

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL - IACS  
PPGCine- PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

**ANTONIO PEDRO DE ARAUJO GUIMARÃES SETTE PINHEIRO**

**OBSESSÕES HISTÓRICAS DO NOVO CINEMA COREANO:  
O OLHAR DA FICÇÃO PARA UM TRAUMÁTICO SÉCULO XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal  
Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do  
Grau de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Linha de Pesquisa: Histórias e Políticas

ORIENTADOR: Prof. Dr. João Luiz Vieira

Niterói, RJ

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P654o Pinheiro, Antonio Pedro de Araujo Guimarães Sette  
Obsessões Históricas do Novo Cinema Coreano : O Olhar da  
Ficção para um Traumático Século XX / Antonio Pedro de  
Araujo Guimarães Sette Pinheiro|. - 2023.  
124 f. : il.

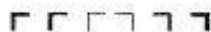
Orientador: João Luiz Vieira.  
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Cinema coreano. 2. Coréia. 3. Coréia (Sul). 4.  
História contemporânea. 5. Produção intelectual. I.  
Vieira, João Luiz, orientador. II. Universidade Federal  
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.  
Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **ANTÔNIO PEDRO DE ARAUJO GUIMARÃES SETTE PINHEIRO**, na forma em que se segue:

Aos 28 dias do mês de abril de dois mil e vinte e três às 10 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **ANTÔNIO PEDRO DE ARAUJO GUIMARÃES SETTE PINHEIRO** formada pelos seguintes professores doutores: João Luiz Vieira (orientador - presidente da banca), Lúcia Ramos Monteiro (UFF), Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior (UFJF). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“OBSESSÕES HISTÓRICAS NO NOVO CINEMA COREANO: O OLHAR DA FICÇÃO PARA UM TRAUMÁTICO SÉCULO XX”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

*A banca destaca a precisão histórica, a metodologia e a densidade da pesquisa. Aponta também a coerência no conjunto de filmes, muito bem escolhidos. E sugere, ainda, a continuidade da pesquisa em um doutorado que, pelo texto apresentado na dissertação, sublinha o desejo latente de desdobramentos comparativos com o cinema brasileiro, tendo em vista as instabilidades do conceito de cinema nacional.*

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO ( X ) NÃO APROVADO ( )**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, João Luiz Vieira, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

João Luiz Vieira (Orientador)

Lúcia Ramos Monteiro (UFF)

Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior (UFJF)

## AGRADECIMENTOS

A Beatriz Lira, pela parceria e por todo apoio durante esta pesquisa e na vida, juntos somos mais fortes.

A Nelisa Guimarães e José Sette, por me darem força para estudar o que amo.

A Nelly Guimarães, por todo o suporte e incentivo para poder realizar esta pós-graduação.

A Fernando Guimarães, *in memoriam*.

A João Luiz Vieira, por acreditar neste projeto e todas as orientações ao longo desta trajetória.

A Lúcia Monteiro e Luiz Carlos de Oliveira Júnior, por participarem da banca e todas as sugestões valiosas.

A India Mara Martins, Maurício de Bragança, Eliany Salvatierra, Fabián Núñez e Rafael de Luna pelas aulas remotas durante esta pós-graduação.

Aos alunos que cursaram a disciplina Cinema Sul-Coreano Contemporâneo, pelas trocas e discussões durante o estágio docência.

Às plataformas de compartilhamento virtual Library Genesis e Sci-hub, por contribuírem com o acesso à pesquisa e democratização do conhecimento.

E a todos que me apoiaram ao longo desta jornada.

## **EPIGRAFE**

“Há muita emoção extrema no cinema coreano. É porque há muitos extremos na sociedade coreana.”

(Bong Joon-ho)

## RESUMO

Esta dissertação se propõe a verificar como três obsessões históricas da Coreia do Sul são retratadas no cinema de ficção do país, especificamente a partir de 1999 com o estabelecimento da indústria cinematográfica, no movimento que ficou marcado como Novo Cinema Coreano. A perspectiva trabalhada é a de que as constantes aparições da colonização japonesa, da divisão da Coreia e da ditadura militar na filmografia do país são um forte indicativo do trauma causado por estes três períodos históricos. Nossa análise é direcionada a três aspectos que envolvem estes elementos: os contextos históricos de cada obsessão; o estabelecimento do cinema no país e suas características artísticas; e análises de filmes que possibilitem visualizar e entender os dois primeiros.

Palavras-chave: Cinema Contemporâneo. Cinema Coreano. Novo Cinema Coreano. Coreia do Sul. História.

## **ABSTRACT**

This research aims to verify how three historical obsessions of South Korea are portrayed in the country's fiction Cinema, specifically from 1999 onwards with the establishment of the film industry, in the movement that became known as New Korean Cinema. The perspective worked here is that the constant appearances of the Japanese colonization, the division of Korea and the military dictatorship in the country's filmography are a strong indication of the trauma caused by these three historic periods. Our analysis is directed to three aspects that involve these elements: the historical contexts of each obsession; the establishment of cinema in the country and its artistic characteristics; and film reviews that make it possible to visualize and understand the first two.

Keywords: Contemporary Cinema. Korean Cinema. New Korean Cinema. South Korea. History.

## LISTA DE IMAGENS

- Imagem 01: Um dos vários momentos desconfortáveis de *Oldboy*: Dae-su come um polvo vivo
- Imagem 02: O atual recordista de bilheteria *O almirante: correntes furiosas*
- Imagem 03: O suicídio de Yong-ho em *Peppermint candy*
- Imagem 04: Tropas japonesas ocupam a Coreia
- Imagem 05: Theodore Roosevelt (centro) com representantes russos e japoneses durante a assinatura do Tratado de Portsmouth em 1905
- Imagem 06: A Declaração de Independência escrita por Choe Nam-seon
- Imagem 07: O pôster preservado de *Arirang*
- Imagem 08: Estudantes coreanas enviadas à Nagoya como “mulheres de conforto”
- Imagem 09: Placa em inglês sinaliza o Paralelo 38, referência para a divisão da Coreia
- Imagem 10: Soldados dos EUA marcham em Seul no dia 9 de setembro de 1945
- Imagem 11: Soldados dos EUA retiram a bandeira japonesa e hasteiam a sua no prédio do Governo Geral em Seul
- Imagem 12: Cerimônia de inauguração da Primeira República da Coreia
- Imagem 13: Mapa do avanço do Norte no início da Guerra
- Imagem 14: Mapa dos avanços dos EUA e da Coreia do Sul até o início de novembro de 1950
- Imagem 15: Mapa do avanço das forças comunistas a partir de novembro de 1950
- Imagem 16: Park Chung-hee (centro) durante o golpe militar de 16 de maio de 1961
- Imagem 17: Jovens estudantes manifestam-se durante a Revolução de Abril
- Imagem 18: As revoltas tomaram as ruas de Gwangju
- Imagem 19: A truculência do exército em Gwangju
- Imagem 20: Milhares de cidadãos foram presos e torturados durante a rebelião
- Imagem 21: Oh Dae-su desencadeia seu violento processo de vingança em *Oldboy*
- Imagem 22: Yong-ho enquanto servia ao exército em *Peppermint candy*
- Imagem 23: Yubong inicia o treinamento dos filhos ainda crianças em *Sopyonje*
- Imagem 24: A fachada da Dansungsa na década de 1950
- Imagem 25: Cena de *Hanyo, a Empregada*
- Imagem 26: As três personagens principais cantam em *Sopyonje*
- Imagem 27: Cena de *Shiri: missão terrorista*, o primeiro blockbuster sul-coreano
- Imagem 28: Uma das cenas de *A vida é bela* passada em um campo de concentração nazista
- Imagem 29: Cena de *Cidadão Kane*



Imagem 30: Montagem paralela de uma tentativa de fuga de Dae-su e os eventos históricos mostrados na TV

Imagem 31: Pôster sul-coreano do filme

Imagem 32: Letreiro escrito “Parte Um” em *hanja*

Imagem 33: Quatro objetos importantes mostrados em planos detalhe

Imagem 34: Sook-hee é enganada e internada num manicômio no lugar de Hideko

Imagem 35: A chegada de Sook-hee à mansão, vista pelo ponto de vista de Hideko

Imagem 36: A imagem congelada que indica a morte de Fujiwara

Imagem 37: Soldados japoneses marchando na primeira cena

Imagem 38: O aterrorizante porão da biblioteca, envolto pela fumaça dos cigarros azuis

Imagem 39: O hospital de *Epitaph* e sua aura inquietante

Imagem 40: Um dos momentos da cerimônia japonesa de casamento em *Epitaph*

Imagem 41: As mulheres retratadas em *My own breathing* no evento de lançamento do filme

Imagem 42: Um coreano grita por independência em *Os invencíveis*

Imagem 43: A borboleta voa por Busan até Duk-soo e Young-ja

Imagem 44: A família de Duk-soo durante a fuga de Hungnam

Imagem 45: O pai pede à Duk-soo que faça a promessa

Imagem 46: O embarque no SS Meredith Victory faz referência à *Titanic*

Imagem 47: Soldado dos EUA oferece chocolate em troca da imitação de macaco

Imagem 48: Duk-soo provoca uma cantoria inflamada do hino nacional para conseguir a vaga na Alemanha Ocidental

Imagem 49: Um dos planos que remete à *Senhor dos anéis: a sociedade do anel* e a cena original

Imagem 50: O reencontro dos irmãos é exibido na TV

Imagem 51: Pai e filho no reencontro espectral

Imagem 52: Os três soldados sobreviventes do clímax combinam seus relatos

Imagem 53: Jin-seok e os restos mortais de seu irmão Jin-tae, morto na Guerra da Coreia

Imagem 54: A saída do túnel no início com aumento progressivo da luz

Imagem 55: Man-seob bate continência e engana os soldados para entrar em Gwangju com Hinzpeter

Imagem 56: Imagem estilizada que emula a de uma câmera Super-8

Imagem 57: Imagens utilizadas por Shim para ilustrar a visibilidade e invisibilidade

Imagem 58: A fotografia escura e amarelada da perseguição

Imagem 59: Os mortos no hospital, enrolados com a *taegukgi*

Imagem 60: O exército ao fundo atira sem dó em civis desarmados

Imagem 61: Imagem de arquivo do verdadeiro Hinzpeter

Imagem 62: As mulheres são relegadas a papéis secundários e maternais

Imagem 63: Dal-gu vestido como James Dean ao lado de um pôster do ator

Imagem 64: Imagens dos protestos na ficção e na realidade

Imagem 65: Yong-ho é tomado pela culpa ao matar a estudante

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 01: Dados das baixas da Guerra da Coreia

Tabela 02: Tabela em inglês que lista as Repúblicas da Coreia

Tabela 03: Estatísticas da indústria cinematográfica sul-coreana entre 1996 e 2007 (PAQUET, 2009, p.100)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
UMA EXPERIÊNCIA DESCONFORTÁVEL	12
UM BREVE PANORAMA DO SÉCULO XX SUL-COREANO	14
O REALISMO HISTÓRICO NOS FILMES DE FICÇÃO SUL-COREANOS	16
ESTRUTURA DO TRABALHO	19
<b>1. A ERA DOS EXTREMOS COREANA</b>	<b>22</b>
1.1 TENTATIVA DE ASSIMILAÇÃO: A COLONIZAÇÃO JAPONESA DA COREIA	22
1.2 A FRATURA: DUAS COREIAS E A CONSEQUENTE GUERRA	30
1.3 A DITADURA MILITAR: GOLPES DE ESTADO, REPRESSÃO, DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E A REDEMOCRATIZAÇÃO	42
<b>2. DESENVOLVIMENTO E CARACTERÍSTICAS DO CINEMA SUL-COREANO</b>	<b>53</b>
2.1 O SENTIMENTO DE HAN E SUA EXPRESSÃO ARTÍSTICA	53
2.2 DOS PRIMÓRDIOS DA SÉTIMA ARTE AO NOVO CINEMA COREANO	60
2.3 O TRAUMA SOCIAL E O FLASHBACK COMO RECURSO NARRATIVO	69
<b>3. RETRATOS DE UM PASSADO TRAUMÁTICO</b>	<b>76</b>
3.1 A CRIADA E O DOMÍNIO PELO JAPÃO	76
3.2 ODE AO MEU PAI E A FRATURA DE UM POVO	89
3.3 O MOTORISTA DE TÁXI E A REPRESSÃO MILITAR	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>120</b>
BIBLIOGRAFIA	120
FILMOGRAFIA	123

## INTRODUÇÃO

### UMA EXPERIÊNCIA DESCONFORTÁVEL

Um homem, com um visual estranho que mistura um terno cortado sob medida, óculos escuros femininos e um cabelo longo maltratado, entra num restaurante japonês em Seul. Ele acaba de receber de um desconhecido um telefone celular e uma carteira cheia de dinheiro, logo após ser libertado de um cárcere privado que durou quinze anos, sem contato humano. Pede à jovem chef algo vivo para comer, enquanto repete as falas de um programa de TV sobre ela, numa conversa desajeitada. O celular toca com o captor do outro lado da linha, que faz mistério sobre sua identidade. A mulher retorna com um polvo vivo e avisa que vai cortá-lo. O homem, no entanto, começa a comê-lo inteiro e com afinco, enquanto os tentáculos do bicho se movem em volta de sua mão e boca. A música orquestrada toma conta da malha sonora. A jovem toca na mão livre do homem, que desmaia com o polvo na boca ainda se retorcendo, é socorrido pela equipe do restaurante e a imagem lentamente escurece para transicionar para a próxima cena.



Um dos vários momentos desconfortáveis de *Oldboy*: Dae-su come um polvo vivo (Imagem 01)

O contato inicial com o cinema da Coreia do Sul traz uma experiência única, quase sempre desconfortável, como acontece com esta cena de *Oldboy* (Park Chan-wook, 2003). No entanto, ela tende a ser impactante, tanto pela qualidade das obras, quanto pela violência e os tabus que são tocados. A influência de cineastas como Sam Peckinpah, Quentin Tarantino, Martin Scorsese, e outros que tratam de figuras anti-heróicas e cheias de defeitos sempre despertaram algo semelhante

em Hollywood, sendo reconhecidamente influências de Park Chan-wook e mais autores da península asiática. *Oldboy* é parte de uma trilogia conhecida como Trilogia da Vingança, da qual também fazem parte *Mr. vingança* (Park Chan-wook, 2002) e *Lady vingança* (Park Chan-wook, 2005). Reconhecida pela violência extrema, a trilogia alçou o diretor ao sucesso local e internacional ao conquistar o Grand Prix de Cannes em 2004 com o primeiro dos citados, a primeira grande premiação internacional do cinema sul-coreano.

A presença da violência não é algo exclusivo de Park, aparecendo na obra de muitos diretores recentes da Coreia do Sul. Ao pesquisar-se sobre a cinematografia do país, a relação com seu contexto histórico recente é evidenciada, pois tal qual os filmes, foi cercado de brutalidade, opressão e autoritarismo. A proximidade dos fatos com o Brasil logo chama a atenção por conta do período colonial e, mais recentemente, da vida sob uma ditadura militar, no contexto da Guerra Fria. Assim, a busca na filmografia de outro país aproxima a compreensão de acontecimentos daqui. Outro aspecto relevante é a questão mercadológica do cinema de lá, já que as políticas de fomento da sétima arte nos dois países tomaram rumos bastante diferentes. O desenvolvimento do mercado sul-coreano foi incentivado na onda da *hallyu*<sup>1</sup>, possibilitando a criação de um público consumidor interno e a exportação da cultura do país. O resultado foi bem sucedido para o cinema, que internamente desde 1999 mantém fatia de mercado maior ou igual a 50%, e também externamente com premiações em festivais e bilheterias internacionais expressivas. A soma destes fatores levou à escolha do cinema sul-coreano como tema desta dissertação de mestrado.

A definição do seu recorte se deu através de leituras para o projeto de pesquisa, sendo possível enxergar a presença forte da História na filmografia sul-coreana, em particular do traumático século XX do país. A busca pela bibliografia teve foco em três temas inicialmente: o cinema da Coreia do Sul, em especial textos que tratam do Novo Cinema Coreano<sup>2</sup>; a História da Coreia unificada e da Coreia do Sul, com foco no século citado; e a relação do cinema com a História, principalmente através das obras de ficção que retratam o passado.

Para o primeiro destes temas, foram encontradas publicações que abordam desde o contexto histórico-político do cinema no país, como o *New Korean Cinema* de Darcy Paquet, livros que contém artigos diversos, como *New Korean Cinema* organizado por Chi-Yun Shin junto com Julian Stringer e *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema* organizado por Frances Gateward, até outros que buscam discutir aspectos sociais e históricos das obras, já

<sup>1</sup> Neologismo que significa onda coreana ou invasão coreana, e se refere à popularização da cultura da Coreia do Sul a partir da década de 1990, através principalmente da música (K-Pop) e das novelas e séries (K-Dramas ou Doramas).

<sup>2</sup> Nome dado ao movimento que marca a ascensão da produção sul-coreana na virada do século XX para o XXI. Ele será contextualizado mais a fundo na parte 2.2 desta dissertação.

próximos ao recorte desta pesquisa, como *Sovereign Violence: Ethics and South Korean Cinema in the New Millennium* de Steve Choe.

A História da península coreana foi pesquisada através de livros focados neste tema, como *A Montanha e o Urso: Uma História da Coreia* de Emiliano Unzer Macedo e *Korea's Place in the Sun: A Modern History* de Bruce Cumings, e complementada, quando necessário, com o contexto histórico mundial através de *A Era dos Extremos* de Eric Hobsbawm. O terceiro e último tema, a relação entre cinema e História, se deu através de publicações como *Cinema e História* de Marc Ferro e *Remaking History: The Past in Contemporary Historical Fictions* de Jerome de Groot, que buscam entender a relação da ficção cinematográfica com o passado histórico, principalmente o olhar do presente para este passado e o quanto ele pode nos dizer sobre estes dois tempos.

Além dos três temas, a pesquisa foi complementada com publicações sobre aspectos da sociedade e da arte coreana como o *Han*, que será trabalhado na parte 1.2 desta dissertação. *Two Lenses on the Korean Ethos: Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema* de Keumsil Kim Yoon e Bruce Williams, assim como *Korean Han and the Postcolonial Afterlives of "The Beauty of Sorrow"* de Sandra So Hee Chi Kim estão incluídas nesta parte da bibliografia. Há também uma parte dedicada ao conceito psicanalítico do trauma e ao recurso cinematográfico do *flashback*, interligados neste olhar sul-coreano para o passado e temas recorrentes das obras do país.

Os filmes lançados pelo Novo Cinema Coreano não se restringem a um mero produto cultural, conforme afirma Choe S. Ele também considera que funcionam como

(...) obras de arte que colocam dilemas éticos urgentes e subsequentemente apontam em direção a novos modos de existência social. Nós veremos que refletem criticamente na relação entre os espectadores e a tela enquanto ensinam estes como podem se relacionar com pessoas de outras raças e etnias, estrangeiros, estranhos, visitantes, animais e outros não-humanos (2016, p.13).

Este argumento reforça a proposta de trabalho desta pesquisa, a de olhar para o passado e buscar reflexões sobre ele, mas principalmente entender como é utilizado como reflexão do presente. Sobre o assunto, Ferro afirma: “(...) a imagem com muita frequência dá mais informações sobre aquele que a recolhe e a difunde do que sobre aquele que representa; do mesmo modo que Alexandre Nevski nos ensina tanto sobre a Rússia stalinista quanto sobre a Idade Média russa” (2010, p.12).

Dito isto, a presente dissertação irá se debruçar sobre o cinema sul-coreano contemporâneo e buscar responder às seguintes perguntas: Como foi o século XX da Coreia do Sul e por quê é tão retratado no cinema local? De que forma as narrativas dos filmes dialogam com os processos

históricos que retratam e o presente de sua produção? Como estes filmes ressignificam o passado? Suas personagens funcionam como representações de grupos sociais? De que forma os anseios e desejos reprimidos são expressos? Quais são os traços artísticos presentes nas obras do país? De que forma a linguagem cinematográfica contribui para expressar todos estes fatores?

## UM BREVE PANORAMA DO SÉCULO XX SUL-COREANO

De acordo com Hobsbawm (1995, p.1), o século XX como período histórico foi um século breve e compreendido entre os anos de 1914 e 1991. O autor afirma que

...foi marcado pela guerra. Viveu e pensou em termos de guerra mundial, mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam. Sua história e, mais especificamente, a história de sua era inicial de colapso e catástrofe devem começar com a da guerra mundial de 31 anos. (*idem*, p.25)

A Coreia do Sul é um retrato perfeito das contradições que perpassam este período. O país viveu sob autoritarismo e violência constantes, cerceando fortemente suas políticas culturais. O cinema, especificamente, sofreu com censura e controle estatal ao longo de boa parte de sua existência. A nação, ainda unificada, foi colonizada pelo Japão (1910-45), passou pela divisão arbitrária em Norte e Sul (1945), a Guerra da Coreia (1950-53) e chegou à ditadura militar no Sul (1961-1988). Somente alguns anos após a redemocratização, iniciada a partir de eleições diretas em 1987, os filmes do país começaram a ser produzidos sem mecanismos de cerceamento à liberdade artística (PAQUET, 2009, p.1).

A colonização japonesa representou uma tentativa de massacre da cultura coreana. As atividades políticas foram proibidas, junto com exercício livre de expressão de seus cidadãos, que também foram impedidos de ter acesso ao estudo de humanidades e ciências sociais, incluindo a história e geografia do país. A cultura e o idioma japoneses, em contraponto, tiveram seu ensino estimulado. A repressão aumentou gradativamente até a rendição do Japão na Segunda Guerra Mundial, sendo este obrigado a ceder a península e outros territórios anexados aos países que formaram o bloco dos Aliados (MACEDO, 2018, p.144-5).

O início da Guerra Fria trouxe um evento traumático que perdura até os dias de hoje: a divisão do país em dois no ano de 1945. Esta foi feita a partir do Paralelo 38, linha imaginária que fica a trinta e oito graus ao norte da linha do Equador, separando o país entre Norte e Sul. O primeiro se estabeleceu sob influência comunista da União Soviética e posteriormente da China, e o



segundo sob influência capitalista dos Estados Unidos. A Guerra da Coreia, o primeiro grande conflito da Guerra Fria, foi a consequência mais traumática da divisão. Ela resultou na manutenção dos territórios divididos, em mais de 5 milhões de civis coreanos deslocados e em 2,72 milhões de mortes estimadas.

O Sul passou a viver sob regimes autoritários, e, a partir de um golpe militar em 1961, deixou de ser uma frágil democracia, só voltando a realizar eleições diretas em 1987. As políticas de censura e controle estatal sobre o cinema foram muito duras ao longo deste período, sendo derrubadas por completo somente em 1996. Os “(...) governos não deixaram pedra sobre pedra em seus esforços para influenciar o conteúdo e estilo das obras produzidas pelos cineastas do país” (PAQUET, 2009, p.2). Dentre as políticas de produção, havia requerimento mínimo de equipamentos, limitação no número de produções e censura nas etapas de roteiro e finalização.

## O REALISMO HISTÓRICO NOS FILMES DE FICÇÃO SUL-COREANOS

Bazin (2017, p.179) afirma que o cinema “(...) deve ser analisado na sua complexidade concreta, na totalidade das relações com o meio social fora do qual ele não existiria”. A partir disso, é possível refletir sobre filmes que retratam períodos históricos. Ferro (2010, p.59) propõe algo nesta linha, alegando que seria fácil pensar que a sétima arte é incapaz de representar a realidade do passado. O que ocorre nesses casos são representações que dizem muito mais sobre o presente de sua produção do que o passado retratado. O autor exemplifica seu argumento através de dois filmes soviéticos: *Alexander Nevsky* (Sergei Eisenstein, 1938) e *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovsky, 1966). Em ambos, “(...) o passado que ressuscitam é somente um passado mediatizado, a União Soviética de 1938 tal como querem seus dirigentes, a União Soviética de 1970 tal como a querem seus oponentes” (*idem*, p.59). No entanto, o próprio Ferro defende que o caminho inverso é possível: uma ficção sobre o passado também pode trazer a imagem real deste tempo, ao mostrar objetos e atividades que não mais são vistos, com tanta propriedade quanto um documentário da época. Além disso, ela é capaz de ir mais longe e possibilitar olhares sobre o funcionamento econômico e psicológico do período.

Rosenstone (2010, p.28) indaga sobre as representações históricas desde o início do cinema e se a promessa de serem fiéis foi cumprida. O autor afirma que “os primeiros filmes ‘históricos’ dramáticos não eram concebidos como investigações sérias a respeito do significado dos acontecimentos passados” (*idem*, p.29). Eles não buscavam entender ou explicar determinados

eventos, o passado servia como ambientação para romances ou “dramas de época”. Obras assim ainda são realizadas, como por exemplo *Titanic* (James Cameron, 1997) e *Gladiador* (Ridley Scott, 2000). Os primeiros lançamentos que buscavam interpretar e questionar o que passou viriam no final da década de 1910, com *O nascimento de uma nação* (D.W. Griffith, 1915), de cunho extremamente racista, e o cinema soviético, principalmente na figura de Eisenstein. Assim como no caso anterior, este tipo de filme ainda é produzido. Particularmente na Coreia do Sul, e em especial no Novo Cinema Coreano, são bastante recorrentes. O presente trabalho vai se debruçar justamente sobre algumas destas obras.

Um fator comum entre filmes de sucesso de público e crítica deste movimento contemporâneo tem sido a abordagem de temas históricos e culturais do país, como em *O almirante: correntes furiosas* (Kim Han-min, 2014), que retrata a Batalha de Myeongryang, ocorrida em 1597. O longa é, até o momento da escrita deste trabalho, recordista de ingressos vendidos no país, com cerca de dezessete milhões e seiscentas mil entradas. Michael Robinson (2005, p.16) afirma que, para entender-se o cinema do país no século XXI, é necessário um conhecimento mínimo das obsessões políticas, culturais e sociais que dominaram a Coreia do Sul até o final da década de 1980, citando três delas: a memória do colonialismo japonês; a divisão política arbitrária em Norte e Sul, onde ambos os países afirmam ser os representantes genuínos do povo coreano; e a busca por uma identidade nacional, em face à influência da cultura Ocidental, principalmente dos Estados Unidos, que foi abraçada pela população e se mantém forte até os dias de hoje.



O atual recordista de bilheteria *O almirante: correntes furiosas* (Imagem 02)

Steve Choe elabora “(...) como alguns dos mais significativos e provocantes filmes da Coreia do Sul, lançados na primeira década do século XXI, imaginam uma ética crítica pós-ideológica da vida cotidiana sob o capitalismo neoliberal” (2016, p.13). Esses filmes “(...) induzem a experiências de desconforto do espectador e mal-estar moral. Eles dividiram o público com suas representações gráficas angustiantes de degradação física e narrativas de crueldade psicológica” (*idem*). O autor os enxerga como “(...) não meros produtos da indústria cultural, mas também como obras de arte que colocam dilemas éticos urgentes e subsequentemente apontam para novos modos de existência social” (*ibidem*).

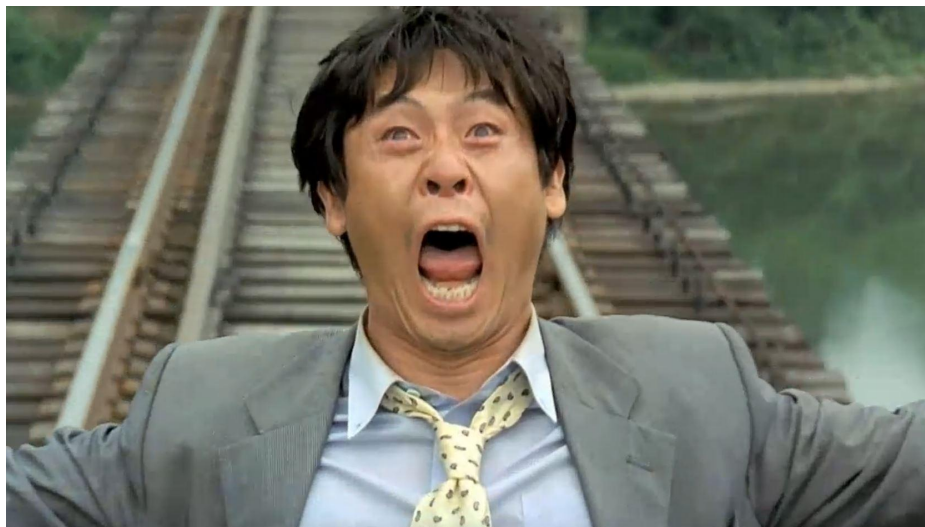
As afirmativas se mantêm verdadeiras aos filmes que seguem sendo produzidos no país, podem ser aplicadas aos que tratam da vida sob esse capitalismo e dela em outros períodos históricos traumáticos, portanto se encaixam na categoria de filmes questionadores de Rosenstone. Paquet (2009, p.5) afirma sobre o Novo Cinema Coreano:

Existe um senso de coletividade sobre esse movimento cinematográfico em particular; de um país tentando se definir numa nova era; de décadas de energias criativas reprimidas de repente livres; e de uma comunidade trabalhando junta para criar pela primeira vez, após oitenta anos de opressão, uma indústria cinematográfica que funciona normalmente.

A maneira como os conflitos são construídos e resolvidos nestas produções, desenvolvidos com tensões grandes não expressas entre as personagens e rapidamente estourando em uma violência exacerbada, permitem uma reflexão sobre a maneira como os sul-coreanos lidaram com os períodos de repressão. Aaron Han Joon Magnan-Park (2005) e Steve Choe (2016) utilizam *Peppermint candy* (Lee Chang-dong, 1999) para exemplificar este diálogo com o contexto histórico violento. A narrativa é contada de trás para frente, se iniciando com o suicídio do protagonista Yong-ho e voltando a momentos importantes de sua vida até vinte anos antes. Magnan-Park afirma que o personagem tenta esquecer seu passado, mas que este sempre voltará para assombrá-lo. Não há perspectiva de futuro para Yong-ho até que lide com o que veio antes. Para o autor, o filme é um microcosmo que serve de alegoria para fenômenos nacionais, como o Massacre de Gwangju<sup>3</sup> e a crise econômica de 1997, afirmando que o país deverá tratar diretamente de suas questões sensíveis para seguir em frente. Choe S segue uma linha de raciocínio semelhante, ampliando a analogia para outros filmes sul-coreanos do novo milênio, tratados ao longo de seu livro.

---

<sup>3</sup> Movimento de insurreição popular ocorrido em maio de 1980, no qual cidadãos de Gwangju lutaram contra a ditadura militar, sofrendo dura repressão. Ele será aprofundado na parte 1.3 desta dissertação.



O suicídio de Yong-ho em *Peppermint candy* (Imagem 03)

Paquet (2009, p.3) faz um paralelo de Oh Dae-su, protagonista de *Oldboy*, com os cineastas de seu país: ao ficar preso em uma cela privada por quinze anos, tendo contato com o exterior apenas através de uma televisão, observou impotente os acontecimentos históricos que mudaram a sociedade sul-coreana. Quando finalmente é solto, desencadeia um processo violento em busca da verdade e de vingança, tal qual os diretores do país.

## ESTRUTURA DO TRABALHO

A falta de distanciamento cronológico entre parte das obras analisadas e o ato da escrita se mostrou um grande desafio, por alguns motivos. O legado de alguns filmes ainda é difícil de ser determinado por conta de seu lançamento recente e consequente escassez bibliográfica específica sobre eles. Além disso, a indústria cinematográfica da Coreia do Sul segue produzindo a todo vapor, mesmo durante o período de pandemia<sup>4</sup>, portanto o recorte estabelecido foi de produções lançadas até 2019.

A proposta desta dissertação é analisar três períodos históricos do século XX sul-coreano e seus retratos em filmes de ficção pertencentes ao Novo Cinema Coreano, ou seja, lançados a partir de 1999. Eles foram escolhidos por irem ao encontro das obsessões descritas por Robinson e já citadas neste texto: os anos de colonização japonesa; a divisão arbitrária da Coreia em Norte e Sul e suas repercussões posteriores; e o período de ditadura militar, que, além da repressão, marcou a

---

<sup>4</sup> <https://www.statista.com/statistics/625539/south-korea-number-domestic-movie-releases/>, consultado em 08/03/2022;

sujeição política e cultural aos Estados Unidos.

No Capítulo 1, A ERA DOS EXTREMOS COREANA, será trabalhado o contexto histórico dos três períodos citados acima, em ordem cronológica. Em primeiro lugar, será tratada a época da colonização japonesa: como se iniciou a invasão do império japonês, a política de domínio e assimilação da Coreia aconteceu e se modificou ao longo dos anos, e ocorreu a liberação ao fim da Segunda Guerra Mundial. A segunda parte trará a discussão sobre a ruptura forçada da Coreia, com sequelas até os dias de hoje. Ela tratará da maneira como aconteceu a divisão do país em dois, de como se estabeleceram as duas novas nações, das tensões que levaram à Guerra da Coreia, como esta se desenvolveu e foi assinado o armistício que a paralisou. Na terceira e última parte, serão investigados os anos pós guerra, a instauração do regime militar e seu fim. Serão abordados os acontecimentos durante a frágil democracia entre 1953 e 1961, o golpe militar de Park Chung-hee que instaurou a ditadura, como seu regime endureceu ao longo dos anos e atingiu o desenvolvimento econômico, o assassinato de Park, o Massacre de Gwangju, a ascensão ao poder de Chun Doo-hwan e sua derrubada, que iniciou o processo de redemocratização.

No capítulo 2, O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA SUL-COREANO E SUAS CARACTERÍSTICAS, serão trabalhados aspectos artísticos relevantes e o estabelecimento da indústria cinematográfica local. A primeira parte tratará do conceito de *han*, fundamental para se entender a arte e a sociedade sul-coreanas. Trata-se de um sentimento complexo, característico da população das duas Coreias, que se tornou estereotipado durante o período de colonização e ganhou na época seu significado contemporâneo, segundo Sandra So Hee Chi Kim (2017, p. 257). A segunda parte abordará a história do cinema na Coreia do Sul, desde sua chegada no país, próxima à invasão japonesa, como a sétima arte foi controlada e censurada durante os vários governos autoritários, os eventos que levaram ao início do Novo Cinema Coreano e algumas de suas conquistas. A última parte do capítulo destacará os conceitos de trauma e *flashback*, a fim de compreender as consequências de eventos traumáticos para uma sociedade, como o recurso de linguagem cinematográfica dialoga e permite retratar este tipo de condição, e uma breve análise de *Peppermint candy* será feita em face destes conceitos.

No terceiro e último capítulo, RETRATOS DE UM PASSADO TRAUMÁTICO, serão feitas análises filmicas de obras de ficção que dialoguem com os períodos históricos trabalhados, tendo uma como principal para cada parte. A primeira focalizará a colonização japonesa, utilizando como base o filme *A criada* (Park Chan-wook, 2016). A análise será complementada com inserções de *Epitaph* (Jeong Beom-sik e Jung Sik, 2007), *My own breathing* (Byun Young-joo, 1999), *Os*

*invencíveis* (Kim Jee-won, 2008) e *My way* (Kang Je-kyu, 2011). A segunda analisará a divisão da Coreia e a relação entre Norte e Sul, tendo como exemplo *Ode ao meu pai* (Youn JK, 2014), longa que retrata a vida de um homem ao longo de várias décadas e se inicia durante a Guerra da Coreia. Pontuações serão feitas a partir dos filmes *Zona de risco* (Park Chan-wook, 2000), *A irmandade da guerra* (Kang Je-gyu, 2004), *Shiri: missão terrorista* (Kang Je-gyu, 1999), *The front line* (Jang Hun, 2011) e *Swing kids* (Kang Hyeong-cheol, 2018). Por fim, a terceira e última parte terá o longa *O motorista de táxi* (Jang Hun, 2017) como foco principal, por retratar os eventos do Massacre de Gwangju, que marcam o auge da repressão durante a ditadura militar. Sua análise será complementada por inserções de *Ode ao meu pai, 1987* (Jang Joon-hwan, 2017), *Peppermint candy* e *Memórias de um assassino* (Bong Joon-ho, 2003).

A articulação dos três capítulos não é isolada, pois em conjunto nos permite observar como os cineastas sul-coreanos do século XXI enxergam o traumático século XX de seu país. A sequência dos eventos nos permite entender como a Coreia do Sul não conseguiu realizar facilmente a transição de uma monarquia, ainda com características feudais no início do século XX, para uma democracia. Além disso, compreender aspectos artísticos do país e de seu cinema permite uma visão ampla e aprofundada sobre o retrato de sua História e como os traumas são encarados. Estudar esta sequência através dos filmes de ficção nos permite um mergulho através da arte no inconsciente coletivo dos sul-coreanos e como estes fatos ainda ressoam atualmente no país.

## 1. A ERA DOS EXTREMOS COREANA

### 1.1 TENTATIVA DE ASSIMILAÇÃO: A COLONIZAÇÃO JAPONESA DA COREIA



Tropas japonesas ocupam a Coreia (Imagem 04)

“A Coreia na virada do século 19 para o seguinte encontrava-se numa situação delicada. Nuvens de tempestade pareciam confluír para a península.”

(MACEDO, 2018, p.137)

“Esta experiência colonial foi intensa e amarga, e moldou a Coreia profundamente no pós-guerra. (...); acima de tudo, deixou fissuras profundas e conflitos que corroem a alma coreana desde então.”

(CUMINGS, 2005, p.148)

A Coreia, então conhecida como Joseon<sup>5</sup>, se tornou alvo do interesse de potências estrangeiras no final do século XIX, justamente quando iniciou seu processo de abertura política por conta de demandas e turbulências internas (SHIN H, 2005, p. 104-5). Até então, era um país muito isolado, por escolha própria devido às constantes invasões estrangeiras, e conhecido como o Reino Eremita. Japão, Rússia e China eram os principais candidatos a exercer influência na península devido à proximidade geográfica. Segundo Cumings (2005, p.141), os dois primeiros realizaram ações mais agressivas e diretas na década de 1890, com o Japão financiando reformas e guerreando contra a China, e a Rússia oferecendo abrigo ao rei Gojong, governante da época, por um tempo e se envolvendo na política coreana. Uma série de negociações ocorreu e não foi bem sucedida.

---

<sup>5</sup> Nome da dinastia que governou o país entre o final do século XIV e o início do século XX, modificando o nome do país para que fosse igual ao seu.

Em janeiro de 1902, o governo japonês obteve um trunfo diplomático ao assinar um acordo com os britânicos sobre questões navais. Além disso, Londres reconheceu os interesses nipônicos sobre a península coreana. Em agosto de 1903, animados com tal êxito, os japoneses passaram a exigir que os russos reconhecessem igualmente a sua proeminência sobre o território coreano, propondo em contrapartida a Manchúria ao regime czarista. (MACEDO, 2018, p.137)

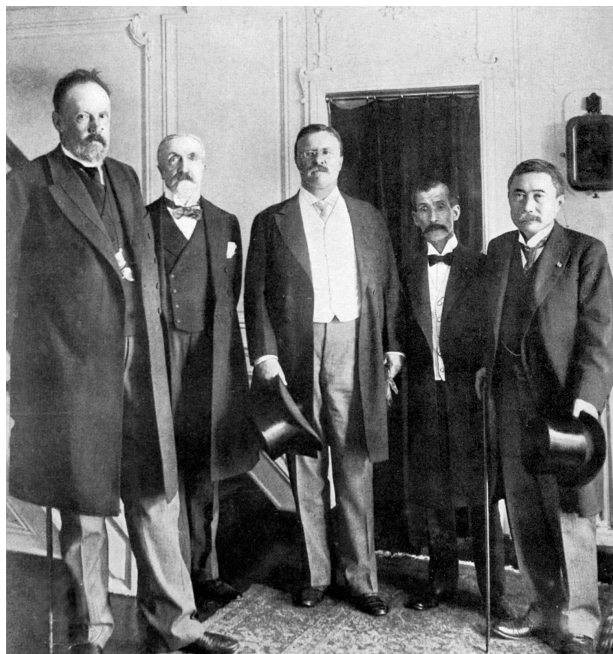
Os japoneses, já visando a guerra contra os russos, decidiram tomar ações mais agressivas e invadiram a Coreia em fevereiro de 1904. Eles rapidamente chegaram à capital Hanyang<sup>6</sup> e forçaram o governo do país a renunciar à sua independência, neutralidade e aceitar o controle japonês. Houve colaboração de setores da sociedade coreana, inclusive nos esforços de guerra contra os russos (ibidem, p.138). Ainda no mesmo ano, foi assinado o “Protocolo Japão-Coreia”, que já tomava posse de terras coreanas para os japoneses, e um acordo que possibilitou membros do governo japonês a se tornarem consultores nos ministérios coreanos (SHIN H, 2005, p.115).

EUA e Reino Unido apoiaram as reivindicações imperialistas japonesas por conta da aliança anglo-japonesa firmada em 1902, e também enquanto fossem voltadas para a Coreia e para a Manchúria, longe das Filipinas e das colônias britânicas. O presidente estadunidense Theodore Roosevelt se apresentou como voluntário para negociar a paz entre japoneses e russos. Após negociações intermediadas por ele, foi assinado em setembro de 1905 o Tratado de Portsmouth, que entre outros termos, reconheceu oficialmente os interesses nipônicos na Coreia e rendeu ao presidente o Prêmio Nobel da Paz no ano seguinte. O rei coreano Gwangmu buscou o apoio dos EUA com base no Tratado de Paz, Amizade e Comércio de 1882, desconsiderado por Roosevelt. Com isso, não havia mais empecilhos para a dominação da península (MACEDO, 2018, p.139). Logo em seguida foi assinado um tratado de protetorado, que acabou com qualquer autoridade diplomática do governo da Coreia, conseguido através de intimidação por parte das tropas japonesas.

---

<sup>6</sup> Nome antigo de Seul, atual capital da Coreia do Sul.





Theodore Roosevelt (centro) com representantes russos e japoneses durante a assinatura do Tratado de Portsmouth em 1905 (Imagem 05)

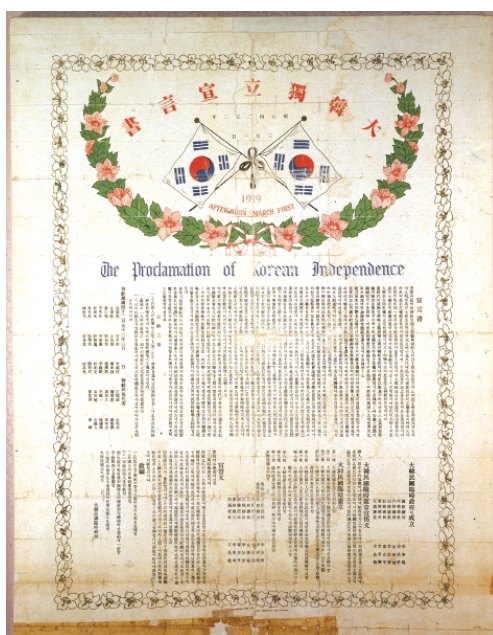
Houve resistência por parte dos coreanos, inclusive armada por movimentos como o *Uibyeong* (“O Exército Justo”) e *Shinminhoe* (“Sociedade das Novas Pessoas”), todas duramente reprimidas por campanhas militares. Só em 1908, o exército japonês matou 11 mil e 500 membros do *Uibyeong*. Desesperada e sem apoio internacional, a resistência chegou a tomar medidas extremas como o assassinato do americano Durham White Stevens na Califórnia, que tinha servido como conselheiro dos japoneses. Estes passaram a defender uma política mais repressora e direta para a Coreia, adotando medidas de anexação em julho de 1909. O Japão conseguiu também uma maior simpatia mundial após o assassinato do residente-geral Ito Hirobumi, morto a tiros na Manchúria por um nacionalista coreano (*idem*, p.142-3).

A anexação da Coreia aconteceu de fato em 1910, após o desembarque de duas divisões do exército japonês em seu território e a assinatura do Tratado de Anexação em 22 de agosto de 1910, encerrando de vez a dinastia Joseon e tornando a península parte do território japonês. Assim, “(...) o Japão estabeleceu um Governo-Geral e tomou controle dos assuntos políticos, militares e administrativos de Joseon. Este combateu movimentos de independência com seu sistema policial militar e implementou políticas militaristas para suprimir o nacionalismo” (SHIN H, 2005, p.119).

As atividades políticas foram proibidas e foi impedido o exercício livre de expressão, imprensa e reunião. Em agosto de 1911, o governo aprovou leis que desencorajavam os

coreanos a receber educação superior e ter acesso ao estudo da área de humanidades e ciências sociais, incluindo sua própria história e geografia. Foram, contudo, incentivados a aprender a língua japonesa, e promovia-se como heróis os coreanos que tinham colaborado com a administração japonesa. Em 1912, ano da morte do imperador Meiji, todos os eventos coreanos de celebração e festa foram terminantemente proibidos. O número de escolas públicas na Coreia aumentou na medida em que obedeciam ao novo sistema, e as particulares, com maior autonomia, diminuíram. Em março de 1912, as autoridades japonesas começaram a ter poder livre de investigação, interrogatório e tortura contra suspeitos (MACEDO, 2018, p.145).

Os colonizadores japoneses exerceram um domínio militar de mão pesada durante a primeira década, por conta de toda resistência que tinham enfrentado até o momento, até professores usavam uniformes e portavam espadas (CUMINGS, 2005, p.152). O turbilhão que virou a Coreia em função da repressão e a difusão de ideias como o cristianismo, símbolo de resistência no país, e a Revolução Bolchevique de 1917, levaram ao Movimento de 1º de Março, ou Movimento *Sam-il*, ocorrido nesta data em 1919. Aproximadamente dois milhões de manifestantes se juntaram na Praça Pagoda, na capital coreana Seul. Religiosos, estudantes e camponeses e todo tipo de pessoa se uniram para ler a Declaração de Independência escrita pelo poeta Choe Nam-seon, a maior demonstração de resistência durante o período colonial. Embora pacíficas, esta e todas as outras manifestações do período foram brutalmente reprimidas pela polícia e pelo exército, resultando em cerca de 7500 mortes, 15 mil feridos e mais de 46 mil presos e torturados (MACEDO, 2018, p.147-8).



A Declaração de Independência escrita por Choe Nam-seon (Imagem 06)

O movimento resultou em mudanças na política colonial, agora focada numa maior reconciliação e num “governo cultural”, ao menos na superfície. A polícia militar se tornou comum, o controle sobre a imprensa e assembleias públicas ficou mais leve e outras medidas que supostamente beneficiariam os coreanos foram tomadas. No entanto, foi o contrário que aconteceu na agricultura e no desenvolvimento industrial, com o Japão forçando o aumento da produção de arroz, exportando toda ela para a metrópole e tomando conta do mercado com suas indústrias, impedindo o desenvolvimento das nativas da Coreia (SHIN H, 2005, p.122-3). Esta política de exploração tomou conta da década de 1920 por conta dos preparativos para a invasão japonesa da Manchúria, ocorrida em 1931.

A partir da década de 1920 e até a liberação em 1945, a perspectiva dos nacionalistas coreanos foi limitada e pouca resistência aconteceu, toda e qualquer organização foi rapidamente reprimida e dissolvida pela polícia japonesa. Houve luta pelo lado dos comunistas exilados na China, que tentaram se infiltrar na Coreia pela Manchúria, mas já em 1928 não havia qualquer organização deles no país e isso se estendeu até o fim da colonização. O meio artístico, no entanto, alimentou pontualmente o sonho da independência (MACEDO, 2018, p.152-4). Um dos casos mais notáveis foi o do filme *Arirang* (Na Un-gyu, 1926). Ele é baseado na canção folclórica de mesmo nome, que, de acordo com a lenda, foi cantada pela primeira vez por um homem condenado à beira de sua execução. Na adaptação cinematográfica, um estudante coreano desenvolve problemas mentais após sofrer brutalidades da polícia japonesa e volta em seguida para sua aldeia natal. *Arirang* foi censurado duas vezes (YECIES e SHIM, 2003, p. 82), mas mesmo assim virou sensação nacional<sup>7</sup>. Além da história, há outra controvérsia a seu respeito: por muitos anos o crédito de direção foi dado ao japonês Tsumori Shuichi (sob o pseudônimo Kim Chang-son), mas após pesquisas foi devidamente creditado ao coreano Na Un-gyu. Não se sabe se a alteração do crédito foi feita pela questão da nacionalidade do diretor ou para evitar maiores problemas com a censura (CHUNG, 2013, p.148).

---

<sup>7</sup> O filme é considerado perdido atualmente, assim como quase toda produção cinematográfica coreana durante o período do domínio japonês. Um resumo de sua história, impresso em jornal, e um pôster ainda sobrevivem preservados. Estes dados são do Korean Film Archive (KoFA), principal arquivo da Coreia do Sul e podem ser vistos em <https://eng.koreafilm.or.kr/kofa/intro/preservation/film> e <https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00033>, consultados em 17/03/2022.



O pôster preservado de *Arirang* (Imagem 07)

A situação na península ficou mais calma até meados da década de 1930, não há registros de grandes revoltas e insurreições populares por conta da eficiência da repressão. O Japão adotou uma política de expansão industrial e uso da mão-de-obra e recursos para atender a seus interesses, principalmente após a crise econômica mundial de 1929. A Coreia sofreu uma tentativa rápida de industrialização forçada e viu sua população empregada nesse setor saltar de 384.951 em 1932 para 1.321.713 em 1945, além dos trabalhadores de mineração, transporte e os que estavam fora do país na Manchúria ou outras regiões (CUMINGS, 2005, p.170). Houve também um crescente desencorajamento do uso do idioma coreano e de seu alfabeto, o *hangul*, como forma de apaziguar os ânimos e apagar a cultura local.

A partir de 1937, em função do início de nova ofensiva dos japoneses contra os chineses, o governo-geral da Coreia intensificou ainda mais a exploração da colônia. Macedo (2018, p.155) afirma que as políticas determinadas eram draconianas sem precedentes.

Num esforço para aniquilar a consciência nacional coreana, o Japão impôs uma política de idioma somente japonês nas escolas, proibiu o uso do *hangul*, e forçou os coreanos a adotar nomes japoneses. Grãos e utensílios domésticos metálicos foram confiscados para fins militares, enquanto muitos homens coreanos jovens foram forçados a trabalhar em minas de carvão ou a servir como soldados nas forças armadas japonesas. Mulheres jovens foram levadas embora e forçadas à escravidão sexual como “mulheres de conforto” para soldados japoneses (SHIN H, 2005, p.128).

A tentativa de plena assimilação da Coreia estava em curso. Foi estabelecido um novo órgão de vigilância e inteligência para policiar os coreanos e houve um aumento nos números de agentes da polícia secreta japonesa e dos militares. O estado colonial se tornou ainda mais policial e realizou prisões de dissidentes e intelectuais coreanos. As condições de vida da população deterioraram, esta foi forçada a usar uniformes de guerra, a se alimentar de pão e a visitar um templo xintoísta todo mês para adorar os deuses japoneses. O cristianismo, religião em ascensão no país, foi duramente reprimido com o fechamento de escolas e igrejas, além de ter tido muitos de seus líderes assassinados na prisão (MACEDO, 2018, p;155-7).

Cumings (2005, p.175) afirma que em 1944, 11,6% da população coreana residia fora do país, uma proporção inigualável no Oriente e raramente atingida em outra parte do mundo. Uma outra grande parcela estava fora da sua província de nascença e estima-se que 40% da população adulta sofreu com essa mobilização, principalmente camponeses. O processo todo se acelerou após o ataque a Pearl Harbor em 1941, com o escalonamento rápido dos esforços na Segunda Guerra Mundial. Só no próprio Japão, 1.4 milhões de coreanos residiam como mão-de-obra barata e utilizada em trabalhos indesejados, como nas minas de carvão.

A situação das mulheres foi um verdadeiro horror, principalmente para aquelas forçadas a trabalharem como “mulheres de conforto”. O ocorrido com elas foi encoberto não só pelos japoneses, mas também pelos próprios coreanos por muitos anos após a liberação. O assunto virou tabu, pois descobriu-se que muitos homens nativos tiveram papel fundamental na mobilização delas. O Japão conseguiu quebrar a psiquê da Coreia ao colocar coreanos contra coreanos, com consequências até os dias de hoje. Entre 100.000 e 200.000 coreanas foram escravizadas, além de chinesas, filipinas e ocidentais. Somente em 1979 a primeira mulher que foi prostituída contou sua história de forma não anônima: foi Bae Bong-gi no filme japonês *An old lady in Okinawa* (Yamatani Tetsuo, 1979). A escravidão sexual ainda continuou por alguns anos enquanto o exército estadunidense ocupou o sul da península (*idem*, p.179).



Estudantes coreanas enviadas à Nagoya como “mulheres de conforto” (Imagem 08)

A libertação da Coreia aconteceu de forma repentina, embora houvesse compromisso dos Aliados para com ela desde novembro de 1943. A Alemanha nazista se rendeu em maio de 1945, mas os japoneses mantiveram a luta viva até a invasão soviética da Manchúria e os bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki em agosto do mesmo ano, que forçaram a rendição do imperador Hirohito, anunciada via rádio. Imediatamente os territórios coloniais japoneses foram controlados pelos Aliados. A Coreia ainda era fundamentalmente uma sociedade agrária e desigual, apesar da industrialização forçada, com a maior parte de suas terras controladas pelos mesmos aristocratas que as mantinham desde o fim do século XIX e por japoneses. Muitas pessoas procuraram retornar às suas vilas nativas, mas

(...) não eram mais as mesmas pessoas: eles tinham mágoas daqueles que permaneceram seguros em casa, tinham sofrido perdas materiais e de status, tinham frequentemente entrado em contato com novas ideologias, tinham visto um mundo maior além das vilas. Foi, portanto, essa panela de pressão de uma década final que soltou sobre a Coreia no pós-guerra uma massa de pessoas mudadas e descontentes, que desordenaram profundamente o início do período pós-libertação e os planos dos americanos e soviéticos (*ibidem*, p.183).

O panorama do país após a libertação e nos anos seguintes será trabalhado a seguir, pois faz parte do contexto que levou à sua divisão em Norte e Sul. A colonização deixou marcas profundas nas duas sociedades coreanas, mas o recorte e conseqüentemente o material bibliográfico deste trabalho tratam majoritariamente de pontos de vista do Sul.

## 1.2 A FRATURA: DUAS COREIAS E A CONSEQUENTE GUERRA



Placa em inglês sinaliza o Paralelo 38, referência para a divisão da Coreia (Imagem 09)

As divisões políticas e ideológicas que associamos com a Guerra Fria foram a razão para a divisão da Coreia; elas aconteceram precocemente no país, antes da escalada global do conflito, e ainda perduram, mesmo após seu fim.

(CUMINGS, 2005, p.186)

A Guerra da Coreia foi um dos episódios mais trágicos na história da nação. Ela deixou a economia coreana em ruínas. Mudanças drásticas ocorreram por toda a sociedade, junto com uma diminuição acentuada da população que estava majoritariamente deslocada.

(SHIN H, 2005, p.135)

O período da libertação até o fim da Guerra da Coreia em 1953 é fundamental para se entender a política contemporânea da península. Um governo provisório foi formado em poucas semanas após a libertação em agosto de 1945, que iniciou seus trabalhos em meados do mesmo mês, através do Comitê para a Preparação da Independência Coreana (*Konguk Chunbiwionboe*), e já em setembro estava capilarizado na forma de comitês populares nas áreas rurais. Este era formado majoritariamente por esquerdistas que, aproveitando-se da proximidade geográfica e da presença de representantes diplomáticos da União Soviética na ilha, declararam a República Popular da Coreia. Segundo Macedo (2018, p.163-4), “(...) a Coreia nasceu em setembro de 1945 sob os moldes de República Popular que visou um governo de coalizão e incorporou toda a gama de líderes nacionalistas, mas com um coeso núcleo comunista predominante.”

No entanto, os Estados Unidos aproveitaram-se da falta de consenso entre os aliados da Segunda Guerra e propuseram aos soviéticos uma divisão da península ao longo do paralelo 38

Norte, o que deixava a capital Seul no território ao Sul da linha e futuramente sob seu controle. A posição geográfica era importante, já que garantia à superpotência um ponto de domínio na Ásia. Não houve objeção por parte da União Soviética para a proposta, já que Stalin almejava ter o controle dos portos no norte coreano. Segundo Cumings (2005, p.187), foi uma decisão unilateral e apressada, sem consulta aos britânicos e à China, que deveriam fazer parte de uma “tutela” conjunta, além dos próprios coreanos. Uma força do exército dos EUA vinda de Okinawa, no Japão, desembarcou na península em 8 de setembro de 1945 e foi recebida por uma comitiva do governo provisório. O general estadunidense no comando recusou-se a encontrá-la, permanecendo fiel a um anúncio do seu superior Douglas MacArthur:

Em virtude da autoridade investida em mim como Comandante em Chefe das Forças do Exército dos EUA e do Pacífico, venho por meio deste estabelecer o controle militar na Coreia ao sul da latitude 38 Norte, e anuncio aos habitantes de lá as seguintes condições de ocupação: todos os poderes de governo sobre o território citado estão sob a minha autoridade. As pessoas obedecerão às minhas ordens e se submeterão à minha autoridade. Ato de resistência às forças de ocupação ou quaisquer atos que possam perturbar a paz e segurança serão punidos severamente. Para todos os efeitos, o inglês será a língua oficial do controle militar. (KIM apud MACEDO, 2018, p.165-6)



Soldados dos EUA marcham em Seul no dia 9 de setembro de 1945 (Imagem 10)

Macedo (2018, p.166) afirma que as palavras de MacArthur “(...) soaram desalentadoras para os coreanos que sonharam com a plena independência depois da guerra e de décadas de governo colonial japonês.” Elas tinham um contraste claro em relação às declarações soviéticas, que reconheciam a chegada da libertação coreana e, assim, “(...) os EUA continuaram a manter a estrutura colonial japonesa do governo geral assim como suas duras leis sobre os coreanos. A



Ordem Geral de MacArthur considerava o povo coreano como algo a ser protegido, mas guiados em termos políticos a seguir os caminhos democráticos e pacíficos” (*idem*). A retórica imperialista dos Estados Unidos fica evidente pela declaração e foi repetida por diversas vezes em todas as situações de intervenção militar realizadas por eles em outros países. Na Coreia do Sul, isso ficou simbolizado pela troca entre a bandeira japonesa e sua substituição pela estadunidense no prédio do Governo Geral em Seul, evidenciando a mudança do domínio sobre o país, que permanece até o momento da escrita deste trabalho. As tropas estadunidenses não saíram da Coreia do Sul desde então.



Soldados dos EUA retiram a bandeira japonesa e hasteiam a sua no prédio do Governo Geral em Seul (Imagem 11)

A ocupação estadunidense do Sul visou manter o status quo e resistir a uma reforma dos legados coloniais, encontrando assim bastante resistência por parte da população sul-coreana. Relatórios de oficiais dos EUA indicam que o lugar era um barril de pólvora prestes a explodir, muito por conta da expectativa de independência imediata após a expulsão dos japoneses. No entanto, havia algumas centenas de conservadores entre os coreanos mais velhos e instruídos, que haviam servido aos japoneses e defendiam um governo provisório estrangeiro (CUMINGS, 2005, p.192-3). Os dominadores necessitavam de uma figura política que representasse seus interesses e para isso escolheram Syngman Rhee, um coreano que estudou e morou nos EUA, com posicionamentos mais amigáveis a eles. Ele foi levado à Coreia no avião pessoal do general MacArthur em 16 de outubro de 1945 e apresentado ao público quatro dias depois, tornando-se a figura política dominante no país (*idem*, p.194-5).

No lado Norte da península, os soviéticos logo escolheram Kim Il-sung como representante dos ideais comunistas, já que este havia sido líder de um movimento de resistência aos japoneses e

era herói de guerra, tendo lutado ao lado do exército vermelho. A estrutura dos comitês populares foi mantida e em poucos meses Kim, assim como Rhee, se tornou a figura política dominante em seu lado da península. Em dezembro de 1945 ele foi nomeado como chefe do Partido Comunista Coreano, acima de antigas lideranças e sem consulta aos comunistas coreanos em Seul (MACEDO, 2018, p.167).

No dia 16 do mesmo mês foi realizada em Moscou a primeira importante cúpula dos aliados sobre a Coreia, com presença de representantes dos EUA, URSS, Reino Unido e posteriormente da China. “O acordo alcançado foi anunciado em 28 de dezembro que propôs uma Comissão Conjunta estadunidense-soviética para auxiliar a formação de um futuro governo coreano. Foi também concluído de que (sic) seria necessário um período de até cinco anos de tutela desses países da cúpula a atuar sobre a Coreia, (...)” (*idem*, p.168). O acordo não foi bem recebido pelos coreanos e logo a frustração explodiu em uma série de manifestações dos dois lados. No entanto, rapidamente o Norte se organizou e começou a seguir as diretrizes dos soviéticos, que endossaram o acordo feito em Moscou, mantendo sua situação política tranquila.

No Sul, o clima foi de crescente tensão por conta das diretivas impostas pelos EUA, aumentando o ressentimento que se transformou em formas de resistência ativas e passivas. Colaboradores dos EUA passaram a ser considerados traidores nacionais, assim como aqueles pró-Japão durante a colonização. Segundo Cumings (2005, p.200), a superpotência se recusou a entregar a Coreia do Sul para os coreanos, tomando todas as medidas necessárias para criar um país anticomunista, o que serviu como modelo posterior de ação interventora em outros lugares. Antes mesmo de ser proclamada como país, o sistema político da Coreia do Sul foi rapidamente construído e mantido até o início dos anos 1960. Quatro passos foram tomados neste sentido: primeiro, a construção de um exército para defender o paralelo 38; segundo, dar suporte à Polícia Nacional Coreana como principal arma política para pacificar o Sul; terceiro, reforçar a aliança com os partidos de direita; e quarto, reprimir os coreanos contrários às medidas. Isto gerou consequências posteriores no estabelecimento da ditadura que será trabalhado mais à frente, como a formação dos primeiros oficiais do exército, grupo do qual fizeram parte futuros presidentes do regime autoritário.

A oposição que se formou ao regime era majoritariamente de esquerda, e embora legalizada, foi brutalmente reprimida pela polícia. Esta considerava qualquer opositor como comunista, rebelde ou traidor, e que deveria ser apreendido, aprisionado ou alvejado sob o mínimo sinal de provocação (*idem*, p.203), agindo desta maneira por muitos anos. O clima no Sul se agravou, gerando

manifestações constantes e movimentos de guerrilha contra o governo apoiado pelos EUA, que solidificaram cada vez mais Rhee no poder.

No meio internacional, o caso coreano foi levado para as Nações Unidas, onde a influência dos EUA era dominante. Os direitistas em Seul rapidamente acolheram essa iniciativa americana. (...) Em 14 de novembro de 1947, a Assembleia Geral da ONU adotou a resolução 112, visando a realização de eleições gerais para uma Assembleia Nacional até 31 de março de 1948. (...) Uma Comissão Temporária das Nações Unidas foi estabelecida para a Coreia (*United Nations Temporary Commission on Korea*, UNTCOK), a supervisionar a resolução que passou a ser concretizada na Coreia do Sul (MACEDO, 2018, p.176-7).

O Norte recusou-se a adotar a resolução da UNTCOK por conta da interferência dos EUA, cada vez mais estabelecido sob a liderança de Kim Il-sung com o apoio dos soviéticos ao fundo. Eles “(...) deixaram os coreanos comandar o governo, colocaram líderes da resistência anti-japonesa à frente, e apoiaram reformas radicais do sistema agrário, trabalhista e dos direitos das mulheres - todos já em vigor no final de 1946” (CUMINGS, 2005, p.209). Embora muito ativos por trás dos panos, sempre mantiveram Kim no comando, deixando isto especialmente claro após retirarem suas tropas do país em 1948.

A UNTCOK chegou à Coreia no início de 1948 e a maioria dos seus membros declarou não haver condições para a realização de eleições de ambos os lados. Isso foi ignorado e em 26 de fevereiro do mesmo ano a comissão começou a organizar as urnas eleitorais no Sul com apoio dos militares estadunidenses, marcando a votação para o dia 10 de maio. A eleição de Rhee e de uma assembleia com apoio majoritário a ele era esperada. A votação seguiu normalmente com este resultado, supervisionada pela polícia e auxiliares de direita e validada pela ONU. Em 15 de agosto de 1948 foi proclamada a República da Coreia, se auto declarando como único governo legítimo da península, fundamentado nas eleições supervisionadas pela ONU e com a presença do general MacArthur no púlpito. Assim se iniciou o período conhecido como Primeira República da Coreia.



Cerimônia de inauguração da Primeira República da Coreia (Imagem 12)

O Norte também se movimentou em paralelo. Segundo Macedo (2018, p.178), “no verão de 1948, eleições foram organizadas no norte coreano, no qual os eleitores não tiveram outra escolha senão os candidatos recomendados do partido comunista local (...)”. A República Popular Democrática da Coreia foi proclamada em 9 de setembro de 1948, com Kim Il-sung como seu líder e Pak Ho-nyong como vice-premiê e ministro das Relações Exteriores. Rapidamente foi reconhecida pela União Soviética, que pouco depois retirou suas tropas do território, e seus aliados. Oficialmente a Coreia estava fraturada em duas.

Na Coreia do Sul, houve um crescimento no número de rebeliões e insurreições, como as de Cheju e Yosu, terminadas em massacres dos rebeldes, o que colocou o presidente Rhee em um dilema.

Ou concentrava-se para julgar e expelir os japoneses e sua estrutura deixada na península, ou enfrentava o premente problema de insurreições organizadas pelos comunistas. Rhee optou pela segunda opção, visto que era a questão mais iminente e que poderia causar maior consequência para seu governo. (...) Sua postura rendeu-lhe amplas críticas, pois assim evitou buscar julgar e condenar os japoneses e seus aliados que haviam oprimido os coreanos durante décadas. (*idem*, p.178-9)

O autoritarismo e a repressão foram marcas importantes do período, com ajuda dos EUA, resultando no colapso do núcleo do Partido dos Trabalhadores no início de 1950, principal oposição ao governo. Segundo Cumings (2005, p.223), cerca de oitenta por cento dos casos nos tribunais sul-coreanos eram de suspeitas de comunismo, e as mortes causadas pela polícia e o exército superaram a marca de 1000 por dia no final de 1949.

A escalada das tensões entre as duas Coreias levou à Guerra da Coreia, primeiro conflito no contexto da Guerra Fria, que estourou em junho de 1950 e durou até a assinatura de um armistício em julho de 1953. Macedo (2018, p.181) e Shin (2005, p.135) apontam Kim Il-sung como responsável por causar o estopim do conflito através da invasão militar do Sul, com o objetivo de unificar a Coreia sob um governo socialista. Macedo, no entanto, cita o argumento de defesa de Kim, que alegou estar retaliando um ataque sul-coreano, e Cumings (2005, p.238) afirma que a guerra

“(...) não começou em 25 de junho de 1950, embora muito se argumente do contrário. Se ela não se iniciou neste dia, Kim Il-sung não pode tê-la ‘começado’ então, talvez num momento anterior. Conforme voltamos ao passado atrás deste momento, lentamente tateamos em direção à verdade de que guerras civis não se iniciam: elas chegam. Elas se originam de múltiplas causas, com culpa suficiente para todos os envolvidos - e culpa suficiente para incluir os estadunidenses que dividiram a Coreia sem pensar e restabeleceram a máquina do governo colonial e os coreanos que a serviram. (...) Uma Guerra da Coreia era inconcebível antes da divisão em agosto de 1945, mas por conta dela se tornou concebível desde então - até o ainda volátil presente.

O autor também aponta que o Sul iniciou a maior parte das batalhas entre os dois lados antes do estopim da guerra, com um aumento significativo das provocações e constante ameaça de invasão do Norte por parte de Syngman Rhee, em especial após perder muitas vagas de apoio nas eleições legislativas no início de junho de 1950 (*idem*, p.257-8). Além disso, as primeiras menções a um conflito vieram em 1946, quando o general dos EUA John Hodge disse à Washington que um ataque vindo do Norte seria iminente. No entanto, as tensões começaram a se elevar somente em 1949 com as tropas soviéticas fora da península e as estadunidenses realizando o mesmo processo de retirada. A Revolução Chinesa no mesmo ano foi o principal fator que contribuiu, já que estabeleceu um governo socialista na China e teve efeito nas políticas das Coreias e dos EUA sobre a península. Os revolucionários chineses eram aliados de longa data dos norte-coreanos, por conta da ajuda de Kim Il-sung e outros líderes da Coreia Popular na luta contra os japoneses na Manchúria durante a colonização.

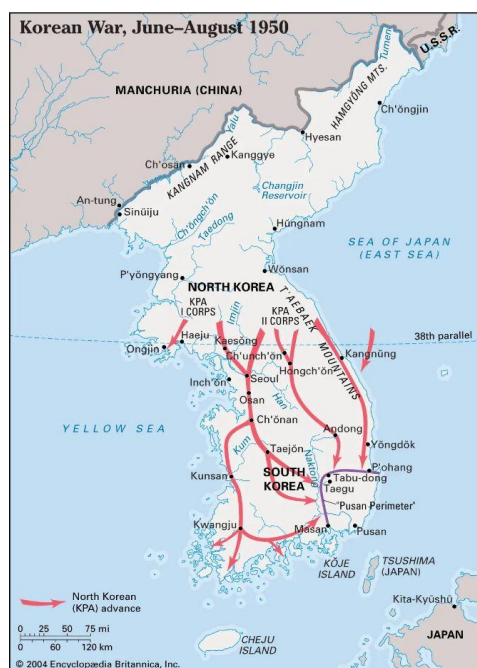
Sobre o começo do conflito coreano:

Os eventos da guerra foram a favor dos norte-coreanos, inicialmente. Fortalecidos e mais bem equipados e ajudados pelos soviéticos, tomaram rapidamente Seul no dia 28 de junho de 1950, apenas três dias do início das ofensivas. Os norte-coreanos, entretanto, não esperavam uma rápida resposta dos EUA que reagiram no Conselho de Segurança da ONU logo no dia seguinte<sup>8</sup> (...), foi aprovada a Resolução 82 para combater as tropas

<sup>8</sup> Dia seguinte ao início da ofensiva do Norte, ou seja, 26 de junho de 1950. A redação do texto deixa a entender que seria no dia 29, logo após a tomada de Seul.

norte-coreanas. Em seguida, o presidente dos EUA, Harry Truman (1884-1972), despachou forças aéreas norte-americanas no dia 27 e forças terrestres no dia 30 para a península. Dezesesseis países membros da ONU (...) enviaram forças para a Coreia que ficou sob o comando do General Douglas MacArthur em Tóquio. (MACEDO, 2018, p.181-2)

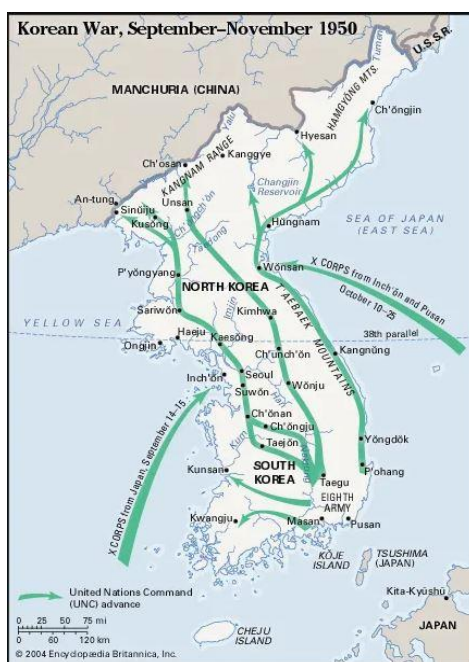
A campanha do Norte teve um sucesso inicial extraordinário, com vitórias seguidas em batalhas contra os exércitos dos EUA e da Coreia do Sul, mesmo em menor número, o que Cumings (2005, p.267) cita como “(...) uma derrota humilhante após a outra das forças americanas” que foram colocadas “(...) contra a parede pelo que pareciam militares camponeses reunidos às pressas (...)” (*idem*). O avanço só foi parado no início de agosto, após a entrada da Primeira Divisão da Marinha dos EUA. Neste momento, o Sul controlava apenas um pequeno pedaço do sudeste da península, em torno do rio Nakdong, e assim o front da guerra se manteve até o início do mês de setembro.



Mapa do avanço do Norte no início da Guerra (Imagem 13)

A maré mudou de lado a partir do dia 15 de setembro, por conta de uma ofensiva idealizada pelo general MacArthur. Ele planejou desembarcar tropas dos EUA, Coreia do Sul e Reino Unido na cidade costeira de Inchon, situada no litoral oeste e na retaguarda das tropas norte-coreanas. Cumings (2005, p.275) classifica a manobra como taticamente brilhante, já que conseguiu desembarcar as tropas com um pouso anfíbio e possibilitou que chegassem a Seul em dez dias, efetivamente cortando as linhas de frente de seus inimigos. Macedo (2018, p.182) afirma que em 27

de setembro as forças armadas dos EUA aprovaram uma diretriz para iniciar a invasão ao norte do paralelo 38, com ordens para perseguir e demolir as forças norte-coreanas. Assim como na invasão inicial da Coreia do Norte, os EUA também conquistaram território rapidamente, já que conseguiram cruzar a fronteira no dia 1º de outubro e dezoito dias depois chegaram a Pyongyang, capital do Norte. Até o fim do mês, as linhas de frente já estavam à beira do rio Yalu, situado na fronteira com a China.



Mapa dos avanços dos EUA e da Coreia do Sul até o início de novembro de 1950 (Imagem 14)

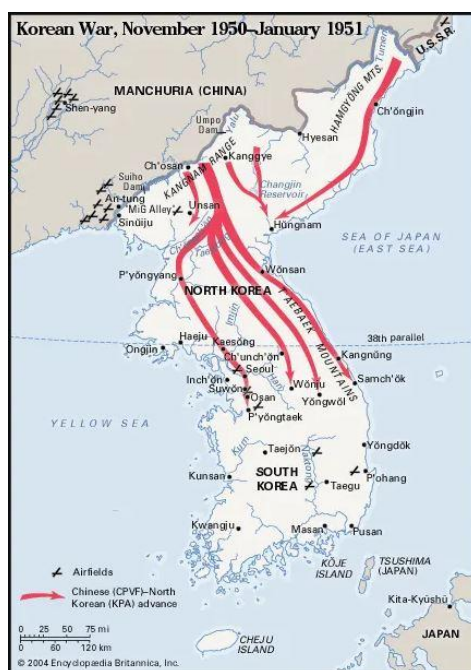
Segundo Cumings (2005, p.283), as agências de inteligência dos EUA não esperavam a entrada da China no conflito, esperando um alinhamento com a postura da URSS de se manter sem envolvimento direto. No entanto, Mao Zedong já havia mobilizado anteriormente 18 divisões de combate de seu exército, que contavam inclusive com coreanos voluntários. A decisão foi tomada logo após as tropas estadunidenses cruzarem o paralelo 38, não como uma medida defensiva para proteger as fronteiras chinesas, mas sim como uma obrigação moral em auxílio aos coreanos que se sacrificaram durante a revolução chinesa e a resistência anti-japonesa.

A presença da China só foi revelada no dia 26 de outubro, quando suas tropas combinadas com as coreanas desceram as montanhas em Unsan e fizeram estrago nas forças dos EUA. No entanto, não houve mudança nas linhas de frente até o final de novembro. O exército da Coreia do Sul conseguiu capturar a importante cidade de Chongjin no dia 25 deste mês, mas no dia 27 foi

lançada a ofensiva comunista, que foi bem-sucedida ao provocar a retirada geral das forças combinadas do Sul. Assim teve início o terceiro grande avanço da guerra. Macedo (2018, p.183) relata que ele

(...) foi notável para o sul em novembro de 1950. No dia 2 de dezembro, após árduas batalhas no vale do rio Chongchon, as tropas chinesas e coreanas continuaram em direção ao paralelo 38. No dia 31 de dezembro, os chineses do 13º Exército forçaram o recuo dos americanos sob o comando do Tenente-General Matthew B. Ridgway que evacuou para Seul no dia 3 de janeiro de 1951. Depois de alguns dias, a capital sul-coreana foi evacuada pelas tropas onusianas.

Dentre os eventos mais importantes deste momento estão também: a retomada da capital do Norte, Pyongyang, no dia 6 de dezembro; e a fuga de tropas da ONU para o porto de Hungnam, que marcou uma virada decisiva e foi amplamente celebrada pelos norte-coreanos e chineses. Ela é mostrada no filme *Ode ao meu pai*, que será analisado na parte 3.2 deste trabalho.



Mapa do avanço das forças comunistas a partir de novembro de 1950 (Imagem 15)

Após janeiro de 1951, o front rapidamente estabilizou e se manteve próximo do paralelo 38, sem qualquer avanço significativo de ambos os lados. Os EUA utilizaram os recursos bélicos que puderam em todo o território norte da península, mais notadamente bombardeios aéreos, napalm, uma arma nova que ficou famosa posteriormente na Guerra do Vietnã, e destruição de represas para inundar vales. Cumings (2005, p.289-90) afirma que este “(...) é o aspecto mais perturbador da



Guerra da Coreia, difícil de ler e escrever sobre; foi o responsável pelo número impressionante de mais de dois milhões de mortes de civis”. O autor acrescenta que o general MacArthur ainda chegou a requisitar em dezembro de 1950 o uso de vinte e seis bombas atômicas, a fim de criar um cinturão de cobalto radioativo que impedisse qualquer invasão terrestre da Coreia pelo norte. Os EUA chegaram mais perto de detonar bombas atômicas em abril de 1951, no momento em que MacArthur foi destituído do comando das forças da ONU. O presidente Truman desejava ter um oficial menos insubordinado e que seguisse adiante com a decisão destas detonações.

A guerra seguiu sem grandes avanços até a assinatura de um armistício em julho de 1953, em vigor até o momento da escrita deste trabalho, que estabeleceu a fronteira atual entre as duas Coreias e uma zona desmilitarizada<sup>9</sup> no seu entorno. Nela há um espaço para negociações entre os dois países, conhecido como *Joint Security Area* (JSA), que inspirou o filme homônimo de Park Chan-wook<sup>10</sup>. Cumings (*idem*, p.298) conclui sobre este momento histórico:

Quando a guerra finalmente terminou, em 27 de julho de 1953, o Norte foi devastado por três anos de bombardeios que mal deixaram um prédio moderno de pé. Ambas Coreias assistiram enquanto um virtual holocausto devastava seu país e tornava as vibrantes expectativas de 1945 em um pesadelo. (...) A tragédia foi que a guerra não resolveu nada: somente o status quo ante-era foi restaurado, somente um armistício sustentava a paz. Hoje as tensões e problemas permanecem.

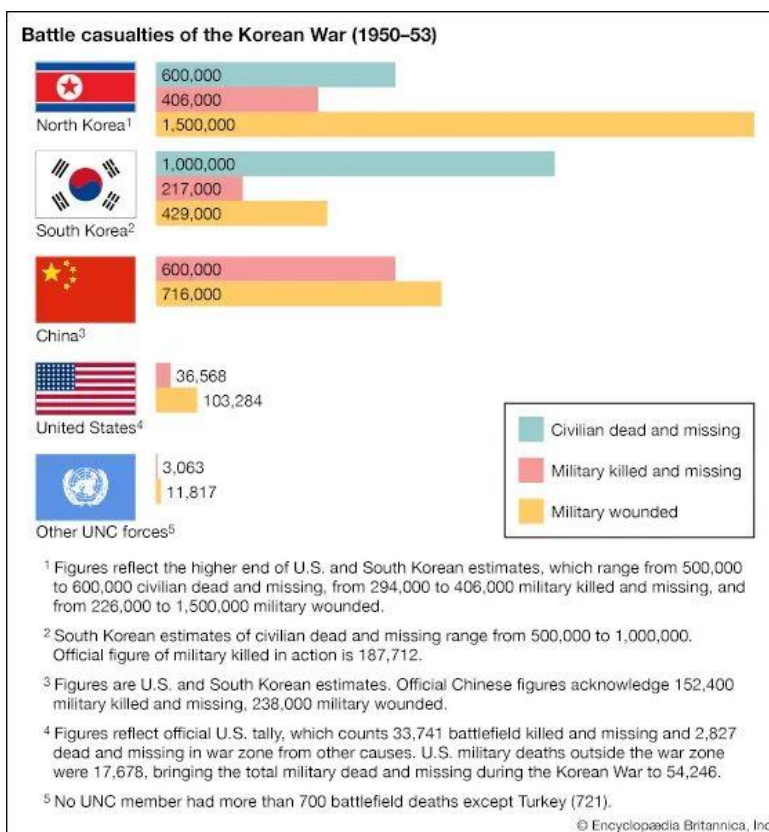
Ao colocar-se em números a tragédia que foi a Guerra, é possível ter uma dimensão das perdas para a Coreia. Segue abaixo um gráfico da Enciclopédia Britânica<sup>11</sup> com os dados das baixas dos envolvidos no conflito, totalizando cerca de 2,2 milhões de coreanos mortos, destes 1,6 milhões de civis, além de 600 mil chineses, 36 mil estadunidenses e 3 mil de outras nações filiadas à ONU, fora os mais de 2,5 milhões de feridos.

---

<sup>9</sup> Esta zona é conhecida como *Korean Demilitarized Zone* (DMZ) e é altamente militarizada, ao contrário do nome, já sendo palco de vários incidentes ao longo dos anos. Um dos mais notáveis é a prisão do ativista do Sul pró-unificação No Su-hui, então com 68, após retornar de uma visita não autorizada ao Norte em 2012. Ao atravessar de volta para a Coreia do Sul, é celebrado pelos norte-coreanos e imediatamente preso com extrema violência pelo exército do Sul, com tudo documentado pela imprensa. Ele foi condenado a 4 anos de prisão pelo ato. Este momento pode ser visto em [https://www.youtube.com/watch?v=DBMKyRly-Bg&ab\\_channel=APArchive](https://www.youtube.com/watch?v=DBMKyRly-Bg&ab_channel=APArchive), acessado em 03/01/2023.

<sup>10</sup> Lançado no Brasil como *Zona de risco*.

<sup>11</sup> Retirado de <https://www.britannica.com/event/Korean-War>, acessado em 03/01/2023.



Dados das baixas da Guerra da Coreia (Tabela 01)

A situação da Coreia do Sul após o armistício de 1953, os eventos que levaram ao estabelecimento da ditadura militar em 1961 e a seu fim em 1988 serão trabalhados na parte seguinte do trabalho.

### 1.3 A DITADURA MILITAR: GOLPES DE ESTADO, REPRESSÃO, DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E A REDEMOCRATIZAÇÃO



Park Chung-hee (centro) durante o golpe militar de 16 de maio de 1961 (Imagem 16)

(...) todas as repúblicas da Coreia<sup>12</sup> anteriores à eleita em 1992, sob a liderança de Kim Young Sam, começaram ou terminaram em levantes massivos ou golpes militares. A mais longa, a Terceira República sob Park Chung-hee (1961-79), começou com um golpe e terminou com o assassinato de Park nas mãos de seu próprio chefe de inteligência. A segunda maior<sup>13</sup>, sob Chun Doo-hwan (1980-87), começou e terminou com rebeliões populares que estremeceram as bases do sistema.

(CUMINGS, 2005, p.343)

O Estado Coreano saiu de um status de dependência para uma autonomia relativa ao se posicionar montado no fluxo de capital estrangeiro, distribuindo dinheiro para financiar indústrias em ascensão, criar empresas gigantes, reforçar o seu apoio social e arrancar dialeticamente sua autonomia nacional de um sistema externo.

(WOO *apud* CUMINGS, 2005, p.299)

A Coreia do Sul estava finalmente em uma paz relativa, ainda com o armistício, e sem o domínio direto de um país estrangeiro sob seu governo, embora os Estados Unidos continuassem exercendo controle de forma indireta. Macedo traça um breve panorama do país em 1953, que continuou sob a liderança de Syngman Rhee: “Desde o início do século 20, os coreanos foram destituídos de qualquer liberdade de pensamento e participação política, a não ser na clandestinidade. A maioria coreana, portanto, resumia sua vida política a obediências de um poder

<sup>12</sup> O autor faz menção aos diferentes governos da Coreia do Sul, até então numerados desde a Primeira República da Coreia, que representa o governo Rhee a partir de 1948, até a Sexta República, terminada no final de 1992. Elas serão detalhadas ao longo desta parte do trabalho.

<sup>13</sup> O autor se equivoca sobre o governo de Chun Doo-hwan, que na verdade foi o terceiro maior em duração das Repúblicas da Coreia. O segundo em duração foi o governo de Syngman Rhee.

opressivo e brutal” (2018, p.187). A economia era dependente da agricultura e da mineração, já que as poucas indústrias japonesas instaladas durante a colonização estavam situadas ao norte do paralelo 38 e na Manchúria. O investimento dos EUA tinha sido quase todo direcionado para as Forças Armadas. O resultado foi uma “(...) sociedade de crise, desempregada, politicamente volúvel, sem tradição democrática e com proeminência dos setores militares” (*idem*, p.188).

No campo político, Rhee, mesmo em idade avançada, fez de tudo para se manter no poder e conseguiu até 1960, mas isso trouxe à tona sua tendência autoritária, exposta principalmente na opressão à oposição através do uso da Lei de Segurança Nacional de 1948. Cummings (2005, p.347-9) lista algumas das ações de Rhee ao longo da década de 1950: em maio de 1952, ainda durante a guerra, declarou lei marcial, prendeu deputados, censurou a imprensa e ameaçou dissolver a assembléia legislativa, sob o pretexto de ameaça comunista após a morte de quatro soldados estadunidenses; em 1954 venceu as eleições com folga, cercadas de suspeitas, e conseguiu passar uma emenda constitucional que possibilitou um terceiro mandato seu, mesmo sem os votos necessários no legislativo; em 1958 prendeu e manipulou o julgamento do opositor Cho Pong-am, seu antigo ministro da agricultura e que conseguiu votação expressiva em 1956, resultando em sua execução; na virada do ano de 1959 passou uma emenda na Lei de Segurança Nacional que lhe dava poderes draconianos, como prender pessoas por esquerdismo, aprovada durante uma sessão na qual seus opositores foram presos em um restaurante.

Rhee foi reeleito pela quarta vez durante as eleições de março de 1960, já que seu principal rival Cho Pyong-ok havia morrido de câncer prematuramente próximo ao pleito. No entanto, as manifestações de oposição, principalmente de estudantes, cresceram por todo país. Elas explodiram de vez a partir do dia 12 de abril, quando o corpo inchado pela água de um estudante de Ensino Médio, ainda vestido com o uniforme da escola, foi encontrado no porto da cidade de Masan. Ele estava desaparecido desde o dia da eleição e possuía fragmentos de granada na sua cavidade ocular. Protestos espalharam-se por toda a Coreia do Sul, tendo seu ápice no dia 19, no que ficou conhecido como a Revolução de Abril. Em Seul, uma multidão de mais de 100.000 foi ao palácio presidencial e exigiu ver o presidente. Os guardas atiraram diretamente nas pessoas causando pandemônio, o que resultou ao menos em 115 jovens mortos e 1.000 feridos. A pressão continuou, forçando Rhee a renunciar no dia 26 e fugir para o exílio no Havaí no dia 29. Assim, estava encerrada a Primeira República da Coreia (*idem*, p.349-50).



Jovens estudantes manifestam-se durante a Revolução de Abril (Imagem 17)

A Assembléia Nacional da Coreia do Sul adotou em junho de 1960 uma nova constituição, que estabeleceu um sistema parlamentar bicameral e organizou eleições para um novo governo. Em julho ele foi eleito sob o comando do Partido Democrático, de oposição a Rhee, com Chong Myon escolhido para o cargo de primeiro-ministro, dando início à Segunda República. Cumings (*ibidem*, p.351-2) afirma que ela foi o primeiro regime democrático do país, pois abarcou diferentes pontos de vista, permitiu liberdade de imprensa e traçou um plano de desenvolvimento econômico. Contudo, a administração foi incapaz de resolver o grande desemprego e a escassez de recursos, o que causou diferentes reações nos grupos políticos: os partidos de esquerda desejavam a reunificação com o Norte socialista, que mostrava um forte desenvolvimento econômico e social neste momento; a direita em resposta e receosa do comunismo, principalmente os militares e forças de segurança, se organizou para tomar conta do cenário político.

Um grupo de jovens oficiais militares, liderados por Park Chung-hee, organizou um golpe de estado no dia 16 de maio de 1961. O exército havia crescido consideravelmente por conta da guerra, contando com mais de 600 mil soldados equipados e treinados pelos EUA. Macedo (2018, p.192-3) sintetiza a derrubada da Segunda República:

Na madrugada de 16 de maio de 1961, com o golpe de Estado, os militares transmitiram por rádio para toda a Coreia do Sul mensagem contendo os objetivos para o futuro da nação: anticomunismo, estreitar e manter laços com os EUA, combater a corrupção, reconstrução da economia, contenção do regime norte-coreano e promessa de retorno ao governo civil em momento posterior. Com isso, a junta militar no poder declarou lei marcial e dissolveu a Assembléia Nacional. A constituição foi suspensa e todas as atividades políticas foram proibidas. Ademais, a liberdade de imprensa foi limitada pela censura. Em seguida, a junta nomeou-se como Conselho Supremo da Reconstrução

Nacional, presidido por Park Chung-hee. Foi criado em 13 de junho de 1961 o Serviço Nacional de Inteligência (*Gukga Jeongbowon*, 국가정보원), a ser chefiado por Kim Jong-pil, para que pudesse controlar e investigar as informações no meio nacional e exterior. Os ministérios do novo governo foram quase todos ocupados por militares.

Cumings (2005, p.355) afirma que os militares queriam “purificar” a Coreia. O presidente Park governou nos dois anos seguintes através do conselho citado acima, e logo adicionou leis anticomunistas com intuito de perseguir opositores internos e declarou como inimigos do Estado todos os países socialistas. O Serviço Nacional de Inteligência (*Korean Central Intelligence Agency*, KCIA) ascendeu como instituição dominante no cenário de poder do país, pois teve papel fundamental no golpe e na perseguição política a opositores nos anos que se seguiram, eventualmente se tornando rival do exército e de Park mais à frente. No final de 1963 ocorreram eleições presidenciais e legislativas, que mesmo fortemente cerceadas pela KCIA a favor do presidente, lhe deram uma vitória apertada e o legitimaram no poder para inaugurar a Terceira República da Coreia em 16 de dezembro.

Ela teve logo em seu início programas de desenvolvimento econômico, orientados por planos de cinco anos, que trouxeram estabilidade política ao regime durante a década de 1960, alcançada também pela repressão eficiente exercida pela KCIA, cada vez mais forte e independente. O foco na economia era em, “(...) antes de tudo, buscar montar uma base industrial forte a garantir uma sustentada pauta exportadora superavitária, principalmente de produtos industriais leves como têxteis, sapatos e acessórios, e conter os gastos de importações” (MACEDO, 2018, p.195). Assim como outros países em desenvolvimento, a Coreia do Sul recorreu ao capital estrangeiro para conseguir financiar suas indústrias, em particular aos EUA e ao Japão. A reaproximação com o antigo colonizador foi apoiada pela superpotência e as relações diplomáticas normalizadas após negociações de compensações pelo domínio colonial, totalizadas em 300 milhões de dólares de indenização e 500 milhões em empréstimos públicos e privados. Houve manifestações estudantis em resposta, já que o acordo foi considerado precipitado e injusto, mas logo foram reprimidas.

O primeiro plano de desenvolvimento econômico (1962-1966) alcançou crescimento médio de 7,8% e expressivo aumento das exportações têxteis. Em agosto de 1965 o país enviou 300 mil soldados para a Guerra do Vietnã em auxílio aos EUA, o que trouxe mais empréstimos que, somados aos feitos pelos japoneses, garantiram o investimento industrial para o Segundo Plano Quinquenal (1967-1971) e uma reeleição tranquila para Park Chung-hee em 1967. O período destes

dois planos ficou conhecido como O Milagre do Rio Han<sup>14</sup>. Através deste, a Coreia do Sul se transformou em uma economia moderna, com pouco desemprego e que aliou o uso gerencial de burocratas com a classe empresarial industrial. “Esse conluio gerencial com o governo passou a se consolidar, como uma classe dirigista que se aglomerou em torno de *chaebols*<sup>15</sup>, conglomerados de empresas controladas por famílias e associados” (*idem*, p.197). As *chaebols* representam parte expressiva do PIB sul-coreano até hoje e cresceram exponencialmente durante os planos de desenvolvimento da ditadura militar, assim como os escândalos de corrupção em seu entorno. Entendê-las é fundamental para a compreensão da economia do país. Fazem parte desse grupo empresas como a Samsung, LG, Hyundai e outras conhecidas mundialmente.

Cumings (2005, p.316) sumariza e exemplifica em primeira pessoa a mecânica de empréstimos e a relação com as *chaebols*, do ponto de vista do governo:

Aqui está o acordo: eu vou arranjar, por exemplo, um banco do Japão que te empreste 10 milhões, com juros abaixo do mercado, para fabricar TVs em preto-e-branco de 12 polegadas e serei seu fiador. Eu vou reservar um terreno para você na nossa zona franca de exportação, construir estradas para sua fábrica, prover aquecimento e eletricidade à tarifas preferenciais, e separar um excedente de cimento estadunidense para os seus prédios. Eu vou encontrar uma empresa estrangeira com mercados estabelecidos, conhecimento, e canais de distribuição, com os quais você irá vender suas TVs por todos os EUA, até em mercearias. Eu vou garantir o fornecimento de mão de obra instruída e disciplinada por um preço determinado (também bem abaixo do mercado), marginalizar os sindicatos, e enviar o exército sempre que situações perigosas surgirem no ambiente de trabalho. Eu vou decidir quantos competidores você terá, te dar metas anuais de produção (e pagar bônus caso as ultrapasse), e garantir que há espaço suficiente para que todos vocês cresçam. (Sem contar o fato de que você é o irmão de minha esposa, etc.)

O autor afirma que este sistema funcionou intermitentemente na década de 1960, mas na seguinte se tornou a essência do “modelo coreano”, sendo seguido religiosamente para financiar as seis indústrias de base consideradas essenciais para o governo (cimento, fibra sintética, eletricidade, fertilizante, refinaria de petróleo e ferro). Depois foi transportado para outros setores voltados para a exportação.

Park Chung-hee consolidou seu autoritarismo e reforçou a ditadura na Coreia do Sul através de medidas emergenciais a partir de 1971, sob a justificativa de segurança nacional após ocupação da Universidade da Coreia. Ele declarou lei marcial, realizou milhares de prisões e proclamou seu famoso sistema Yushin. Esta palavra é a pronúncia coreana da japonesa *issin*, usada durante a Era

<sup>14</sup> Mais importante rio da península, pois corta a capital Seul e desemboca no mar ao oeste. No entanto, é apenas o quarto maior em extensão da península.

<sup>15</sup> A tradução literal da palavra é riqueza familiar.

Meiji<sup>16</sup>. Park quis implementar valores e práticas japoneses, com intuito de transformar os locais de trabalho em famílias grandes e felizes. Dentre as medidas políticas tomada pelo presidente, estas foram as mais significativas: removeu o impedimento constitucional que impedia um terceiro mandato presidencial consecutivo; poderes para nomear todo seu ministério, o primeiro-ministro e um terço da Assembléia Nacional; suspender ou destruir liberdades civis, como o direito à greve ou de criticar o regime; instituir novos poderes que não tinham sido incluídos no Yushin; e a promulgação de uma nova constituição em 1972, que encerrou a Terceira República da Coreia e iniciou a Quarta (CUMINGS, 2005, p.363).

O início da década de 1970 pareceu promissor para uma possível reunificação da Coreia, com ambos os lados enfatizando a necessidade e o desejo para que ela acontecesse de maneira pacífica (SHIN, 2005, p.137). Encontros entre representantes dos dois lados aconteceram em 1972, onde estabeleceram três princípios para o processo: autoconfiança, paz e solidariedade nacional. Em 30 de agosto deste ano, delegações sul-coreanas atravessaram a fronteira pela primeira vez de maneira oficial desde a divisão, e no mês seguinte o inverso aconteceu. No entanto, nunca conseguiu-se chegar a uma conclusão substancial. Macedo (2018, p.201) afirma que as visitas a partir daí passaram a ter um caráter cerimonial para a mídia, sem produzir qualquer resultado concreto. O fato da reunificação não ter acontecido até o presente confirma isto.

Cumings (2005, p.368-77) elabora sobre a prática do sistema Yushin durante esta década, através de dois exemplos: a atuação da KCIA e a repressão ao movimento trabalhista. No primeiro caso, a agência funcionava de maneira muito eficaz, apesar de disputas internas de poder, e ficou cada vez mais rebelde e independente do governo. Ela possuía uma comunicação rápida (seja em sua cadeia de comando, seja com outras instituições como a polícia e o exército) e agentes em todos os lugares (de partidos de oposição à meios de comunicação e salas de aula nas faculdades). Suas práticas envolviam vigilância e interrogatórios com diversos tipos de tortura. No segundo caso, toda e qualquer forma de organização foi coibida. A atividade sindical política foi proibida (como por exemplo na criação de sindicatos independentes) e a mão de obra era formada majoritariamente por mulheres adolescentes vindas do campo, o que contribuiu muito para a precarização do trabalho. O autor cita um exemplo extremo ocorrido em 1978 numa eleição de um sindicato de trabalhadoras da indústria têxtil: o salão do pleito foi coberto por excrementos humanos, e assim que as mulheres

---

<sup>16</sup> Período do reinado do imperador Meiji, constituído entre os anos de 1868 e 1912, no qual o Japão alcançou rápida modernização. Vale lembrar que a colonização da Coreia começou perto do seu fim, o que indica uma homenagem ao colonizador.



entraram, bandidos escondidos as despiram e começaram a esfregar os dejetos por todo corpo delas. Cento e vinte e quatro acabaram demitidas por “causar dano à uma propriedade da empresa”.

A crescente insatisfação popular com a manutenção da ditadura causou debates internos no governo sobre o rumo a ser tomado: mais repressão ou uma descompressão da ditadura Yushin para acalmar os ânimos. Isto foi assunto de uma conversa entre Park Chung-hee e Kim Jae-gyu, diretor da KCIA e antigo ministro do presidente, em um esconderijo da agência no dia 26 de outubro de 1979. Cumings (*idem*, p.379) faz um relato do ocorrido: em algum momento, a discussão entre os dois se inflamou. Kim sacou sua pistola e exclamou “Como podemos conduzir nossas políticas na presença de um inseto como esse?” e atirou no guarda-costas do presidente, visto como influência crescente nas opiniões do ditador. Em seguida, sem motivo explicado até hoje, atirou em Park, matando-o na hora e findando a Quarta República da Coreia. O pandemônio foi instaurado na elite das forças de segurança durante a noite, até que o general Chong Sun-hwa tomou a frente e ordenou a prisão de Kim. Quando soldados chegaram perto dele na manhã do dia 27, Kim puxou um revólver e tentou se matar, sem sucesso. O homem terminou condenado à morte por enforcamento e executado no ano seguinte.

A briga pelo poder não tardou a acontecer. A investigação do assassinato de Park foi liderada pelo Major General Chun Doo-hwan, então chefe do poderoso Comando de Segurança da Defesa, a quem Cumings (*idem*, p.380) chama de “acólito e lealista de Park Chung-hee”. Sua escalada ao poder foi rápida: se iniciou com um golpe dentro do exército no dia 12 de dezembro de 1979, que contou com a ajuda de Roh Tae-woo, general e seu grande amigo, e tomou conta da guarnição na capital Seul, prendeu o alto escalão e forçou a fuga de oficiais graduados. O governo, por enquanto, ficou sob a liderança provisória de Choi Kyu-hah, que assumiu a presidência de acordo com a linha sucessória da Constituição Yushin.

A atmosfera política melhorou consideravelmente no início de 1980 enquanto cidadãos por todo o país se reuniam para discutir uma nova constituição. Em fevereiro, o governo interino restabeleceu os direitos políticos de parlamentares e professores universitários que haviam sido demitidos. No entanto, a maré começou a mudar em abril. Mineradores tomaram conta de uma cidade na costa leste e Chun utilizou isso como pretexto para se tornar chefe da KCIA, enquanto acumulava o cargo com o Comando de Segurança da Defesa. A ação provocou uma série de protestos por todo o país, que a cada dia angariavam mais manifestantes. Macedo (2018, p.206-7) afirma que “(...) essa ‘Primavera de Seul’, contudo, teve vida curta, pois em 17 de maio, uma lei marcial foi decretada e todas as atividades políticas foram proibidas. Os militares passaram a

reprimir as manifestações nas ruas e campi universitários”. Foi o estopim para a rebelião em Gwangju, principal marco da repressão na história sul-coreana, que é retratada no filme *O motorista de táxi*, elemento central da parte 3.3 deste trabalho.

Em 18 de maio, cerca de 500 pessoas tomaram as ruas de Gwangju, exigindo a revogação da lei marcial. Paraquedistas de elite, visivelmente drogados, pousaram na cidade e começaram a matar indiscriminadamente estudantes, mulheres e crianças, ou seja, qualquer pessoa que aparecesse em seu caminho. Uma estudante foi exposta num pelourinho próximo à praça da cidade, onde um paraquedista atacou seus seios com uma baioneta. Outros tiveram seus rostos derretidos por lança-chamas. Até 21 de maio, centenas de milhares de moradores expulsaram os soldados da cidade, que foi controlada por conselhos de cidadãos durante os próximos cinco dias. Estes determinaram que 500 pessoas haviam sido mortas e cerca de 960 estavam desaparecidas. (CUMINGS, 2005, p.382)



As revoltas tomaram as ruas de Gwangju (Imagem 18)

O exército não poupou esforços para atacar os cidadãos desarmados, com o intuito de suprimir a rebelião a qualquer custo. No dia 27 conseguiu entrar novamente na cidade com as Forças Especiais, que mataram mais de centenas de pessoas. Segundo Macedo (2018, p.207), a estimativa é de 606 mortes. Cumings (2005, p.383) afirma que nunca se saberá o número exato delas, mas levanta a estatística de óbitos da cidade, que subiu de 2.300 em média por mês para 4.900 em maio de 1980, uma diferença de 2.600. Os acontecimentos em Gwangju foram proibidos de ser noticiados pela imprensa na Coreia do Sul, censurados pela ditadura. Eles só chegaram ao conhecimento do público devido à presença do jornalista alemão Jürgen Hinzpeter, que chegou à cidade escondido no dia 20 e filmou o que pôde sem ser pego pelo exército. As imagens foram

veiculadas pelo canal ARD e tomaram o mundo em sequência. A saga do jornalista é o fio condutor da narrativa de *O motorista de táxi*.



A truculência do exército em Gwangju (Imagem 19)



Milhares de cidadãos foram presos e torturados durante a rebelião (Imagem 20)

Chun Doo-hwan prosseguiu assim com o golpe de estado que sinalizava. Em setembro do mesmo ano, foi eleito presidente de maneira indireta pelos delegados da assembleia criada na Constituição Yushin, já tendo ampliado o mandato presidencial para o limite de sete anos. Pressionado politicamente pelo golpe e pela repressão em Gwangju, passou a promover políticas de apaziguamento, retornando alguns direitos civis aos cidadãos. A Quinta República da Coreia foi inaugurada oficialmente em fevereiro de 1981, com Chun oficialmente se declarando presidente

após as medidas citadas. Cumings (2005, p.385) o define como “(...) o líder mais impopular da história pós-Guerra da Coreia, insultado tanto por sua falta de imaginação e suas tentativas servis de imitar as políticas de Park Chung-hee, quanto por suas medidas draconianas.”

O governante buscou aumentar a visibilidade internacional do país, conseguindo apoio das *chaebols* em uma campanha para sediar os jogos olímpicos de 1988, que foram realizados em Seul. No campo econômico, colheu os frutos dos anos de investimentos industriais e traçou uma pauta exportadora focada nos setores automobilístico, naval e de eletrônicos, já consolidados internamente. No entanto, a enorme desigualdade social de outros tempos permanecia, principalmente entre os meios urbano e rural (MACEDO, 2018, p.207-8).

O ano de 1985 trouxe o primeiro grande avanço diplomático na relação entre as duas Coreias, focado em questões humanitárias. Muitas famílias foram separadas por conta da divisão e da guerra, sem nunca mais terem conseguido se reunir. O filme *Ode ao meu pai* tem como protagonista um homem que se encontra nesta situação. Macedo (*idem*, p.209) afirma que

(...) em setembro de 1985, pela primeira vez desde 1953, membros de famílias do sul e do norte atravessaram Panmunjon<sup>17</sup>, na Área de Segurança Conjunta da ONU da Zona Desmilitarizada. Um grupo de norte-coreanos veio depois visitar familiares em Seul, enquanto sul-coreanos foram para Pyongyang.

Segundo Cumings (2005, p.391), a derrocada do regime de Chun Doo-hwan teve contexto semelhante ao fim das ditaduras latino-americanas e sua transição para a democracia, especialmente ao da Argentina. Na primavera de 1987 mais um estudante foi morto por consequência de tortura policial, mas foi o acobertamento do caso que provocou manifestações estudantis em Seul no dia 10 de junho. Até o dia 20 do mesmo mês, todas as ruas em zonas urbanas se tornaram virtuais campos de guerra, num movimento de massas que foi além dos estudantes e dos esquerdistas, que contou também com trabalhadores e boa parte da classe média. Foi o estopim para o fim do atual regime. No dia 29, Roh Tae Woo tomou a iniciativa e anunciou eleições presidenciais para o mês de dezembro, com campanha aberta sem ameaças de repressão, anistia para prisioneiros políticos, garantias de direitos básicos e revisão ou abolição da lei de imprensa. Com voto universal, Roh foi eleito, mais um presidente militar, vencendo os outros dois candidatos Kim Young-sam e Kim Dae-jung, que não conseguiram se unir numa oposição democrática. Assim, foi inaugurada a Sexta República da Coreia no início de 1988 e a democracia teve início no sul.

---

<sup>17</sup> O autor escreveu desta maneira, mas a romanização correta é Panmunjeom. Trata-se da localidade, hoje abandonada, onde foi assinado o armistício em 1953.

Cumings (*idem*, p.402-3) faz um panorama da política sul-coreana após a ditadura militar, afirmando que, através do sacrifício de incontáveis indivíduos por décadas, o sul não mais causa náuseas a seus amigos democráticos, finalmente inaugurando uma democracia na qual todos os coreanos se sintam orgulhosos. No entanto, o autor pondera se podemos chamar realmente de democrático um regime que mantém prisioneiros políticos simpatizantes ao Norte, inclusive um que permaneceu dos seus vinte e nove até setenta e três anos de idade encarcerado, perdoado durante o primeiro governo civil, o de Kim Young-sam entre 1993 e 1998.

The Republic	Period in Power	Form of Government	Official Name
The First Republic	1948~1960	Presidential system	Rhee Syngman Government
The Second Republic	1960~1961	Cabinet system	Jang Myeon Regime
The Third Republic	1963~1972	Presidential system	Park Chunghee Government
The Fourth Republic	1972~1979	Presidential system	
The Fifth Republic	1981~1988	Presidential system	Chun Doowhan Government
The Sixth Republic	1988~1993	Presidential system	Roh Taewoo Government
The Civilian Government	1993~1998	Presidential system	Kim Youngsam Government
The Government of the People	1998~2003	Presidential system	Kim Daejung Government
The Participatory Government	2003~2008	Presidential system	Roh Moohyun Government

Tabela em inglês que lista as Repúblicas da Coreia (SHIN, 2005, p.138, Tabela 02)

## 2. DESENVOLVIMENTO E CARACTERÍSTICAS DO CINEMA SUL-COREANO

### 2.1 O SENTIMENTO DE *HAN* E SUA EXPRESSÃO ARTÍSTICA

“ [O *han*] é geralmente entendido como uma espécie de ressentimento. Mas eu acredito que significa tanto tristeza quanto esperança, ao mesmo tempo. Você pode pensar no *Han* como o cerne da vida, o caminho que leva do nascimento à morte.”

(PARK apud KIM, 2017, p.254)

O sentimento de *han* é muito presente na Coreia e tratado como sequela da colonização japonesa, inclusive artística e academicamente. Embora sua origem seja anterior a este período, a difusão em massa e seu significado contemporâneo se originaram a partir dele. Yoon e Williams (2014, posição 85) afirmam que o *han* é um conceito que, junto de outros, faz parte do *ethos*<sup>18</sup> coreano<sup>19</sup>, uma amálgama de conceitos culturais com contextos sociais, econômicos e políticos que definem os comportamentos e traços do povo do país. Para os autores, a abordagem de um ocidental sobre o assunto deve ser cuidadosa, pois, para nós, a ética e o comportamento são perspectivas estáveis e absolutas, como em um western de John Ford. No entanto, para os coreanos elas são situacionais, mas assim que os parâmetros de determinado caso são definidos, este também é regido pela moral. Para Shim (2004, p.216), o *han* é o núcleo desse *ethos* nacional e carrega cerca de cinco mil anos de memórias históricas e culturais, pois revela indiretamente a visão de mundo dos coreanos através de uma janela para sua paisagem emocional.

Uma definição objetiva e/ou absoluta dele não existe, pois pode ser interpretado de várias maneiras. Sandra So Hee Chi Kim (2017, p.254) o define como

(...) um conceito sócio-cultural coreano essencialista que é popularmente entendido como um sentimento coletivo unicamente coreano de ressentimento, dor, luto e raiva não resolvidos. *Han* é frequentemente descrito como correndo no sangue de todos coreanos, e a natureza do sofrimento coreano é diferente de tudo que os ocidentais viveram ou são capazes de entender.

Shim (2004, p.216) defende que ele é tradicionalmente associado a sentimentos negativos, como desejo frustrado, ressentimento, arrependimento e uma sensação de perda e mágoa. Ele é

<sup>18</sup> Palavra grega utilizada para descrever o conjunto de hábitos ou crenças que definem uma comunidade ou nação.

<sup>19</sup> Os autores se referem ao povo das duas Coreias. Os conceitos ainda estão presentes no Norte, por conta da separação ainda ser um evento historicamente recente.

percebido pelos coreanos como uma memória coletiva dos traumas e sofrimentos históricos vividos por eles em nome da opressão ao longo de cinco mil anos, sendo passado de geração em geração. Para a autora, a posição geográfica do país tem papel fundamental nessa história, pois sempre foi motivo de disputa entre os vizinhos. Segundo Yoon e Williams (2014, posição 656), o *han* é uma noção complexa, difícil de ser descrita em palavras e com raízes afetivas profundas. Ele também possui manifestações físicas, individuais ou coletivas, e é sentido, experimentado e guardado para si. Steve Choe (2016, p.73) afirma fazerem parte dele ressentimento, sofrimento não resolvido e sentimento de inferioridade. Como exemplo, cita uma entrevista do cineasta Kim Ki-duk, onde este relata que seu *han* vem da crença em não ser capaz de se encaixar na sociedade *mainstream* ou nas suas margens culturais, e que outros coreanos em situação semelhantes desenvolveram complexos de inferioridade, enquanto ele pôde direcioná-lo para a arte.

As raízes históricas profundas do *han* tratam de sua noção coletiva, conforme afirma Shim (2004, p.217). Ela atribui aquela à opressão e exploração do povo coreano, sejam feitas pelas classes dominantes ou por conquistadores estrangeiros, e tiveram como resultado uma pobreza infundável e uma percepção de desesperança, resignação e sofrimento. Além disso, as desigualdades de gênero criadas pela sociedade confucionista patriarcal exacerbaram toda essa percepção, que ficou associada com atitudes negativas e derrotistas, nascidas de uma sensação de impotência, sofrimento e destino.

No entanto, Kim S (2017, p.257-8) enxerga essa abordagem como nacionalista e conseqüentemente problemática sob um ponto de vista pós colonial. A ideia de nação é uma construção social recente, e na Coreia chegou durante o domínio colonial japonês, que a trouxe do Ocidente. Segundo a autora, o *han* como um fenômeno nacional ou característica da Coreia não existia antigamente, foi uma ideia anacronicamente imposta aos coreanos durante o período colonial. Um exemplo disso é o discurso crítico dos japoneses sobre “a beleza do sofrimento”<sup>20</sup>, algo muito similar ao *han*, ao falarem da cerâmica da colônia, uma estética que seria inalcançável aos japoneses por ser muito cru e primitiva. Aliado com a noção de que os coreanos são dóceis e propensos à dominação, este discurso é “(...) uma manifestação do objetivo do discurso colonial, que é apresentar os colonizados como uma população de degenerados raciais para justificar a conquista” (*idem*, p.262).

No entanto, há outro lado:

---

<sup>20</sup> “Beauty of sorrow” no artigo original.

(...) enquanto a ideia da estética do sofrimento coreano ajudou a legitimar o projeto colonial japonês de ajudar uma população infeliz e ingênua, *han* é a palavra em coreano que traduz esse construto colonial, o qual os próprios coreanos abraçaram como uma essência racial especial e única (*ibidem*, p.264).

Com esta aceitação durante o colonialismo, a população buscou uma forma de se distanciar dos colonizadores e o conceito se firmou no imaginário social.

No campo individual, o *han* é descrito por Choe S (2016, p.74) como algo que se acumula ao longo do tempo e que eventualmente explode de maneira intensa. Uma série de circunstâncias e experiências vividas por uma pessoa faz com que isto aconteça, e sua forte liberação pode acontecer de diversas maneiras, geralmente na forma de uma expressão intensa de emoções, como depressão profunda. Dois exemplos desta liberação, feitas de forma coletiva, podem ser vistas nas manifestações públicas pela morte do líder norte-coreano Kim Jong-il em 2011<sup>21</sup>, onde várias pessoas choraram copiosamente, e na reunião em 2018 de famílias separadas pela divisão do país em 1948<sup>22</sup>, que em momentos parece encenada ou caricata para nós ocidentais. Visivelmente em ambas situações as pessoas estavam com sentimentos fortes acumulados, que iam além do momento.

Uma forma que muitos coreanos encontraram para desafogar seu *han*, e assim gerar ou sentir identificação, foi através da Arte. Yoon e Williams (2014, posição 656) abordam a canção folclórica “*Arirang*”<sup>23</sup>, a mesma que inspirou o filme homônimo citado na parte 1.1, como uma expressão popular do sentimento. Os versos e a melodia transmitem a ideia de um desânimo solitário, uma confissão de amor e o arrependimento com a partida da pessoa amada para outro lugar, e sua mensagem está enraizada no coração dos coreanos, que se tornaram adeptos em engolir sua raiva e seu sofrimento. Sobre o sentido coreano do *han*, Shim (2004, p.217) defende que este “(...) não busca ser expurgado através de atos de vingança, mas através de transcendência ética e artística”, como meio de desatar o nó que é senti-lo. Também na música, o *pansori*<sup>24</sup> é outra expressão do sentimento muito frequente, sempre cantado de uma maneira muito intensa e dramática.

<sup>21</sup> Algumas gravações dessas manifestações podem ser vistas em <https://www.youtube.com/watch?v=rbW3YrxsHcE>, entre 2:28 e 3:10 de duração do vídeo. Consultado em 31/03/2022.

<sup>22</sup> A emissora estadunidense CBS mostrou gravações da reunião em <https://www.youtube.com/watch?v=TrvrDTPtqg4>, consultado em 31/03/2022.

<sup>23</sup> Uma apresentação recente da música pode ser visualizada em <https://www.youtube.com/watch?v=zFyndK9VOck>, na voz da cantora So Hyang. Consultado em 25/03/2022.

<sup>24</sup> Gênero musical folclórico da Coreia do Sul, performado por um(a) vocalista e um(a) percussionista. Uma apresentação dele pode ser visualizada em [https://www.youtube.com/watch?v=7UgNOvHx4\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=7UgNOvHx4_c), consultado em 31/03/2022.



A autora aborda em seu artigo *The Shaman and the Epic Theatre: the Nature of Han in the Korean Theatre* a peça *As unhas do pé do general Oh*<sup>25</sup>, passada durante a Guerra da Coreia e um dos períodos históricos mais difíceis para os coreanos. O protagonista é um jovem ingênuo chamado General Oh, que mora em um vilarejo remoto dividido em duas partes e sustenta a mãe como camponês. Ele é recrutado por engano pelo exército, confundido com outro homem de mesmo nome, e não descobre o erro por conta de seu analfabetismo e ingenuidade. Por conta disso, é escolhido e enviado para ludibriar o inimigo em uma missão, e termina executado pelo seu próprio comandante após ser bem sucedido. Sem conseguir recuperar o corpo de General Oh, o exército envia para sua mãe e sua noiva apenas as unhas do pé dele, cortadas anteriormente à ida para a missão.

A peça foi escrita em 1974 por Park Joh-yeol, um desertor do Norte e vítima da separação de famílias durante a divisão. Ela foi banida pela censura do regime militar por conta de seu claro discurso anti-guerra e anti-militarismo, temas tabus no país até então, e só foi encenada pela primeira vez em 1988, durante o início do processo de reabertura política. A obra integra alguns princípios da dramaturgia ocidental, como metáforas e alegorias, ao mesmo tempo que utiliza ironia e sátira para fins cômicos e realçar a trágica história de *han*, visando endereçar a situação política coreana (*idem*, p.219).

O cinema não é diferente das outras artes como meio de expressão do conceito. Não à toa, Yoon e Williams escreveram seu *Two Lenses on the Korean Ethos: Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema* o utilizando como meio de estudar o *han* junto a outros conceitos sociais coreanos. Eles afirmam que “o cinema fornece um excelente veículo através dos quais tais conceitos podem ser visualizados e instituídos” (2014, posição 107), e que com isso eles “(...) podem atrair o espectador estrangeiro para mais perto de uma experiência coreana de cinema” (*idem*). Além disso, afirmam que podem trabalhar simbioticamente, já que o conhecimento destes conceitos pode ajudar a orientar a experiência do espectador e aumentar seu conhecimento cultural.

A principal característica do cinema sul-coreano é seu alto teor melodramático, oriundo do *han* presente nos cineastas e na sociedade do país. Choe S cita que este “(...) de fato conota afeto e sensibilidade melodramáticos no contexto coreano” (CHUNG *apud* CHOE S, 2016, p.75). Yoon e Williams reforçam o argumento ao atribuir a longa história de obras trágicas e melodramáticas do país à influência do sentimento. Uma das formas mais comuns de expressão deste teor vem através

---

<sup>25</sup> Tradução nossa, na escrita original do artigo ela aparece como *The toenails of general Oh*.

da violência, elemento constante nas obras de cineastas como Park Chan-wook, Kim Ki-duk e Bong Joon-ho.

Os espetáculos de violência nos filmes de ambos Kim e Park funcionam analogamente: eles interrogam o olhar moralizante do espectador e levantam perguntas fundamentais que giram em torno da ética do outro. (...) Park está preocupado com um aspecto específico desta ética, nomeadamente a lógica da vingança e a sua relação com a narrativa cinematográfica. (CHOE S, 2016, p.73)

O diretor trabalha esta lógica ao longo de toda sua carreira, mais notadamente nos três filmes que fazem parte da Trilogia da Vingança: *Mr. vingança*, *Oldboy* e *Lady vingança*. Embora suas histórias não tenham conexões diretas, a predominância do tema faz a ligação entre as obras.

Em todos esses filmes, assim como em seus outros trabalhos, as protagonistas de Park são motivadas pelo desejo passional de corrigir um mal que foi feito a eles no passado. Durante o tempo de seu sofrimento vitimizado, o ressentimento em relação ao outro, seu *han*, cresce e explode na execução de sua vingança (*idem*, p.74).

A trilogia serve como exemplo prático disso, pois tem como narrativa central essa explosão e execução. As três protagonistas, respectivamente Ryu, Dae-su e Geum-ja, iniciam os filmes com o momento catalisador para a liberação de seu *han*. O primeiro é demitido da fábrica em que trabalha e conseqüentemente não consegue mais cuidar financeiramente da irmã doente; o segundo é preso por quinze anos em uma cela privada sem saber o motivo; e a terceira é presa injustamente por treze anos pelo assassinato de uma criança. Todo o sofrimento acumulado por eles ao longo da vida é solto e direcionado para a vingança contra aqueles que julgam ser os responsáveis por todo seu sofrimento: Dong-jin, Woo-jin e Mr. Baek, seus respectivos antagonistas. Estes também possuem *han* acumulado e liberado de alguma forma. Dong-jin busca vingança contra Ryu pela morte acidental da filha sequestrada; Woo-jin foi o responsável por prender Dae-su por este ter visto e contado sobre a relação incestuosa daquele com a irmã e causado o suicídio dela; e Mr. Baek matou algumas crianças por não suportar ser professor infantil, além de chantagear Geum-ja para assumir a culpa de uma das mortes. Park utiliza esta retroalimentação de *han* para defender o vazio que é a busca pela vingança. Steve Choe chama isso de uma resposta feroz e raivosa a um mundo percebido como hostil e imperdoável, as personagens sentem uma dor que permanece sem redenção (*ibidem*, p.95).



Oh Dae-su desencadeia seu violento processo de vingança em *Oldboy* (Imagem 21)

A expressão em tela de algo caracteristicamente sul-coreano serve como instrumento de identificação do público local e permite a nós estrangeiros conhecer traços sócio-culturais do país O diretor Lee Chang-dong defende este argumento ao falar de seu filme *Peppermint candy*

O público se projeta nas personagens enquanto assiste um filme. Através deste ato de projeção, nós podemos absorver uma personagem ou manter uma distância objetiva e refletir sobre nós mesmos. Assistir a um filme é inatamente contraditório porque funciona das duas maneiras. O cinema em si é cheio de contradições. Eu não queria identificação total nem objetificação (LEE *apud* CHOE, 2016, p.12).

A partir da história de Yong-ho, o protagonista do filme, somos capazes de entender um pouco da crise que tomou conta de muitos homens sul-coreanos após uma crise econômica na década de 1990. A personagem, por não ser capaz de se sustentar e quanto mais prover para sua família, junto com fatos de seu passado mostrados nos *flashbacks* ao longo do filme, acumulou seu *han* e o liberou de formas pontuais violentas, mas em certo ponto a carga emocional ficou tão grande para ele que a única saída foi o suicídio. O sentimento é “(...) psicologicamente ou psicossomaticamente estagnado no coração, precisa ser ventilado de tempos em tempos para manter a saúde de seu portador” (YOON e WILLIAMS, 2014, posição 1993).



Yong-ho enquanto servia ao exército em *Peppermint candy* (Imagem 22)

*Sopyonje* (Im Kwon-taek, 1993) traz uma forma de ventilação do *han* muito comum, através de familiares mais novos, especialmente filhos e netos. No filme, Yubong é um artista talentoso de *pansori*, sua grande paixão, mas luta com a dificuldade de sobreviver financeiramente da arte após o fim da colonização japonesa. Por não conseguir lutar contra a sociedade e obter sucesso, seu *han* se acumula e encontra alívio momentâneo apenas em suas apresentações. Como o artista está ficando velho, a única possibilidade que enxerga para viver é alcançar o maior nível possível de beleza musical através de seus filhos adotados, e restaurar assim a popularidade do *pansori*. Yubong força os dois a privações extremas, pois acredita que o *han* é um ingrediente fundamental para elevar a performance artística, chegando inclusive a cegar a filha Songhwa com uma bebida, sem que esta saiba. Segundo Yoon e Williams (*idem*, posição 2110), o filme demonstra que o sentimento pode ser sublimado em uma grande forma de arte e sugere que está sempre ligado a uma saudade do passado e um desejo de significado futuro.



Yubong inicia o treinamento dos filhos ainda crianças em *Sopyonje* (Imagem 23)

O *han* é um elemento importante para se entender toda a arte sul-coreana, pois está presente no imaginário popular e conseqüentemente na forma de expressão dos artistas. No caso do cinema, também aparece nas personagens que estão em tela. Nesta seção foram citados alguns exemplos de como é retratado, e pode-se ir além na cinematografia do país: obras como *Mother: a busca pela verdade* (Bong Joon-ho, 2009), *O rei e o palhaço* (Lee Joon-ik, 2005) e *Pietá* (Kim Ki-duk, 2012), funcionam como estudos de caso sobre o assunto. O presente trabalho propõe análises fílmicas em cada capítulo, e o *han* é um elemento que será considerado com o fim de buscar uma maior compreensão das motivações tanto das personagens, quanto do diretor ao realizarem determinadas escolhas e ações. A seguir, será feito um panorama histórico do cinema na Coreia do Sul, que, desde sua chegada, sofreu com a repressão e autoritarismo até o final do século XX, junto com o país.

## 2.2 DOS PRIMÓRDIOS DA SÉTIMA ARTE AO NOVO CINEMA COREANO

“Assim como a história da Coreia moderna, a história da indústria cinematográfica coreana é alternadamente trágica e inspiradora. Como uma forma de arte do século XX, a produção de filmes na Coreia não gozou do isolamento relativo que permitiu a outras artes nativas (...) alcançar um modo de expressão distintamente coreano.”

(DOHERTY, 1984, p.840)

“(…) mais do que uma indústria-modelo ou um exemplo de prosperidade financeira, o atual cinema coreano representa um fértil terreno de criação e reinvenção estética, sobretudo no trabalho com os gêneros cinematográficos.”

(OLIVEIRA JR, 2008, p.321)

A chegada do cinema na Coreia foi tardia, com alguns anos de distância em relação ao centro europeu e estadunidense. Isso pode ser explicado pelo isolamento do país e pelas constantes tentativas de invasão dos japoneses. Não há precisão sobre a data exata, apenas uma estimativa da exibição estimada para 1903 segundo Paquet<sup>26</sup>, oito anos após os irmãos Lumière surpreenderem o mundo com seus curtas documentais. Isto não significou, no entanto, o desenvolvimento de um parque exibidor nem a realização das primeiras produções locais.

Uma historiografia do cinema coreano colonial é bastante complicada, pois conforme apontam Yecies e Shim (2003, p.75), pouquíssimos filmes feitos até 1945 ainda existem. Trata-se de uma busca pelas memórias perdidas do cinema coreano. Yoon e Williams (2014, posição 1814) reforçam este argumento, pois afirmam que seu início é um fenômeno fragmentado devido à perda destas obras. Além disso, existem controvérsias nas primeiras referências bibliográficas sobre o assunto. Por muitos anos foram feitas abordagens nacionalistas, defendendo a separação do cinema coreano colonial do japonês, o considerando sob total direção e cerceamento da metrópole. No entanto, Chung (2013, p. 141) argumenta que essas historiografias são problemáticas, já que houve cooperação entre japoneses e coreanos durante o período, motivada por questões complexas. O autor defende que os estudos sobre o assunto só puderam ser bem desenvolvidos a partir de 2004, com a descoberta de oito filmes realizados no período e de outros sete pouco depois. (*idem*, p.142). Somado a isso, há os lados econômico e técnico, que eram totalmente dependentes da metrópole e necessários para a realização do cinema, corroborando para a existência dessa cooperação.

A construção das primeiras salas de cinema data de 1906, na capital Seul. Em 1910, após a anexação ao Japão ser assinada, todas se tornaram propriedade da metrópole, com exceção de uma chamada Dansungsa. As primeiras leis e regulações criadas, que ficaram em vigor até o final da década de 1910, ocorreram em função das japonesas, e estavam nas mãos de 2 órgãos responsáveis: o sistema judicial, que cuidava de direitos autorais, pirataria e tributação; e das polícias regionais, que supervisionavam a censura no parque exibidor (YECIES e SHIM, 2003, p.76). Por conta das políticas de repressão, qualquer produção local foi proibida no período.

---

<sup>26</sup> <http://koreanfilm.org/history.html>, consultado em 25/05/2021. Há divergências entre alguns autores em relação à primeira exibição, variando a data dela entre 1897 e 1905, mas a maioria aponta para 1903.



A fachada da Dansungsa na década de 1950 (Imagem 24)

As primeiras produções coreanas, realizadas nas formas de curtas documentais ou de cine-dramas, datam de 1919, após o abrandamento destas políticas, que, progressivamente, foram incentivando a produção local e o estabelecimento de um mercado consumidor para as produções japonesas, já que uma parcela considerável da população vivendo na península era de origem nipônica. Na década de 1920 foram criadas as primeiras produtoras, e duas foram pioneiras e relevantes: a Associação Cultural Don-A e a Chosun Kinema Corporation.

O primeiro filme produzido e comercializado na Coreia, pelas mãos da Don-A, chama-se *The story of chun-hyang* (Jocheon Goju, 1923). Embora fosse uma apresentação de fotos em sequência e não uma película montada, pavimentou o caminho para o desenvolvimento do cinema no país por conta de seu sucesso. Algumas produções foram feitas em seguida, mas aquela que é considerada de maior relevância foi lançada pela Chosun: *Arirang*, já mencionada na parte 1.1 deste texto.

No início da década de 1930 houve novamente um endurecimento das políticas culturais. O Japão adotou uma política agressiva e nacionalista cada vez mais ambiciosa, buscando ampliar seu território e extrair cada vez mais de suas colônias. Os jornais em língua coreana foram fechados, o estudo dela foi proibido, a população obrigada a seguir a religião xintoísta e até a origem étnica dos coreanos foi negada por essas políticas (YECIES e SHIM, 2003, p.83). A chegada do cinema sonoro à Coreia nessa época representou um período importante para a sétima arte no país, contrariando as expectativas japonesas. Segundo Chung,

Os meados da década de 1930 na história filmica coreana, em especial 1935, marcaram um novo ponto de partida para o cinema colonial coreano. De acordo com a história filmica tecnológica, o advento do primeiro filme falado, *The tale of ch'un-hyang*<sup>27</sup>, é visto como uma mudança de paradigma. No centro dessa alteração estava a segunda geração de cineastas coreanos coloniais. O advento dos filmes falados levantou questões sobre equipamentos de estúdio e a necessidade de largas quantias de capital, reacendendo a ideia há muito adiada da corporização dos filmes (2013, p. 152).

A formação dessa segunda geração se deu em estúdios japoneses, fazendo com que trouxessem em seu retorno toda a bagagem de conhecimento da produção cinematográfica. Suas atividades no Japão e sua volta foram marcantes ao ponto de serem noticiadas nos jornais locais. As produtoras passaram a utilizá-los como estratégia comercial, indicando que havia “traços locais” em suas produções. Elas eram vendidas como pertencentes a um gênero guarda-chuva, chamado de “Filme Coreano Colonial” ou “Filme da Península”, mas não eram de nenhuma forma produções coreanas livres.

Algumas das políticas mais rígidas de exibição no país acabaram por contribuir também de alguma forma com as produções coreanas, principalmente a cota de tela. Ela foi estabelecida em 1934 e exigia um mínimo de 25% de participação das produções locais, isto é, coreanas e/ou japonesas. Foi aumentada posteriormente para 33,3% em 1935 e 50% em 1937 (YECIES e SHIM, p.83-85). Até então, os filmes de Hollywood dominavam o mercado local, principalmente pelo lado tecnológico, já que começaram a ser produzidos com som antes.

A quantidade de produções seguiu em números constantes até o fim da colonização em 1945, com o lançamento de cinco a treze filmes por ano e algumas particularidades. A partir de 1937, as atenções do Japão estavam voltadas para os esforços de guerra, primeiro para a invasão da Manchúria e em seguida para a Segunda Guerra Mundial. Segundo Chung (2013, p.159-61), a cena coreana ficou mais aquecida a partir disso, incluindo produções com capital local. No entanto, as políticas de repressão continuaram a endurecer, incluindo o banimento do idioma coreano e a mobilização da população para trabalhos compulsórios. A partir de 1942 foram banidas as produções em coreano, devendo obrigatoriamente ser utilizado o japonês, e abordar temas que atendessem aos interesses propagandistas da metrópole, permanecendo desta maneira até a liberação do país após a rendição japonesa na Segunda Guerra.

Os anos seguintes foram marcados por intensas negociações sobre o destino da Coreia. Os

---

<sup>27</sup> O filme está registrado no Korean Movie Database como *The story of chunhyang* (Lee Myeong-u, 1935), homônimo ao de 1923, já mencionado, e a outros lançados posteriormente. Foi preservado o título utilizado por Chung, para fins de citação. Essa diferença ocorre por mudanças posteriores nas regras de romanização e tradução do idioma coreano. As informações da obra podem ser acessadas em <https://www.kmdb.or.kr/eng/db/kor/detail/movie/K/00111>, consultado em 27/05/2021.



aliados vitoriosos não tinham consenso sobre o que fazer, embora já tivessem pensado anteriormente de forma vaga e imprecisa em alguma forma de tutela, visando a independência do país no seu devido tempo (MACEDO, p.164). No entanto, o que aconteceu foi uma guerra de influência entre os Estados Unidos e a União Soviética, resultando na divisão da península em Norte e Sul. A consequência foi a Guerra da Coreia, trabalhada na parte 1.2 desta dissertação. O cinema no Sul permaneceu em frangalhos durante o período.

Os cineastas locais estavam começando a se recuperar da escassez de equipamentos e interrupções da Segunda Guerra Mundial quando a eclosão da Guerra Coreia destruiu a indústria emergente. Tropas comunistas retornaram para o Norte com equipamento de produção e impressões de filmes raros, tomando cuidado extra durante a retirada para recrutar ou eliminar os indivíduos com conhecimento técnico ou teatral. Uma geração inteira de futuros cineastas sul-coreanos foi virtualmente apagada (DOHERTY, 1984, p.841).

Políticas de fomento começaram no Sul em 1955, através de incentivos econômicos, mas foi só em 1962, após a instauração da ditadura militar, que uma lei de promoção e incentivo ao cinema como uma “arte nacional” foi criada. Ela estabeleceu novos padrões de regulação e produção, além de facilitar a importação de filmes estrangeiros, assunto que permanece sensível até os dias de hoje. Durante o restante da década a produção do país decolou, chegando a produzir mais de duzentos filmes por ano, sendo considerada uma era de ouro do cinema (*idem*, p.841-2). No entanto, o controle estatal e a censura sobre as produções existiam, assim como durante o período da colonização, ainda que não tão severos. Algumas produções do período são marcantes na cinematografia sul-coreana, como *Hanyo, a empregada* (Kim Ki-young, 1960), citada pelo diretor Bong Joon-ho como uma de suas obras favoritas e principal influência para a realização de *Parasita* (Bong Joon-ho, 2019)<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> <https://www.indiewire.com/gallery/bong-joon-ho-favorite-movies-watch/>, consultado em 03/12/2021



Cena de *Hanyo, a Empregada* (Imagem 25)

A prosperidade do cinema durou pouco. Segundo Doherty (*ibidem*, p. 843), já em 1971 houve queda significativa no número de produções. Ele cita como principal motivo o sucesso econômico do país, que elevou os salários e ocasionou uma ascensão meteórica dos custos de produção, e se somou ao sucesso da televisão, agora um bem de consumo acessível à maioria da população. No ano de 1972 houve um endurecimento do regime e maior concentração de poder na mão de Park Chung-hee, general e presidente do país desde o golpe em 1961.

Entre 1972 e 1986, o poder do Estado impedia dissidências através da censura e gerenciava a mídia de massa para consolidar sua doutrina. Como qualquer outra mídia, o cinema funcionava para moldar a opinião política a favor dos objetivos políticos e econômicos centralizados do governo. O conselho de censura operava como um meio para bloquear narrativas controversas e representações que ameaçassem a estabilidade e unidade políticas, com apoio do Estado que limitava a competição privada na produção fílmica (PARK, 2007, p. 16).

O controle da produção cinematográfica ficou todo na mão do regime, que decidia desde as pessoas e empresas que tinham autorização para filmar no país, até os assuntos que poderiam ser abordados nas obras. O resultado foi uma indústria que contrastava com o restante do país: tanto o número de produções quanto os índices de bilheteria caíram drasticamente durante este período, ao mesmo tempo que a classe média vivia uma prosperidade econômica. A média de ingressos comprados por pessoa em um ano caiu de 3,7 em 1972, para 1,2 em 1981, mantendo-se nesta faixa até 1986. O número de salas de exibição caiu de 717 para 423 no mesmo período. A produção local ficou dependente da cota de tela para sobreviver (*idem*, p.21).

Os primeiros sinais de mudança vieram no final da década de 1980, com o afrouxamento das regulações por parte do governo e o início do processo de redemocratização com as eleições diretas

de 1987. Isso possibilitou a produção e lançamento de filmes com algum conteúdo de crítica social, inseridos dentro de um movimento conhecido como Nova Onda Coreana. Paquet (2009, p. 21) cita dois motivos principais para seu surgimento: não ser mais necessária a submissão do roteiro de um filme à censura, embora esta permanecesse para o corte final; e uma mudança na legislação que possibilitou o surgimento de produtoras independentes, sem grande capital. O autor ainda cita o compromisso dos cineastas em utilizar suas obras como meio de mudança social, retratando personagens das classes trabalhadoras e permitindo uma reflexão das questões do país sob o ponto de vista destas figuras. Segundo Park (2007, p. 24), a Nova Onda criou uma tendência na cinematografia sul-coreana: retratos históricos críticos do passado recente, até então proibidos pela propaganda governamental, mistificados por tabus políticos e que agora destoavam da História oficial ao serem contados pelo olhar de pessoas comuns.

A década de 1990 trouxe novas políticas públicas de fomento à indústria cinematográfica, com medidas que envolveram incentivos a investimentos privados, o surgimento de uma nova geração de cineastas formados em escolas no país ou no exterior, o estímulo a festivais locais, com destaque para o de Pusan, e a volta da cota de tela, extinta no final da década de 1980, para restringir a participação de produções estadunidenses no circuito exibidor (OLIVEIRA JÚNIOR, 2008, p.323). Além destas medidas, outra de extrema importância foi a derrubada definitiva da censura em 1996, considerada uma violação da constituição democrática do país. Sua queda fez parte da Lei de Promoção Fílmica, que pavimentou de vez o caminho para o desenvolvimento da indústria cinematográfica (PAQUET, 2005, p.45). Ainda nesta década foi produzido o primeiro filme a alcançar um milhão de espectadores locais: o já mencionado *Sopyonje*. Ele serviu como evidência do interesse dos sul-coreanos em consumir obras que dialogassem com sua própria cultura.



As três personagens principais cantam em *Sopyonje* (Imagem 26)

A soma destes fatores levou ao surgimento do Novo Cinema Coreano, movimento que consolidou a indústria cinematográfica do país. Seu marco inicial é considerado o lançamento de *Shiri: missão terrorista*. O filme teve um total de 5,78 milhões de espectadores locais, superando os 4,7 milhões do fenômeno de bilheteria *Titanic*, e batendo o recorde de público da Coreia do Sul (SHIN J, 2005, p.56). A partir disso, os números continuaram a subir e a indústria se mantém estável, com uma fatia de mercado local maior que 50%<sup>29</sup>.



Cena de *Shiri: missão terrorista*, o primeiro blockbuster sul-coreano (Imagem 27)

---

<sup>29</sup> Dados oficiais de bilheteria no país podem ser obtidos em <http://www.koreanfilm.or.kr>, site do Korean Film Council, órgão estatal subordinado ao Ministério da Cultura e responsável pelas políticas públicas sobre o Cinema.

	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Filmes sul-coreanos lançados	55	60	43	42	62	52	82	65	74	83	108	112
Filmes importados lançados	320	271	244	233	277	228	192	175	194	215	237	280
Ingressos vendidos (em milhões)	42,2	47,5	50,2	54,7	64,6	89,3	105,1	119,5	135,1	145,5	153,4	158,8
Fatia de mercado de filmes locais (em porcentagem)	23,1	25,5	25,1	39,7	35,1	50,1	48,3	53,5	59,3	58,7	63,8	50,8
Salas de Cinema	511	497	507	588	720	818	977	1132	1451	1648	1880	2058
Exportações de filmes (em milhões de dólares)	0,4	0,5	3,1	6	7,1	11,2	15	31	58,3	76	25	12,3
Orçamento médio de produção + P&A (em bilhões de wons)	0,9 + 0,1	1,1 + 0,2	1,2 + 0,3	1,4 + 0,5	1,5 + 0,7	1,6 + 0,9	2,5 + 1,3	2,8 + 1,3	2,8 + 1,4	2,7 + 1,3	2,6 + 1,4	2,6 + 1,2
Preço médio do ingresso (em wons)	4828	5017	5150	5230	5355	5860	6035	6002	6287	6172	6034	6247
Taxa de câmbio (won/dólar)	850	1016	1333	1175	1139	1275	1214	1194	1151	1028	970	935

Estatísticas da indústria cinematográfica sul-coreana entre 1996 e 2007 (PAQUET, 2009, p.100) (Tabela 03)

O cinema sul-coreano também obteve sucesso em festivais e premiações internacionais. O caso mais marcante foi o de *Parasita*, premiado com a Palma de Ouro em Cannes, como Melhor Filme Estrangeiro no BAFTA e no Globo de Ouro, e com quatro Oscars: Melhor Filme Internacional, Melhor Roteiro Original, Melhor Diretor e Melhor Filme, se tornando o primeiro e único filme internacional até o momento a ganhar o principal prêmio. Com exceção do BAFTA, todas as premiações eram inéditas ao cinema da Coreia do Sul. Outros filmes premiados foram *Oldboy*, com o Grand Prix em Cannes, *Pietà*, com o Leão de Ouro em Veneza, e *A criada*, com o BAFTA de Melhor Filme Estrangeiro. Premiações à parte, a cinematografia sul-coreana tem sido exibida constantemente nos principais festivais ao redor do planeta.

A partir destas informações, é possível entender que o sucesso do cinema sul-coreano não foi por acaso, mas parte de um projeto de incentivo à produção do país, que já rendeu frutos financeiros e culturais.

### 2.3 O TRAUMA SOCIAL E O *FLASHBACK* COMO RECURSO NARRATIVO

“O trauma nunca pode ser ‘curado’ no sentido de um retorno à maneira como as coisas eram antes de uma catástrofe, ou antes que alguém testemunhou uma catástrofe; mas se a ferida do trauma permanece aberta, sua dor pode ser trabalhada através do processo de ‘tradução’ pela arte.”

(KAPLAN, 2005, p.19)

“Ao apresentar repentinamente o passado, os *flashbacks* podem abruptamente oferecer novos significados conectados a qualquer pessoa, lugar ou objeto.”

(TURIM, 1989, p.12)

Conforme discutido anteriormente neste trabalho, a recorrência dos temas históricos é muito frequente na cinematografia sul-coreana. O século XX, traumático para os coreanos, merece destaque por sua grande presença nas produções cinematográficas, por isto foi escolhido como recorte desta dissertação. Mas como traumas coletivos impactam em uma cultura? E como isso é retratado no cinema? Quais técnicas narrativas e estéticas são utilizadas? O seguinte subcapítulo visa debruçar-se sobre estas questões e entender os efeitos dos três períodos discutidos no primeiro capítulo sobre a filmografia do país.

Primeiro, é preciso entender o que é trauma e como ele funciona em um grupo social. Foster (1996, p.xii) cita Sigmund Freud ao afirmar que “(...) um evento é registrado como traumático somente através de um evento posterior que o recodifica retroativamente, em ação diferida.” Ao falar do contexto histórico, o autor reforça seu argumento ao escrever que a arte é incapaz de alcançar o trauma durante seu acontecimento, pois ele ainda está inconsciente (*idem*, p.85-6). Kaplan inicia seu livro *Trauma Culture* afirmando que o impacto do trauma em indivíduos, culturas ou nações, traz uma necessidade de compartilhá-lo e de alguma forma traduzi-lo. Ela também afirma que o trauma “(...) produz novos sujeitos, o contexto político-ideológico por trás dos eventos traumáticos moldam seu impacto e que é difícil separar o trauma coletivo do individual” (2005, p.1). A autora reforça que a maneira como as forças institucionais agem durante o evento traumático tem papel fundamental em sua gênese.

O forte aspecto visual do trauma é apontado por Kaplan e Foster, já que se trata de um distúrbio psíquico. A primeira afirma que “as imagens assombram um indivíduo enquanto acordado ou sonhando” (*idem*, p.13). O segundo cita Jacques Lacan, que definiu o distúrbio como um encontro perdido com o real, ou seja, nesta condição ele não pode ser representado, somente pode e deve ser repetido. A repetição da imagem serve então para ajudar a entender um evento como sendo

traumático e assim tocar o inconsciente de um indivíduo (1996, p.132). A partir disso, pode-se chegar à conclusão do poder que o cinema tem como veículo para “repetir” imagens traumáticas, sejam elas documentais ou não, funcionando como meio de superação coletiva. Kaplan cita o Holocausto como o primeiro evento histórico analisado em estudos de trauma. Não à toa, foi amplamente retratado no cinema, seja em documentários como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), seja na ficção como em *A lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) ou *A vida é bela* (Roberto Benigni, 1997). Kaplan disserta sobre o século XX e a relação do cinema com o trauma:

Modernidade, profundamente entrelaçada com o imperialismo, o consumismo e o fascismo (...), é vista como produtora de experiências básicas do século XX, como o evento catastrófico e conflitos transculturais globais. Portanto, é parcialmente por conta de eventos traumáticos deste século acumulados, que psicólogos, sociólogos e humanistas estão investigando o trauma. Dentre as Artes, o cinema é destacado por acadêmicos (...) ao desenvolver uma relação especial com o trauma na experiência de “choque” da modernidade, especialmente por desorientar culturais tradicionais, primariamente literárias. (...) A lembrança de catástrofes recentes nos envolve de volta com o trauma da guerra industrial, atrocidades totalitárias e a velocidade avassaladora da modernização que, junto da invasão imperial e da subjugação colonial, demoliu culturas tradicionais. (2005, p.24)



Uma das cenas de *A vida é bela* passada em um campo de concentração nazista (Imagem 28)

A partir destas informações, pode-se pensar nas três obsessões históricas citadas por Robinson, mencionadas na introdução e já discutidas ao longo do capítulo 1, e concluir que a colonização japonesa, a divisão da Coreia, e a ditadura militar são períodos traumáticos para os sul-coreanos (os dois primeiros também para os compatriotas do norte), justificando sua repetição na cinematografia nacional. Esta presença acontece a partir da ascensão do Novo Cinema Coreano, após alguns anos de governos democráticos e do estabelecimento das leis de fomento, que marcam a ascensão do movimento e uma maior liberdade criativa.

O cinema do país se utiliza de alguns recursos de linguagem cinematográfica com muita

frequência ao falar do passado, em especial um caráter melodramático em suas obras e o uso do *flashback*, que será trabalhado mais à frente. Kaplan dedica um capítulo de seu *Trauma Culture* para trabalhar a relação entre o melodrama e o trauma cultural, aquele sofrido coletivamente. A autora afirma que uma nação tende a se “esquecer” de uma catástrofe sofrida, pois suas memórias são dolorosas demais para serem lembradas. Ela destaca que o melodrama “(...) pode ter servido a função de registrar *enquanto negocia* os traumas culturais da modernidade, incluindo aqueles de guerra, raça e gênero (...)” (*idem*, p.69). Além disso, relaciona

(...) a visibilidade comum de sintomas traumáticos (flashbacks, alucinações, sonhos) e as maneiras com que as mídias visuais, como o cinema, se tornaram os mecanismos pelos quais uma cultura pode inconscientemente endereçar suas assombrações traumáticas. A qualidade espectral do cinema (...) agora serve para permitir aos espectadores registrarem o que eles (e a cultura em geral) não querem conscientemente ‘saber’ (*ibidem*).

A partir do que foi afirmado, este trabalho visa destacar o recurso do *flashback*, o definir e analisar sua presença frequente na cinematografia sul-coreana, já que se trata de um sintoma visual de trauma e foi amplamente utilizado na sétima arte com intenção de retratá-lo. Maureen Turim aborda em seu livro *Flashback in Film: Memory & History* este assunto, e conforme o subtítulo aponta, de sua relação com a memória e a história, pontos centrais desta dissertação.

Em primeiro lugar, é preciso definir o *flashback* como recurso narrativo do cinema. Turim afirma que ele “(...) é um momento privilegiado no desenrolar (da narrativa) que justapõe momentos diferentes de referência temporal. Uma junção é feita entre presente e passado, e dois conceitos são implicados assim: memória e história” (1989, p.1). A autora elabora sobre sua percepção comum, de que retrata uma história sendo contada ou uma memória subjetiva, com alguns recursos de linguagem utilizados para indicar a mudança temporal, como diálogos, *voice-over* ou algum elemento visual em cena que demonstra tratar-se do passado narrativo, com alguma relação com o presente do filme. Uma série de clássicos se valem do *flashback*, como *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), que conta o passado de seu protagonista Solomon Kane por diferentes pontos de vista de outras personagens, *O poderoso chefão II* (Francis Ford Coppola, 1974), que intercala o presente de Michael Corleone com o passado de seu pai Vito, e *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), que traz diferentes relatos sobre um assassinato no Japão feudal. O primeiro e o terceiro voltam ao passado para retratar memórias subjetivas, enquanto o segundo foca em contar uma história.





Cena de *Cidadão Kane* (Imagem 29)

Turim elabora sobre a memória:

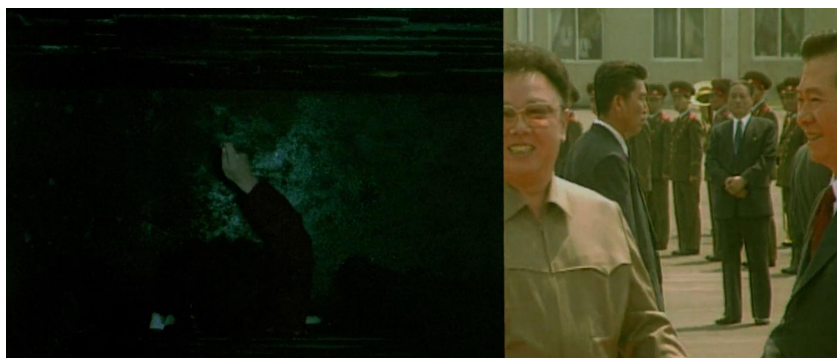
(...) nas dimensões psicanalíticas e filosóficas, ela é um dos conceitos inscritos em *flashbacks*. Quando a memória surge, ela reforça e protege, ou repete e assombra. (...) Os filmes precisam ser examinados como fragmentos de um discurso cinematográfico sobre a relação da mente com o passado, e a relação do sujeito ao contar este seu passado (*idem*, p.2).

A autora também traz a presença da história durante estas imagens da memória, pois trazem as imagens daquela e o passado recordado e compartilhado.

Na verdade, *flashbacks* em filmes frequentemente combinam os dois níveis de lembrança do passado, dando à história político-social de larga escala o tom subjetivo de uma experiência relembrada por um único indivíduo ficcional. Este processo pode ser chamado de ‘a memória subjetiva’, que aqui tem o duplo sentido de representar a história como uma experiência subjetiva de uma personagem na ficção, e a formação do sujeito na história, enquanto o espectador se identifica com esta personagem posicionada numa realidade social fictícia. (*ibidem*)

A partir da afirmação acima, é possível reconhecer este processo em diversas obras da Coreia do Sul, como as três principais do capítulo 3 (*A criada*, *Ode ao meu pai* e *O motorista de táxi*), *Oldboy* e *Peppermint candy*, além de muitas outras, o que demonstra ser um aspecto fundamental deste trabalho. As duas últimas abordam a história recente do país, embora isso possa passar despercebido em uma primeira camada de observação. *Oldboy*, lançado em 2003, conta a história da prisão de Oh Dae-su ao final da década de 1980, traz o período do cárcere em *flashback*, e sua consequente busca por vingança ao ser solto 15 anos depois, contada no presente fílmico, ao início da década de 2000. Durante o aprisionamento, seu país passou uma série de eventos

históricos: as primeiras eleições democráticas após a ditadura militar, a crise financeira em 1997 que causou desemprego em massa, o encontro dos líderes das duas Coreias Kim Dae Jung e Kim Jong-il em 2000, o atentado ao World Trade Center em 2001 e a Copa do Mundo de 2002 sediada no Japão e Coreia do Sul. A situação de Dae-su funciona como alegoria dos cidadãos sul-coreanos, que assistiram impotentes a tudo isso pela tela da televisão. Além disso, apresenta alegorias críticas sobre a relação paternalista das *chaebols*, presentes no clímax do filme, quando Wu-jin é revelado como o antagonista, aponta Choe S (2016, p.103).



Montagem paralela de uma tentativa de fuga de Dae-su e os eventos históricos mostrados na TV (imagem 30)

O autor dedica a introdução de seu livro para relacionar *Peppermint candy* e o contexto histórico, afirmando que “(...) o mundo ficcional de *Peppermint candy* não pode ser separado dos eventos históricos aos quais constantemente se refere” (*idem*, p.10). Magnam Park dedica o seu artigo à mesma relação, no qual ressalta a importância do cinema como meio para a nação não esquecer sua história, especialmente ao retratar os momentos em que o estado buscou reprimi-la, negá-la e silenciá-la. Ele também aborda a questão do trauma nacional, que deve ser considerado como parte da história, e não separado desta (2005, p.160). Ambos destacam a estrutura narrativa do filme, contado em sete sequências de trás para frente, se iniciam no presente e voltam cada vez mais ao passado na busca pelos eventos traumáticos na vida do protagonista do Yong-ho, paralelos a alguns da Coreia do Sul. O filme se inicia e liga estas sete sequências por interlúdios semelhantes entre si, que mostram imagens gravadas de um fundo de um trem passadas em reverso, passando a ilusão de que o espectador está indo para a frente, quando na verdade está voltando para trás. Na primeira cena de todo o filme, este trem sai de um túnel escuro para terreno aberto com luz natural do dia, o que indica essa volta ao passado, como se estivesse trazendo à luz os acontecimentos escondidos pela escuridão, até então reprimidos. As sete sequências são listadas a seguir, com a indicação do tempo e o nome fornecidos por cartelas ao início de cada. Entre parênteses estão

indicadas as referências a eventos históricos:

- 1 - Primavera de 1999, Piquenique
- 2 - Primavera de 1999, 3 dias antes, Câmera (Desemprego após a crise econômica de 1997)
- 3 - Verão de 1994, A vida é bela (Prosperidade na democracia)
- 4 - Abril de 1987, Confissões (Morte de um estudante sob tortura policial)
- 5 - Outono de 1984, Prece (Protestos estudantis contra o regime Chun Doo-hwan)
- 6 - Maio de 1980, Visita ao Acampamento (Massacre de Gwangju)
- 7 - Outono de 1979, Piquenique

O longa de Lee Chang-dong, ao ser narrado em *flashbacks* que progressivamente retornam ao passado, representa uma busca ao trauma originário de seu protagonista: o assassinato de uma estudante inocente quando aquele era militar e agiu na repressão do Massacre de Gwangju, o principal trauma histórico recente de seu país. Segundo Choe S, o filme fala sobre a continuidade da violência já que “(...) um ato de violência está ligado ao seguinte, constituindo uma sequência de brutalidade que liga a progressão da vida de Yong-ho à vida da nação. E, a cada repetição, ele teimosamente repudia a possibilidade de refletir e trabalhar com o passado” (2016, p.11). Magnam Park reforça o argumento: “Em *Peppermint candy*, indiferente ao desejo de Yong-ho de esquecer seu passado, os eventos deste não podem deixar de assombrar seu presente e continuarão a assombrá-lo em seu futuro” (2005, p.163). O autor explicita que Yong-ho não poderá viver sua vida ou criar um futuro para si enquanto não endereçar seus traumas, já que suas tentativas de esquecê-los só provocam o seu retorno. Sobre o contexto sul-coreano, afirma que

(...) aquilo já foi vivido requer reconhecimento direto ao invés de repressão ativa. Em suma, para a nação seguir em frente, uma lembrança voluntária do passado, não importa o quão comprometedor seja, é estritamente necessária para que se tenha alguma esperança em garantir seu futuro como uma nação que pode e será sustentada para si, por si e de si (*idem*, p.168).

Um outro aspecto do filme é a nostalgia presente em Yong-ho, que anseia pelo passado onde sua vida era presumidamente melhor de acordo com sua memória, e funciona como alegoria aos sul-coreanos nostálgicos pelo passado vivido sob a ditadura. A escolha das profissões exercidas pelo protagonista não é gratuita e reflete esta nostalgia do passado, já que o mesmo foi militar, policial e depois empresário. Sobre a carga emocional da memória e verdades subjetivas, Turim afirma que “(...) são frequentemente associadas aos *flashbacks*. (...) Nostalgia é uma figura ambigualmente ligada ao *flashback*; o passado é um objeto de desejo devido aos seus atributos pessoais, intensos e até libertadores, mas também é perigoso e assustador” (1989, p.12). A autora

conclui mais à frente no livro sobre as memórias, que

(...) são dotadas com o poder de estabelecer identidade e servir de identificação com uma herança e uma causa. (...) Filmes com *flashback*, por outro lado, penetram no processo em qual a memória forma o indivíduo e o grupo social dentro da narrativa. Eles indicam o que o poder da memória pode ser para uma personagem ficcional enquanto se tornam uma extensão similar daquela formação de memória para seu público. Através da sua estruturação das sequências de memória como uma lembrança subjetiva da experiência histórica e pessoal, estes filmes realçam estruturalmente o processo pelo qual as memórias ganham o poder de definir o indivíduo e o grupo social que se identifica com a experiência lembrada pela história de outro. (*idem*, p.130)

A partir dos conceitos trabalhados nesta parte sobre trauma e *flashback*, e das análises de *Oldboy* e *Peppermint candy*, é possível chegar à conclusão semelhante à citada acima de Turim sobre a cinematografia sul-coreana. Além dos filmes citados, vários dos campeões de bilheteria do país também retratam o passado e buscam de alguma forma elaborá-lo, tais como *O almirante: correntes furiosas*, *Assassinato* (Choi Dong-hoon, 2015), *O substituto do rei* (Choo Chang-min, 2012), *O rei e o palhaço*, *Taegukgi* (Kang Je-gyu, 2004), *O advogado* (Yang Woo-seok, 2013) e muitos outros. Alguns que tratam dos períodos históricos trabalhados serão abordados no capítulo 3, a fim de complementar a análise dos filmes principais de cada parte.

### 3. RETRATOS DE UM PASSADO TRAUMÁTICO

#### 3.1 A CRIADA E O DOMÍNIO PELO JAPÃO

*A criada* narra a história da ladra Sook-hee e seu envolvimento no plano para roubar a herança da jovem senhora japonesa Hideko, se passando por criada desta. Além da protagonista, temos outras duas partes interessadas no dinheiro: o conde Fujiwara, vigarista coreano que se passa por um falsificador de livros japoneses e idealizador do plano; e o tio Kouzuki, guardião legal de Hideko, viúvo da tia dela, e pretende tomar posse da herança ao casar-se com a jovem. A história é dividida em três partes, demarcadas por letreiros no momento em que se iniciam. A primeira é contada do ponto de vista de Sook-hee e mostra como ela e Fujiwara iniciaram o plano e este se desenvolveu. A segunda muda para o ponto de vista de Hideko, mostrando momentos de sua infância e recontando a primeira parte pelo ponto de vista da senhora. A última traz a conclusão da história, com as duas mulheres se livrando das amarras dos dois homens e livres para viver a paixão entre elas.

Adaptado do romance *Na Ponta dos Dedos*, escrito por Sarah Waters e passado na Inglaterra Vitoriana, o filme foi transportado para a Coreia na década de 1930, período em que o país era colônia do Japão. O contexto histórico, embora presente como pano de fundo da narrativa, é importante para entender uma série de questões propostas pelo diretor Park Chan-wook ao longo de seu filme, que vão desde o entorno das personagens numa primeira camada, até analogias delas com grupos sociais presentes nas relações entre colônia e metrópole, partindo de um olhar do presente. Com isto em mente, o presente trabalho propõe uma análise filmica do longa, utilizando como método os princípios descritos por Jullier (2002). O objetivo é buscar uma zona de realidade não visível, conforme descrita por Ferro, onde “o diretor transpõe (conscientemente/inconscientemente) uma narrativa cujo argumento ele modifica inteiramente (sem nada dizer, sem que ninguém diga nada, sem que ninguém queira ver)” (2010, p.38).

A narrativa do filme trata do já mencionado golpe bem elaborado sobre Hideko, tida como extremamente ingênua e que vive sob a ferrenha guarda de seu tio Kouzuki, outro aspirante a ter controle sobre o patrimônio. O título original em coreano, *Agassi* (아가씨), traduzido como jovem senhora ou senhorita, indica o objeto central do roteiro, aquele que vai ser desejado por todos à sua volta: Hideko. O pôster sul-coreano reforça este aspecto apresentando Hideko segurada por Sook-hee, Fujiwara e o tio, as três personagens de maior relevância do filme. No entanto, a

distribuição do filme nos mercados de língua inglesa, e também no Brasil, escolheu mudar o título para *A criada* (*The handmaiden* em inglês), destacando Sook-hee, a protagonista inicial da história.



Pôster sul-coreano do filme (Imagem 31)

As mãos da imagem também revelam mais: a única mão visível de Hideko segura de maneira afetuosa a de Sook-hee, enquanto esta tem a mão de Fujiwara firme em sua nuca. No primeiro caso, revela o amor que se desenvolve entre as duas mulheres ao longo do filme, embora isso só se torne claro ao final da segunda parte. No segundo caso, diz respeito ao controle que Fujiwara tem de Sook-hee no início do plano, sendo quebrado aos poucos. Além das mãos, a figura de Kouzuki mais ao fundo, quase nas sombras, indica a maneira que ele está presente na história, ou seja, como uma ameaça constante aos três. O golpista e o tio possuem ambos uma mão firme sobre Hideko, indicando o objetivo dos dois de controlá-la.

O roteiro é desenvolvido em três partes, indicadas durante o filme por letreiros em uma adaptação coreana do alfabeto chinês, enumerando o início de cada. A essa forma de escrita é dado o nome de *hanja*, predominantemente utilizada no país até o final do século XIX, que caiu em desuso após a adoção do *hangul*, atual alfabeto de ambas Coreias. Embora este tenha sido criado em 1443 pelo rei Sejong para facilitar a alfabetização da população, demorou a ser utilizado oficialmente por relutância das elites, que favoreciam a cultura chinesa confucionista (MACEDO, p.xiv-xv). A escolha de Park pelo *hanja* serve para ilustrar o abismo e o elitismo que permeavam as classes sociais durante a época do filme, e que aparecem sob outros ângulos, como a questão da

alfabetização. A biblioteca da mansão tem papel fundamental na narrativa e Fujiwara, Hideko e Kouzuki são letrados, enquanto Sook-hee é analfabeta, motivo pelo qual é enganada em determinado momento do filme.



Letreiro escrito “Parte Um” em *hanja* (Imagem 32)

Após uma breve introdução, onde são mostradas tropas japonesas marchando na Coreia, situando o público de imediato na época da colonização, Sook-hee é apresentada e o letreiro da primeira parte aparece. Nesta, que ocupa a primeira hora do longa, são apresentadas a trama e as personagens sob o ponto de vista da ladra, quando esta chega à mansão de Kouzuki para trabalhar como criada. A segunda parte, toda contada em *flashbacks*, é iniciada após um *plot twist*, e dura cerca de cinquenta minutos, alterando o ponto de vista para Hideko. Sua infância é mostrada em justaposição com cenas novas intercaladas com outras situadas no tempo da primeira parte, trazendo informações previamente ocultadas. A terceira e última parte é a menor, com pouco mais de vinte minutos, iniciada após um segundo *plot twist*, trazendo o clímax do filme e finalizando a história.

A parte inicial, conforme já mencionado, introduz todos os aspectos importantes da narrativa sob o olhar de Sook-hee. O espectador conhece a mansão onde é passada a maior parte do longa, quem são e o que querem as quatro personagens de maior relevância, e alguns objetos que terão importância posterior, funcionando como armas de Chekhov<sup>30</sup>. O uso do plano detalhe para mostrá-los reforça isso. Alguns exemplos são: um prendedor de cabelo em formato de borboleta dado a Sook-hee pela tia que a criou e que lhe possibilita posteriormente livrar-se dos grilhões no manicômio; uma corda grossa que Hideko guarda no quarto, usada por sua tia para se matar durante

<sup>30</sup> Princípio dramático segundo o qual todos os elementos presentes em uma narrativa devem ser necessários, sem produzir falsas promessas a quem consome a obra.

o *flashback* e depois também utilizada por Hideko; um par de brincos de espinélio dados por Fujiwara a Hideko, revelados posteriormente como parte do plano destes dois para enganar Sook-hee; e a corrente com bolas de metal, depois mostrada com Kouzuki batendo em Hideko, posteriormente utilizada como objeto de prazer sexual feminino na última cena do filme. Além destes, também há o ópio que Fujiwara dá a Hideko e os cigarros azuis dele, disparados durante o clímax do filme.



Quatro objetos importantes mostrados em planos detalhe (Imagem 33)

Sook-hee parece ser a princípio uma jovem pobre que teve muita sorte ao conseguir o emprego como criada, mas logo é mostrado em *flashback* que ela é na verdade uma ladra, e participa de um elaborado golpe para roubar a ingênua Hideko. A mente por trás deste é o conde Fujiwara, um falsificador de livros coreano que se passa por nobre japonês, apresentado neste momento como aliado e, posteriormente, torna-se antagonista. Ele promete à Sook-hee uma quantia alta em dinheiro, além das jóias da senhora por sua participação. Kouzuki é o dono da mansão e guardião de Hideko. Autoritário e abusivo com todos, obcecado por livros eróticos, ele tem a língua preta devido ao manuseio de tinta e é o segundo antagonista. Por fim, Hideko é apresentada como ingênua e alvo dos outros três, já que o dinheiro só vem através dela. O golpe segue conforme previsto, mesmo com a paixão inesperada de Sook-hee por Hideko, e contado ao espectador até o final da primeira parte, quando acontece o primeiro *plot twist*: ao chegarem no manicômio para internar a herdeira, ela derruba sua máscara de ingenuidade e trai Sook-hee, confinando-a em seu lugar.





Sook-hee é enganada e internada num manicômio no lugar de Hideko (Imagem 34)

A segunda parte se inicia com a voz em *off* de Sook-hee chamando Hideko de “vadia podre”, mais a imagem desta ainda criança e o letreiro escrito “Parte Dois” em *hanja*. O ponto de vista é trocado para o da senhora e um *flashback* narra como foi sua infância na mansão. São mostradas sua relação com a tia, as torturas sofridas na mão de Kouzuki e como ela descontava sua raiva nas criadas. A tia, única figura de afeto que Hideko teve, não aguentou a vida na casa e suicidou-se. Com isso, Hideko assumiu as leituras e encenações dos livros para o tio e seus convidados, no lugar da tia. O tempo do passado avança para próximo do início do filme, mostrando Fujiwara e a senhora combinando o plano para fugirem com a herança e selecionando a vítima perfeita por conta de seu analfabetismo, Sook-hee. Quando esta chega, cenas já mostradas anteriormente ganham novo significado, agora narradas a partir de diferentes pontos de vista. Assim como na primeira parte, há um fato inesperado: Hideko também se apaixona pela ladra e o verdadeiro plano do conde acaba sendo revelado. As duas, então, planejam um terceiro plano, desta vez para trair Fujiwara.



A chegada de Sook-hee à mansão, vista pelo ponto de vista de Hideko (Imagem 35)

A última parte do filme traz o andamento deste último plano e a conclusão do filme. Através da montagem paralela, é mostrado como as duas mulheres agiram em separado para se encontrarem em seguida. Sook-hee iniciou um incêndio no manicômio como distração e conseguiu fugir, enquanto Hideko drogou Fujiwara com o ópio que este lhe deu e também fugiu. O homem é encontrado por capangas de Kouzuki e levado para o porão da biblioteca, onde é torturado brutalmente, consegue se matar e levar o tio junto com a fumaça de mercúrio dos cigarros azuis. As duas mulheres se encontram e fogem disfarçadas em um navio para a China, podendo viver livremente seu amor na cabine.

Tecnicamente, a obra traz diversos aspectos interessantes. O campo sonoro é minimalista e com teor realista durante a maior parte da duração, aparecendo com força em momentos pontuais. O principal deles é na cena em que Hideko e Sook-hee destroem a biblioteca da mansão, momento que marca a ruptura definitiva com Kouzuki. Elas acabam com seu bem mais valioso e símbolo de sua crueldade. A música ganha força progressivamente e toma conta da cena, trazendo a sensação de libertação. Outro destaque do som é o uso recorrente de vozes em off das duas mulheres, o que destaca seu protagonismo, revela seus pensamentos e narra eventos passados. Conforme visto na parte 2.3, trata-se de um recurso muito utilizado em *flashbacks*, pois dissocia voz e imagem da mesma personagem e coloca estes elementos em tempos narrativos distintos. Além disso, permite ao espectador compreender a subjetividade dela através da escuta de seus pensamentos.

A cena da morte de Fujiwara traz uma outra forma de dissociação de imagem e som: enquanto escuta-se a respiração do homem diminuindo aos poucos, são vistos outros momentos do filme com a imagem piscando em alguns, referenciando os blecautes da mansão e o movimento das

pálpebras. Em outros, a cena fica em câmera lenta, indicando a perda de consciência da personagem. Por fim, quando a imagem congela desfocada na cena do bote, escurece lentamente e o som da respiração pára, o espectador percebe que Fujiwara fechou os olhos pela última vez.



A imagem congelada que indica a morte de Fujiwara (Imagem 36)

Conforme mostrado ao longo deste trabalho, o cinema sul-coreano recente constantemente indaga e reflete sobre o passado histórico traumático do país. Isso acontece como resultado da vigilância da censura e do controle exercido por governos autoritários, situação que só foi alterada a partir de um longo processo que durou da década de 1980 até a queda definitiva das leis de censura em 1996 (PAQUET, p.3-5). Segundo Gateward (2007, p.193-4), o tempo é tratado de maneira muito intrigante pelos cineastas sul-coreanos, tanto na representação histórica quanto na estrutura narrativa. As obras costumam quebrar a progressão linear dos fatos, contando os fatos por diferentes pontos de vista e utilizando bastante o recurso do *flashback*, o que, segundo a autora, coincide com o foco em questões relativas à memória e à história.

*A criada* é um exemplo deste argumento, já que sua narrativa apresenta características semelhantes e se passa num dos períodos traumáticos para os coreanos, o da colonização japonesa. Park retorna a este contexto histórico em diversos momentos de sua narrativa: ao colocar soldados da metrópole marchando no primeiro plano do longa; através de alguns diálogos e dinâmicas de poder que indicam sujeição ou admiração aos japoneses; ao utilizar nomes e o idioma nipônico no convívio da mansão; e ao dar visibilidade à presença dos militares no navio do final.



Soldados japoneses marchando na primeira cena (Imagem 37)

De acordo com Ferro,

“...o filme histórico ou, mais geralmente, o de História, constitui somente a transcrição fílmica de uma visão da História que foi concebida por outros. Sem dúvida, pela escolha inovadora de uma intriga especial, há cineastas que contribuem, de modo criativo, para que certos fenômenos históricos se tornem inteligíveis.” (2010, p.184)

*A criada* permite ao espectador entender algumas questões sócio-políticas relativas ao período da colonização, indo além de sua narrativa. Três das quatro personagens principais, Sook-hee, Fujiwara e Kouzuki, funcionam como alegoria a grupos sociais existentes na sociedade civil da época, enquanto Hideko representa a própria Coreia, objeto de desejo daqueles em seu entorno. A ladra representa o povo coreano: pobre, analfabeto e largado à própria sorte, e é a escolha do diretor para ficar com o país. O povo é o único que não tem uma relação de controle com sua terra natal, genuinamente a ama e não quer explorá-la no final das contas. O vigarista representa a elite econômica local, querendo tirar toda vantagem que pode para si, sem se importar com a liberação do território enquanto isso render bons frutos. Já Kouzuki encarna o governo japonês, que exerce um rígido controle e exploração sobre a Coreia, muitas vezes cercado de abusos, com a busca do domínio definitivo sobre todos seus recursos, ou seja, a incorporação ao seu império.

A submissão à metrópole também aparece em diversos aspectos no dia-a-dia da mansão e até na sua construção. Durante a chegada de Sook-hee ao local isso fica bastante evidenciado. Ela é informada que a arquitetura mistura elementos japoneses e ingleses, feita assim como forma de reverência do proprietário às duas culturas, consideradas por ele superiores à coreana. A ladra, se apresentando com o nome falso de Okju, é obrigada a adotar um nome japonês para atender aos

ricos, tendo-lhe imposta a alcunha de Tamako, mostrando a imposição feita aos coreanos para adotarem nomes japoneses. Além disso, o idioma coreano é proibido na relação com os senhores, que só se comunicam em japonês. A fala da governanta chefe sobre a eletricidade ligada na mansão demonstra como a submissão rende benefícios à Kouzuki, à aristocracia como um todo.

A violência é um elemento constante dos filmes da Coreia do Sul, em especial na obra de Park Chan-wook. Embora em *A criada* não seja tão gráfica e presente quanto na cinematografia anterior do diretor, ela aparece de outras formas, principalmente nos abusos cometidos por Kouzuki. O *flashback* da infância de Hideko encena a preparação das sessões de leitura dos livros eróticos, envolvendo tortura física e psicológica quando as coisas não saíam como o homem queria. A violência se torna muito gráfica somente ao final, quando Kouzuki leva Fujiwara ao porão, corta seus dedos e fura sua mão com uma broca grossa, exibindo ostensivamente a assinatura autoral do diretor. A direção de arte reforça o terror da cena na decoração do cômodo, com um polvo enorme em um aquário e vários órgãos genitais decepados e conservados em jarros.



O aterrorizante porão da biblioteca, envolto pela fumaça dos cigarros azuis (Imagem 38)

Segundo Choe (2016, p.17), a escolha dos sul-coreanos pela violência não é gratuita e ressoa com a noção moderna de soberania. Devido ao traumático século XX do país, questões de historiografia nacional surgiram e ressoam até hoje. “Tal luta é continuada e incorporada alegoricamente nos indivíduos retratados no cinema coreano do novo milênio” (*idem*). O autor discorre sobre o papel da violência como forma de libertação daqueles que lhe fizeram mal, reforçando o caráter melodramático dos filmes do país. *A criada* segue esta linha ao mostrar seus dois antagonistas morrendo juntos numa cena brutal, embora tenha uma diferença em relação aos

demais filmes: a violência aqui não é realizada diretamente pelas duas personagens que sofreram na mão de seus agressores. Elas os manipulam para que façam isso, sabendo que irão às vias de fato, o que acaba funcionando como uma espécie de retribuição à elite coreana e aos japoneses por todo mal que fizeram ao país e a seu povo.

O filme utiliza diversas técnicas narrativas para contar, através de um *fait divers*<sup>31</sup>, o funcionamento da sociedade coreana durante o período da colonização japonesa. Assim, é possível ao espectador entender a dimensão humana das personagens e tudo que vivem naquela situação, funcionando como um sintoma dos problemas e como uma análise histórica da sociedade do período. (FERRO, p.214-7). A relação entre as personagens, a partir das classes sociais a que pertencem, e os acontecimentos narrados no filme são a grande força desta análise.

O longa possui uma estrutura que foge da linearidade durante boa parte de sua duração, mudando seu ponto de vista para voltar no tempo e contar através de *flashbacks* fatos do passado ou com outro ponto de vista, trazendo novas informações que mudam a perspectiva sobre as personagens. Com isso, o espectador é pego de surpresa constantemente pelo roteiro, invocando novas visualizações do filme e tornando-as mais interessantes através da busca de detalhes que possam ter passado despercebidos. De acordo com Choe (2016, p.19), *A criada* e outros filmes ficcionais coreanos do atual milênio têm grande apelo de público por conta de seu estilo melodramático e da violência chocante com personagens de caráter dúbio vitimizados por grupos dominantes da sociedade. Assim, são capazes de testar a identificação da audiência e produzir obras únicas.

Jinsoo An abordou no quinto e último capítulo de seu livro, *Parameters of Disavowal: Colonial Representation in South Korean Cinema*, filmes recentes do país passados durante a colonização japonesa, assim como *A criada*, só que focados no horror e na vingança. O que ganha mais destaque na publicação é *Epitaph*, que narra três episódios sobrenaturais ocorridos em um hospital de Seul em 1942, durante a mobilização para os esforços da Segunda Guerra Mundial. Segundo An, a obra é única por “(...) configurar violência excessiva e assombração espectral por trás da aparência da ordem racional da medicina moderna. Através do uso de signos de terror, *Epitaph* apresenta um retrato complexo da subjetividade colonial, raro na tradição fílmica sul-coreana” (2018, p.107). O autor complementa que os aspectos técnicos reforçam a aura assustadora do filme, principalmente a direção de arte e seu trabalho com o hospital, que transmite uma aura misteriosa de inquietação através da mistura do racionalismo tecnológico e do terror

---

<sup>31</sup> Segundo Ferro, *fait divers* é aquele caso “...que diz respeito apenas a uma ou poucas pessoas, e que não modifica o curso da História nem as estruturas econômicas ou sociais...” (2010, p.213).

sobrenatural.



O hospital de *Epitaph* e sua aura inquietante (Imagem 39)

*Epitaph* tem seu presente passado em 1979, que só aparece na primeira e na última cena. Aquele foi um ano conturbado para a Coreia do Sul devido à escalada do autoritarismo da ditadura em virtude do assassinato de Park Chung-hee, e conta os três episódios em *flashback* a partir do ponto de vista de Jung-nam, um médico coreano residente do hospital em 1942. Ele é protagonista do primeiro episódio e testemunha dos outros dois e, por acompanharmos a história por seu ponto de vista, An foca sua análise neste primeiro caso, o único com relevância para o tempo presente. O homem se vê envolvido num casamento arranjado com a filha da dona japonesa do hospital, ao mesmo tempo que se apaixona pelo cadáver de uma garota morta no necrotério, sem ter a informação de que são a mesma pessoa. Ao realizar o ato de necrofilia com o corpo, imaginado por Jung-nam como uma sequência sobrenatural de consumação de casamento tipicamente japonesa e assim é retratado, a cena

(...) oferece uma versão escandalosa da *naisen ittai* (a política colonial japonesa de assimilação, literalmente ‘tornar o Japão e a Coreia um só corpo’), mas fantasiada por um homem coreano nos termos de uma ligação sexualizada e felicidade doméstica. A alusão à necrofilia então funciona como uma cortina de fumaça efetiva para a transgressão mais flagrante: a fantasia do homem coreano em se tornar japonês através da união sexual e casamento com uma mulher japonesa. (ibidem, p.121)



Um dos momentos da cerimônia japonesa de casamento em *Epitaph* (Imagem 40)

As atitudes de Jung-nam cobram seu preço no presente quando o fantasma de sua noiva japonesa retorna, mostrando a ramificação da colonização e o fardo para os vivos e os mortos. O homem, sem ter refletido sobre a violência do período histórico, chega a sentir nostalgia dele e tem sua vida ceifada pelo espírito como retribuição. An analisa outras duas obras neste capítulo: *The Taoist Wizard* (Choi Dong-hoon, 2009) e *YMCA Baseball Team* (Kim Hyun-seok, 2002). Ambas apresentam diálogos interessantes com a colonização japonesa, mas, infelizmente, não se conseguiu acesso a esses filmes para esta pesquisa.

O filme *My own breathing* trata da questão mais sensível deste período para as mulheres: sua vida como “mulheres de conforto” dos japoneses. Embora seja um documentário, e portanto foge ao recorte deste trabalho focado em obras de ficção, sua menção é válida pois foi a única encontrada a tratar do tema, tão sensível às mulheres coreanas. O filme é o terceiro de uma trilogia que buscou mulheres abusadas sexualmente na época, e traz seus relatos e tentativas de viver uma vida normal em face do trauma. Gateward (2007, p.202-3) o utiliza como exceção na busca por redenção dos coreanos durante o período do domínio japonês, retratada unicamente em figuras masculinas na ficção do Novo Cinema Coreano. Ao expor os relatos das mulheres, toca em um assunto tabu da sociedade sul-coreana. O filme também evidencia indiretamente a ausência das mulheres do país no cargo de direção, já que, assim como *A criada*, trata de questões femininas e é dirigido por um homem. A exceção encontrada pela pesquisa foi *Microhabitat*, longa de 2017 dirigido por Jeon Go-woon, que não trata de um período histórico. O acesso ao documentário também não foi possível, por agora.





As mulheres retratadas em *My own breathing* no evento de lançamento do filme (Imagem 41)

Algumas obras trazem inserções pontuais do contexto histórico da colonização, mesmo não tendo a reflexão sobre este período como foco. *Os invencíveis* é passado na Manchúria durante a invasão japonesa e traz em seu início um pouco do contexto da época. Em sua segunda cena, ocorre um assalto a um trem que mostra cidadãos coreanos deslocados e mobilizados como força de trabalho para a região. Em determinado momento um deles grita pela independência da Coreia com uma bandeira do país na mão, mas é rapidamente jogado para fora do trem por soldados japoneses, mostrando a repressão exercida. Há também a mobilização do exército da metrópole em busca do tesouro do filme, que utiliza todo seu poderio militar para perseguir os protagonistas perto do final, numa sequência de ação grandiosa que dura mais de vinte minutos.



Um coreano grita por independência em *Os invencíveis* (Imagem 42)

*My way* mostra em seu início um pouco da vida dos coreanos durante a ocupação. O filme

retrata a diferença do poderio econômico deles em comparação com os japoneses, muito mais ricos. Este começo foca na rivalidade esportiva de dois maratonistas, um de cada nacionalidade, criados na mesma casa como serviçal e senhor, indicando as relações de poder vigentes. Jun-shik, o coreano, tem leve vantagem sobre o japonês Tatsuo, mas é constantemente sabotado pelas organizações das competições, que são de controle da metrópole e não aceitam uma vitória da colônia. Posteriormente, o filme sai da Coreia e foca na Segunda Guerra Mundial, mostrando a passagem dos dois protagonistas por diferentes exércitos e lugares envolvidos no conflito.

Estes são apenas alguns exemplos de referências filmicas que podem ser feitas focadas no período de colonização japonesa da Coreia. O Novo Cinema Coreano trouxe uma série de longas que retratam o período e buscam fazer uma reflexão no presente sobre o passado traumático, que se mantém vivo na memória coletiva da Coreia do Sul. Assim, é possível ao espectador ter uma noção dos horrores vividos pela população coreana da época e entender as consequências disso para a sociedade do país. No entanto, determinados assuntos ainda são tabu, em especial a vida das “mulheres de conforto”, e espera-se que apareçam na filmografia do país futuramente, principalmente se as mulheres ganharem espaço em cargos de direção, roteirização e equipes técnicas.

### 3.2 ODE AO MEU PAI E A FRATURA DE UM POVO

*Ode ao meu pai* conta a história de Yoon Duk-soo, um comerciante idoso que vive e trabalha em Busan, cidade no litoral sul da Coreia do Sul. Ele é apresentado como amargurado e teimoso, sem ter realizado seu sonho de tornar-se um capitão naval e se nega a vender sua loja, mesmo estando com idade avançada e sofrendo pressão do restante dos proprietários vizinhos. A vida do homem é contada em *flashbacks*, ocupando a maior parte da narrativa do filme, e passam por diversos momentos de sua vida, em paralelo com a história sul-coreana a partir de 1950, durante a Guerra da Coreia. O longa se inspira de diversas maneiras em *Forrest Gump: o contador de histórias* (Robert Zemeckis, 1994), a começar por sua estrutura narrativa que, através da vida de um homem simples, a utiliza como fio condutor da história de seu país ao longo de décadas. Pode-se notar a inspiração na obra estadunidense em uma série de momentos, desde a abertura do filme, que mostra uma borboleta voando pela cidade de Busan até encontrar Duk-soo. Assim como acontece com a pena em *Forrest Gump*, enquanto a trilha incidental toca um tema muito parecido com o composto por Alan Silvestri, a borboleta passeia por Busan. Talvez o traço mais evidente dessa

relação intertextual com o filme estadunidense seja mesmo sua opção pelo uso de *flashbacks* na maior parte do filme, utilizados como lembrança da personagem principal durante o tempo presente. Há também mais inspirações: a inserção de Duk-soo conhecendo brevemente figuras nacionais famosas, como o fundador da Hyundai Chung Ju-yung antes de construir seu império e o cantor Nam Jin; e o período pelo qual o filme perpassa, da década de 1950 até a de 1990, com ambas obras se situando na Guerra do Vietnã em determinado momento. Kim Kyung Hyun aponta também algumas semelhanças com o longa estadunidense em seu artigo sobre *Ode ao meu pai*, reforçando a aproximação com a história de ambos (2019, p.505-6).



A borboleta voa por Busan até Duk-soo e Young-ja (Imagem 43)

As voltas para o passado acontecem intercaladas com o presente, e se iniciam através de algum gatilho atual que desperta a memória de Duk-soo. Elas estão listadas em ordem a seguir com as informações sobre os anos em que se passam, seu tema central e qual acontecimento dispara a lembrança:

1 - 1950 a 1953; a separação da família e a vida até o armistício da Guerra da Coreia; a neta de Duk-soo escapa de suas mãos, assim como aconteceu com ele e sua irmã Mak-soon na fuga de Hungnam.

2 - 1963 a 1966; o trabalho de mineração na Alemanha Ocidental e Young-ja, sua futura esposa; o empurrão levado, tal qual levou ao assistir aulas na faculdade sem pagar.

3 - 1973 a 1975; a Guerra do Vietnã como eco da Guerra da Coreia; uma discussão sobre os cantores Nam Jin e Na Hoon-a.

4 - 1983; a reunião das famílias separadas pela Guerra da Coreia e o reencontro com Mak-soon; reflexão enquanto fuma um cigarro sozinho durante o memorial da mãe.

Os segmentos um e quatro tratam de questões relativas à divisão da Coreia e algumas de suas consequências, portanto são as mais interessantes à esta parte do trabalho. O primeiro é passado durante quase toda Guerra da Coreia, se inicia durante a evacuação de Hungnam, ocorrida entre 15 e 24 de dezembro de 1950, e se encerra em meados de 1953, logo após a assinatura do armistício. Duk-soo ainda é uma criança de cerca de dez anos e, junto com sua família, foge desesperadamente de casa para o porto da cidade, onde navios estadunidenses realizam o embarque de suas tropas para evacuar frente ao avanço do exército chinês, aqui retratado como uma ameaça invisível que destrói tudo em seu caminho. A fuga tem caráter dramático e tenso, o tempo todo demonstrando que a vida daquela família está em risco.

Duk-soo, seus pais e três irmãos menores conseguem chegar ao porto e se deparam com milhares de coreanos tentando embarcar em um dos navios dos EUA atracados. Num primeiro momento, os militares se recusam a deixar qualquer refugiado subir e é mostrado o desespero das pessoas com a decisão, mas o general no comando decide por fim deixar os equipamentos militares para trás e abrir espaço a fim de permitir a entrada dos coreanos. Aqui há de se fazer um parênteses e ressaltar as atuações caricatas, até mesmo canastronas, feitas em inglês, o que foge do padrão de qualidade da obra e parece ser um traço comum de algumas obras da Coreia do Sul, como em *Zona de risco*, que será discutido mais à frente. A multidão se amontoa enquanto tenta conseguir lugar em uma das embarcações e o momento mais dramático ocorre enquanto Duk-soo, com sua irmã Mak-soon nas costas, escala as cordas para subir no SS Meredith Victory<sup>32</sup> e ela é puxada para baixo, só restando um pedaço de sua roupa nas mãos do menino. Ele não a enxerga em lugar algum, e desesperado avisa ao pai, que desce em busca da criança. O navio zarpa e separa a família, deixando o pai e Mak-soon em Hungnam, enquanto Duk-soo, a mãe e os outros dois irmãos seguem rumo à Busan.

---

<sup>32</sup> O SS Meredith Victory foi o navio que mais transportou refugiados durante a evacuação histórica, carregando cerca de 14000 coreanos até Busan.



A família de Duk-soo durante a fuga de Hungnam (Imagem 44)

O acontecimento define a vida de Duk-soo, pois conforme é revelado no final do filme, ele fez duas promessas ao pai enquanto eram separados: de ser o chefe da família daqui para frente, portanto responsável pela mãe e os irmãos; e de se encontrarem um dia em Busan na loja da tia Kkotbun, irmã do pai. Após a revelação, o espectador é capaz de compreender as decisões tomadas pelo homem e mostradas ao longo de sua história. Duk-soo se sacrificou imensamente para que seus dois irmãos realizassem os sonhos que ele próprio não pôde buscar, conforme mostrado nas sequências dois e três da lista acima. Ele buscou o emprego de minerador na Alemanha Ocidental para pagar a faculdade do irmão e aceitou trabalhar na Guerra do Vietnã para pagar o casamento da irmã, mesmo tendo o seu muito modesto e abrindo mão do sonho de se tornar capitão naval, ao não se matricular na faculdade após ser aprovado. No caso da loja, fez de tudo para conservá-la no lugar com o mesmo nome, inclusive comprando-a do viúvo bêbado da tia e se recusando a vendê-la no presente, já que é a única referência de local para o pai e conseqüentemente chance única de se reencontrar com ele um dia.



O pai pede à Duk-soo que faça a promessa (Imagem 45)

Os elementos de enunciação cinematográfica utilizados durante a sequência da fuga, assim como do filme como um todo, são típicos dos *blockbusters* hollywoodianos, percebidos pela efetiva e intensa dramaticidade conseguida nessa sequência. No campo sonoro, a música tem destaque, pois parece direcionar a emoção do espectador para reforçar o caráter da *mise-en-scène*, variando de tensão durante a correria dos refugiados e a escalada nos navios, euforia para o momento que o embarque deles é permitido, e finalmente tristeza na separação familiar. Os enquadramentos alternam-se entre planos próximos aos rostos das personagens, a fim de revelar suas emoções e causar empatia, e planos muito abertos que trazem a dimensão da situação, contrastando personagens individualizadas com a quantidade de pessoas e o tamanho das embarcações atracadas. A iluminação aqui é muito fria, carregada no cinza e no azul, reforçando o inverno rigoroso, ao contrário da maior parte do filme, que tem a paleta de cores bem marcada por tons mais quentes. A montagem dita o ritmo da cena com cortes rápidos em momentos de maior ação e planos mais longos em momentos subjetivos de maior emoção. Por fim, vale ressaltar a inspiração em *Titanic* durante os momentos da escalada de Duk-soo, que tem alguns planos zenitais para mostrar a água, as pessoas desesperadas e até algumas que caem e batem nos botes menores, tal qual em momentos do naufrágio no filme de James Cameron. Um outro ponto importante da linguagem cinematográfica do filme como um todo, são suas transições entre cenas, que acontecem de maneira muito fluida ao utilizar elementos da *mise-en-scène* nos trechos ligados, que mesmo em tempos distintos, parecem acontecer naturalmente. Estas são semelhantes às de *Era uma vez na América* (Sergio Leone, 1984), que também possui uma estrutura narrativa não linear, remetendo a um passado que seu protagonista deve enfrentar para seguir em frente com sua vida.



O embarque no SS Meredith Victory faz referência à *Titanic* (Imagem 46)

Após o embarque e saída no SS Meredith Victory, o filme corta para a chegada da família ao mercado em Busan e à loja da tia Kkotbun, num primeiro momento rancorosa pela ausência do irmão que ficou para trás. Durante os próximos minutos, a vida de Duk-soo e de sua família é brevemente mostrada ao espectador durante os anos da Guerra da Coreia, enquanto acontecimentos históricos rapidamente surgem na narrativa de forma orgânica. Assim, é possível perceber como era a vida da população coreana durante esta época: sofrida e com muita luta diária para ter o básico. Além disso, são mostradas dinâmicas novas de poder na sociedade, a partir da mudança da dominação para as mãos dos EUA, como a paranóia contra o fantasma do comunismo e a presença dos militares e seu trato com a população local, de desprezo, mostrado no momento em que Duk-soo imita um macaco para ganhar uma barra de chocolate Hershey's, cena que vai ser mimetizada no terceiro segmento mais à frente, passado no Vietnã. Também é interessante o encontro do menino com o criador da recém-fundada Hyundai, uma das primeiras *chaebols*, que dá a receita do sucesso destas empresas com o exemplo da construção naval, e ressoa com o sonho do protagonista. Dal-gu, o amigo de toda a vida, faz uma piada sobre o sonho louco de Chung Ju-yung, dizendo que daqui a pouco ele vai querer fabricar carros coreanos, algo até então impensável e que viria a se tornar realidade algumas décadas depois.



Soldado dos EUA oferece chocolate em troca da imitação de macaco (Imagem 47)

O final deste primeiro *flashback* da vida de Duk-soo se encerra com a divulgação via rádio do pronunciamento do presidente Syngman Rhee sobre a assinatura do armistício, e uma reflexão da família sobre o que está por vir. Enquanto o pronunciamento é ouvido no filme, a população toda pára e faz o mesmo perto de aparelhos de rádio, sendo possível compreender a postura do governante sobre a guerra, já que afirma ter sido contra o armistício e sua assinatura não significa uma diminuição na luta, somente mais dificuldades e destruição. A mãe de Duk-soo pergunta à cunhada sobre o significado do acontecimento e se agora irão conseguir voltar para casa em Hungnam, o que é logo negado e traz uma das consequências traumáticas e difíceis da guerra para os coreanos: a separação arbitrária das famílias a partir da geografia, sem chance de reencontro. Como as Coreias não estabeleceram relações diplomáticas por muitas décadas, sendo ainda mínimas hoje em dia, não havia, e nem há, qualquer possibilidade de alguém cruzar a fronteira legalmente. A família, portanto, não conseguiu ir atrás do pai e da irmã perdidos em sua cidade natal, que fica no Norte.

Durante os segmentos dois e três, não são mostrados aspectos relativos à divisão e à relação entre as duas Coreias, ambos são passados durante o regime de Park Chung-hee e tratam de questões ligadas à ditadura, em especial de política externa e interna. Internamente, vale o destaque de dois aspectos: a desigualdade social que permanece, apesar do desenvolvimento econômico, já que Duk-soo precisa aceitar empregos de alto risco para possibilitar aos irmãos o acesso ao ensino superior; e o chauvinismo característico de governos militares e de extrema-direita, mostrado na adoração ao hino nacional, tanto na seleção para o trabalho na Alemanha, quanto ao ser tocado em praça pública. Pessoas em volta temem pela própria segurança enquanto Young-ja não se levanta, coloca a mão no peito e canta. No campo externo, cada um dos segmentos toca em um momento



importante da história sul-coreana: o segundo aborda o envio de mineiros e enfermeiras para a Alemanha Ocidental em 1963, também a metade capitalista de uma nação dividida, que ganharam um salário bem acima da média nacional e possibilitou ao regime conseguir empréstimos para financiar um de seus planos econômicos quinquenais; já o terceiro aborda o apoio da Coreia do Sul aos EUA durante a Guerra do Vietnã, sendo o país que mais enviou militares para o conflito além da superpotência—mais de trezentos mil. O país invadido era o principal comprador do aço sul-coreano, cerca de 94% da produção, e de equipamentos de transporte, cerca de 52% (CUMINGS, 2005, p.321-2).



Duk-soo provoca uma cantoria inflamada do hino nacional para conseguir a vaga na Alemanha Ocidental (Imagem 48)

As duas sequências são marcadas por ação e tensão, assim como a primeira, e repetem a linguagem convencional de *blockbuster*. O diretor Youn JK coloca seu protagonista novamente em perigo mortal, mantendo o ritmo do filme e aumentando a dramaticidade. Na Alemanha Ocidental, há um colapso da mina de carvão e ele fica preso com Dal-gu, soterrado e quase asfixiado. Os alemães iriam deixá-los morrer, mas Young-ja abre caminho e os outros trabalhadores coreanos correm em socorro dos dois, pondo a própria vida em risco. No Vietnã, o grupo em que estão tenta fugir dos soldados vietnamitas, numa sequência que remete à *Senhor dos anéis: a sociedade do anel* (Peter Jackson, 2001), onde quatro personagens desarmados fogem de um cavaleiro negro desconhecido que os persegue. Duk-soo e seus companheiros são salvos por militares sul-coreanos, fugindo de barco por um rio numa cena digna de *Rambo II: a missão* (George P. Cosmatos, 1985), por conta da morte de vários guerrilheiros vietnamitas, a salvação de inocentes, um número exagerado de explosões e a exaltação dos soldados nacionais.



Um dos planos que remete à *Senhor dos anéis: a sociedade do anel* e a cena original (Imagem 49)

O quarto e último segmento em flashback de *Ode ao meu pai* traz seu clímax e momento de maior emoção. Passado no verão de 1983, durante o regime Chun Doo-hwan, mostra o esforço realizado pelo canal de TV KBS News para reunir famílias separadas pela Guerra da Coreia, trinta anos após seu fim. Por 138 dias, o evento tomou conta da Coreia do Sul, trazendo à população esperança de encontrar seus entes queridos. Mais de cem mil pessoas contactaram a emissora e se inscreveram no programa, se reunindo na praça Yeouido em Seul com cartazes que continham o nome e lembranças daqueles que tinham perdido contato<sup>33</sup>. Duk-soo e sua família assistem ao programa na TV, e o homem viaja para Seul em busca do pai e da irmã. Ele consegue ser chamado pela emissora para entrar ao vivo com um homem que pode ser seu pai, mas há uma confusão no sobrenome dos dois e verificam que não são familiares. Frustrado, segue na tentativa do reencontro

<sup>33</sup> Um vídeo com momentos das reuniões pode ser visto em [https://www.youtube.com/watch?v=Xt052H\\_kVuo](https://www.youtube.com/watch?v=Xt052H_kVuo), acessado em 20/03/2023. A KBS News disponibiliza o acesso online aos arquivos com 453 horas exibidas ao longo dos 138 dias em <http://english.kbsarchive.com/>, acessado em 20/03/2023.

e pouco depois é chamado novamente para estar com uma mulher em Los Angeles que pode ser Mak-soon. A mulher, que não lembra seu nome e não fala coreano bem, foi encontrada por um militar dos EUA, levada a um orfanato em Busan e adotada por uma família também dos EUA. Pouco a pouco a emoção toma conta da cena conforme as lembranças dela e Duk-soo batem, atingindo seu ápice com o choro das personagens após a confirmação da pinta de Mak-soon e a roupa que vestia no dia em Hungnam, rasgada na manga. O estilo de montagem opta por mostrar em paralelo o estúdio de TV onde está Duk-soo e a tela em que vê a irmã, a família assistindo de casa o reencontro e Young-ja no mercado fazendo o mesmo. A cena recriou sua *mise-en-scène* próxima à do acontecimento histórico, inclusive colocando as duas imagens lado a lado das pessoas que estão se reencontrando e reproduzindo o entorno do estúdio e a praça de Yeouido com fidelidade. Ela também é um exemplo de liberação de *han* pelos coreanos, assim como as imagens reais, ao mostrar uma personagem bruta, fechada e aparentemente insensível desabando a chorar quando encontra alguma paz em relação a seu trauma. Duk-soo aqui representa seu país e seu povo, que só poderão ter paz ao lidar com suas questões passadas, a ferida da divisão só irá se fechar com a Coreia unida novamente.



O reencontro dos irmãos é exibido na TV (Imagem 50)

Apesar do caráter de *blockbuster*, o filme possui um final agridoce, já que há o reencontro de Mak-soon com a família mas o paradeiro do pai permanece desconhecido. Kim Kyung Hyun afirma que esta perda familiar “(...) carrega muito peso histórico para ser minimizada com um final melodramático miraculoso. O pai verdadeiro - que em algum momento foi jovem e capaz - deve ser deixado em suspenso, sem que a situação de sua vida seja confirmada ou negada, até nesta obra

comercial” (2019, p.510-1). O autor elabora sobre a aceitação da morte por parte de Duk-soo, que finalmente o permite seguir em frente da promessa, revelada numa cena espectral no presente, onde filho e pai se encontram com suas imagens do dia fatídico em Hungnam. O menino pergunta se cumpriu bem com o prometido e recebe a confirmação amorosa. De acordo com a tradição xamanística da Coreia, a cena confirma a presença do espírito do pai e, conseqüentemente, sua morte física (*idem*, p.511). Assim, neste trecho, o filme renova a esperança de um dia existir uma Coreia unificada novamente, simbolizada através desta união. Duk-soo finalmente está livre, com seu *han* ventilado em definitivo, podendo a partir de então vender a loja e pensar em si.



Pai e filho no reencontro espectral (Imagem 51)

*Zona de risco* é outro longa sul-coreano que aborda questões relativas à divisão e relação entre as Coreias. O filme narra a investigação do assassinato de dois soldados norte-coreanos numa guarita na fronteira, em circunstâncias que contradizem os relatos dos envolvidos. Conforme a protagonista Sophie Jean avança no estudo das provas, o filme traz um longo *flashback* para contar o que de fato aconteceu: quatro soldados, dois de cada Coreia, se conheceram no campo e pouco a pouco baixaram suas defesas para se tornarem bons amigos, até que foram pegos por um oficial do Norte, a tensão escalonou e resultou nas mortes.

O filme acolhe a possibilidade de Norte e Sul se juntarem, não através da política da diplomacia e arbitragem pública, mas sim através da confiança mútua e a política da amizade. *Zona de risco* foi lançado apenas três meses após a cúpula de Kim Dae-jung e Kim Jong-il, a primeira do tipo desde a Guerra da Coreia, e pareceu refletir a possibilidade de um futuro compartilhado envolvendo os dois lados (CHOE S, 2016, p.78).

O *timing* de seu lançamento, aliado a sua qualidade e tema abordado, explicam seu sucesso e por isso é considerado o segundo *blockbuster* do país. Assim como *Shiri: missão terrorista*, o primeiro, toca num assunto que era até então tabu, somente visto pela ótica da paranóia anti-comunista. O clímax do filme toca justamente nisso, nas palavras do próprio diretor:

Os soldados norte-coreanos devem ser mortos de maneira extremamente violenta. Suas cabeças explodem em pedaços e seus dedos são cortados, porque esse é o momento em que nossa fobia comunista inconsciente explode violentamente. Ironicamente, a violência sempre aparece por medo do outro. (...) Estes corpos deveriam ser de novos amigos, velhos inimigos que se reconciliaram e irmãos perdidos há muito tempo que se reuniram. A tragédia desta cena explosiva pode ser particularmente marcante para o espectador sul-coreano, por meio da qual a amizade entre Norte e Sul parecia momentaneamente superar o medo do outro (PARK *apud* CHOE S, 2016, p.79).

Para um cidadão coreano comum, a amizade entre um povo dividido deveria ser algo corriqueiro e normal. No entanto, a ideologia nacional em vigor invade a relação, em especial para um militar. Choe S aponta que “para um devoto soldado sul-coreano, que dirigiu todos seus esforços para conquistar a vitória sobre o inimigo, o conflito entre amizade e política se mostra grande demais para suportar” (2016, p.85).



Os três soldados sobreviventes do clímax combinam seus relatos (Imagem 52)

*Shiri: missão terrorista* trata da divisão numa história de ação e espionagem, onde um grupo de militares norte-coreanos planejar explodir um estádio de futebol que sedia uma partida entre as duas Coreias com a presença de seus líderes<sup>34</sup>. O filme conta com elementos maniqueístas típico de um *blockbuster* estadunidense, ao colocar Norte e Sul em lados antagônicos, mas inova no trato da

<sup>34</sup> A partida é fictícia, mas simboliza o palco da então futura Copa do Mundo de 2002 na Coreia do Sul.

relação em alguns aspectos: ao colocar dissidentes do Norte como antagonistas, e não o Estado; ao humanizar os seus vilões, em particular a espiã Lee Myung-hyun/Lee Bang-hee, casada com o agente do Sul Yu Jung-won e em constante dilema entre sua ideologia e seu amor; e ao tentar criar um filme comercial com características locais, sem copiar a fórmula de Hollywood, conforme apontam Shin e Stringer (2007, p.59).

A Guerra da Coreia foi tema de alguns filmes, em especial longas de ação que se propõe a mostrar os horrores dela e sua inutilidade. Um destes casos é *A irmandade da guerra*, que conta a história de dois irmãos recrutados para lutar pelo Sul. O mais velho, Lee Jin-tae, faz de tudo para proteger o mais novo, Lee Jin-seok, inclusive se voluntariando para missões de extremo risco para tirar o caçula de combate. Ele é quase todo contado todo em *flashback*, já que seu início mostra um dos irmãos, supostamente Jin-tae, vivo e idoso, recebendo a notícia do encontro dos restos mortais de Jin-seok. Assim como em *Ode ao meu pai*, são mostrados através da vida dos irmãos acontecimentos históricos do país, neste caso do período da guerra. O processo todo é sofrido e brutal, desde o recrutamento, as diversas batalhas que marcaram o avanço e recuo de território, a perda de pessoas queridas, a paranóia com o inimigo, a estagnação das linhas de frente, que continuou ceifando milhares de vidas, e as marcas deixadas no país e seus cidadãos até os dias de hoje.



Jin-seok e os restos mortais de seu irmão Jin-tae, morto na Guerra da Coreia (Imagem 53)

*The front line* se inicia nos primórdios da guerra, durante o avanço inicial do Norte, mas foca a maior parte de seu tempo no seu final, mostrando em paralelo tanto as negociações do armistício, quanto a luta dos soldados da linha de frente. O filme trata da futilidade da guerra, da paranóia contra o inimigo e sobre as vidas perdidas, sempre de soldados jovens e mais pobres. O

enredo tem semelhanças com o recente *Nada de novo no front* (Edward Berger, 2022), pois um a um os soldados perdem sua vida nos minutos finais do conflito, por responsabilidade de um comandante fanático que deseja conquistar alguns metros de terreno para seu país. Há também em *Swing kids* uma abordagem diferente da guerra, ao colocar seu contexto em um filme musical, que trata de um prisioneiro de guerra norte-coreano que se apaixona pelo sapateado em 1951.

Assim como no caso da colonização japonesa, estes são apenas alguns exemplos de obras do país que abordam o tema da divisão da Coreia e suas consequências, em especial a guerra e as relações entre os dois países. Choe S afirma que elas “(...) adotam estilos narrativos de Hollywood, mas contam histórias nacionais centradas em realidades historicamente familiares para atrair audiências locais” (2016, p.80). Estes filmes “(...) podem ter seu sucesso atribuído à adoção do modo melodramático, integral à rubrica do blockbuster, e sua maneira de mobilizar o sentimento moral” (*idem*, p.80-1).

### 3.3 O MOTORISTA DE TÁXI E A REPRESSÃO MILITAR

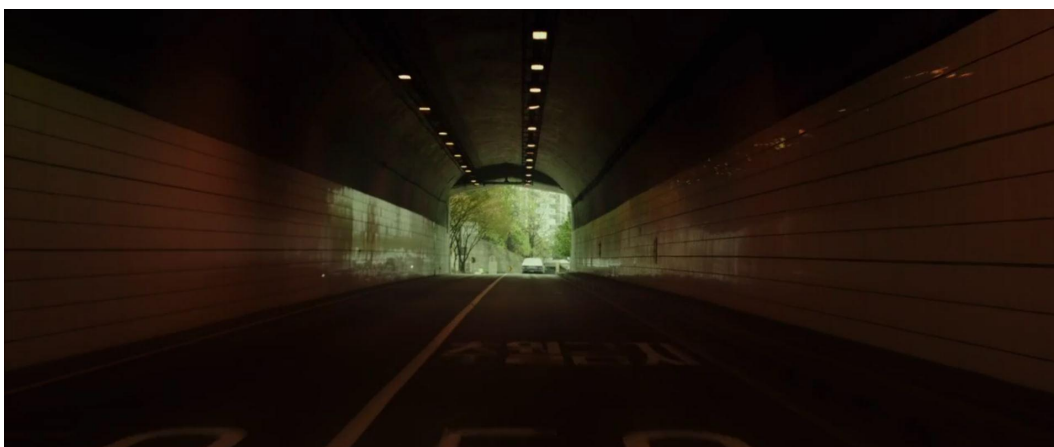
*O motorista de táxi*, filme dirigido por Jang Hun, foi lançado comercialmente em 2017 com grande sucesso de público e boa recepção da crítica. Ele retrata aquele que talvez seja o episódio mais traumático da história do país: o Massacre de Gwangju. O presidente na época de seu lançamento, o advogado de direitos humanos Moon Jae-in, elogiou a maneira como retrata o acontecimento<sup>35</sup>. O longa se baseia na história real que envolveu a filmagem e divulgação das ações do exército que resultaram em milhares de mortes, feitas pelo jornalista da Alemanha Ocidental Jürgen Hinzpeter e a emissora de TV ARD do mesmo país. Ele entrou no país disfarçado de missionário para conseguir o registro, e foi à Gwangju com um motorista de táxi local, aqui encarnado por Song Kang-ho, ator presente em muitos filmes importantes do cinema sul-coreano, como *Parasita*, *O hospedeiro* (Bong Joon-ho, 2006), *Memórias de um assassino*, *Mr. vingança*, *Zona de risco*, *Shiri: missão terrorista* e outros.

*O motorista de táxi* inicia com um letreiro avisando que sua história é baseada em fatos, logo mudando para tela preta com uma música que sobe lentamente. A tela escura na verdade é uma saída de túnel, tal qual acontece com o trem no início de *Peppermint candy*, mas aqui o protagonista

---

<sup>35</sup> Moon compareceu a uma exibição acompanhado da viúva de Hinzpeter, Edeltraut Brahmstaedt, e afirmou que o filme trouxe a verdade sobre os acontecimentos a muitos cidadãos de fora de Gwangju. Registros do evento podem ser acessados em <https://www.youtube.com/watch?v=a2DQNeFkf0E>, acessado em 22/03/2023, e <https://www.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=148473>, acessado na mesma data.

Kim Man-seob dirige seu táxi e canta “Short Hair”<sup>36</sup>, do cantor Cho Yong-pil, grande sucesso na Coreia do Sul em 1980. Embora o filme não utilize o recurso do *flashback* explicitamente, estes dois elementos anunciam uma volta ao passado, confirmado no final com as cenas de Hinzpeter e Man-seob mais velhos no presente. O progressivo aumento da luz na saída do túnel mostra que algo escondido está finalmente vendo a luz do dia, enquanto a música fala sobre a lembrança de um encontro no passado, o idealizando de forma nostálgica, traço característico do *han* coreano.



A saída do túnel no início com aumento progressivo da luz (Imagem 54)

Para além da música, o filme situa o espectador aos poucos e mais precisamente no dia 18 de maio de 1980 durante as cenas seguintes, ao mesmo tempo que estabelece características de sua personagem principal, mostrando os protestos estudantis por democracia que tomam conta de Seul, o cerco do exército nas ruas, a declaração de estado de emergência no rádio e a postura de Man-seob aos acontecimentos. Num primeiro momento esta é alinhada à ideologia vigente da ditadura, com falas que poderiam ter sido ditas recentemente pela extrema-direita brasileira, além das dificuldades que o homem enfrenta como trabalhador, sem dinheiro para o básico como comida e aluguel, sem tempo para cuidar da filha de onze anos Eun-jung e sem uma esposa para dividir as funções. Mais à frente o filme retoma o tema da esposa, com o taxista confessando sua morte por uma doença, que consumiu todo o dinheiro ganho por ele na Arábia Saudita como militar. O táxi, seu meio de sobrevivência, só foi comprado por insistência dela em seus últimos dias. Assim, o trabalhador médio é capaz de se relacionar e ter empatia com o protagonista, pois ambos sofrem com dificuldades comuns.

---

<sup>36</sup> A música pode ser ouvida em <https://www.youtube.com/watch?v=c7ZVo6SBO9Q>, acessado em 22/03/2023.



O tom do filme neste início e até a entrada em Gwangju é cômico, apesar de já inserir a repressão. Man-seob é bem-humorado, mesmo com tudo que passa, e proporciona situações engraçadas com sua pão-durice, as tentativas de sempre tirar vantagem em situações envolvendo dinheiro, e a forma como passa a perna no outro taxista que levaria o jornalista alemão até o local do massacre, alheio ao perigo que isso representa. O cerco dos militares à cidade é o primeiro indício da mudança do tom que acontecerá em breve, por conta do impedimento da passagem do táxi pela estrada principal, obrigando a busca pela estrada rural. Lá, o motorista bate continência e grita “Lealdade!”, como é de praxe entre os soldados, e mente sobre o objetivo de Hinzpeter, alegando que ele tem negócios urgentes com empresários dos EUA e precisa de papéis esquecidos na cidade cercada, numa cena cômica por conta da malandragem do taxista. A menção à superpotência prontamente abre caminho, indicando o domínio que tem sobre a Coreia do Sul.



Man-seob bate continência e engana os soldados para entrar em Gwangju com Hinzpeter (Imagem 55)

A chegada na cidade marca de vez a mudança no tom do filme, com a revelação da situação acontecendo de maneira progressiva, mas Man-seob mantém-se fiel à crença sobre a idoneidade das forças armadas, descredibilizando os papéis, cartazes e pichações de protesto. O clima é tenso com as lojas fechadas e sem pessoas circulando, e se suaviza no encontro com estudantes num caminhão, que comemoram a vinda de um repórter estrangeiro com um motorista de Seul. O filme insere as primeiras imagens estilizadas conforme Hinzpeter registra os acontecimentos na cidade, emulando a imagem da câmera Super-8 utilizada pelo verdadeiro à época e reproduzindo os registros verdadeiros com os atores. Este artifício de linguagem traz um caráter documental dentro do filme de ficção, e serve para dar veracidade à obra, aumentando sua capacidade de sensibilizar o espectador em relação aos acontecimentos históricos. Mais à frente é novamente utilizado para

manter o diálogo com a reportagem real. Recentemente *Aftersun* (Charlotte Wells, 2022) o utilizou muito bem com a mesma finalidade, no caso um registro de viagem feito com uma câmera VHS.



Imagem estilizada que emula a de uma câmera Super-8 (Imagem 56)

Man-seob tenta largar o jornalista alemão por algumas vezes na cidade, já que recebeu metade do pomposo pagamento combinado, mas é sempre trazido de volta, seja pela senhora que busca o filho ferido ou pelos taxistas de Gwangju que brigam com ele por sua falta de ética de trabalho. A primeira ida ao hospital mostra alguns feridos, fato que inicia a quebra da defesa do taxista em relação ao governo e ao exército. No entanto, é algo mundano que começa a gerar empatia e simpatia por parte dele: a gasolina gratuita para taxistas. A cada gesto dos cidadãos, Man-seob se aproxima mais deles e do que defendem. O momento que marca sua quebra com a crença no exército é no telhado da praça central, onde assiste a dispersão da população reunida, feita com todos os recursos possíveis do aparato de repressão, como bombas de efeito moral, militares espancando cidadãos desarmados com cassetetes, balas de borracha e afins. As cenas são similares às registradas durante as ditaduras militares latino-americanas, que assim como a sul-coreana, contaram com apoio aberto dos Estados Unidos. O ritmo da montagem acompanha o clima de tensão, se tornando frenético, e a fotografia passa a ser feita com uma câmera na mão posicionada no meio à violência com a mesma finalidade, outro traço que reforça o caráter documental.

Neste momento, o filme expõe seu retrato dos diferentes membros das forças armadas. Os soldados durante a prática dos atos violentos têm seus rostos escondidos e não ostentam a bandeira do país em seu uniforme, contrário ao padrão militar. Shim D aponta em seu artigo sobre a questão da visibilidade e invisibilidade da imagem simbólica nacional em relação a estes dois pontos. A *taegukgi*, a bandeira coreana, só é vista junto aos protestantes e aos protestos, como no primeiro

encontro de Man-seob e Hinzpeter com os estudantes e posteriormente cobrindo os caixões dos mortos na segunda ida ao hospital, mas é oculta na representação das forças institucionais. O autor aponta também o uso das máscaras de gás pelos soldados e a câmera os filmando pelas costas, a fim de ocultar seus rostos, com o propósito de impedir o vínculo emocional do espectador com eles, focando na representação genérica dos mesmos. Esta pode ser assim estendida a qualquer exército do mundo, não só o sul-coreano (2021, p.463-4).



Imagens utilizadas por Shim para ilustrar a visibilidade e invisibilidade (Imagem 57)

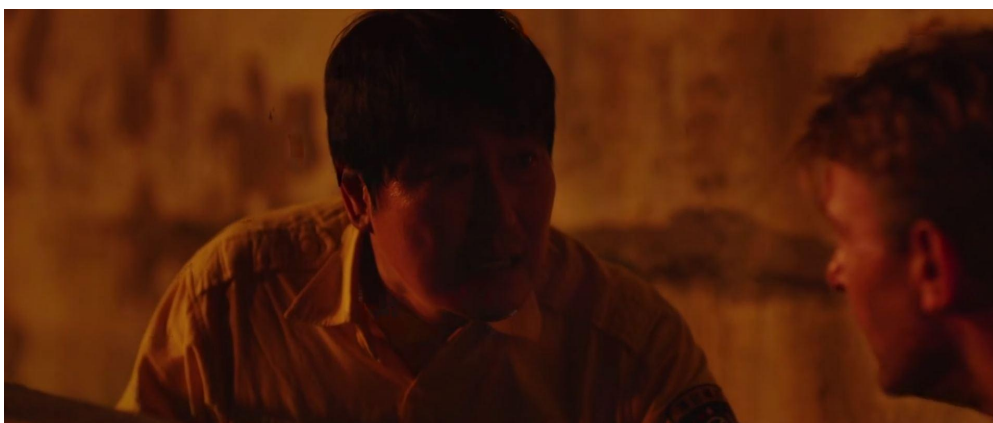
Após a fuga da praça, o filme foca na construção da relação entre as personagens nas cenas do conserto do táxi de Man-seob e no jantar na casa do taxista de Gwangju. Na primeira, a camaradagem dos motoristas locais torna o reparo e a volta à Seul possíveis, já que além do serviço mecânico, cedem peças de seus próprios veículos para consertar o velho, baleado e mal-tratado do protagonista. No entanto, esta volta só poderá acontecer no dia seguinte, o que frustra imensamente Man-seob por conta da responsabilidade com a filha, que já vem falhando, e o faz iniciar uma briga com Hinzpeter após o alemão oferecer o pagamento integral combinado. Com os ânimos acalmados no jantar, a guarda de todos baixa e conseguem ter uma noite agradável de confraternização com relatos pessoais. O estudante e tradutor Jae-sik deseja ser músico e canta um trecho da música “나어떡해” de Lee Yeong-deuk<sup>37</sup>, que aparece na cena final de *Peppermint candy* durante uma

<sup>37</sup> O nome da canção pode ser traduzido como “O que eu deveria fazer?”, ou “O que posso fazer?”. Ela foi lançada em 1977, mas ficou famosa num tempo posterior ao do filme, com o grupo Sand Pebbles em 1982. As duas versões podem

confraternização e traz uma mensagem de otimismo, após o processo de lidar com o passado traumático proposto pela obra.

Em paralelo com o jantar, ações do exército e da polícia são exibidas em prol da repressão, com a investigação que torna Hinzpeter um alvo conhecido e importante, junto com todos que o estão auxiliando. Os militares deixam claro que não querem a veiculação das imagens registradas em Gwangju, trazendo uma metalinguagem sobre o poder delas para o público, tanto das reais quanto das fictícias. O jornal da cidade também tenta imprimir uma edição com imagens do ocorrido, ao contrário das páginas em branco das edições anteriores, mas a polícia entra destruindo tudo com a anuência do dono do veículo de imprensa, que não quer problemas com o regime.

A confraternização é interrompida em seguida por barulhos de tiro e um incêndio à distância, o que prontamente provoca a ida dos personagens ao local. Lá são reconhecidos pelos agentes disfarçados, que iniciam uma perseguição em busca da câmera e do material filmado. A fotografia escura, amarelada e com uma paleta quente simula o fogo em volta e desnorteia o espectador, tirando boa parte da referência visual para representar a dificuldade das personagens em se situar. Man-seob e Hinzpeter escapam por pouco e se encontram no final, mas Jae-sik atrapalha um dos perseguidores e é pego. Ele ainda parece vivo ao gritar que está bem, só que mais à frente seu corpo é mostrado no hospital. O sacrifício é um mote repetido ao longo do filme, para os cidadãos de Gwangju o mais importante é o registro e a divulgação dos horrores vividos na cidade, já que sem isso seu discurso não ganha força.



A fotografia escura e amarelada da perseguição (Imagem 58)

Na manhã do dia seguinte, Man-seob sai bem cedo com a ajuda dos taxistas para pegar o carro, recebendo uma placa de Gwangju e um mapa com todas as estradas para driblar o cerco militar. A fotografia no início contrasta com a da cena anterior, agora muito azulada e fria, filmada com a técnica de noite americana, representando o nascer do dia e um período de maior calma. O protagonista chega à cidade vizinha e percebe que nada do que viu parece ter chegado lá, somente rumores, nem afetado o dia a dia local. Ele toma o caminho de Seul, mas reflete sobre a importância de seu papel em tornar públicas as imagens e dá meia volta.

Sua segunda ida ao hospital marca o início dos minutos mais dramáticos e chocantes do filme, reforçados pela trilha sonora e pelo uso de slow motion frequente em planos longos, como no que uma mulher chora pelo filho morto no hospital, no que um soldado puxa o gatilho de seu fuzil para atirar na população ou no que mostra as pessoas sendo alvejadas. Primeiro, há uma quantidade enorme de corpos no hospital, a maioria de jovens, cobertos pela *taegukgi*, sem caixões suficientes na cidade para todos, dentre eles Jae-sik com muitos hematomas e sangue seco espalhados pelo corpo. Hinzpeter está atordoado e Man-seob o levanta e lembra da importância do que estão fazendo ali, e o alemão retoma os registros com a câmera. Em seguida, o filme corta para uma rua onde vários civis estão mortos ou feridos no chão, próximo ao exército, que atira sem piedade neles, mesmo após o hasteamento de uma bandeira branca. A população na sequência está paralisada, em choque com a realidade de ter o exército disparando contra o próprio povo que deveria defender, como em um cenário de guerra. Os taxistas realizam um ato heróico ao entrarem na rua com seus carros em velocidade, fazer uma barricada com eles e carregar os feridos para fora dali. Historicamente se trata do momento do avanço das forças especiais para tomarem de volta o controle da cidade, mencionada na parte 1.3 deste trabalho.



Os mortos no hospital, enrolados com a *taegukgi* (Imagem 59)



O exército ao fundo atira sem dó em civis desarmados (Imagem 60)

O taxista e o jornalista alemão partem para fora da cidade finalmente, mas acabam parando em uma guarita do exército na estrada de terra que pegam. O sentimento é de extrema preocupação, já que a ordem dos soldados é para não deixarem nenhum táxi sair com um estrangeiro. O sargento em comando inspeciona a mala do carro e descobre a placa de Seul escondida, mas dá a ordem para que liberem a passagem. O filme mostra assim que há pessoas no exército contrárias à repressão e que entendem a importância da divulgação das imagens. O alívio dura pouco, pois chega um telefonema com ordens para impedi-los, mas Man-seob espertamente já tinha deixado o carro pronto para sair. Uma perseguição se inicia, igualmente digna de um *blockbuster* hollywoodiano, com os jipes militares atrás do táxi, que rapidamente recebe o auxílio dos motoristas de Gwangju. Finalmente após fugirem, as duas personagens principais chegam ao aeroporto de Seul e Hinzpeter embarca num voo anterior ao previsto, mais uma vez enganando as autoridades sul-coreanas.

O filme corta para o presente e indica que a história foi contada em um grande *flashback*. O jornalista alemão volta à Coreia do Sul para ser premiado por seu trabalho e expressa o desejo de encontrar o motorista que foi fundamental neste processo. Este lhe deu um nome falso, o de Kim Sa-bok, como forma de autoproteção, e é mostrado dirigindo um carro novo e bem cuidado, aparentemente com uma situação financeira melhor. Ele também fala que gostaria de estar com o alemão, mas, no entanto, eles nunca se reencontraram. O longa se encerra com uma imagem de arquivo do verdadeiro Hinzpeter, em um vídeo gravado poucos anos antes de morrer, dizendo que ficaria muito feliz caso encontrasse o motorista, se dispendo a ir para Seul imediatamente caso soubesse de seu paradeiro.



Imagem de arquivo do verdadeiro Hinzpeter (Imagem 61)

Shim D aborda os créditos dados ao jornalista por seu trabalho em Gwangju, sem que o motorista recebesse o mesmo reconhecimento. Ele afirma que “(...) o filme presta homenagem ao verdadeiro motorista de táxi, Kim Sa-bok, deixado de lado nos registros oficiais do Massacre” (*idem*, p.464). Assim, o papel do “insider” é reconhecido num evento de importância internacional e o devido crédito ao sul-coreano é dado. O autor cita as homenagens recebidas pelo alemão, que sempre reforçou a importância do motorista, incluindo prêmios de associações civis e de jornalistas, cidadania honorária de Gwangju e um memorial na cidade em sua homenagem, próximo de onde foi enterrado junto às vítimas do massacre.

A ausência de mulheres em papéis de protagonismo também é mencionada no artigo. Elas são reduzidas a mães de luto por seus filhos vitimados ou provedoras de comida, ao contrário dos homens, que são pais atenciosos, colegas de trabalho, trabalhadores honestos, profissionais, protestantes e revolucionários, sempre motivados por causas nobres. Isso é alinhado com um discurso androcêntrico e nacionalista da Coreia do Sul, em que os homens lutam bravamente para proteger mulheres e crianças de inimigos da nação. Por fim, aponta que as mulheres tiveram papel ativo em várias esferas durante os dias do massacre, desde o já mencionado de cuidadoras até outros na política e organização pública (*ibidem*, 465-6).



As mulheres são relegadas a papéis secundários e maternais (Imagem 62)

*O motorista de táxi* foge à estrutura narrativa comum dos filmes sul-coreanos levantada nesta pesquisa, se assemelhando mais aos *blockbusters* hollywoodianos, mas se aproxima em outros aspectos trabalhados. Ele opta por um roteiro linear, sem retorno ao passado do tempo filmico, embora existam elementos que sinalizam uma volta a um momento histórico que precisa ser investigado e tratado, como outras obras fazem. Ao escolher o Massacre de Gwangju, que representa o lado mais cruel da ditadura militar, levanta a discussão sobre todo este período repleto de contradições, muitas vezes lembrado pelo milagre econômico e não pelos crimes cometidos contra a população, e assim permite o acesso e a comoção a quem foi negado o conhecimento dos fatos.

*Ode ao meu pai*, trabalhado na parte anterior, também traz alguns aspectos da vida na Coreia do Sul sob o regime militar. Além do que foi mencionado, é possível destacar o domínio da cultura estadunidense, em especial através da música e do cinema. Dal-gu, o melhor amigo de Duk-soo, encarna isso em seu visual e em seus desejos. Nos anos 1960 ele copia o figurino e cabelo de James Dean em *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1955), há inclusive um pôster na sala de projeção que o sul-coreano trabalha, e nos anos 1970 ele usa o cabelo com permanente, penteado que foi moda nos EUA na época. Na festa na Alemanha isso também aparece, embalada pela música "Let 's Twist Again", lançada em 1961 por Chubby Checker, e tem os mineradores e enfermeiras asiáticos utilizando figurinos típicos estadunidenses. Embora o filme mencione esta influência, junto com o chauvinismo e a desigualdade financeira, ele não envolve diretamente os militares no comando do país e nem a repressão, o que revela uma tolerância com os regimes de Park Chung-hee e Chun Doo-hwan, reforçada pelo retrato dos socialistas como inimigos.





Dal-gu vestido como James Dean ao lado de um pôster do ator (Imagem 63)

*1987* segue uma estrutura parecida com a de *O motorista de táxi*, ao contar de maneira linear os eventos que derrubaram Chun Doo-hwan e resultaram nas primeiras eleições democráticas na Coreia do Sul. Ele se inicia com letreiro semelhante, avisando se tratar de uma obra ficcional baseada em fatos, em seguida inserindo imagens de arquivo de um noticiário governamental, que mostra Chun condecorando militares pela luta anti comunismo e demonstra preocupação com a segurança nacional, por conta da ascensão de movimentos subversivos radicais de esquerda. O discurso é semelhante ao da ditadura militar no Brasil e poderia ter sido dito por qualquer um de seus presidentes ou noticiários veiculados aqui. Após o noticiário, são mostrados os eventos que levaram o ditador à renunciar ao poder, desde a morte do estudante Park Jong-cheol sob tortura e o acobertamento do fato, mencionados na parte 1.3 deste trabalho, até os protestos em sequência e a atuação da repressão que levou à morte de outro estudante, Lee Han-yeol, com uma bomba de gás lacrimogêneo atirada em sua nuca. O longa também se encerra com imagens de arquivo, dessa vez com a repercussão da internação e morte de Lee, mostrando imagens dos protestos que tomaram conta do país e utilizaram o estudante como símbolo da repressão e violência do regime Chun. Seu funeral teve a presença de mais de um milhão de pessoas.

O filme de Jang Joon-hwan tem o mérito de retratar a resistência para além dos setores da sociedade em que ela é mais comum, como nos estudantes universitários, mostrando a importância para a Coreia do Sul em ter sua população unida naquele momento. Em especial, quando pessoas envolvidas nos mecanismos controlados pela repressão ajudam, como o promotor público, o guarda da prisão e o padre católico, mostram como a união é necessária para se ter força, não só a luta de parte da sociedade é suficiente. As imagens do final sustentam este argumento, tanto as ficcionais quanto as de arquivo, e trazem muita emoção pelas mortes em vão.



Imagens dos protestos na ficção e na realidade (Imagem 64)

Conforme citado anteriormente, *Peppermint candy* trata dos traumas causados pelo Massacre de Gwangju de maneira alegórica por seu protagonista Yong-ho, sem mostrar de maneira direta a ação da repressão. No entanto, segundo Chung e Diffrient, o fato dele matar uma estudante de ensino médio simboliza os assassinatos em massa cometidos pela repressão no acontecimento histórico, além da morte simbólica de seu amor Sun-mi. A sua culpa irreconciliável o leva a se afastar da mulher e a ser violento como policial. O fato de ser o único capítulo do filme com uma data mais específica reforça seu marco temporal (2007, p.123). Os autores trazem um argumento semelhante ao de Shim D sobre a ausência de personagens femininas fortes no longa de Lee Chang-dong, assim como em *O motorista de táxi*. Apesar do discurso contra hegemônico, as quatro personagens mulheres representam um estereótipo cada: o primeiro amor virgem; a esposa ruim e infiel; a amante sedutora; e a prostituta com o coração de ouro. Além disso, as imagens das mulheres estão relacionadas a discursos neocoloniais, como a associação de uma garota no bar à música estadunidense, que toca “Tell Laura I Love Her” de Ray Peterson, como se o fato de ser

livre com o corpo fosse algo impuro ou corrompido, na visão de Yong-ho, ao invés da pureza coreana da virgem (*idem*, p.126).



Yong-ho é tomado pela culpa ao matar a estudante (Imagem 65)

*Memórias de um assassino* se passa em 1983 e utiliza a investigação de assassinatos em série como alegoria da época, particularmente como crítica às autoridades no poder, representadas pela polícia. Segundo Jung, a cidade de Hwaseong onde é passada a história, revela todo o subdesenvolvimento e incompetência destas autoridades governamentais, é um lugar onde as pessoas morrem inevitavelmente (2008, p.26). Desde o início, as figuras de poder escorregam repetidamente, sempre em momentos decisivos, mostrando sua incapacidade de lidar e se organizar com seu trabalho. Na perícia do primeiro corpo, os policiais que chegam caem ao tentar descer um barranco, ao mesmo tempo que comprometem provas e atrapalham a investigação, tudo mostrado por um plano sequência que acompanha o detetive responsável, já estabelecendo a instituição como trapalhona. Além disso, outras práticas da época da ditadura são mostradas, como a tortura em detidos e o direcionamento das suspeitas para figuras fora do padrão social, como fetichistas ou doentes mentais. O longa, assim como os outros trabalhos, visa tocar em um ponto sensível da sociedade sul-coreana: o primeiro caso de um serial killer do país, inspiração para o roteiro. O caso permaneceu sem solução por muito tempo, o verdadeiro assassino Lee Choon-jae foi descoberto somente em 2019, já preso por outros crimes desde 1994.

A partir das observações feitas nesta parte, é possível verificar um olhar crítico dos cineastas, de maneira geral, para a repressão da ditadura militar do país, em especial para o governo Chun Doo-hwan. A atuação do exército e da polícia sob sua autoridade foi marcada por mortes

violentas e resultou em eventos traumáticos para a sociedade sul-coreana, como o Massacre de Gwangju, instigando assim o cinema a revivê-los e tratá-los. No entanto, há uma presença menor do período sob o comando de Park Chung-hee, que, quando aparece, está sob um olhar menos crítico. As manifestações em sua época ficaram muito restritas a estudantes e outros pequenos grupos, não despertando o interesse de boa parte da sociedade devido à prosperidade econômica e tornando a repressão mais direcionada. No entanto, é fato que a ditadura é um período que rendeu e irá render filmes que a questionam, pois, assim como o Brasil, sua veia autoritária continua presente na sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da trajetória desta dissertação, o contexto histórico da Coreia do Sul durante o século XX foi trabalhado, e através da sua presença constante no cinema *mainstream* recente do país, é possível afirmar que ainda ressoa no imaginário popular. Os coreanos, de ambos os lados, buscam sua identidade como nação após serem colonizados pelo Japão, numa tentativa brutal de apagamento de sua cultura e sua assimilação a outro império. Recém libertados após o fim da Segunda Guerra Mundial, buscaram se organizar politicamente de maneira independente, mas logo foram frustrados pelo imperialismo dos EUA, que dividiram o território da Coreia ao longo do paralelo 38 e ocuparam militarmente o Sul. Poucos anos depois, a Guerra da Coreia eclodiu e selou a fratura do povo, mantida até o momento da escrita deste trabalho. Enquanto o Norte se organizou como experiência socialista e manteve sua autonomia, o Sul seguiu com o líder escolhido por Washington, Syngman Rhee, sofreu um golpe militar e teve uma ditadura instaurada até 1987, semelhante às da América Latina do mesmo período. As primeiras eleições diretas sem suspeitas vieram no mesmo ano e marcaram o início da democracia em 1988, que se tornou estável e permanece em vigor.

A arte coreana é muito expressiva e intensa, características derivadas em especial do sentimento de *han*, traço cultural marcada por um acúmulo de sentimentos guardados, que, ao surgirem, aparecem como uma verdadeira explosão. Resultante dos constantes traumas e sofrimentos vividos pelos coreanos, encontra na arte uma válvula de escape, e com o cinema não é diferente, sendo elemento fundamental para se compreender a expressão artística da península. A sétima arte, por nascer na virada para o século XX, sofreu durante toda sua existência por lá em função do cerceamento autoritário. No Sul, só se tornou livre da censura no final da década de 1990 e, aliado ao fomento estatal, pôde criar uma indústria cinematográfica que cresce a cada ano e é sucesso de público e crítica, cada vez mais reconhecida no cenário internacional. A presença dos traumas do país é recorrente em várias obras produzidas por lá, como uma busca para compreendê-los e permitir que a sociedade siga em frente ao lidar com isso. O principal traço da linguagem cinematográfica é o *flashback*, que alterna a temporalidade narrativa e retorna o espectador ao passado, assim revivendo e reimaginando o que já passou.

A partir da análise de filmes que dialogam com a história do século XX coreana, foi possível verificar como os cineastas de hoje enxergam esse passado traumático, até então suprimido pelos governos autoritários. *A criada*, junto com outras obras, mergulha na sociedade colonial controlada pelo Japão, e traz alegorias e situações que revelam a tentativa de assimilação ao império fascista.

*Ode ao meu pai* e mais filmes transitam pela Guerra da Coreia e as sequelas da divisão arbitrária para a população, que sofreu com separações e mortes de entes queridos. Já *O motorista de táxi* retrata o principal evento traumático recente da Coreia do Sul: o Massacre de Gwangju. Junto com outras obras leva ao espectador toda a brutalidade da repressão exercida pelos militares e a luta por direitos civis.

O presente trabalho, a partir dos aspectos trabalhados em seus três capítulos, pôde relacionar o passado histórico da Coreia do Sul e como ele aparece na arte e no cinema, através de diversos filmes e sua linguagem cinematográfica. No entanto, não se propõe a ser conclusivo sobre esta relação, pois abre margem para expansão e outros rumos com o tema. É possível encontrar na filmografia do Novo Cinema Coreano obras que buscam diferentes temporalidades, seja um passado mais distante do que o século XX, um passado mais recente, o presente ou até mesmo o futuro. Não faltam exemplos para cada caso: para mais antigamente, os já citados *O almirante: correntes furiosas*, *O substituto do rei*, *O rei e o palhaço* ou também *A guerra das flechas* (Kim Han-min, 2011); no passado recente, *Peppermint candy* e *Oldboy* e outros trazem questões sobre a economia neoliberal do país; *Parasita* traz a desigualdade econômica atual; e o futuro aparece em obras como *O expresso do amanhã* (Bong Joon-ho, 2013) ou *Jung\_E* (Yeon Sang-ho, 2023).

O uso dos gêneros cinematográficos dos filmes sul-coreanos é bastante interessante e também poderia ser alvo de pesquisa. O horror e o terror são bastante predominantes, como em *Sede de sangue* (Park Chan-wook, 2009), *Medo* (Kim Jee-won, 2003), *O lamento* (Na Hong-jin, 2016) e muitos outros, com significativa bibliografia publicada sobre este tipo de produção e enfoque nos mais variados gêneros. Além disso, a mistura de diferentes deles dentro de uma mesma produção é frequente, como em *Parasita*, que transita entre a comédia, o suspense e o terror, ou o já trabalhado *O motorista de táxi*, com percurso similar. O mesmo argumento pode ser utilizado para um recorte que aborda temas sociais específicos do país, como religião, questões LGBTQIAP+ ou femininas, entre outras, ausentes deste trabalho. Pode-se também alterar o enfoque para as séries ao invés dos filmes, que são produzidas em grande escala e com grande sucesso internacional nas plataformas de *streaming*, inclusive no Brasil.

Algumas conclusões podem ser tiradas ao final deste processo de pesquisa sobre o tema trabalhado. Primeiro, há de se ressaltar as dificuldades com todo seu material. A bibliografia encontrada em português foi praticamente inexistente, se restringindo a um capítulo de livro e dissertações de mestrado, sendo necessária a busca por publicações em inglês, bem diversas através de livros e artigos, ainda que de difícil acesso, em especial por conta do preço. Além disso, o dólar e

o euro estiveram muito altos durante os dois anos e meio desta pesquisa, realizada sem bolsa. Acredita-se que a busca por bibliografia em coreano aumentaria consideravelmente o arcabouço de um trabalho sobre o tema, mas ainda seria necessário um maior domínio do idioma. O acesso à maioria dos filmes buscados também foi complicado, pois não estão disponíveis de maneira legal nas plataformas de *streaming* no Brasil. O uso de meios alternativos foi necessário e mesmo assim algumas obras não foram encontradas.

Segundo, o trabalho desta pesquisa se iniciou durante o período da pandemia de Covid-19 e com *lockdown* em vigor por boa parte de sua duração. A escrita do projeto, o processo de seleção para o programa e todas as aulas desta pós-graduação foram realizadas de maneira remota, o que sem dúvidas diminuiu o aproveitamento da formação. A saúde mental foi uma questão por conta disso e de razões familiares no final de 2022, e deixou a pesquisa quase estagnada em determinados momentos. No entanto, alguns pontos positivos a permitiram seguir bem apesar das dificuldades. A escolha por um enfoque em filmes e em bibliografia escrita possibilitou que seguisse durante o *lockdown*, pois não requereu trabalho de campo. A experiência com estágio docência, já presencial, foi de grande valia, pois, através do preparo de uma disciplina sobre o cinema sul-coreano, estimulou a busca por filmes, temas e textos variados, além da rica troca com os alunos de graduação.

Terceiro, é preciso reafirmar o androcentrismo já mencionado na análise de *O motorista de táxi*. O cinema é reflexo de seu país, e nele há uma ausência grande de mulheres na direção e protagonismo de filmes, ao menos no *mainstream* local. A bibliografia desta pesquisa não contém nenhuma menção a obras com direção feminina, mas uma rápida busca revela que elas existem. Além do já citado *Microhabitat*, há *Indefeso* (Byun Young-joo, 2012), *The running actress* (Moon So-ri, 2017), *Pequeno bosque* (Yim Soon-rye, 2018) e várias outras. Quanto ao protagonismo, este tem sido mais comum recentemente, ainda que em obras de direção masculina. Park Chan-wook e Hong Sang-soo são dois diretores que têm priorizado dar a mulheres o papel principal, como em *A criada*, *A câmera de Claire* (Hong Sang-soo, 2017) e *Certo agora, errado antes* (Hong Sang-soo, 2015). Temas femininos, como a história das “mulheres de conforto” durante a colonização, também têm sido retratados por olhares masculinos.

Quarto, o estudo da história da Coreia trouxe a conclusão de que é necessário tratar seus dois lados como uma única nação, um único povo separado arbitrariamente. Menos de oitenta anos de divisão é ainda historicamente recente, e portanto uma busca por aprofundar-se sobre o Norte se torna enriquecedora, assim como por seu cinema. Uma breve pesquisa revela que é um país muito

diferente daquele que aparece na grande mídia, sempre visto como caricato, ditatorial e fechado, quando na verdade sua experiência socialista tem participação ativa dos trabalhadores e considerável incentivo para as artes, ciência e tecnologia, mesmo sendo bloqueado economicamente. Sobre o cinema, seu segundo líder Kim Jong-il era um grande admirador e escreveu um livro em 1973 chamado *On the Art of Cinema*, com sua visão sobre a sétima arte e como poderia ser usada para conduzir o processo revolucionário, pautada na ideologia Juche, base do governo norte-coreano. Além disso, existem publicações em inglês sobre filmes do país, resta saber se o acesso será possível.

Por fim, faz-se necessário reconhecer que este trabalho abre muito mais caminhos do que chega ao final de algum. O cinema da Coreia do Sul é muito rico e permite abordagens das mais variadas, ainda que tenha grande parte de sua produção concentrada nas últimas décadas. A relação dele com a história de seu país revela a necessidade de tratar seus traumas e de seguir em frente para agir diferente como nação, através de uma cinematografia violenta, brilhante e única.



## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA

AN, Jinsoo. *Parameters of Disavowal: Colonial Representation in South Korean Cinema*. Oakland: University of California Press, 2018.

BAZIN, André. *O Realismo Impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHOE, Steve. *Sovereign Violence: Ethics and South Korean Cinema in the New Millennium*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2016.

\_\_\_\_\_. *A Petal (1996): Korean Historiography and the Fetishization of the Past*. In: LEE, Sangjoon. *Rediscovering Korean Cinema*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019, 289-301.

CHOE, Yougmin. *Tourist Distractions: Traveling and Feeling in Transnational Hallyu Cinema*. Durham: Duke University Press, 2016

CHUNG, Chonghwa. *Negotiating Colonial Korean Cinema in the Japanese Empire: From the Silent Era to the Talkies, 1923-1939*. In: *East Asian History and Culture Review*, Vol. 2, No 1. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013, p. 139-169.

CHUNG, Hye Jean. *The Murmuring Trilogy (1995-99): Documentary Film as Testimony*. In: LEE, Sangjoon. *Rediscovering Korean Cinema*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019, p.274-288.

CHUNG, Hye Seung e DIFFRIENT, David Scott. *Forgetting to Remember, Remembering to Forget: The Politics of Memory and Modernity in the Fractured Films of Lee Chang-dong and Hong Sang-soo*. In: *Seoul searching: culture and identity in contemporary Korean Cinema*. Nova Iorque: State University of New York Press, 2007, p.115-140.

CUMINGS, Bruce. *Korea's Place in the Sun: A Modern History*. Londres e Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2005.

DE GROOT, Jerome. *Remaking History: The Past in Contemporary Historical Fictions*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2016.

DOHERTY, Thomas. *Creating a National Cinema: The South Korean Experience*. In: *Asian Survey*, Vol. 24, No. 8. Berkeley: California University Press, 1984, p. 840-851.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1996.

GIL, Inês. *A Atmosfera no Cinema: O caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

GATEWARD, Frances. *Introduction*. In: *Seoul searching: culture and identity in contemporary Korean Cinema*. Nova Iorque: State University of New York Press, 2007, p.1-12.

\_\_\_\_\_. *Waiting to Exhale: The Colonial Experience and the Trouble with My own breathing*. In: *Seoul searching: culture and identity in contemporary Korean Cinema*. Nova Iorque: State University of New York Press, 2007, p.191-218.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Extremos: O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JULLIER, Laurent. *L'Analyse de séquences*. Paris: Nathan, 2002.

JUNG, Ji-youn. *Korean Film Directors: Bong Joon-ho*. Seul: Korean Film Council, 2008.

KAPLAN, E. Ann. *Trauma Culture: the Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. Nova Brunswick, Nova Jersey e Londres: Rutgers University Press, 2005.

KIM, Kyu Hyun. *Horror as Critique in Tell me Something and Sympathy for Mr.Vengeance*. In: SHIN, Chi-yun e STRINGER, Julian (Orgs.). *New Korean Cinema*. Nova Iorque: New York University Press, 2005, p.106-116.

KIM, Kyung Hyun. *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era*. Durham: Duke University Press, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ode to My Father (2014): Korean War through Cinema*. In: LEE, Sangjoon. *Rediscovering Korean Cinema*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019, p.502-514.

KIM, Sandra So Hee Chi. *Korean Han and the Postcolonial Afterlives of "The Beauty of Sorrow"*. In: *Korean Studies*, vol. 41, p.253-279. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2017. Disponível em <<https://doi.org/10.1353/ks.2017.0026>> Acesso em: 10 ago. 2021.

KIM, Suk-young. *Crossing the Border to the "Other" Side: Dynamics of Interaction between North and South Koreans in Spy Li Cheol-jin and Joint Security Area*. In: *Seoul searching: culture and identity in contemporary Korean Cinema*. Nova Iorque: State University of New York Press, 2007, p.219-242.

KIM, Young-Jin. *Korean Film Directors: Park Chan-wook*. Seul: Korean Film Council, 2007.

LEE, Hyangjin. *Chunhyang: Marketing an Old Tradition in New Korean Cinema*. In: SHIN, Chi-yun e STRINGER, Julian (Orgs.). *New Korean Cinema*. Nova Iorque: New York University Press, 2005, p.63-78.

MACEDO, Emiliano Unzer. *A Montanha e o Urso: Uma História da Coreia*. Columbia & San Bernardino: Amazon Independent Publishing, 2018.

MAGNAM-PARK, Aaron Han Joon. *Peppermint candy: The Will Not To Forget*. In: SHIN, Chi-yun e STRINGER, Julian (Orgs.). *New Korean Cinema*. Nova Iorque: New York University Press, 2005, p.159-169.

MOURA, Hudson. *O Cinema Intercultural na Era da Globalização*. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010, p.43-66.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *De Volta Para o Futuro: A Nova Era do Cinema Sul- Coreano*. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008, p.321-335.

PAQUET, Darcy. *The Korean Film Industry: 1992 to the Present*. In: SHIN, Chi-yun e STRINGER, Julian (Orgs.). *New Korean Cinema*. Nova Iorque: New York University Press, 2005, p.32-50.

\_\_\_\_\_. *New Korean Cinema: Breaking The Waves*. Nova York: Columbia University Press, 2009.

PARK, Seung Hyun. *Korean Cinema after Liberation: Production, Industry and Regulatory Trends*. In: GATEWARD, Frances (org.). *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. Nova Iorque: State University of New York Press, 2007.

PRYSTHON, Angela. *Outras Margens, Outros Centros: Algumas Notas Sobre o Cinema Periférico Contemporâneo*. In: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010, p.163-176.

ROBINSON, Michael. *Contemporary Production in South Korea: Vanishing Meta-Narratives of Nation*. In: SHIN, Chi-yun e STRINGER, Julian (Orgs.). *New Korean Cinema*. Nova Iorque: New York University Press, 2005, p.15-31.

ROSENSTONE, Robert A. *A História nos Filmes, Os Filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SHIM, David. *Cinematic Representations of the Gwangju Uprising: Visualizing the “New” South Korea in A Taxi Driver*. In: *Asian Studies Review*, vol. 45, n. 3, p.454-470. Londres e Nova York: Routledge, 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.1080/10357823.2020.1837071>>. Acesso em: 24 mar. 2023.

SHIM, Jung-soon. *The Shaman and the Epic Theatre: the Nature of Han in the Korean Theatre*. In: *New Theatre Quarterly*, vol. 20, n. 3, p.216-224. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Disponível em <[http://journals.cambridge.org/abstract\\_S0266464X04000119](http://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X04000119)>. Acesso em: 10 ago. 2021.

SHIN, Chi-Yun e STRINGER, Julian. *Storming the Big Screen: The Shiri Syndrome*. In: *Seoul searching: culture and identity in contemporary Korean Cinema*. Nova Iorque: State University of New York Press, 2007, p.55-72.

SHIN, Hyong Sik. *A Brief History of Korea*. Seul: Ewha Womans University Press, 2005.

SHIN, Jeeyoung. *Globalisation and New Korean Cinema*. In: SHIN, Chi-yun e STRINGER, Julian (Orgs.). *New Korean Cinema*. Nova Iorque: New York University Press, 2005, p.51-62.

SILVA, Humberto Lima Saldanha Magalhães. *Sympathy for Mr. Excess: a Construção do Excessivo no Universo Fílmico de Park Chan-wook*. Dissertação de mestrado - Universidade Federal da Bahia. Curso de pós-graduação em Comunicação, 2013.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2013.

TURIM, Maureen. *Flashback in Film: Memory & History*. Londres e Nova York: Routledge, 1989.

YECIES, Brian e SHIM, Ae-Gyung. *Lost Memories of Korean Cinema: Film Policies During Japanese Colonial Rule, 1919-1937*. In: *Asian Cinema*, Vol. 14, No. 2. Bristol: Intellect Books, 2003, p. 75-90.

YECIES, Brian. *Film Censorship as a Good Business in Colonial Korea: Profiteering From Hollywood's First Golden Age, 1926-1936*. In: *Journal of Korean Studies*, Vol. 10, No. 1. Washington: Center for Korea Studies, University of Washington, 2005, p. 59-83.

YOON, Keumsil Kim e WILLIAMS, Bruce. *Two Lenses on the Korean Ethos: Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema*. Jefferson: McFarland & Company Inc. Publishers, 2014.

## FILMOGRAFIA

*Sopyonje (Seopyeonje, 1993)*

*Peppermint candy (Bakha satang, 1999).*

*Shiri: missão terrorista (Swiri, 1999).*

*My own breathing (Sumgyeol - Najeun moksori 3, 1999)*

*Zona de risco (Gongdong gyeongbi guyeok JSA, 2000).*

*Memórias de um assassino (Salinui chueok, 2003).*

*Oldboy (Oldeuboi, 2003).*

*A irmandade da guerra (Taegukgi hwinalrimyeo, 2004).*

*Epitaph (Gidam, 2007).*

*Os invencíveis (Joheunnom nabbeunnom isanghannom, 2008).*

*My way (Mai wei, 2011).*

*The front line (Go-ji-jeon, 2011)*

*Ode ao meu pai (Gukjesijang, 2014).*

*A criada (Agassi, 2016).*

*1987 (1987, 2017).*

*O motorista de táxi (Taeksi woonjunsá, 2017).*

*Swing kids (Seuwingkizeu, 2018).*

*Parasita (Gisaengchung, 2019).*