA Vazia (*Bin-jip*). Direção: Kim Ki-Duk. Produção de Kim Ki-duk. Coreia do Sul e Japão: Big Blue Film, 2004. 1 DVD.
- CEBB - Centro de Estudos Budistas Bodisatva. Vida de Meditante: Superando os Obstáculos. Disponível em: <https://cebb.org.br/vida-de-meditante-superando-os-obstaculos/>. Acesso em 15 de julho de 2023.
- COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. Martins Fontes, 2013.
- CHUNG, Hye Seung. **Kim Ki-duk**. University of Illinois Press, 2012.
- DA SILVA, Adao Fernandes. **Pier Paolo Pasolini: o cinema como língua escrita da ação**. 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-7WNG5Y>. Acesso em 07 de julho de 2023.
- FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, p. 191-219, 2006.
- FELIPPE, Fabricia. Repensando a Guerra da Coreia: O papel das grandes potências na criação e perpetuação do conflito na península coreana. **III Encontro Regional Sudeste da Associação Brasileira de Estudos de Defesa**. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em:

https://www.erabedsudeste2019.abedef.org/resources/anais/12/erabedsudeste2019/1570925331_ARQUIVO_e26b9c6d35d7c83bc8fecc3a75f55af.pdf. Acesso em 3 de julho de 2023.

FILOSOFIA. In: DICIONÁRIO de Filosofia. México, FCE, 1984. Disponível em: <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2012/04/nicola-abbagnano-dicionario-de-filosofia.pdf>. Acesso em 2 de julho de 2023.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Paz e Terra, 1976.

PARK, Hyun Hee. **Tears in the Imperial Screen: Wartime Colonial Korean Cinema, 1936-1945**. 2017. Disponível em: <https://knowledge.uchicago.edu/record/1458>. Acesso em 19 de agosto de 2023.

PEREIRA, V. **Guilherme Del Toro, Darren Aranovisky e Outros Diretores Compartilham Lista de o que Assistir na Quarentena**. Disponível em: <https://luzcameracao.com.br/guilherme-del-toro-darren-aranovisky-e-outros-diretores-compartilham-lista-de-o-que-assistir-na-quarentena/>. Acesso em 07 de julho de 2023.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, v. 12, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1408>. Acesso em 03 de julho de 2023.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Eletrônico Houaiss. Versão 1.0. Objetiva, 2009.

HYOIN, Yi. Coevolution of conventions and Korean new wave: Korean cinema in the 1970s and 80s. **Korea Journal**, v. 59, n. 4, p. 78-102, 2019. Disponível em: <https://kj.accesson.kr/assets/pdf/8500/journal-59-4-78.pdf>. Acesso em 25 de janeiro de 2023.

KELSEY, W. Michael. Salvation of the snake, the snake of salvation: Buddhist-Shinto conflict and resolution. **Japanese Journal of Religious Studies**, p. 83-113, 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30233261>. Acesso em 15 de junho de 2023.

KIM, Sandra So Hee Chi. Korean "Han" and the Postcolonial Afterlives of "The Beauty of Sorrow". **Korean Studies**, p. 253-279, 2017. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44508447>. Acesso em 10 de fevereiro de 2022.

KIM, Chung-kang. A Female-Dressed Man Sings A National Epic: The Film Male Kisaeng And The Politics Of Gender And Sexuality In 1960s South Korea. In **Queer Korea**, editado por Todd A. Henry, 175-204. Duke University Press, 2020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv11hpn09>. Acesso em 19 de maio de 2023.

LARY, Diana. Edward Said: Orientalism and occidentalism. **Journal of the Canadian Historical Association**, v. 17, n. 2, p. 3-15, 2006. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/jcha/2006-v17-n2-jcha1833/016587ar/>. Acesso em 21 de agosto de 2023.

LIM, Joy Nam Hye. Conceptualizing Sorrow and Hope: The Discourse of Han in South Korea. **The Journal of Transcultural Studies**, v. 10, n. 1, p. 54-88, 2019. Disponível em:

<https://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/23985>. Acesso em 26 de abril de 2022.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Papirus Editora, 2015.

MCHUGH, Kathleen A. South Korean film melodrama and the question of national cinema. **Quarterly Review of Film & Video**, v. 18, n. 1, p. 1-14, 2001. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509200109361507?journalCode=gqrf20>. Acesso em 1 de fevereiro de 2023.

MCMAHON, Niall Edward Peter. **Cinematic han and the Historical Film**: South Korean Cinema and the Representation Of Korea's Geopolitical Conflict in the Twentieth Century. 2018. Tese de Doutorado. Curtin University. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/195696525.pdf>. Acesso em 25 de abril de 2023.

MORENO, Victoria. Eidoloscopia - Woodville Latham (21 abr 1895 año – 20 mayo 1895 año). Linha del tiempo del cine. In: **Time Graphics**, 2021. Disponível em: <https://time.graphics/es/period/1876633>. Acesso em: 02 de julho de 2023.

PASCHOAL, A. E. As formas do ressentimento na filosofia de Nietzsche. **Philosophos - Revista de Filosofia**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 11-33, 2009. DOI: 10.5216/phi.v13i1.7961. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/7961>. Acesso em 27 de março de 2023.

PRIMAVERA, Verão, Outono, Inverno... e Primavera (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*). Direção: Kim Ki-Duk. Produção de Lee Seung-jae. Coreia do Sul e Alemanha: Cineclick Asia e Sony Pictures Classics, 2003. 1 DVD.

SAVERNINI, Erika. **CINEMA UTÓPICO**: a construção de um novo homem e um novo mundo. 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8LMGYA>. Acesso em 27 de junho de 2023.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia**: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Editora UFMG, 2004.

SCANLON, Hayley. Sweet Dream (迷夢 / 미몽, Yang Ju-nam, 1936). In: **Windows on Worlds**, 2019. Disponível em: <https://windowsonworlds.com/2019/02/16/sweet-dream-%E8%BF%B7%E5%A4%A2-%EB%AF%B8%EB%AA%BD-yang-ju-nam-1936/>. Acesso em 19 de agosto de 2023.

SCANLON, Hayley. Volunteer (志願兵 / 지원병, Ahn Seok-yeong, 1941). In: **Windows on Worlds**, 2019. Disponível em: <https://windowsonworlds.com/2019/02/17/volunteer-%E5%BF%97%E9%A1%98%E5%85%B5-%EC%A7%80-%EC%9B%90%EB%B3%91-ahn-seok-yeong-1941/>. Acesso em 19 de agosto de 2023.

STANDISH, Isolda. Korean Cinema and the New Realism: Text and Context. **East-West Film Journal**, v. 4, n. 1, p.54-80, 1993. Disponível em: <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/72b60ca2-be36-4d23-92c4-6c9a08a6a08f/content>. Acesso em 10 de fevereiro de 2022.

STANDISH, Isolde. United in Han: Korean Cinema and the “New Wave”. **Korea Journal**, v. 32, n. 4, p. 109-118, 1992. Disponível em: <https://www.dbpia.co.kr/Journal/articleDetail?nodeId=NODE09376347>. Acesso em 13 de fevereiro de 2022.

WILLOUGHBY, Heather. The sound of han: P'ansori, timbre and a Korean ethos of pain and suffering. **Yearbook for Traditional Music**, v. 32, p. 17-30, 2000. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/yearbook-for-traditional-music/article/abs/sound-of-han-pansori-timbre-and-a-korean-ethos-of-pain-and-suffering/A6151A82360B5E3A5F933344C05D3141>. Acesso em 25 de janeiro de 2022.

YECIES, Brian; SHIM, Aegyung. **The changing face of Korean cinema: 1960 to 2015**. Routledge, 2015.