



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

HUMBERTO LIMA SALDANHA MAGALHÃES SILVA

SYMPATHY FOR VENGEANCE:
O UNIVERSO NARRATIVO E ATERRORIZANTE
DE PARK CHAN-WOOK NA *TRILOGIA DA VINGANÇA*

Salvador
2010

HUMBERTO LIMA SALDANHA MAGALHÃES SILVA

SYMPATHY FOR VENGEANCE:
O UNIVERSO NARRATIVO E ATERRORIZANTE
DE PARK CHAN-WOOK NA *TRILOGIA DA VINGANÇA*

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador
2010

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Ao Professor José Francisco Serafim, pelas orientações imprescindíveis e enriquecedoras. Obrigado pela paciência, acolhimento e confiança. Aos Professores Mohamed Bamba e Ludmila Carvalho, por terem gentilmente aceitado participar da banca examinadora.

Aos meus pais, irmãos e tias (especialmente Salete e Maria) pelo apoio constante e por terem suportado meu mau humor durante seis meses. Aos queridos amigos de sempre, “Bimbo”, Ana Emília, Ana Verena, Ilan, Laíse, Nathália, Pâmela e Thaís, por compreenderem meu isolamento e continuarem me amando.

À Maíra, pelas dicas, incentivos de estudo sobre a obra de Park Chan-wook e por me possibilitar assistir vários filmes sul-coreanos no cinema. À Carol Guimarães, pelos valiosos palpites e observações a respeito desta monografia. A Bruno e João por acompanharem meu desenvolvimento.

Aos amigos faconianos, Érika, Gleise, Ive, Josciene, Paulo e Vanessa, pelo carinho e companheirismo durante a graduação. À Carol Vieira e Marúzia pelos esclarecimentos sobre os mistérios da vida.

A todos vocês o meu mais humilde agradecimento. Espero um dia poder retribuir à altura.

*Não te irrites, por mais que te fizerem...
Estuda, a frio, o coração alheio.
Farás, assim, do mal que eles te querem,
Teu mais amável e sutil recreio...*

Da Observação, Mário Quintana

RESUMO

A presente monografia tem como objetivo identificar como são construídas narrativamente as obras concernentes à *Trilogia da vingança*, composta por *Sympathy For Mr. Vengeance* (Boksuneun Nauri Geot, 2002), *Oldboy* (idem, 2003) e *Sympathy For Lady Vengeance* (Chinjeolhan Geumja-si, 2005). Os filmes foram dirigidos pelo cineasta sul-coreano Park Chan-wook e dentro de sua filmografia são aqueles que melhor contemplam as singularidades de sua obra, uma vez que seu estilo está impresso na construção plástica, narrativa e temática. Sendo assim, a proposta é examinar como certos elementos se organizam internamente no *corpus* escolhido, a fim de provocar efeitos no âmbito da apreciação. Nesse sentido, a pesquisa foi guiada por dois principais pressupostos teóricos, os conceitos de narrativa de influência *Neoforalista*, trabalhados pelo pesquisador David Bordwell, além dos preceitos inerentes à metodologia *Poética do Cinema*, desenvolvida pelo pesquisador Wilson Gomes, cuja premissa considera o filme um conjunto de estratégias construído para suscitar determinados ânimos no espectador. Aliado a essas perspectivas, parte-se do pressuposto que a construção narrativa dialoga com aspectos inerentes ao gênero cinematográfico terror, já que a violência é recorrente nos filmes em questão. Imagens de torturas e assassinatos confirmam tal suposição, pois, a condição essencial para tal categoria genérica é a presença de um perigo iminente passível de ser provocado por uma ação humana.

Com a análise da obra de Park, busca-se demonstrar como a utilização de uma *poética* atrelada à violência, cujas estratégias narrativas são voltadas para a concepção de um mundo ficcional pessimista e vingativo, constrói um universo coeso e representativo. Atrelado a isso, pretende-se também lançar luz a um fenômeno presente na cinematografia mundial: a consolidação de uma indústria cinematográfica sul-coreana. Acreditamos que a ênfase em um diretor do país acrescentará questões relevantes para discussões sobre o assunto.

Palavras-chave: Cinema, Narrativa, *Novo Cinema Coreano*, gêneros cinematográficos, *Poética do Cinema*, Park Chan-wook, *Trilogia da vingança*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: apresentação de Ryu em <i>Sympathy for Mr. Vengeance</i>	83
Figura 2: apresentação de Oh Dae-su	84
Figura 3: Lee geun-ja, a bondosa	84
Figura 4: Ryu em <i>Sympathy for Mr. Vengeance</i>	87
Figura 5: Oh Dae-su em <i>Oldboy</i>	87
Figura 6: Lee Geun-ja em <i>Sympathy for Lady Vengeance</i>	88
Figura 7: Oh Dae-su tenta estuprar Mi-do.....	88
Figura 8: Oh Dae-su “fareja” suicida.....	92
Figura 9: Oh Dae-su se envolve em briga com gangue.....	92
Figura 10: Oh Dae-su come polvo vivo.....	92
Figura 11: Park Dong-jin tortura Yeong-m.....	93
Figura 12: sonho de Lee Geun-ja.....	94
Figura 13: Park Dong-jin é assassinado por terroristas.....	98
Figura 14: Oh Dae-su se prepara para atingir personagem com martelo.....	101
Figura 15: Lee Geun-ja aponta arma para o Senhor Baek.....	102
Figura 16: Park Dong-jin e Ryu.....	102
Figura 17: Oh Dae-su tortura personagem.....	104
Figura 18: a reação de Lee Geun-já.....	104
Figura 19: Senhor Baeck torturado pelos pais de suas vítimas.....	105
Figura 20: Oh Dae-su corta a língua.....	106
Figura 21: Ryu assassina traficante de órgão I.....	106
Figura 22: Ryu assassina traficantes de órgão II.....	107
Figura 23: Park Dong-jin acompanha autópsia da filha.....	107
Figura 24: Park Dong-Jin assassina Ryu.....	108
Figura 25: cenários de <i>Sympathy for Mr. Vengeance</i>	110
Figura 26: cenários de <i>Oldboy</i>	110
Figura 27: cenários de <i>Sympathy for Lady Vengeance</i>	110
Figura 28: Oh Dae-su e Mi-do.....	111
Figura 29 : Yu-soon se afoga em segundo plano.....	112
Figura 30: Lee Geun-ja encontra sua filha.....	112
Figura 31: Park Dong-jin atropela ex-funcionário.....	113
Figura 32: Oh Dae-su enfrenta gangue.....	114

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Filmes sul-coreanos exportados por ano.....	18
Tabela 2: Rendimento dos filmes sul-coreanos exportados por região.....	18
Tabela 3: Ranking de filmes de 2008.....	25
Tabela 4: Exportação do filme coreano – 2006.....	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. COLOCANDO O CINEMA COREANO EM SEU LUGAR	17
1.1. O <i>Novo Cinema Coreano</i> : a construção de uma indústria cinematográfica local	20
1.2. Apropriações genéricas do <i>Novo Cinema Coreano</i>	26
1.3. O outro cinema sul-coreano	28
1.4. <i>Hanryu</i> e a distribuição do <i>Novo Cinema Coreano</i> no exterior	30
2.TRAJETÓRIA E UNIVERSO FÍLMICO DE PARK CHAN-WOOK	34
2.1. Dos traumas históricos a construção de um estilo	38
2.2. A manipulação dos gêneros cinematográficos	44
2.3. Os monstros de Park Chan-wook: entre o horror e o terror	49
2.4. A <i>Trilogia da vingança</i> : apresentação do <i>corpus</i>	53
2.4.1. <i>Sympathy for Mr. Vengeance</i> (2002)	54
2.4.2. <i>Oldboy</i> (2003)	55
2.4.3. <i>Sympathy for lady Vengeance</i> (2005).....	56
3.A INTERPRETAÇÃO NARRATIVA DO FILME: PROPOSTAS METODOLÓGICAS E ANALÍTICAS	58
3.1. Entre formas e estruturas: duas abordagens para a compreensão narrativa	62
3.2. <i>Neoformalismo</i> e a narração cinematográfica	67
3.2.1. Processos cognitivos de compreensão da narrativa	70
3.2.2. A informação e a construção da trama.....	73
3.3. <i>Poética do filme</i> e a produção de efeitos	76
4. AS FACES DA VIOLÊNCIA: ANÁLISE DA TRILOGIA DA VINGANÇA.....	82
4.1. Simpatia pela vingança: personagens e suas motivações	83
4.2. Fábulas da violência: a concepção da vingança	89
4.3. De vingador a objeto de vingança: as reviravoltas narrativas.....	94

4.4. Marcas da violência: a construção do terror99
4.5. Telas sujas de sangue: a composição da *mise en scène* 109

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....116

REFERÊNCIAS..... 121

APÊNDICE.....126

INTRODUÇÃO

Desde o início dos anos 2000, o cinema produzido na Coreia do Sul tem recebido destaque no cenário ocidental, figurando com prestígio em festivais internacionais como o de Berlin, Cannes, Veneza, dentre outros. Diante de tal contexto, a obra do cineasta Park Chan-wook tem chamado atenção graças a aproximação entre as convenções genéricas provenientes do ocidente a uma estética inerente ao contexto de produção local. Embora sua obra não tenha despertado interesse para os estudos acadêmicos relacionados ao cinema, onde são poucas as pesquisas sobre seu trabalho, a boa recepção de seus filmes no âmbito da crítica lhe rendeu diversas premiações. Entre elas destacam-se o *Grande Prêmio*¹ do *Festival de Cannes*, oferecido ao longa *Oldboy*² (idem, 2003) em 2004, em 2005, no *Festival de Veneza*, *Sympathy for Lady Vengeance* (Chinjeolhan Geumja-si³, 2005) recebeu o *Pequeno Leão de Ouro*⁴ de melhor filme e em 2008, *Thirst* (Bak-Jwi, 2008) foi agraciado com o *Prêmio do Júri*⁵ do *Festival de Cannes*.

Park Chan-wook começou a dirigir filmes no início da década de 1990, período inicial do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no país. Nessa época, o cinema ainda não possuía o mesmo apelo perante o público, conforme ocorre atualmente, onde a Coreia do Sul se destaca como uma das cinematografias nacionais mais rentáveis do mundo, capaz de se auto-sustentar graças ao grande número de sucessos de bilheteria local.

A filmografia de Park comporta sete longas-metragens e dois curtas, uma produção relevante se comparada a de outros diretores compatriotas. Entretanto, é quase inexistente uma bibliografia a seu respeito, as que lhe dão menção se centram em estudos gerais sobre o cinema sul-coreano, enfatizando questões relacionadas à construção de uma identidade

¹ Premiação ao filme que representa a maior originalidade. Funciona como uma espécie de segundo lugar. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Cannes. Último acesso: 28/05/2010.

² Nesta monografia optamos por utilizar os títulos dos filmes em inglês, uma vez que a maioria das produções mencionadas não foi distribuída no Brasil.

³ Os títulos originais dos filmes estão de acordo com o Revised Romanization of Korea.

⁴ Premiação concedida na Mostra Paralela do Festival de Veneza chamada de *CinemAvvenire*.

⁵ É concedido à terceira melhor obra apresentada no Festival de Cannes, de acordo com o Júri.

nacional, nos modos como a sociedade é representada através do cinema, dentre outros questionamentos de cunho culturalista.

Nesse sentido, encontramos em nossa pesquisa bibliográfica⁶ uma variedade de autores ocidentais e sul-coreanos concentrados em compreender: 1) de que forma o cinema se relaciona com o âmbito da recepção mediante o contexto ao qual o apreciador está inserido (SHIN, 2005; STRINGER 2005), 2) a forma como representa a sociedade vigente no país, assim como seus valores (STRINGER,2005), 3) a relação entre cinema e história (MAGNAN-PARK, 2005; ROBINSON, 2005), 4) os processos de construção identitária (KIM, 2005; SHIM, 2006) e 5) como os diálogos entre o local e o global influenciam na produção de determinados filmes (LEE, 2006; LEE, 2005; YI, 2004). Tais abordagens utilizam as produções para explicar questões extra-filme, entretanto, não são suficientes para a compreensão das obras de Park enquanto material expressivo e passível a ser apreciado.

Em 2005, o *Korean Film Council* (KOFIC)⁷ publicou uma das poucas obras existentes sobre o diretor. Intitulada de *Park Chan-wook – Savior of violence*, o livro editado por Lim Youn-hui, reúne textos deste autor, um compilado de críticas a respeito dos filmes do cineasta, além de uma entrevista. O texto faz um apanhado de toda a sua filmografia, sua biografia e influências, além de se propor a identificar algumas das características presentes em seu estilo. Para Youn-hui, desde *The Moon is... the Sun's Dream* (Dal-eun...haega kkuneun kkum,1992), sua primeira produção, Park já demonstrava alguns dos aspectos que se fariam presentes em grande parte de suas obras, a saber, a reapropriação dos gêneros cinematográficos, narrativas com uma presença latente da violência e algumas constâncias temáticas, como personagens com emoções extremas, a revanche e o enclausuramento.

Baseado em tal pressuposto, é possível afirmar que o diretor possui uma coerência temática que perpassa toda sua obra. Park propõe um modo particular de conduzir histórias atreladas a truques narrativos, onde a manipulação de personagens, recursos da técnica e da linguagem

⁶ Não existe a intenção de realizar um aprofundamento bibliográfico sobre o cinema sul-coreano, até porque a maioria das obras a respeito do assunto encontra-se indisponível no ocidente.

⁷ É uma organização-não governamental (ONG) financiada pelo Governo sul-coreano, cuja meta é estimular o crescimento e desenvolvimento de filmes coreanos através de financiamento, pesquisa, desenvolvimento de políticas de educação e formação profissional. Ela também trabalha para desenvolver os mercados globais de filmes coreanos e promover a compreensão intercultural. Dentro dessa perspectiva, publica livros sobre os mais variados assuntos envolvendo o cinema do país. O propósito de divulgá-lo internacionalmente. FONTE: <http://www.koreanfilm.or.kr> (último acesso: 28/06/2010).

cinematográficas oferecem a concepção de um universo fílmico pessimista, violento e aterrorizante. Em suas obras surgem éticas regidas por um sentimento vingativo. Dito isto, a utilização dos elementos estéticos exerce importante função para a construção de tramas responsáveis pela concepção do ambiente mencionado.

Neste trabalho buscamos analisar como é arquitetada a narração do universo fílmico de Park. A motivação pela escolha deste diretor em detrimento de outros realizadores sul-coreanos ocorreu por acreditarmos que o cineasta, apesar de trabalhar no centro nervoso da indústria cinematográfica do país, consegue extrair das estruturas de produção e códigos ficcionais pré-estabelecidos, a expressão de um olhar singular sobre o universo que mostra. Aliado a isso, pretende-se também lançar luz a um fenômeno presente na cinematografia mundial: a consolidação de uma indústria cinematográfica sul-coreana. A ênfase em um diretor local acrescentará questões relevantes para discussões sobre o assunto.

A fim de limitarmos o objeto de pesquisa, optamos por enfatizar apenas os filmes concernentes à *Trilogia da vingança*, composta por *Sympathy For Mr. Vengeance* (Boksuneun Nauri Geot., 2002), *Oldboy* (idem, 2003) e *Sympathy For Lady Vengeance* (Chinjeolhan Geumja-si, 2005). A escolha por esse *corpus* ocorreu, pois acredita-se que essas produções são capazes de contemplar as singularidades da obra de Park. Seu estilo está impresso na construção plástica, narrativa e temática. Obviamente, as obras possuem suas especificidades próprias, mas também, apresentam semelhanças no que se refere à construção do universo fílmico.

Tais produções, especificamente, se convertem em uma unidade não pela presença de personagens comuns às três histórias, mas por lançarem um olhar sobre a vingança. As fábulas acompanham personagens à procura de revanche pelo mal que lhes fora causado, passam a percorrer isso como o único modo de encontrar um alívio para o sofrimento inerente a cada um. A construção de tal universo dialoga com influências dos gêneros cinematográficos advindos do ocidente, possui, em especial, a recorrência de alguns aspectos inerentes ao terror, uma vez que a violência é algo presente nos filmes em questão. Imagens de torturas e assassinatos confirmam tal suposição, pois, conforme assinala Noël Carroll, a condição essencial para tal categoria genérica é a presença de um perigo iminente, passível de ser provocado por uma ação humana.

Diante de tais considerações, a partir de uma abordagem *poética*, pretende-se com esta monografia analisar a construção narrativa do universo que Park Chan-wook objetiva demonstrar, levando em consideração como o terror influencia tal edificação. Para tanto, é preciso considerar também o modo como a narração se organiza estrategicamente para incitar certos ânimos durante a apreciação. Uma abordagem fundada em tal perspectiva auxilia na compreensão do modo como os elementos constituintes do produto artístico se convertem em um significado e provocam efeitos.

Para nortear o desenvolvimento deste trabalho, utilizamos como pressuposto metodológico a perspectiva narratológica desenvolvida pelo pesquisador David Bordwell. Sua abordagem procura identificar as suposições gerais sobre a forma como a narração do filme é construída e como esta opera na sugestão de respostas por parte do espectador. Por isso, centra-se no estudo da *construção formal* da obra e no modo como o *estilo* a influencia. Para Bordwell, a análise da narração cinematográfica é capaz de especificar os recursos e formas objetivas responsáveis pelo funcionamento da atividade do fruidor, ao mesmo tempo em que foca-se na obra fílmica com o propósito de identificar seus elementos constituintes.

Para dar suporte a tal perspectiva, empregamos a metodologia *Poética do filme*, desenvolvida pelo pesquisador Wilson Gomes, no Laboratório de Análise Fílmica do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O autor, além de compreender a peça fílmica como um conjunto de estratégias organizadas para solicitar efeitos no apreciador, não se centra apenas naquele concernente à cognição, como propõe Bordwell, leva ainda em consideração o efeito emocional e afetivo. O analista deve, portanto, identificar essas estratégias e explicar, através dos elementos da linguagem cinematográfica, de que modo elas funcionam dentro da obra.

Desse modo, acreditamos que ambas as perspectivas nos oferecem ferramentas necessárias para os objetivos da pesquisa, uma vez que se centram na análise da forma como se constrói a narrativa, a partir da disposição de determinados elementos passíveis a provocar efeitos no âmbito da apreciação. A esse respeito, leva-se em consideração o *estilo* do diretor como orientador do modo como os aspectos da técnica e linguagem cinematográficas irão influenciar na apresentação da narração.

O exame do *corpus* objetiva demonstrar como a utilização de uma *poética* atrelada à violência, cujas estratégias narrativas são voltadas para a concepção de um mundo ficcional pessimista e vingativo, constrói um universo coeso e representativo da obra do diretor. A presente monografia, portanto, buscou identificar quais elementos são utilizados para confirmarem tal suposição.

O trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro deles faz um apanhado histórico a respeito do desenvolvimento da indústria cinematográfica sul-coreana, explorando os principais desdobramentos contextuais que possibilitaram sua emergência. Há o esforço em, desde já, compreender o que vem a ser o *Novo Cinema Coreano* e quais as características que lhe são concernentes. Nesse sentido, são tecidas considerações sobre as mais relevantes obras inseridas em tal nomenclatura. De forma sucinta discute-se também a distribuição desses filmes no exterior e sua recepção no âmbito local.

Embora as obras do nosso *corpus* analítico estejam circunscritas aos parâmetros de produção industrial, não desconsideramos a presença de um cinema independente que não possui tanto apelo comercial como os demais, mas mesmo assim é integrante da nova realidade do país, onde uma ditadura militar vingou até meados de 1980. A finalidade deste primeiro capítulo é fornecer ao leitor informações relevantes sobre uma cinematografia pouco conhecida e explorada em estudos acadêmicos brasileiros. O objetivo é compreender o contexto no qual Park Chan-wook está inserido.

No segundo capítulo, caracterizamos as particularidades presentes nas obras do diretor. A intenção é demonstrar os atributos mais relevantes do cineasta, pois por tratar-se de um realizador com uma constância temática e estilística, a compreensão de seu universo narrativo é relevante para o processo de análise. Para isso, traçou-se seu percurso no âmbito cinematográfico, ao mesmo tempo em que tecemos considerações sobre os filmes que dirigiu. O propósito é identificar seu estilo peculiar de manipular certos aspectos da linguagem e técnica cinematográficas. No tópico seguinte, através dos argumentos da pesquisadora Jinhee Choi, apresentamos como os traumas históricos que perpassam a sociedade sul-coreana influenciaram os filmes de Park, assim como os de outros diretores do país. A autora acredita que questões relacionadas ao passado e seus desdobramentos posteriores se convertem em temáticas comuns a grande parte da atual produção.

Este capítulo também lança luz sobre o modo como o cineasta se reapropria dos gêneros cinematográficos para a construção de seu universo narrativo. Apoiados no pressuposto de Noël Carrol, acreditamos que o diretor utiliza determinados elementos do terror em suas histórias para assim provocar efeitos no ato da apreciação. No tópico em questão, assinalamos alguns dos aspectos genéricos de tal categorização, como utilização do som, imagens de violência, presença de personagens típicos, mas tais questões serão exploradas com a devida atenção no último capítulo, onde há um tópico dedicado apenas à análise da construção do terror na *Trilogia da vingança*.

Entretanto, é preciso ressaltar que não é nossa intenção realizar um estudo aprofundado a respeito do gênero cinematográfico em questão, até porque a falta de bibliografia adequada sobre o terror limitou a definição de suas características. Nesse sentido, ao tratar sobre o horror, Carroll oferece algumas pistas que auxiliam em sua definição, mas não se aprofunda no assunto, uma vez que não se trata de seu objetivo.

Por fim, o capítulo faz um breve resumo das fábulas de *Sympathy for Mr. Vengeance*, *Oldboy* e *Sympathy for Lady Vengeance*. Pretende-se com isso apresentá-las ao leitor e preparar as bases para a análise realizada no último capítulo desta monografia.

O terceiro capítulo tem a função de oferecer as premissas metodológicas a serem utilizadas na análise fílmica, conforme já mencionado anteriormente, os pressupostos narrativos desenvolvidos por David Bordwell e a perspectiva denominada *Poética do Cinema*, de autoria de Wilson Gomes. Para isso, fazemos um apanhado sobre as principais correntes que as antecederam, a saber, o formalismo russo e o estruturalismo. Tais perspectivas nos auxiliaram na análise da construção da narração das obras da *Trilogia da vingança*.

Em seguida, passa-se para o último capítulo, onde é feito o exame das obras. Buscamos evidenciar os elementos comuns entre elas e de que modo estão estruturadas em cada produção em particular. Não foi realizada uma análise filme a filme, já que a monografia se propõe a fazer uma identificação do modo como as obras se estruturam narrativamente a partir de aspectos em comum. Com o intuito de evitar repetições desnecessárias, os tópicos foram divididos considerando as seguintes temáticas: a construção afetiva dos personagens, o modo como é concebida e apresentada a vingança, a forma como as reviravoltas narrativas

orientam o horizonte de expectativa dos apreciadores, a presença de características do gênero terror e a composição da *mise en scène*.

1. COLOCANDO O CINEMA COREANO EM SEU LUGAR

Falar de Park Chan-wook exige uma menção ao desenvolvimento da cinematografia sul-coreana, uma vez que seus filmes são frutos de um modelo de produção atrelado a uma indústria local consolidada apenas nesta década. Informações a respeito do contexto de realização da obra fílmica, em determinados casos, oferecem indicativos para a explicação de certos aspectos da estrutura interna da obra. No caso específico da Coreia, é importante estar atento às características que perpassam a maioria dos longas circunscritos em tal realidade para, a partir daí, identificar aspectos recorrentes na obra de Park. Nesta perspectiva, acreditamos que o diretor consegue extrair das estruturas de produção e códigos ficcionais pré-estabelecidos, a expressão de um olhar singular sobre o universo que mostra.

Neste capítulo nos propomos a apresentar as características inerentes ao filme comercial contemporâneo da Coreia do Sul que, atualmente, tem despertado especial interesse em diversas partes do mundo. Embora exista uma história documentada⁸ que inclui a realização de filmes durante a dominação colonial japonesa (1910 - 1945), no período posterior à Guerra da Coreia (1950 – 1953) e na ditadura militar (1970 - 1987), a cinematografia do país só tornou-se reconhecida recentemente. Títulos dos mais variados passaram a fazer parte de mostras retrospectivas e competitivas de importantes festivais internacionais de cinema, como grande parte dos filmes de Im Kwon Taek, a exemplo de *Oasis* (Oasisu, 2002), algumas obras de Bong Joon-ho, como *Mother* (Mateo, 2009), dentre outros cineastas.

No leste asiático, os filmes sul-coreanos têm uma ampla circulação através de sua inserção nas salas de cinema e pela distribuição de DVDs. Em 2005, o país exportou para a região 67 produções, entre longas e curtas, que juntos arrecadaram U\$ 66.143.686,00. Desse total, U\$ 60.322.686,00 foram recolhidos apenas no Japão. No mesmo período, na América do Norte e na Europa, os rendimentos foram de U\$ 9.330.470,00, que somados aos valores arrecadados na Ásia e em outros continentes, deram um total de U\$ 75.994.580,00. Nesse ano foram exportados 206 filmes para vários países, conforme demonstram as tabelas abaixo⁹:

⁸ MEE-HYUN, Kim. Korean Cinema: from origins to renaissance. Seoul: Communications Books for the Korean Cinema Council, 2006.

⁹ Korean Cinema 2007.

Tabela 1: Filmes sul-coreanos exportados por ano:

Ano	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Valores (U\$)	7.053.345	11.249.573	14.952.089	30.979.000	58.284.600	75.994.580

Fonte: Korean Cinema, 2007

Tabela 2: Rendimento dos filmes sul-coreanos exportados por região (U\$)

Região	Ano – 2005
Ásia	66.143.686
América do Norte	2.014.500
América do Sul	235.600
Europa	7.315.970
Oceania	147.830
Outros	136.994
Total	75.994.580

Fonte: Korean Cinema, 2007

Os números confirmam a considerável receptividade do cinema sul-coreano no exterior, mas, é no âmbito local que, de fato, demonstram sua força econômica e rentabilidade, pois os filmes nacionais são bastante consumidos pelo público. A primeira grande bilheteria do país foi em 1999, quando *Shiri* (Swiri, 1999), de Kang Je-gyu vendeu seis milhões de ingressos, 1,5 milhões a mais que *Titanic* (1997), filme dirigido pelo norte-americano James Cameron e segunda produção mais rentável da história do cinema. O público do país ficou mais interessado em assistir um enredo desdobrado no cenário da separação entre as Coreias, um assunto próximo à história política recente do país, que o trágico romance entre Jack (Leonardo di Caprio) e Rose (Kate Winslet), finalizado com o naufrágio de um transatlântico.

Após *Shiri* vieram outros sucessos de público. *Joint Security Area* (Gongdong Gyeongbi Guyeok, 2000), de Park Chan-wook, vendeu 5,83 milhões de ingressos, *Friend* (Friend, 2001), de Kwak Kyung-taek, 8 milhões, *Taegukgi* (idem, 2004), de Kang Je-gyu, 10 milhões, *The Host* (Goemul, 2003), de Bong Joon-Ho, 13 milhões. Em 2008, o western *The good, the bad, the weird* (Jongheun Nom, Nabbeun Nom, Isanghan Nom, 2008), de Kim Jii-woon,

registrou a maior bilheteria do cinema sul-coreano ao comercializar mais de 16 milhões de ingressos¹⁰.

Tal qual mostram os números nas bilheterias e a inserção de filmes em importantes festivais internacionais, pode-se considerar que o cinema sul-coreano vive nesta década um período de intensa produtividade e reconhecimento perante o público e a crítica. O início dessa fase remete à crise asiática de 1997, quando os estúdios multinacionais que dominavam o cenário interno abandonaram o país. O espaço deixado pela saída de tais empresas foi então ocupado por um grupo de novos diretores que iniciou um processo de popularização do cinema nacional. Em 2005, por exemplo, a produção interna foi mais assistida do que os filmes importados¹¹.

No período de consolidação da indústria cinematográfica coreana, no final dos anos 1990, a temática dos filmes se aproximava bastante da realidade histórica recente do país. Os primeiros sucessos de bilheteria, *Shiri* e *Joint Security Area*, sobre as disputas entre a Coreia do Norte e a Coreia do Sul, são exemplos dessa fase, porém, tais produções tratavam do assunto a partir de um viés dramático, ou seja, como panos de fundo para o desenvolvimento da fábula. Não existia a exaltação política típica das filmagens governistas entre os anos de 1960 e 1980.

Posteriormente, os trabalhos dos cineastas se voltaram para outras temáticas. Dessa vez, não mais relacionadas a períodos históricos, mas a aspectos da vida urbana contemporânea. Concomitantemente, a forma estética se apoiou nas fórmulas dos gêneros cinematográficos americanos, como comédias, melodramas, filmes de gangster, terror, horror, dentre outros, adaptando-os às características locais

As características do cinema sul-coreano também têm recebido destaque considerável no âmbito dos estudos fílmicos, principalmente, nos Estados Unidos e Grã-Bretanha, embora de forma ainda tímida. Nesse sentido, a *The George Washington University*, a *New York University*, a *Edinburgh University* e a *University of Nottingham* possuem trabalhos

¹⁰ Fonte: Korean Cinema, 2000, 2002, 2004 e 2008.

¹¹ Dados adquiridos no portal Tubo de Ensaio, da Universidade Federal de Minas Gerais. <http://www.fafich.ufmg.br/tubo/criacao/iptv/cinema/grandes-escolas-de-cinema/cinema-asiatico/>. Último acesso: 08/04/2010.

relevantes na divulgação de pesquisas relacionadas ao assunto, seja através da publicação de livros, realização de colóquios e seminários ou a partir da tradução de textos para o inglês. Os trabalhos se concentram nas mais diversas perspectivas de análise, sobretudo, em abordagens focadas nos estudos culturais. Nesse sentido podemos dividi-los em três eixos temáticos principais: 1) identificação do papel do cinema na construção de uma identidade sul-coreana (STRINGER, 2005), 2) modos de representação da sociedade pós-democrática (MAGNAM-PARK, 2005; GROSMAN, 2005, LEE, 2006), 3) o papel dos gêneros cinematográficos na recepção do público local, oriental e ocidental (PAQUET, 2000; STRINGER, 2005).

Nesta monografia, a metodologia aplicada à compreensão do filme não se atém a pressupostos culturalistas. Nosso objetivo é entender como os filmes da *Trilogia da Vingança* são construídos narrativamente, para assim identificar quais são os efeitos pretendidos no momento da apreciação. Porém, a descrição do contexto onde foi concebido o *corpus* desta pesquisa se mostra relevante, pois acreditamos que o conhecimento dos aspectos históricos fornece pistas para a identificação de determinados elementos temáticos e características estilísticas presentes na obra de Park, uma vez que a emergência de um *Novo Cinema Coreano* é ainda algo recente e pouco conhecido.

1.5. O Novo Cinema Coreano: a construção de uma indústria cinematográfica local

O *Novo Cinema Coreano* diz respeito aos filmes produzidos a partir da consolidação da indústria cinematográfica sul-coreana, no final dos anos 1990. Embora a nomenclatura pareça ser ampla o bastante, a ponto de absorver também as produções norte-coreanas, Julian Stringer (2005) esclarece que, dado o contexto da divisão da península em dois Estados-Nação, o termo concerne apenas à produção recente do sul, pois a existência de uma cinematografia concebida no norte é desconhecida, dadas as circunstâncias políticas que perpassam essa região.

Enquanto a cinematografia sul-coreana impressiona pelos números, a produção da Coreia do Norte é muito pequena. Durante as décadas de 1970 e 1990, o país produziu apenas 130 filmes, sendo 30 deles películas para fins científicos e não para a apreciação. Já nos anos 2000 esse valor chegou apenas a cinco produções¹². No país, cujo regime político é o socialismo, as

¹² Fonte: Internet Movie Database - <http://www.imdb.com/title/tt0386064/>. Último acesso: 08/04/2010.

políticas para o audiovisual são baseadas na ideologia *Juche*¹³, cuja premissa aplicada ao filme prega que a obra deve captar a emoção da classe proletária, tanto através do trabalho do diretor como do ator. O objetivo é incitar nos espectadores o sentimento perpetuo de revolução. Desse modo, a associação entre cinema e Estado deu origem a drásticas leis de censura, uma produção de filmes políticos de cunho propagandístico, onde os temas mais recorrentes foram: reunificação entre as Coreias, desenvolvimento da economia socialista e culto a imagem do líder, neste caso o primeiro presidente do país, Kim Il-sung.

A história política da Coreia do Norte é talvez a força mais importante que dá forma aos filmes norte-coreanos como o entendemos hoje. Na maioria das sociedades capitalistas, incluindo a Coreia do Sul, o filme é visto como uma forma de entretenimento. No entanto, na Coreia do Norte, como em muitos outros países socialistas, é concebido principalmente como um instrumento de socialização e eficaz propaganda política das massas (LEE, 2000, p.30-31)¹⁴

O desenvolvimento das especificidades dos cinemas da Coreia do Norte e da Coreia do sul está relacionado aos acontecimentos históricos vividos pelos países. As ideologias políticas existentes em cada uma das regiões remontam a divisão da península após o fim da II Guerra Mundial, em 1945, quando os vencedores do conflito a separaram em duas zonas de influência e instalaram dois governos distintos, frutos da ordem bipolar instaurada no mundo mediante a Guerra Fria. Desse modo, a redesenharam da seguinte forma: de um lado uma região sul, capitalista e controlada pelos Estados Unidos, do outro uma norte, comunista e sob a tutela da União Soviética.

¹³O *Juche* é a ideologia oficial de Estado do Partido dos Trabalhadores da Coreia do Norte, que dirige os destinos desse país. O nome, em coreano, significa "conjunto principal" ou "assunto"; ele também pode ser traduzido como "posição de independência" e "espírito de autossuficiência". Defende que o objetivo da revolução deve ser as massas e não qualquer poder externo, o que implica que a nação tenha confiança em si mesma como autarquia, num sentido lato. O ideólogo do *Juche* foi, essencialmente, Kim Il-sung (Fonte: Wikipédia - <http://pt.wikipedia.org/wiki/Juche> - último acesso: 08/04/2010).

¹⁴ As traduções encontradas nesta monografia são de responsabilidade do autor. The political history of North Korea is perhaps the single most important force that has shaped North Korea film as we understand it today. In most capitalist societies, including South Korea, film is viewed chiefly as a form of entertainment. However, in North Korea, like other many socialist countries, it is conceived primarily as an instrument for socialization and effective political propaganda of the masses (LEE, 2000, p.30-31).

A divisão forçada desencadeou na Guerra da Coreia, conflito interno ocorrido entre 1950 e 1953, responsável por causar três milhões de mortes, separar famílias e, sobretudo, consolidar a divisão do país, que passou a ser demarcado através do *Paralelo 38*, linha imaginária responsável por estabelecer - até hoje - o limite territorial pertencente a cada região. Com a nação dividida, o sul se converteu numa ditadura militar até o final de 1980, o norte, por sua vez se estabeleceu como Estado comunista desenvolvido a partir dos preceitos do *Juche*.

Nesse período, o cinema da Coreia do Sul passou a ser controlado pelo Estado, responsável por introduzir vários atos e leis¹⁵ para o setor. Duas das principais consequências foram a restrição da importação de longas estrangeiros e, simultaneamente, a implementação de um regulamento que estabeleceu a projeção obrigatória de uma quantidade mínima de filmes nacionais nas salas de exibição¹⁶. Aparentemente, esta parecia ser a condição ideal para o florescimento de uma indústria cinematográfica local, uma vez que haveria a diminuição da concorrência com as produções hollywoodianas de alto orçamento.

No entanto, o controle do governo sobre a produção das películas, através do *Ato Cinematográfico* (Yonghwa bop) de 1962, cujo objetivo era garantir que os diretores não mostrassem o governo de forma desfavorável, sufocou a realização de obras fílmicas e expulsou companhias independentes que ousaram desafiar a soberania do Estado. A respeito de tal momento histórico, a pesquisadora Miriam Ross (2007) comenta: “o resultado no mercado local foi uma série de filmes de baixa qualidade que pouco despertou o interesse do público nacional (...). Durante esse período, as cotas governamentais pouco ajudaram a promover o cinema do país no cenário internacional” (ROSS, 2007, p.28).

Com a pressão popular contra o regime militar, no final dos anos 1980, iniciou-se o processo de democratização do país, sendo 1987 o ano em que ocorreram as eleições diretas para presidente. Concomitantemente, a economia do país obteve um crescimento considerável e os *chaeböl*, conglomerados industriais pertencentes a famílias tradicionais, donas de empresas como LG, Samsung e Hyundai, obtiveram grandes lucros e passaram a investir no cinema, dando início ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica local.

¹⁵ Para uma compreensão aprofundada sobre as políticas culturais aplicadas ao audiovisual da Coreia do Sul, ver PAQUET, 2005.

¹⁶ Entre 1966 e 2006, a Cota de Tela previa a obrigatoriedade de exibição de filmes coreanos por 146 dias.

O mais influente (e benéfico) aspecto das atividades empresariais dos *chaeböl*, no entanto, era a sua fonte de investimento em infraestrutura local. Muitas das principais companhias de produção [fílmica] que emergiram na década de 1990 foram capazes de produzir seus primeiros filmes com o apoio financeiro dos *chaeböl*. As redes de distribuição criadas por eles travaram o crescimento das filiais de Hollywood e deram a filmes locais uma melhor chance de permanecer nas salas de cinema e assim maximizar o seu potencial de bilheteria (PAQUET, 2005, p.40)¹⁷.

Com a crise econômica que atingiu o Leste Asiático em 1997, muitas empresas deixaram de investir no cinema, conseqüentemente houve uma decaída na realização de filmes. Em 1999, Com a superação desse colapso e a reestruturação das empresas locais, as *chaeböls* voltaram a investir no setor e, desse modo, surgiram grandes produtoras e distribuidoras como a *Cj Entertainment* e a *Cinema service*, atualmente responsáveis por 60% da produção fílmica do país.

Desse modo, é possível concluir que foi a partir do investimento privado que se consolidou (ou está em processo de consolidação) a indústria cinematográfica local, cuja realização de filmes responsáveis por angariar lucros consideráveis também ajudou na sua fortificação.

Além do incentivo privado, outros aspectos relevantes também contribuíram para o desenvolvimento do cinema sul-coreano, a saber: 1) o surgimento de uma nova geração de cineastas formados em faculdades de cinema do país e do exterior; 2) o estímulo estatal e privado a festivais cinematográficos locais, em especial o *Pusan Festival*¹⁸, principal responsável pela descoberta de novos talentos 3) a continuação da estipulação de cotas que restringem a participação das produções norte-americanas nos circuitos de exibição e obrigam os proprietários das salas a projetarem um número mínimo de produções coreanas por ano e 4) a reapropriação dos gêneros cinematográficos hollywoodianos, circunscrevendo-os aos moldes da cultura local.

Tais fatores foram responsáveis por estabelecerem as bases para a emergência de um novo modo de produzir cinema na Coréia do Sul, dessa vez atrelado a uma indústria consolidada,

¹⁷ The most influential (and beneficial) aspect of the *chaeböl* business activities, however, was their investment in local infrastructure. Many of the leading production companies that emerged in the late 1990s were able to produce their first films with the financial support of *chaeböl*. The distribution networks set up by the *chaeböl* put a check on the growth of the Hollywood branch offices, and gave local films a better chance to remain in theatres and so maximize their box-office potential (PAQUET, 2005, p.40).

¹⁸ Para uma compreensão sobre a importância dos festivais de cinemas locais e internacionais para a configuração do Novo Cinema Coreano, ver KIM, 2005.

cujos custos de produção concernem a filmes de grande orçamento (para os padrões do país), associados a estratégias de distribuição do produto no âmbito local e global. O western *The good, the bad, the weird* custou US\$ 17 milhões e é considerada a mais cara produção do país. Antes dele, vieram *Taegukgi*, filmado por US\$ 12 milhões e *Shiri* que custou US\$ 3,3 milhões de dólares e só no Japão arrecadou US\$ 17 milhões¹⁹.

Os aspectos do que vem a ser chamado de *Novo Cinema Coreano* pressupõem a existência de práticas e modelos de concepção fílmica que se diferenciam daqueles existentes até então. Antes dos recentes sucessos de bilheteria já havia a presença de uma indústria no país, que inclusive produziu filmes com grande receptividade internacional, como *Seopyeonje* (idem, 1993), de Im Koan-taek, que participou de algumas mostras em festivais importantes, como o de Cannes. No entanto, tais produções não possuíam o mesmo apelo comercial em comparação as atuais, não tiveram êxitos de bilheteria, nem uma grande recepção por parte do público local, regional ou global. Além disso, as temáticas giravam ao redor de aspectos do folclore e da cultura locais. *Seopyeonje*, por exemplo, é calcado no *Pansori*, cânticos tradicionais do país.

Essas produções, antecedentes ao que vem a ser chamado de *Novo Cinema Coreano*, são caracterizadas por alguns autores como *New Wave Coreana*²⁰. O termo concerne às produções que surgiram no início da década de 1990, logo após o processo de democratização do país. Nesse período já existia um investimento privado nas produções, mas a indústria cinematográfica não possuía a mesma força que tem hoje. Além disso, os aspectos temáticos e estilísticos eram muito diferentes dos trabalhados atualmente, presava-se mais por temas existencialistas, embora já existissem produções influenciadas diretamente pelos gêneros cinematográficos estrangeiros, mas sem o mesmo apuro técnico. Seu fim remonta à crise de 1997, responsável por diminuir o financiamento de produções.

O *Novo Cinema Coreano*, de acordo com os pesquisadores Julian Stringer (2005) e Darcy Paquet (2005), surge a partir do retorno dos investimentos privados ao setor, garantindo a consolidação da indústria cinematográfica local. Atrelado a isso, existem outros aspectos que garantem sua caracterização, como: filmes nacionais com sucesso nas bilheterias locais e

¹⁹ Fonte: Korean Cinema 2000, 2004 e 2008.

²⁰ Para maiores esclarecimentos sobre as fases do cinema sul-coreano, ver STRINGER, 2005.

inserção no exterior, surgimento de produções de altos orçamentos, desenvolvimento de uma cultura cinematográfica com medida a festivais internacionais, mudança geracional na indústria, agora dominada por jovens cineastas entre 20 e 30 anos e reapropriação dos gêneros cinematográficos Hollywoodianos.

A tabela abaixo demonstra a força econômica do cinema sul-coreano no âmbito local. Entre os oito filmes mais assistidos de 2008, as duas maiores bilheteiras foram produzidas no país.

Tabela 3: Ranking de filmes de 2008

Rank	Filme	País
1	The Good, the Bad, the Weird (Dir. Kim Ji-woon)	Coréia do Sul
2	The Chaser (Dir. Na Hong-jin)	Coréia do Sul
3	Mamma Mia (Dir. Phyllida Lloyd)	E.U.A.
4	Kung Fu Panda (Dir. Mark Osborne)	E.U.A.
5	The Dark Knight (Dir. Christopher Nolan)	E.U.A.
6	Iron Man (Dir. Jon Favreau)	E.U.A.
7	Public Enemy Returns (Kang Woo-Suk)	Coréia do Sul
8	Forever the Moment (Dir. Yim Sun-rye)	Coréia do Sul

Fonte: Korean Cinema 2008

É nesse contexto que se desenvolve a obra de Park Chan-wook. Seu filme, *Joint Security Area* tem uma importância considerável para o desenvolvimento da indústria local. Foi uma das produções mais rentáveis do país até hoje. Partiremos agora para um breve panorama sobre os

filmes de gênero produzidos na Coreia do Sul, entretanto, uma abordagem mais detalhada e teórica sobre o assunto está presente no capítulo dois desta monografia.

1.6. Apropriações genéricas do *Novo Cinema Coreano*

A indústria cinematográfica sul-coreana do final dos anos de 1990 é também caracterizada, como dito anteriormente, pela reapropriação dos gêneros cinematográficos advindos, sobretudo, dos Estados Unidos. Para Kim Byeongcheol (2006), isso ocorre graças ao fato da Coreia do Sul ter sido influenciada fortemente pela economia do país norte-americano durante décadas, além de consumir uma variedade de produtos culturais, inclusive o cinema, desde o início da ditadura militar.

Nesta perspectiva, de acordo com Chung Sung-ill (2000), a utilização das estruturas genéricas importadas é um recurso para garantir boas bilheterias no país, uma vez que o filme Hollywoodiano, até o final dos anos de 1990, era o responsável por arrecadar a maior parte dos ingressos vendidos, mesmo com a política de cotas que reduzia sua participação em salas de exibição. Copiar códigos de obras com êxito econômico pareceu ser uma boa forma de angariar lucros para a indústria nacional.

Sung-ill identifica na cinematografia sul-coreana a predominância de quatro principais correntes genéricas que impregnam o cinema desde 1950, sendo que na última década se fizeram mais presentes e converteram-se em obras responsáveis pela potencialização da indústria local. Nesse sentido, o autor destaca a predominância de melodramas, comédias, horror e os filmes de ação, mas com a seguinte ressalva: ao serem apropriados recebem contornos e influências da cultura do país, o que muitas vezes dificultava a classificação dessas produções perante o público.

A Coreia do Sul, atualmente, apresenta um cenário majoritariamente dominado pelo cinema de gênero “em sua vertente mais comercial e estridente. (...) A regra é o *blockbuster*, é lá que se encontra o maior laboratório de formas do cinema coreano atual” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2008). De acordo com essa acepção, surgem novas formas de abordar as categorias genéricas através de novos códigos ficcionais, com múltiplas variantes, diálogos e imbricações. Dentro dessas experimentações, por exemplo, surge o *K-horror*, nomenclatura aplicada aos filmes de

horror realizados no país. O mais expressivo deles é *Whispering Corridors* (Yeogo goedam, 1999), de Park Ki-hyeong. A trama se passa em um colégio interno voltado para meninas e aterrorizado por fantasmas. Tal fábula influenciou diversas outras produções que seguiram a mesma premissa narrativa, dando origem a uma infinidade de películas semelhantes, como: *Red Shoes* (Bunhongshin, 2005), de KimYong-gyun e *Nightmare* (Gawi, 2000), de Aki Byeong-ki, dentre outros.

Para o pesquisador Luís Carlos Oliveira Júnior, a utilização dos gêneros cinematográficos por parte dos cineastas sul-coreanos tem o propósito de desconstruir os aspectos inerentes às categorias genéricas já consolidadas, incutindo nas obras vários códigos de diferentes origens. Nesse sentido, críticas jornalísticas, curadores de festivais de cinema e até mesmo as distribuidoras, trabalham no sentido de reforçar um possível caráter híbrido concernente ao cinema de gênero sul-coreano. Um filme como *My wife is a gangster* (Jopog Manura, 2001), de Cho Jin-gyu, por exemplo, foi classificado como uma comédia de gangster, devido aos seus contornos cômicos em uma produção que utilizava alguns dos arquétipos dos filmes de gangster, principalmente os personagens típicos. Para citar outros exemplos, a produção *My Sassy Girl* (Yeopgijeogin Geunyeo, 2001), de Kwak Jae-yong, seria uma comédia com influências melodramáticas, *Joint Security Area*, um thriller político com contornos do melodrama, dentre outras situações.

As classificações utilizadas, como veremos em um dos tópicos do próximo capítulo, mostram-se problemáticas, pois, têm muito mais um caráter estratégico de marketing para a sua comercialização, que uma reflexão conceitual e crítica a respeito das nomenclaturas possivelmente híbridas²¹. Mais adiante, abordaremos questões mais teóricas a respeito da utilização do gênero no cinema, sobretudo, como Park Chan-wook utiliza determinadas categorias para a concepção de seu universo fílmico.

²¹ Nesta monografia não temos a intenção de realizar um estudo sobre o possível caráter híbrido dos gêneros cinematográficos, muito menos abarcar a atual produção de obras com vínculos genéricos. Este tópico tem apenas o intuito de dar, em linhas gerais, uma breve e sucinta noção dos recentes filmes realizados no país.

1.7. O outro cinema sul-coreano

Enquanto os grandes sucessos de bilheteria do *Novo Cinema Coreano* estão atrelados aos filmes de gênero, uma vitrine de cineastas, alguns vinculados à indústria, outros financiados por editais e fundos de investimento independentes, não encontra espaço para a exibição de seus filmes no próprio país. Diretores como Kim Ki-duk e Hang Sang-soo, só para citar os mais expressivos, apesar de possuidores de uma ativa produção, mas não rentáveis economicamente, acabam desprezados para dar lugar aos *blockbusters* que certamente trarão um relevante retorno financeiro.

Em contrapartida, as obras desses cineastas possuem uma receptividade considerável no exterior, sobretudo na Europa. Os temas centrados em aspectos da sociedade, a partir de um ponto de vista reflexivo, onde é enfatizada a exploração da psicologia dos personagens, encontram nesses países terreno fecundo para angariar prêmios em diversos festivais internacionais de cinema. Os filmes de Kim Ki-Duk, por exemplo, receberam algumas premiações importantes, entre elas o *Urso de Prata* de melhor diretor por *Samaritan Girl* (Samaria, 2004), no *Festival de Berlim*, O *Leão de Prata* de melhor diretor por *3-Iron* (Bin-jip, 2004), no *Festival de Veneza*, dentre outros. Além disso, esse cineasta é um dos poucos a ter suas produções distribuídas quase integralmente no Brasil²².

Para Luiz Carlos Oliveira Júnior (2008), a elevação dos paradigmas de investimento e o retorno financeiro dos filmes de gênero são um problema para as obras de cineastas que fogem das temáticas e convenções da indústria. Na Coreia do Sul não existem salas de exibição especializadas em obras do circuito do “cinema de arte”. Reina no país uma era preocupada apenas com os filmes cujo apelo perante o público garante a rentabilidade para os estúdios, distribuidores e exibidores.

Enquanto um filme como *The Host* é capaz de vender 10 milhões de ingressos, produções relacionadas ao cinema independente têm pouca receptividade nas salas de exibição. Em 2000, por exemplo, o longa *Virgin stripped bare by her bachelors* (Oh! Soo-jung, 2000), de Hang Sang-soo, vendeu apenas cem mil entradas, apenas um por cento do que arrecadou o *blockbuster* citado acima. *The Bow* (Hawl, 2005), de Kim Ki-duk, vendeu apenas mil e cem

²² A *Imovision* é responsável pela distribuição dos filmes de Kim Ki-duk no Brasil.

ingressos em 2005, uma contradição se levarmos em consideração o fato da obra de sua autoria, *Breath* (Shi-gan, 2006), ter sido vendida para distribuidoras internacionais mesmo antes de ser concluída.

Os festivais locais de pequeno e médio porte são os responsáveis por garantirem a circulação de tais obras no país. Uma série deles é voltado exclusivamente para os filmes independentes e de baixo orçamento, por exemplo, o *Jeonju International Film Festival* (JIFF)²³, cuja ênfase está nos mais diversos experimentos realizados através do cinema digital; o *Women's Film Festival in Seoul* (WFFS)²⁴, dedicado às obras dirigidas por cineastas mulheres; o *Seul GLBT Film Festival*²⁵, voltado para filmes com temática gay; o *Seoul Independent Documentary Film Festival* (SIDoF)²⁶, destinado a documentários coreanos; o *Busan Asia Short Film Festival* (BASFF)²⁷, evento realizado na Coreia do Sul, destinado a curtas-metragens; o *Korea Independent Film & Video Makers Forum* (Indieforum)²⁸, vitrine para discussões e exibições de produções no formato digital e, por fim, o *Seoul Independent Film Festival* (SIFF)²⁹, o mais antigo festival dedicado ao cinema independente que em 2010 chega à sua 36ª edição.

Além desses espaços, Kim Dong-ho³⁰, idealizador e coordenador do *Pusan Film Festival*, um dos mais relevantes festivais de cinema do país, sempre teve a preocupação de ceder espaço para as produções independentes e revelar novos talentos, embora o evento centre suas premiações, principalmente, nos filmes de grande orçamento. O *Pusan Promotian Plan*, fundo criado por Dong-ho, é uma das formas de financiamento disponível que os cineastas independentes encontram para a realização e distribuição de seus filmes. Os primeiros projetos de Kim Ki-Duk e Hang Sang-soon, por exemplo, contaram com o auxílio deste fundo para se concretizarem.

O *Korean Film Council* (KOFIC) é também um incentivador para tais produções. O órgão, uma organização não-governamental (ONG) além de atuar junto ao *Ministério de Cultura, Esporte e Turismo*, com o objetivo de potencializar o crescimento e desenvolvimento de filmes coreanos através de financiamento, pesquisa, desenvolvimento de políticas de

²³ <http://www.jiff.or.kr/>

²⁴ <http://www.wffs.or.kr/>

²⁵ <http://www.kqcf.org/>

²⁶ <http://sidof2010.tistory.com/>

²⁷ <http://www.basff.org/>

²⁸ <http://www.indieforum.co.kr/>

²⁹ <http://www.siff.or.kr>

³⁰ OLIVEIRA JÚNIOR (2008)

educação e formação profissional, também possui programas especiais concebidos para estimular produções independentes, animações e curtas. Entre eles, pode-se destacar o *Independent Documentary Production Support Program*, o *Independent Film Production Support Program* e o *Art Production Support Program*, que anualmente disponibilizam milhões de dólares para a produção de obras não atreladas à indústria cinematográfica do país.³¹

É preciso ressaltar que o KOFIC não apóia apenas o cinema independente, mas também oferece suporte para a distribuição, principalmente no exterior, de filmes também relacionados ao *mainstream*. Além disso, possui em suas instalações estúdios que podem ser utilizados para a produção de filmes e concede empréstimos para a realização de obras sul-coreanas.

1.4. Hanryu e a distribuição do Novo Cinema Coreano no exterior

O *Novo Cinema Coreano* tem obtido consideráveis sucessos de bilheteria na região do Leste Asiático. Em 1999, o filme *Shiri* foi a maior bilheteria de Hong Kong e vendeu 1,2 milhões de ingressos no Japão. Neste país, *Joint Security Area* arrecadou U\$ 2 milhões e ficou durante oito semanas entre as produções mais assistidas, em 2001. Em 2006, as películas sul-coreanas arrecadaram na região aproximadamente U\$ 17 milhões³².

O recente sucesso dos filmes coreanos no Leste Asiático faz parte de um fenômeno que não se concentra apenas na distribuição do cinema, mas também na difusão de outros produtos da cultura popular do país, como a música e as telenovelas. A inserção e integração de produtos populares advindos da Coreia do Sul à realidade de países como Japão, Taiwan, Cingapura, Tailândia, Hong Kong e China, chama-se *Hanryu*³³.

³¹ Informações adquiridas no catálogo e no site do KOFIC (<http://www.koreanfilm.org.kr>).

³² Fonte: ROSS (2007).

³³ *Hanryu* se refere aos produtos populares culturais que possuem grande inserção no mercado leste-asiático. O termo foi cunhado por jornalistas chineses impressionados com a forte recepção e popularização da música, cinema e novelas, tanto em seu país, como no Japão, Taiwan, Cingapura, Hong Kong e Tailândia.

No âmbito do cinema, um dos afluentes deste fenômeno é o filão de comédias românticas desencadeado por *My sassy girl*. O filme, além de ser um grande sucesso de público, ainda promoveu a protagonista, Jun Ji-hyun a celebridade asiática. Embora exista uma cinefilia em torno dos diretores populares do país, a maior parte do material promocional se concentra em um modelo atrelado à *persona* do astro. Algumas personalidades são tão valorizadas que sua presença nas produções já garante, em alguns países, a pré-venda do filme por um valor elevado mesmo antes do início das filmagens. Isso permite que muitas vezes o filme já esteja pago no processo de pré-produção. A onipresença do ator é tão relevante que em lojas de DVD de Hong Kong, por exemplo, os filmes são agrupados nas prateleiras conforme os atores principais e não mediante os critérios de ordem alfabética, gênero, diretor, ano ou origem (ROSS, 2007).

De acordo com Hyangji Lee (2006), a inserção do cinema nos países do leste asiático deve-se à proximidade entre as culturas, já que a maioria das nações da região também tem uma história de colonização em comum. Boa parte desses países possui em suas memórias os traumas do imperialismo. “Há a sensação de que, em vez de reconhecer o outro, os públicos dos países do leste da Ásia reconhecem aspectos de si mesmos nos temas expostos na tela. (...) Há também a ideia subjacente de que os produtos asiáticos têm em comum a característica de não serem dos EUA, algo que os une, não os separa” (LEE, 2006, p. 37).

No ocidente, a promoção do cinema sul-coreano ocorre por intermédio do circuito de salas de exibição de filme de arte, que por sua vez, têm forte relação com os filmes estreados em festivais internacionais. O surgimento dessas produções em âmbito mundial, acredita Miriam Ross, é resultado direto de mudanças na indústria cinematográfica do país, que permitiram a produção de obras com “alta qualidade”, capazes de competir em tais eventos.

No entanto, os filmes que povoam os festivais não representam a gama de produções existentes no país, pois apenas um pequeno número de diretores ganha significativa exposição, sugerindo que estes são capazes de atuar como representantes da nação. Inversamente, no âmbito local, suas películas não necessariamente fazem sucesso. O cineasta Kim Ki-duk, por exemplo, nos últimos anos tem obtido sucesso em festivais de cinema do exterior, recebeu o *Leão de Ouro* de melhor direção por *3-iron* (Bin-jip,2004), mas continua relativamente pouco conhecido em seu país, a ponto de criticar publicamente a audiência

coreana por não valorizar sua obra. Em 07 de agosto de 2006³⁴, ele reclamou que seu filme, *The Bow* (Hwal, 2005), mereceu uma exibição na mostra *Un Certain Regard*, no *Festival de Cannes*, mas entrou em cartaz apenas em uma sala da Coreia do Sul.

A distribuição dos filmes no ocidente se baseia na divulgação de diretores individuais e “age como uma proveitosa ferramenta de marketing que pode ajudar na venda de sua obra, o que geralmente retorna na forma de apoio à indústria cinematográfica local. Pode, também, elevar os níveis de informação do público ocidental” (ROSS, 2007, 32). A promoção de certos cineastas mostra que há um número limitado de realizadores aos quais se permite representar o “cinema nacional”, desse modo, geralmente são deixadas de lado algumas das películas comerciais para se exaltar cineastas com trabalhos mais autorais³⁵. Essa ideia é reforçada quando o *Korean Film Council* (KOFIC) publica livros em inglês sobre alguns realizadores do país, iniciativa que, embora torne suas obras mais acessíveis a outras audiências, também os privilegia em relação a outros diretores.

Entretanto, há outra forma de distribuição de filmes coreanos praticada no ocidente, referente àquela feita pela *Tartan Video*, distribuidora de DVDs que atua na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. A empresa comercializa as produções do país por meio de uma categoria criada por ela e denominada de *Asia Extreme*, cuja caracterização concerne os longas que exploram a violência dos modos mais extremos possíveis, com diversas cenas de sangue e tortura. Com essa denominação, a *Tartan* sustenta a inclusão de vários cinemas nacionais asiáticos sem qualquer distinção.

A inserção do cinema coreano em tal categoria mostra-se demasiadamente problemática, pois tal classificação está atrelada a questões regionais e na introdução de diversos gêneros cinematográficos que possuam cenas de violência em uma única categoria. Desse modo, não haveria distinção entre filmes de horror, terror ou ação. Basta ter sangue e cadáver e a obra seria enquadrada no *Asia Extreme*. Nesta acepção, toda e qualquer produção que não tenha a violência como temática estaria excluída do alcance dos ocidentais. Desse modo, comédias como *My wife is a gangster* (*Jopog Manura*, 2001) de Cho Jin-gyu, *Friend* (Chin-gu, 2001), de Kwak Kyong-taek, *Waikiki Brothers* (idem, 2001), de Soonrye Yim, só para citar alguns

³⁴ ROSS (2007).

³⁵ Não pretendemos neste trabalho tocar em assuntos relacionados a autoria.

exemplos, não são comercializadas na Inglaterra, ou nos Estados Unidos, pelo simples fato de não terem a violência como aspecto inerente a suas narrativas. Em um dos tópicos do próximo capítulo abordaremos com mais precisão a atuação da *Tartan Video*.

Tabela 4: Exportação do filme coreano – 2006

País	Exportação (U\$)
Japão	10,385,000
Estados Unidos	1,959,200
França	1,285,000
Tailândia	3,324,500
Alemanha	1,293,209
Taiwan	533,000
China	435,659
Hong Kong	708,000

Fonte: Korean Cinema 2005

Acreditamos que este capítulo introdutório funciona como um referencial relevante para a descrição dos principais aspectos da cinematografia coreana, contribuindo para um olhar mais apurado dos elementos da filmografia de Park. Estabelecidos os limites e características do *Novo Cinema coreano* e o modo como ele se relaciona economicamente com o local e o global, partimos agora para a análise do universo fílmico desenvolvido por Park Chan-wook, além de um breve panorama sobre a sua trajetória como cineasta.

2. TRAJETÓRIA E UNIVERSO FÍLMICO DE PARK CHAN-WOOK³⁶

Em uma das sequências de *Oldboy*, Oh Dae-su (Choi Min-sik) encontra o prédio onde ficou preso durante quinze anos. Com um martelo de bater pregos arranca os dentes de um homem que se recusa a explicar-lhe o motivo de sua prisão. São tirados um a um, em espaços de tempo suficientes para a degustação da dor alheia. A cena é violenta. No desenrolar da trama, o protagonista encontra novamente esse homem que, disposto a se vingar, pretende utilizar a mesma ação de ortodontia pouco convencional que lhe fora aplicada. Com um martelo na boca de Dae-su, finge extrair-lhe o dente. Ao som de música clássica cria-se uma cena com muita tensão e ao mesmo tempo angustiante. “Dizem que as pessoas ficam com medo porque têm muita imaginação. Então não imagine, agora vai ser para valer”, diz o homem.

A partir da descrição dessas cenas pode-se demonstrar a tônica que guia a maior parte do cinema de Park Chan-wook. São filmes que exploram a violência em seus aspectos mais extremos, onde a manipulação de certos recursos narrativos incita no espectador respostas sensoriais causadas pelas mais diversas imagens de torturas e mutilações, como em *Sympathy for Mr. Vengeance*, quando Ryu (Shin Ha-kyun) lança uma faca na artéria carótida de um traficante de órgãos e vemos seu sangue jorrar, ou em *Cut*, curta-metragem integrante do filme *Three... extremes* (Sam gang yi, 2004), no momento em que um psicopata decepa os dedos de uma mulher.

A construção das tramas, como bem diz um personagem no exemplo que abre este capítulo, brinca com a imaginação do apreciador da obra, guiando as respostas esportivas a partir da construção de horizontes de expectativas. A desenvoltura com a qual Park lida com elementos da *mise en scène*, como enquadramento, iluminação, trilha sonora, dentre outros aspectos, contribuem para a elaboração de cenas, onde a apresentação da trama depende da percepção do espectador. Na maioria das imagens de violência nada é mostrado explicitamente, o diretor cria uma atmosfera narrativa onde o não visto causa medo e terror. Teme-se a agressão física e, sobretudo, o modo como ocorre. Quanto a isso, o diretor nos diz: “Na experiência de

³⁶ A noção de campo trabalhada por Pierre Bourdieu, cuja premissa acredita que a análise de toda obra de arte passa necessariamente pelo conhecimento de seu campo de produção, é outra perspectiva passível a ser utilizada para o exame interno das estruturas de nosso *corpus*. O autor acredita que os campos estão em constante relação e seu funcionamento depende dos mecanismos de interação, ou seja, a forma como a obra é concebida dialoga com os movimentos ocorridos não apenas no espaço ao qual está circunscrita, mas também no interior de outros campos (econômico, político, social, dentre outros). Nesse sentido, Bourdieu defende uma análise interna que se baseie, antes de tudo, na influência de aspectos extra-obra para assim compreender o objeto artístico enquanto material expressivo (BOURDIEU, 1992 apud ALMEIDA, 2003).

assistir meu filme não quero um espectador parado mental ou intelectualmente. Quero que sintam o meu trabalho fisicamente”³⁷.

Neste capítulo nos propomos a explorar os aspectos temáticos, estilísticos e, especialmente, a forma como Park Chan-wook se apropria dos gêneros cinematográficos em sua obra. A intenção é oferecer aspectos que auxiliem na compreensão da construção narrativa da *Trilogia da vingança*. A descrição de tais elementos, entretanto, não se esgota em nossas considerações, uma vez que cada um dos temas rende individualmente discussões mais amplas e aprofundadas. Entretanto, remeter-se a tais questões permite uma análise mais coerente e de acordo com os objetivos da pesquisa.

Sem esses elementos não seria possível realizar a análise da construção narrativa da *Trilogia da vingança*, muito menos compreender o universo fílmico construído por Park, uma vez que a união entre tais aspectos guiam a forma como se apresentam as histórias contadas pelo diretor. Para tanto, destacamos a importância de se fazer um percurso por sua carreira, afinal, muitas das características encontradas na *Trilogia* são fruto de sua trajetória no âmbito cinematográfico.

Park Chan-wook é formado em Filosofia pela Universidade Católica de Sogang. Seu primeiro trabalho relacionado ao cinema foi através de ensaios sobre os mais variados filmes de gênero, principalmente, aqueles realizados pelo norte-americano Alfred Hitchcock, definido em seus textos como um cineasta com técnicas precisas, possuidor de uma montagem ideal e tramas bem estruturadas. Seu livro *Videodrome: The Discrete Charm of Watching Films*, uma coleção de resenhas publicadas no início dos anos de 1990, cujos comentários abrangeram, em sua maioria, os filmes hollywoodianos, a exemplo de *Alien 3* (*Alien 3*, 1992), de David Fincher, além de produções mais autorais, como *Matador* (*Matador*, 1986) de Pedro Almodóvar, foi uma obra que influenciou diversos diretores do país, além de tornar-se um guia para cinéfilos³⁸.

³⁷ In the experience of watching my film, I don't want the viewer to stop at the mental or the intellectual. I want them to feel my work physically (FONTE: <http://www.imdb.com/name/nm0661791/bio>, Último acesso:07/06/2010).

³⁸ (YOUN-HUI,2005).

Seu trabalho como crítico e seu interesse pessoal pelo cinema de gênero lhe permitiram o conhecimento e domínio das convenções genéricas, algo que estará presente em todas as obras do diretor, inclusive nos roteiros de sua autoria. Associado a isso, no final de 1980, trabalhar como assistente de direção de alguns realizadores estreados, entre eles Kwank Jae-young e Yu Yeong-jin, atualmente nomes economicamente rentáveis da indústria cinematográfica coreana, lhe garantiu a experiência técnica necessária para a realização de seu primeiro filme.

As experiências como crítico e assistente de direção contribuíram para a formação de características presentes em suas produções e também o ajudaram a obter dinheiro suficiente para custear grande parte de seu longa de estréia, *The Moon Is... the Sun's Dream* (Dal-eun...haega kkuneun kkum, 1992). O filme, entretanto, teve uma receptividade hostil por parte do público e da crítica. O mesmo aconteceu com *Threesome* (Saminjo, 1997), sua segunda película, que também teve parte do orçamento financiado com dinheiro próprio. Nessas duas obras o diretor realizou experimentações na tentativa de desconstruir as estruturas formais dos gêneros cinematográficos.

Tanto *The Moon Is... the Sun's Dream*, quanto *Threesome*, além de seu primeiro curta-metragem, *Judgement* (Simpan, 1999), de acordo com Youn-hui, delineiam os principais aspectos que estarão presentes nas obras posteriores do diretor: a estetização da violência e a manipulação de gêneros cinematográficos. Tais produções são importantes em sua carreira, pois a partir delas pode-se notar o início da consolidação de um estilo presentificado nas demais produções. Em *Judgement*, particularmente, é possível identificar os principais elementos que predominam nos filmes de Park, a saber, a trilha sonora referenciada à música clássica, o humor negro, a predominância de planos gerais, além da questão temática recorrente em seus trabalhos: o enclausuramento dos personagens e a vingança.

Nesse sentido, os aspectos referentes aos cenários, a forma de enquadrar as cenas, a fotografia, o modo como dirige os personagens são resultado dos experimentos utilizados em *Judgement*. Seu estilo começa a se consolidar com essa produção e embora seja filmada em preto e branco, uma vez que as cores fortes são predominantes na fotografia dos outros filmes, é a partir dessa obra que começa a utilizar o cinemascope nas filmagens de suas outras produções: *Joint Security Area*, na *Trilogia da vingança*, em *Cut*, em *I'm Cyborg, but that's ok* (Ssaibogeuji-man, 2006) e em *Thirst* (Bakjwi, 2008).

O *estilo* do diretor nos interessa, pois é um fator que auxilia no modo como a narrativa fílmica será apresentada. O conteúdo das películas só afeta os espectadores graças às técnicas cinematográficas utilizadas: “sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento das lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história” (BORDWELL, 2009, p.58). Portanto, a manipulação de aspectos da técnica e da linguagem cinematográficas determina a forma como a trama se comunica com o apreciador, solicitando, por ventura, a disposição de ânimos deste.

Em *Joint Security Area*, seu terceiro longa-metragem, por exemplo, a narrativa só torna-se presentificada a partir do momento que Park lança mão dos elementos citados acima para contar a história de um misterioso assassinato ocorrido na zona de segurança comum, local responsável por dividir a Coreia em duas regiões independentes. A fábula se apresenta mediante os diversos pontos de vista dos personagens, onde cada um compartilha de uma visão a respeito do ocorrido. Os conflitos criados ao longo da história ocorrem mediante a manipulação da luz, ângulos, trilha sonora, elementos responsáveis por auxiliarem na construção da tensão a cada nova pista revelada.

Joint Security Area foi o primeiro sucesso de bilheteria da carreira do diretor, além de ser sua primeira produção completamente financiada por um estúdio. Na época de seu lançamento vendeu mais de cinco milhões de ingressos, foi considerado o recorde de bilheteria de 2000 e recebeu especial atenção da crítica. No leste asiático, o filme venceu as categorias mais importantes de diversos festivais relevantes da região, a exemplo do *Blue Dragon Awards*. No ocidente, foi exibido no *Festival Internacional de Seattle* e no *Festival Internacional de Cinema de Berlim*.

O prestígio alcançado por Park rendeu-lhe a confiança necessária - por parte da indústria - para pôr em prática a concepção de uma trilogia abordando um único tema: a vingança. Convertido em diretor rentável, encontrou apoio financeiro para filmar *Sympathy for Mr. Vengeance*, *Oldboy* e *Sympathy for Lady Vengeance*. Nesses longas, os protagonistas encontram na violência um modo para curar o mal que um dia lhes fora causado. Com certa ironia, visto que os objetivos perseguidos pelos personagens não são completamente superados, os filmes apresentam reviravoltas narrativas que muitas vezes acabam por frustrar as expectativas criadas. Lee Geun-ja (Lee Young-ae), por exemplo, passa a maior parte de *Sympathy for Lady Vengeance* arquitetando um plano para matar o homem responsável por

sua prisão e pelo sequestro de sua filha, mas no final da película deixa sob a responsabilidade de outras pessoas a forma como este deveria ser punido. “A trilogia apresenta uma série de enfeites estilísticos, incluindo a estética modernista, o uso elaborado de *mise en scène*, as impressionantes composições simétricas e os ostensivos movimentos de câmera que são motivados mais pela psicologia do personagem “(CHOI, 2009, p. 58)³⁹.

Alguns dos filmes da *Trilogia da Vingança* foram premiados em importantes eventos cinematográficos internacionais. Em 2004, *Oldboy* foi vencedor do *Grande Prêmio do Festival de Cannes*, em 2005, *Sympathy for Lady Vengeance* recebeu o *Pequeno Leão de Ouro* de melhor filme, no *Festival de Veneza*.

Dentro da filmografia do diretor, a questão do aprisionamento dos personagens é uma constante em suas obras. Em *I'm a cyborg, but thats ok*, que apesar de fugir da temática ao redor da violência e vingança e apresentar uma fábula lúdica com cenários coloridos e doses de comédia, sua protagonista, Cha Yeong-gun (Im Su-jeong), passa todo o filme presa/internada em uma clínica psiquiátrica por achar que é um robô.

Como veremos a seguir, as questões relacionadas ao aprisionamento, tão presentes nas obras de Park Chan-wook, são reflexos dos acontecimentos históricos recentes do país. Porém, tal temática não é exclusivamente tratada por ele, mas por toda uma geração que cresceu durante o governo ditatorial instaurado no país e presenciou as disputas territoriais e políticas entre as Coreias do Sul e Norte. Compreender como são representados os aspectos relacionados aos traumas dessa sociedade nos auxiliará na análise da construção da narrativa, pois entendemos que tal temática se constitui como um elemento formal do nosso *corpus*.

2.5. Dos traumas históricos à construção de um estilo

A sociedade sul-coreana foi violentada ao longo dos anos. Com uma história desenvolvida à mercê da dominação japonesa, dos episódios envolvendo a guerra civil, da consequente fragmentação da península em regiões independentes e a emergência de uma ditadura militar,

³⁹ The trilogy features a number of stylistics embellishments, including modernist aesthetics, elaborate use of *mise en scène*, strikingly symmetrical shot compositions and overt camera movements that are either motivated more by character psychology (CHOI, 2009, p. 58).

o país teve suas liberdades democráticas suprimidas em decorrência de um Estado injusto, corrupto, economicamente instável e dependente de outros países, sobretudo dos Estados Unidos.

As cicatrizes traumáticas deixadas pela história, de acordo com Luiz Carlos Oliveira Júnior (2005), são a força motriz das atuais produções cinematográficas do país. “A existência de um grande tema nacional serviu de matéria prima para o desenvolvimento de uma arte das multidões. (...) Por baixo dos filmes coreanos de grande ou megabilheteria reside uma placa tectônica sempre pronta a fazer tremer a história” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2008, p. 326). A “liberdade” política proporcionada pelo fim do regime militar permitiu a feitura de obras fílmicas com temáticas relacionadas ao contexto colonial e pós-colonial, temas proibidos de serem mencionados durante a ditadura.

Os primeiros filmes coreanos surgidos a partir da estruturação industrial têm em suas tramas aspectos que giram ao redor do *Paralelo 38*, linha imaginária que divide as nações, e da política atribulada do país. *Joint Security Area*, de Park Chan-Wook, por exemplo, se passa durante a Guerra da Coreia e se desenvolve a partir da investigação do assassinato de dois soldados do norte. O ocorrido desencadeia uma situação tênue entre as duas regiões da península, já que o acusado do crime é o Sargento Oh (Song Kang-ho), um militar do sul.

No decorrer da narrativa, os investigadores descobrem a existência de um plano para encobrir a verdade: existia uma relação improvável de amizade entre os soldados envolvidos nas mortes. Antes do ocorrido, toda noite eles se encontravam para jogar conversa fora, compartilhar segredos, dividir angústias. Tudo era feito às escondidas, pois, oficialmente os rapazes estavam em guerra. O crime aconteceu acidentalmente quando um oficial do norte descobriu as visitas secretas e ameaçou de morte Lee Soo-hyeok (Lee Byeong-heon), um soldado do sul. Inicia-se então um tiroteio e acidentalmente alguns são mortos. A fim de evitar uma tensão maior entre as regiões inimigas, os envolvidos decidem criar uma mentira.

Como *Joint Security Area*, outros filmes focaram-se em aspectos relacionados à separação das Coreias, entre eles estão *Shiri* (Swiri, 1999), de Kang Je-gyu e *Silmido* (idem, 2003), de Kang Woo-Suk. Essas produções foram sucessos de bilheteria no país e juntas venderam aproximadamente 40 milhões de ingressos. A ferida foi exposta, o que antes era velado foi explicitado. A onipresença de filmes históricos nesse primeiro momento é expressiva e tenta

reconstruir o passado, demonstrando que o cinema tornou-se central para a conservação da memória nacional. De acordo com Oliveira Júnior, a introdução da vida política em tom de folhetim - no espaço doméstico - remete no íntimo dos espectadores a experiência coletiva.

Para Michael Robinson (2005), em seu trabalho sobre a evolução das narrativas no cinema sul-coreano, os aspectos históricos traumáticos são recorrentes na maioria das produções contemporâneas, embora os temas relacionados ao assunto e suas diversas imbricações sejam tratados, às vezes, sem qualquer conotação política, mas como planos de fundo para o desenvolvimento de enredos. Na acepção de Robinson, em *Joint Security Area*, o espaço e o tempo da ação obedecem muito mais a critérios dramaturgicos que a uma motivação política. Segundo o autor, dá-se ao espectador a permissão de ver o passado sem remorso ou dor, uma vez que não há exaltação do momento político, mas o foco em personagens. Desse modo, soldados do sul e do norte podem desenvolver relações fraternas fortes, sem haver o direcionamento para a construção de vilões nórdicos e heróis sulistas.

Entretanto, mais do que tratar de características da história, as obras de Park, assim como a de diversos diretores do *Novo Cinema Coreano*, refletem, na maioria de suas produções, as mudanças dinâmicas pelas quais passaram a sociedade, reconfigurada mediante a instauração da democracia. Os aspectos traumáticos são relevantes para a formatação de uma consciência sul-coreana, mas é preciso ressaltar que esta não se liga apenas a um acontecimento fatídico *a* ou *b*, mas a todo um processo responsável pela construção do que hoje é a sociedade vigente no país, já que a cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica (ROBINSON, 2005, p.17).

O cinema sul-coreano reflete justamente os traumas sofridos ao longo dos anos, mesmo que não tenha como aspecto dramaturgico os acontecimentos históricos, mas os ecos que deste derivam. Os filmes de Park Chan-Wook dialogam com as situações decorrentes desses traumas. Tanto em *Oldboy*, como em *I'm cyborg, but that's ok*, os respectivos protagonistas, Oh Dae-su e Young-goon, tal como a sociedade sul-coreana, estiveram nas situações mais extremas do confinamento em relação ao mundo. O primeiro ficou durante quinze anos preso em um cativeiro sem saber o motivo, já o segundo foi internada em um hospício por acreditar que era um robô.

Do mesmo modo, Lee Geun-ja, em *Sympathy for Lady Vengeance* fica presa numa penitenciária feminina durante treze anos, por um crime que não cometeu. Em *Cut*, Ryu (Lee Byung-Hun), um diretor de cinema fica amordaçado em uma mesa durante todo o filme, enquanto é torturado por um sádico assassino. O padre Sang Hyu-uh (Song Kang-ho), em *Thirst* torna-se voluntário de um projeto secreto de desenvolvimento de vacinas, mas para participar fica enclausurado durante meses em um laboratório distante, sem poder receber visitas. Os personagens de Park, com exceção de Sang Hyu-hu, foram aprisionados por forças mais poderosas que eles. O enclausuramento foi forçado e não consentido. Provocou transformações em suas vidas, modificando de alguma maneira suas personalidades.

Para a pesquisadora Jinhee Choi⁴⁰ (2010), em *The South Korea film Renaissance*, o senso de vitimização é algo recorrente na maioria das produções do país. A partir da análise de filmes realizados no final dos anos de 1990 e início dos anos 2000, a autora identificou que as temáticas do *Novo Cinema Coreano* giram ao redor dessa consciência fraturada, seja diretamente, como nos longas históricos, ou indiretamente, por exemplo, em filmes de horror como no caso de *The Host* (Gwoemul, 2006), de Bong Joon-ho. A película faz referência a presença militar dos Estados Unidos na Coreia do Sul, cuja emissão de substâncias tóxicas que dão origem a um monstro no lago Han, são creditadas à base do país ocidental instalada na Coreia.

A análise de Choi, entretanto, não se concentra apenas na identificação de uma temática comum no cinema comercial sul-coreano. Sua proposta vai além e se propõe a extrair das produções analisadas algumas convenções estilísticas presentes nas obras. Na acepção da autora, as questões temáticas seriam, portanto, apenas mais um aspecto integrante da narrativa, pois existem outras recorrências nos materiais fílmicos também dignas de atenção, entre elas a presença de finais trágicos numa quantidade relevante de fábulas.

Citemos alguns exemplos: em *The Host*, o monstro “criado” pelas substâncias tóxicas advindas da base americana, certo dia ataca nas proximidades do Rio Han, em Seoul, mata dezenas de pessoas e sequestra a jovem Hyun Seo (Ko Ah-sung). Para a polícia a menina não escapou com vida, mas sua família não acredita e passa a procurá-la por todos os bueiros da

⁴⁰ As considerações de Choi se centram nos filmes mais rentáveis do país. Ressaltamos que alguns dos exemplos utilizados para ilustrar suas idéias não são os mesmos apresentados em seu texto.

cidade. A narrativa se foca, primordialmente, na procura de Hyun Seo que, de fato, permanece viva, mas quando seu pai e tios a encontram, a criatura a assassina.

Em *A Bittersweet life* (Dalkomhan insaeng, 2004), de Kim Ji-woon, a última cena é a morte de Seon-u (Lee Byeong-heon), protagonista do filme, assassinado brutalmente com uma série de tiros, inclusive na cabeça, durante um tiroteio entre gangsteres. Em *Thirst*, o padre Sang Hyu-uh, após se tornar um vampiro suicida-se ao se expor à luz do sol, arma letal para a raça. Em *Oldboy*, Oh Dae-su descobre que manteve relações sexuais com a própria filha. A fim de evitar que a mesma saiba do incesto, corta a própria língua e implora a um dos personagens para não revelar o segredo. Essa trama particularmente é digna de uma tragédia grega aos moldes de *Édipo*, de Sófocles, onde o personagem que dá nome ao texto também mantém relações incestuosas, mas com a mãe.

Outro aspecto que merece atenção é a inconclusão das tramas. Os personagens são motivados por objetivos que guiam sua ação dentro das películas. Espera-se que em filmes investigativos se descubra um grande mistério; em melodramas, que o mocinho, após enfrentar tortuosos obstáculos, caia nos braços da mocinha. Porém, nas produções sul-coreanas os protagonistas nunca atingem o objetivo por completo. *Memories of Murder* (Sarinui Chueok, 2003), do mesmo diretor de *The Host*, por exemplo, se passa no final dos anos 1980, em uma pequena cidade do interior, assustada com o assassinato em série de mulheres do vilarejo. Para investigar o caso, dois detetives locais recebem a ajuda de um terceiro oficial vindo de Seoul. Sem pistas para o verdadeiro culpado, passam a acusar qualquer um, obrigando as pessoas a confessarem o crime após sessões de violência e tortura. Dentre as suas vítimas surge um suspeito potencial, onde todos os caminhos da investigação, de fato, levam a crer que ele seria o serial killer e mesmo que as provas se mostrem equivocadas – como se vê ao final do filme – o garoto será o culpado a qualquer custo, nem que para isso seja preciso matá-lo para apresentar à sociedade “o” autor dos acontecimentos.

No epílogo, um dos policiais, o mais velho, vai ao mesmo local do começo do filme, onde havia encontrado o corpo de uma jovem assassinada para ver se ainda existe algo por lá. Dessa vez nada encontra, mas o simples gesto de querer parar o carro e ver o local novamente já mostra a grande inconclusão: nada ficou solucionado na história do filme, nem na vida dos personagens. O assassino nunca foi descoberto e sua identidade permanecerá em segredo para sempre.

A construção dos personagens, de acordo com Choi, se preocupa também com os aspectos psicológicos e não apenas na função que cada um ocupa dentro do filmes. Existe uma necessidade em explorar o íntimo de cada um, explicar por que são de determinada forma, inserir conflitos internos e dilemas. Em *A Dirty Carnival* (Biyeolhan geori, 2005), de Yu Ha, Byung-doo (Jo In-seong) é um gangster que lentamente vai ganhando o seu espaço numa pequena organização criminosa, concomitantemente passa a se questionar sobre as suas verdadeiras aspirações para a vida. Cometer assassinatos para facilitar a vida de seu chefe carrega certa culpa e não se mostra algo prazeroso. Ao mesmo tempo, o protagonista sente-se culpado por não poder oferecer à família uma vida confortável e uma educação digna aos irmãos. As divagações de Byung-doo são acompanhadas nos mais diversos aspectos da complexidade de sua pessoa.

Outras características referem-se à presença de uma coerência temporal e espacial. Os personagens sempre estão demarcados no tempo e no espaço e embora existam filmes onde a narrativa não linear se faça presente, como no caso de *Oldboy* e *Sympathy for Lady Vengeance*, esta se mostra coerente apesar da utilização de *flashbacks* e *flashforwards*. A autora também aponta para uma presença acentuada de elipses e um gosto pelos planos próximos.

Mais do que se atentar a uma interpretação fincada no modo como os traumas históricos influenciam a cinematografia coreana e como as produções recentes criam alegorias relacionadas a este passado e à sociedade contemporânea fraturada, Jinhee Choi considera que os aspectos associados às mudanças políticas cumprem apenas um papel formal na obra fílmica. Portanto, são temas recorrentes e passíveis de serem analisados juntamente aos outros elementos que também constituem o filme.

Choi, ao apontar as características presentes no cinema sul-coreano não tem a intenção de elaborar uma estrutura comum a todas as películas nacionais produzidas à luz de uma indústria, mas delinear aspectos recorrentes em tais obras. Seus preceitos oferecem importantes contribuições para os objetivos propostos nesta monografia, uma vez que pretendemos realizar uma análise baseada nos aspectos internos da obra fílmica e não em preceitos extra-obra, conforme aponta uma abordagem fincada na alegoria. Mais adiante,

proporemos uma metodologia que nos permita analisar os componentes do *corpus*, levando em consideração as características específicas da narração.

Consideramos que a identificação dos aspectos estilísticos do Novo Cinema Coreano, proposta por Choi, nos permitirá um olhar mais atento à obra de Park Chan-wook, mas, antes de nos atermos sobre o exame de seus filmes é importante entender como o diretor constrói seu próprio universo estilístico à luz das estruturas genéricas do terror. Park é um cineasta com um modo muito próprio de filmar e contar histórias, sua filmografia se relaciona diretamente com o cinema de gênero norte-americano, portanto, conhecer suas principais características, de uma maneira geral, nos ajudará a compreender melhor as três obras escolhidas para análise.

2.6. A manipulação dos gêneros cinematográficos

As produções de Park Chan-wook, assim como grande parte dos atuais filmes comerciais da Coreia do Sul, sempre tiveram como influência o cinema do Japão, de Hong Kong e, sobretudo, aquele produzido nos Estados Unidos. Como mostrado no capítulo anterior, existe uma tendência à adaptação dos gêneros mais populares de *Hollywood* ao contexto sócio-cultural local, visto que os longas do país foram marcados desde sempre por um caráter híbrido, ambíguo, fruto da, por vezes traumática, convivência entre as convenções cinematográficas do ocidente e as particularidades culturais do oriente. Conforme assinala Chung Sung-ill “Hollywood criou o oeste, o Japão desenvolveu o filme de samurai, e Hong Kong inventou o filme de artes marciais. Em contraste, a Coreia apenas aceitou os vários gêneros dos outros países e os modificou” (SUNG-IL, 2000, p.01).⁴¹

Examinar os filmes de Park Chan-wook a partir de um viés genérico, implica na identificação dos aspectos responsáveis por configurá-lo enquanto uma obra pertencente a um determinado gênero *x*. Para tanto, é preciso estar ciente que os mecanismos de classificação também desempenham um papel de mediação entre autor, obra e receptor. A relação entre tal tríade permite compreender as produções de modo inseparável das convenções estabelecidas ao

⁴¹ Hollywood created the western, Japan developed the samurai film, and Hong Kong invented the martial arts film. In contrast, Korea merely accepted various film genres from other countries and modified them (SUNG-IL, 2000, p.01).

longo da história, ou seja, mediante a presença de elementos comuns a determinadas películas, delimitando assim, as interpretações do apreciador em um determinado horizonte de expectativa.

A noção de gênero é um conceito herdado da literatura e da dramaturgia. Desde a obra *Arte Poética*, de Aristóteles (2007), que define a presença de quatro formas de representação (a comédia, a tragédia, a épica e a lírica), a Horácio, cujos textos prescrevem um modelo específico para cada tipo de poesia, é possível notar que as pesquisas desse âmbito organizam um conjunto de obras que compartilham um número significativo de elementos temáticos e narrativos para posteriormente defini-los como *x* ou *y*.

No campo literário, especificamente, Tzvetan Todorov (1979) segue a tradição advinda desses autores, fundamentando uma teoria onde estabelece uma estrutura genérica comum compactuada pelas obras. Em sua acepção, o gênero é uma instituição que funciona como um orientador no processo de criação do texto, por isso, atua na sua delimitação, no sentido de estabelecer seus elementos compositivos e assim facilitar o reconhecimento por parte do receptor e ao mesmo tempo se estabelecer como um modelo de escrita para o autor.

Apesar da ideia do gênero cinematográfico receber influência dos princípios advindos da literatura e dramaturgia, possui algumas especificidades. Conforme demonstra Rick Altman: “os teóricos dos gêneros cinematográficos admitem, sistematicamente, que a principal virtude da crítica dos gêneros reside em sua capacidade de abarcar e de explicar todos os aspectos do processo, desde a produção à recepção” (ALTMAN, 2000, p. 36). De acordo com seu posicionamento, para a compreensão da estrutura genérica do filme é preciso estar atento à totalidade do sistema de criação, realização, distribuição e consumo da obra.

Para Altman não se pode falar em gênero cinematográfico se este não foi definido pela indústria cinematográfica e, sobretudo, reconhecido pelo público. Em outras palavras, a classificação não deve ser entendida apenas como uma categorização arbitrária dos estúdios cinematográficos, mas como um processo em que a intenção dos produtores em realizar uma obra pertencente a determinada categoria, seja compreendida e aceita pelo público como tal.

O pesquisador Edward Buscombe (2005) delineia uma abordagem hermética e pragmática para a noção de gênero. Sua proposta se fundamenta na identificação de certos elementos que

configuram uma determinada obra, assim “as principais características de definição de um gênero serão visuais: armas, carros e vestimentas nos filmes de gangster; vestimentas e coreografias nos musicais (sem falar da música, é claro); castelos, caixões e presas em filmes de terror” (BUSCOMBE, 2005, p.312). A perspectiva de Buscombe se atém a uma análise prescrita nos aspectos internos da obra e na estruturação da narrativa. Desse modo, uma série de padrões formais determina o que seria, por exemplo, um *western* (caracterizado, sobretudo, pela presença do velho oeste americano).

Compreender os filmes da *Trilogia da vingança* à luz dos preceitos de Buscombe mostra-se ineficaz, uma vez que Park Chan-wook, ao usar elementos do gênero terror, subverte os padrões comuns a este tipo de produção. Os critérios utilizados pelo autor fixam os critérios genéricos para o reconhecimento das obras em uma determinada categoria, porém a demarcação de arquétipos não é suficiente para explicar os efeitos que os filmes do *corpus* provocam, já que não são apenas os elementos formais que o inserem em certa categoria.

Nesta monografia entendemos que, para a abordagem do terror, é necessário explorar o agenciamento dos ânimos como uma forma já reconhecida pelo receptor. Isso possibilitará a comparação entre as obras em questão e as demais para, posteriormente, identificar os aspectos que a filiam ou a excluem de um determinado grupo de filmes, pois, o gênero é “uma concatenação de acontecimentos que se vão repetindo segundo um esquema reconhecível” (ALTMAN, 2000, p. 122).

Como produto derivado de uma série de processos históricos, os gêneros estabelecem contratos de leitura no âmbito da recepção, portanto, o conhecimento acerca de certos critérios de classificação genérica faz parte do mecanismo de reconhecimento do significado do filme. Isso não implica que toda obra genérica utiliza sempre as mesmas convenções estabelecidas pelas características que a classificam como tal, tampouco são fixas e imutáveis. Sabe-se que ao longo dos anos internalizam novos aspectos e estratégias sem, no entanto, se desassociarem do seu respectivo gênero.

É a partir da perspectiva de Altman que podemos inserir os filmes da *Trilogia da vingança* como pertencentes ao terror. Embora não possuam todas as características típicas do gênero e subvertam algumas das estruturas reconhecidas pelo público, ainda assim, as obras se valem da execução dos ânimos que este tipo de categoria solicita no ato da apreciação. Por isso, as

variações temáticas não devem ser um critério excludente, já que Park mostra-se um realizador preocupado em explorar uma determinada visão dentro das próprias características genéricas, subvertendo seus aspectos normativos.

A apropriação do terror por Park Chan-wook não possui em sua estrutura narrativa os personagens típicos do gênero, como os serial-killers, psicopatas ou assassinos mascarados, mas pessoas que tomadas por sede de vingança resolvem maltratar seus algozes com torturas físicas e psicológicas. Tal variação nos elementos da categoria genérica não impede a convocação de disposições de ânimo no receptor. Ainda assim, existe o temor do mal que emana das criaturas da realidade.

A respeito do contexto sul-coreano, Julian Stringer (2005) chama atenção para um suposto caráter híbrido presente nas produções do país. De acordo com o autor, a classificação das obras ocorre mediante interesses de marketing para a facilitação da inserção de tais obras em variados contextos de recepção, seja no ocidente ou no oriente. A proposta é acentuar múltiplas temáticas em um único produto para atingir diversos públicos com diferentes gostos.

A esse respeito, Darcy Paquet (2000) acredita que exista uma necessidade dos diretores em mesclar convenções de diversos gêneros como forma de construir uma imagem própria para a indústria cinematográfica local, que passaria a ser caracterizada por produções híbridas:

Muitos dos grandes hits coreanos, nos últimos anos, deram um toque interessante ao seu gênero. *Shiri* (Kang Jae-gyu, 1999), por exemplo, combina habilmente o *blockbuster* de ação de Hollywood com o melodrama coreano para resultar em um filme que apela a uma amplo espectro de telespectadores. *The Quiet Family* (Kim Ji-woon, 1998) fornece de maneira engraçada a dissecação da natureza humana em uma fusão de filme de terror e comédia. (PAQUET, 2000, p. 01)⁴².

⁴² Many of the major Korean hits in recent years have provided an interesting twist to their genre. *Shiri* (Kang Jae-gyu, 1999), for example, shrewdly combines the Hollywood action blockbuster with the Korean melodrama to result in a film which appeals to a wide spectrum of viewers. *The Quiet Family* (Kim Ji-woon, 1998) provides a funny and sick dissection of human nature in a fusion of the horror film and the comedy (PAQUET, 2000, p. 01).

Nesse sentido, Stringer acredita que as distribuidoras criam novos nomes para a classificação de possíveis gêneros emergentes, como por exemplo o *hard gore*, responsável por nomear filmes de horror com uma apresentação explícita da violência, entre eles *Tell me something* (Hangul, 1999), de Chang Yoon-hyun. Há ainda o *soulmate film*, para designar os filmes melodramáticos com temática gay cuja presença de um transgênero é essencial para a classificação, caso a “entidade” não exista, tem-se um *fusion love story*.

Os filmes da *Trilogia da vingança* são comercializados no Ocidente como pertencentes a uma categoria genérica denominada *Asia Extreme*. O termo foi cunhado pela distribuidora de DVDs britânica *Tartan Films* para classificar as produções advindas do leste asiático. O rótulo abrange as películas que exploram a violência, além daquelas cujas temáticas giram ao redor de fantasmas e assombrações. De um modo geral, referem-se a obras cujas imagens evocam medo, terror e abjeções.

De acordo com Shin Yun-chi (2004), o *Extreme* foi inicialmente promovido na Grã-Bretanha através de várias práticas de marketing, incluindo spots em rádios e televisões, distribuição de cartões postais e cartazes, além da divulgação de *trailers* revelando apenas a informação suficiente de um filme, na tentativa de intrigar o público potencial a assistir a obra. A campanha buscava mostrar a natureza visceral e hiper violenta que perpassava as produções inseridas na categoria. Posteriormente, nos Estados Unidos, começou-se a exibição das produções nas salas de cinema, principalmente dos filmes premiados em festivais, a exemplo de *Oldboy*.

A classificação genérica aplicada pela *Tartan* é ineficaz por tentar abarcar em uma única categoria distintos gêneros já consolidados perante o público. A presença de sangue não é suficiente para demarcar a inserção de filmes em tal selo, pois uma análise um pouco mais acurada é capaz de identificar dissonâncias entre uma produção como *Joint Security Area*, um filme sobre a guerra entre as Coreias e *Ring* (Ring, 1998), produção japonesa dirigida por Hideo Nakata, a respeito de pessoas que morrem sete dias após assistirem uma fita VHS. Ambos os filmes são comercializados como pertencentes ao *Asia Extreme*, mas integram diferentes categorias genéricas.

Portanto, a região onde a obra foi concebida não deve ser um fator relevante para a classificação de gêneros, pois uma cinematografia nacional é capaz de abarcar diversos filmes de diversas classificações. Ao colocá-los todos juntos em um mesmo lugar, a *Tartan* desconsidera as especificidades e diferenças existentes entre as produções. Os gêneros incluídos em seu “rótulo” já são consolidados perante o público, crítica e produtores, por isso, é difícil, pelo menos em um primeiro momento, dar-lhes uma nova nomeação.

Para a compreensão do gênero cinematográfico, defendemos ser preciso estar atento ao modo como as características que o configuram como tal são manipuladas para causar efeitos. Esses elementos precisam ter suas características reconhecidas por parte do público, pois este, ao lado do produtor e da crítica é quem legitima seu *status*. Devido essa perspectiva, acreditamos que os aspectos genéricos do terror estão presentes nos filmes da *Trilogia da vingança* e tentamos, no próximo tópico, comprovar nossa tese a partir de algumas abordagens sobre o assunto.

É preciso ressaltar, desde já, a dificuldade para encontrar uma bibliografia específica pra o terror, pois em nossas pesquisas não identificamos nenhum trabalho voltado exclusivamente a este gênero. Do mesmo modo, alguns autores têm posições distintas para a classificação da obra de Park. Como veremos a seguir, o diretor realiza vários desvios nas convenções genéricas, mas ainda assim, existem aspectos que o demarcam dentre de tal categoria.

2.7. Os monstros de Park Chan-wook: entre o horror e o terror

Na tentativa de conceber uma categoria genérica para a *Trilogia da Vingança*, alguns autores dirigem suas pesquisas na identificação dos aspectos anímicos que a obra incita no momento da apreciação. Joan Hawkins (2004), por exemplo, a classifica como pertencente ao horror, ressaltando que inseri-la em tal categoria mostra-se um trabalho árduo, pois há uma tendência por parte da crítica e das distribuidoras em nomeá-la de acordo com sua nacionalidade, conforme faz a *Tartan Films*. Joans descreve que as cenas presentes no filme *Oldboy* incitam na audiência a repulsa e o terror, graças à meticulosidade com a qual as cenas de violência foram construídas. O medo surge, portanto, da possibilidade iminente de ocorrer algo capaz de prejudicar a fisiologia humana.

Seguindo outra perspectiva, Kyu Hyun Kim (2005), ao analisar a obra *Sympathy for Mr. Vengeance* lhe confere o status de filme de horror, pois realiza o objetivo de "assustar" e "aterrorizar" excessivamente as audiências de uma forma eficiente. No entanto, a análise do autor se envereda para um posicionamento concernente a uma abordagem culturalista. Apesar da descrição dos efeitos que o filme provoca, sua pesquisa se centra também nos significados externos à obra, por exemplo, crê que a produção trabalha com a representação de aspectos de uma sociedade patriarcal e conservadora, uma vez que os protagonistas são homens e um deles tortura uma mulher com choques elétricos. Quanta a esta cena, Kim sugere ser uma forma de demonstrar como o feminino é reprimido na Coreia do Sul.

Acreditamos que as considerações delineadas por Kyu Hyun Kim são incapazes de oferecer ferramentas analíticas para o exame da *Trilogia da vingança* como um objeto expressivo. Sua abordagem se concentra em aspectos externos à obra e tem o objetivo de utilizá-la para a compreensão de questões relacionadas à sociedade coreana e não ao modo como o filme funciona enquanto tal.

Já Joan Hawkins, ao circunscrever o corpus da pesquisa na categoria do horror mediante os efeitos que este provoca, oferece pistas relevantes para a compreensão do gênero enquanto uma categoria classificatória para o filme. Ao mesmo tempo, a autora também acredita que os critérios genéricos têm um papel fundamental para a construção da narrativa, pois os elementos técnicos e dramáticos justapostos na obra, ao se associarem para a criação de cenas horríveis, contribuem para o desenvolvimento da trama.

Com uma proposta semelhante, Noël Carroll (1990) estabelece uma poética do horror a partir de uma abordagem aristotélica. Sua pesquisa não se concentra apenas no cinema ou literatura, mas a todos os produtos artísticos como a pintura e a dança, por exemplo. Sua intenção é conceber uma teoria geral capaz de definir a função das ficções circunscritas em tal categoria. Nesta perspectiva, o autor propõe a identificação dos efeitos concernentes ao horror, mediante a estruturação de certos elementos arquitetados para causá-lo.

No livro *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, Carroll define o gênero através da sua capacidade de provocar *horror artístico*, termo utilizado para nomear uma categoria genérica capaz de atravessar “várias formas artísticas e vários tipos de mídia, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária” (CARROLL, 1990, p.27). Este se diferencia do

horror natural, que por sua vez, se relaciona com o senso comum e é utilizado para denotar um estado emocional. Assim, as pessoas podem sentir-se *horrorizadas* com a possibilidade de um desastre natural ou com um assassinato brutal.

No entanto, diferentemente da abordagem proposta por Joan Hawkins, centrada apenas na produção dos efeitos do gênero, Carroll estabelece a presença do *monstro* como condição fundamental para a caracterização do horror. Essa entidade, segundo o autor, é responsável por guiar os ânimos presentes na obra. Sua presença é sobrenatural e ameaçadora, uma vez que é impossível dar uma explicação racional para sua existência. “O monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é da maior importância- é repugnante” (CARROLL, 1990, p.39).

A inserção do monstro nas narrativas, de acordo com Carroll, é a condição essencial para uma obra ser considerada enquanto horror. Partindo desse pressuposto, Carroll já desautoriza a inserção da *Trilogia da vingança* em tal classificação, porém, dá pistas para a sua inclusão no que vem a ser o terror, onde, segundo o autor, a manutenção da integridade física é a maior preocupação dos personagens que habitam esse mundo ficcional. Teme-se ser morto, destruído ou ferido. Os filmes de tal gênero causam medo graças à presença de um perigo iminente. Ao contrário do horror, essas películas dispensam aparições fantasmagóricas ou sobrenaturais. O real por si só, já é o suficiente para amedrontar. A maldade aqui não emana dos monstros, mas das ações de seres humanos, criaturas pertencentes à “realidade”.

Frequentemente o terror se concentra nas histórias de homicidas, psicopatas ou assassinos em série mascarados que levam pânico e medo a alguma cidade ou local específico. O gênero terror para ser definido como tal, deve prezar por uma composição estratégica dos elementos citados, a fim de provocar os efeitos pretendidos, seja o medo, a angústia, a repulsa, a antipatia, o susto, a indisposição, o mal-estar ou o alívio, além de outros resultados possíveis.

O terror não prescinde do sobrenatural para criar sua rede de expectativas e, quando o faz, recorre a explicações lógicas, racionais e científicas. O gênero também destina-se à exploração de fenômenos psicológicos passíveis de serem compreendidos pela ciência, enquanto o horror chama em causa o indecifrável e o fantástico, inclassificáveis em uma perspectiva racional.

A breve definição do terror por parte de Carroll não oferece uma consideração aprofundada para o estudo desse gênero. Seu pressuposto a respeito dessa categoria tem apenas o propósito de servir como contra exemplo para a caracterização do horror. Porém, sabe-se que a única distinção entre ambos refere-se à presença de uma criatura/monstro incapaz de ter sua presença explicada racionalmente, de resto concluímos que as demais estratégias do horror para incitar ânimos no ato da apreciação, podem ser aplicadas também ao terror, uma vez que esses gêneros também são facilmente confundidos⁴³.

Apesar de premissas não muito aprofundadas, o autor dá as ferramentas necessárias para inserir o corpus na categoria terror, pois ao diferenciar este gênero do horror oferece mecanismos fundamentais para a sua compreensão enquanto passível a suscitar efeitos no âmbito da apreciação. Além disso, identifica a presença de assassinos como elementos formais essenciais para a narrativa. Seria, portanto, a abordagem mais adequada para os objetivos desta monografia.

Mediante os pressupostos de Carroll, os filmes da *Trilogia da vingança* são classificados como terror. As ações dos “monstros” ordinários de Park são guiadas pela intenção dos personagens em causar o mal ao próximo. Sente-se medo não de sua presença, mas dos atos que realizam. Em seus filmes, a estruturação das narrativas, especialmente as cenas de violência, solicitam a produção do medo e da repulsa.

A essa altura, a utilização do suspense, compreendido como o elemento responsável pela sustentação da tensão e da expectativa, confere às obras de terror a antecipação de ações futuras, principalmente a partir da utilização da trilha sonora, permitindo que, por exemplo, em *Sympathy for Lady Vengeance* seu uso denote os momentos onde Lee Geun-ja correrá perigo ou submeterá seu algoz às situações mais tenebrosas. A partir do início do primeiro acorde de uma música cria-se uma atmosfera e aumenta-se a sensação de estranhamento, sugerindo que algo ruim está por vir, portanto, o espectador pressupõe que algo não muito agradável ocorrerá e deve se preparar para a mais aterrorizante cena. Nesse sentido, a montagem também contribui para a criação da tensão no filme. O modo como os planos e outros elementos cinematográficos são arquitetados permite a eficácia na produção de efeitos.

⁴³ Para outras informações sobre o uso do gênero horror no cinema, ver ALMEIDA, 2005.

Ao mesmo tempo em que a obra de Park se relaciona com as convenções do terror, o diretor subverte algumas de suas características. Enquanto nesse tipo de filme os assassinos são vistos, na maioria das vezes, como vilões sem escrúpulos dignos das mais severas punições, os “monstros” da *Trilogia da vingança* são construídos para criar simpatia no receptor. Apesar de seus objetivos possuírem motivações maléficas, suas ações são justificadas graças ao sofrimento pelo qual passaram. A este ponto, qualquer discussão a respeito da moral dos personagens é suprimida para dar espaço a protagonistas que agem mediante sua própria ética.

O gênero cinematográfico na obra de Park Chan-wook possui um papel relevante, pois é ele quem guiará a forma como a narrativa será construída para causar no espectador o efeito de medo. Associado a tal fator, o estilo particular do diretor, mediante a manipulação da *mise en scène* influenciará no modo como o terror será apresentado nas obras analisadas.

Para este trabalho serão examinados apenas os filmes integrantes da Trilogia da vingança (*Sympathy for Mr. Vengeance*, *Oldboy* e *Sympathy for Lady Vengeance*), pois essas obras são aquelas que melhor demonstram uma articulação coerente do estilo do diretor no âmbito da construção narrativa. A fim de identificar e explicar como determinados elementos funcionam internamente nas obras, não será feita uma análise de cada um dos filmes separadamente, mas um exame conjunto, cujo propósito é apresentar os elementos recorrentes. Por isso, faz-se necessária uma apresentação dos longas escolhidos para o *corpus* e assim orientar a leitura do capítulo onde as análises tomarão corpo.

2.8. A Trilogia da vingança

Após a caracterização do universo temático e estilístico de Park Chan-wook, iremos agora apresentar brevemente os três filmes que serão analisados com maior profundidade no último capítulo desta monografia. *Sympathy for Mr. Vengeance*, *Oldboy* e *Sympathy for Lady Vengeance* foram filmados entre 2002 e 2005, com a intenção declarada do diretor em conceber uma trilogia cuja temática seria a vingança e a presença da violência uma característica comum às obras.

A realização dos filmes só tornou-se possível graças ao prestígio que Park adquiriu com o sucesso de bilheteria de *Joint Security Area*. Até então, o roteiro de *Sympathy For Mr.*

Vengeance, escrito no início dos anos 1990, fora recusado por diversos estúdios sul-coreanos. Com a concretização deste, vieram seguidamente os outros dois filmes: *Oldboy*, em 2003 e *Sympathy for Lady Vengeance*, em 2005. Os tópicos seguintes contêm uma breve sinopse de cada obra, com informações sobre seus personagens centrais e as principais peripécias do enredo.

2.4.1. *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002)

O primeiro filme da *Trilogia* mostra como a vingança surge a partir de acontecimentos simples do cotidiano, mas capazes de transformar-se em tragédias com escalas grandiosas, em decorrência de situações desastrosas que beiram o absurdo e estabelecem uma relação de causa e efeito. A partir de uma atmosfera caótica entra-se em contato com a história de Ryu (Shin Ha-gyun), um jovem surdo-mudo que precisou abandonar a faculdade de artes para cuidar da irmã adoentada, cujo estado necessita urgentemente de um transplante de rim.

Sem mais explicações, Ryu é demitido do emprego e, ao mesmo tempo, o quadro clínico de sua irmã piora gradativamente. Sem encontrar doadores compatíveis para a operação, Ryu recorre ao mercado negro de venda de órgãos, mas acaba sendo enganado e junto com todas as suas economias vê a chance de cura para a irmã ficar mais distante. Nesse mesmo período surge um potencial doador, mas o protagonista já não possui mais a quantia necessária para custear a cirurgia. Para conseguir o dinheiro suficiente para a operação, uma vez que perdeu tudo no mercado negro, é convencido pela namorada, Yeong-Mi (Bae Du-na), a sequestrar Yu-soon (Lee Dae-yeon), filha de Park Dang-jin (Song Kang-ho), seu ex-patrão, para com o valor do resgate pagar as despesas necessárias.

Com o rapto, Ryu leva Yu-soon para sua casa com a desculpa de que a menina é filha de um amigo. Entretanto, quando sua irmã descobre a verdade decide acabar com a própria vida e suicida-se, pois para ela, a atitude de Ryu representa uma afronta à sua dignidade. Este fato irá causar a morte acidental de Yu-soon, pois, quando Ryu vai enterrar a irmã às margens do lago onde brincavam na infância, a menina se afoga acidentalmente.

Com as situações ocorridas, o protagonista vai até os traficantes de órgãos para se vingar, pois acredita que as tragédias incididas em sua vida começaram a se delinear no momento em que

foi enganado por eles. Concomitantemente, Dong-Jin, inconformado com a morte da filha, procura aqueles que a raptaram e destruíram a única coisa pela qual ainda conseguia viver. O homem não se conforma com o ocorrido, uma vez que, segundo ele, não havia feito mal a ninguém.

Para encontrar os responsáveis por seu sofrimento, Dong-jin vende tudo o que tem. A vingança passa a ser seu único objetivo de vida. Ao descobrir o envolvimento de Ryu e Yeong-mi, vai à procura dos dois, conseguindo, com êxito, assassiná-los. Entretanto, ao final do filme, é executado por membros da cédula terrorista a qual Yeong-mi fazia parte.

Em *Sympathy for Mr. Vengeance* as relações de causa e efeito são fundamentais para o desenvolvimento das ações e peripécias dos personagens. São os acontecimentos inesperados, referenciados a uma atitude passada, os responsáveis pela emergência dos sentimentos vingativos dos protagonistas.

2.4.2. *Oldboy* (2003)

A segunda parte da *Trilogia da vingança* é inspirada no *mangá* japonês homônimo de Nobuaki Minegishi, onde três características humanas parecem se sobressair: a dor da perda, a catarse e o castigo. Como produto disso, resta a transformação moral e o constante desequilíbrio dos personagens que fazem parte desse universo pessimista.

Na fábula, Oh Dae-su (Choi Min-Sik) é raptado e fica preso por quinze anos em um quarto blindado sem saber qual a razão de seu sequestro. Sua única comunicação com o mundo é um aparelho de televisão e é através dele que descobre o assassinato de sua mulher, sendo que a suspeita recai sobre seus próprios ombros.

A passagem de tempo é a grande ferramenta de tortura utilizada para fazer o personagem praticamente transformar seu caráter ordinário e acentuar o desmanche completo de suas estruturas psicológicas. É durante o enclausuramento que o protagonista alimenta seu sentimento de vingança.

Da mesma forma inusitada com a qual foi preso, Oh Dae-su é libertado repentinamente e agora não interessa mais a razão pela qual foi preso, mas sim por que foi solto. Em sua busca lhe é solicitado pela própria pessoa que o raptou, Lee Woo-jin (Yu Ji-tae), a desvendar os mistérios e os motivos do seu sequestro em cinco dias.

Durante a procura por respostas é auxiliado pela jovem Mi-do (Kang Hye-jeong), moça que conheceu em um restaurante logo após ser libertado. A trama se desenvolve com ares detetivescos, graças às investigações as quais o protagonista se submete para descobrir porque foi preso e libertado após quinze anos. Durante suas investidas também se envolve em situações de violência e tortura.

Ao final do filme, com o encontro entre Dae-su e Woo-jin, a história se transforma radicalmente em uma tragédia. De vingador, o protagonista torna-se objeto de vingança. Nesse sentido, a violência física proveniente do protagonista é neutralizada pela violência moral de Woo-jin, cuja tônica de seu projeto vingativo era fazer com que Dae-su se envolvesse sexualmente com Mi-do, na verdade sua filha, pois o algoz acredita que sua irmã, com quem mantinha uma relação incestuosa, havia se suicidado após Oh Dae-su espalhar tal boato pelo colégio onde estudavam. Desse modo, sua intenção correspondia em fazê-lo passar por uma situação semelhante à dele a fim de saber se Dae-su seria capaz de suportar uma situação moralmente condenável.

O tempo em que ficou preso foi o suficiente para que sua filha atingisse a maioridade e fosse possível fazer com que Oh Dae-su e Mi-do se envolvessem afetivamente e sexualmente, graças também às sessões de hipnose as quais os personagens foram submetidos. Tal fato será responsável por incutir uma reviravolta na narrativa, restando a Dae-su se auto-punir cortando a própria língua, como forma de pedir a Lee Woo-jin para que não conte nada a Mi-do .

2.4.3. *Sympathy for Lady Vengeance* (2005)

Na última parte da *Trilogia*, diferentemente das outras obras, tem-se como protagonista uma mulher, Lee Geun-ja (Lee Yong-ae), logo, a vingança é apresentada a partir de um ponto de vista feminino. A trama começa no momento de sua saída da prisão após cumprir uma pena de treze anos sob a acusação de ter sequestrado e matado um garoto de sete anos, crime cometido,

na verdade, por seu amante, o Senhor Baek (Choi Min-sik), um professor de escola primária. A personagem foi obrigada a assumir o assassinato para que o homem não fizesse mal a sua filha recém-nascida.

Durante o tempo em que esteve presa, Geun-ja planejou sua vingança contra o Senhor Baek. Com a liberdade, finalmente tem a chance de colocá-la em prática, mas, primeiro, a protagonista precisa reconstruir sua vida antes de partir para a concretização da revanche. Ela começa a trabalhar em uma padaria, vai ao encontro de sua filha, adotada por australianos, para somente depois ir ao atrás de seu antagonista.

Na trama, descobrimos a história de Geun-ja aos poucos, sempre em uma narrativa não linear. Nas idas e vindas do roteiro, conhecemos suas companheiras de cárcere, personagens de fundamental importância, visto que cada uma contribuirá de algum modo para a concretização da vingança da protagonista.

Em *Sympathy for Lady Vengeance*, a trama se estrutura de modo a acompanhar a elaboração do plano vingativo de Lee Geun-ja contra o Senhor Baek, mas, quando a personagem descobre que ele também havia assassinado outras crianças, além daquela a qual se declarou culpada, seus objetivos se modificam. Ao invés de realizar uma vingança individual, convoca os pais das crianças para que eles decidam o que fazer com o algoz de seus filhos.

Se até então, Geun-ja mostrava-se como a potencial assassina do Senhor Baek, a esta altura sua participação na efetivação do crime consiste em apenas acompanhar como as pessoas afetadas se vingam. Numa atitude *voyer*, a protagonista assiste às formas de tortura sofridas pelo personagem. A concepção de uma vingança elaborada conforme planejou, dá espaço a animália concernente à fúria humana.

Após uma breve descrição do *corpus*, apresentamos no capítulo seguinte os pressupostos metodológicos responsáveis por oferecer as ferramentas necessárias para a interpretação dos filmes. As propostas analíticas descritas a seguir possuem uma preocupação em compreender a obra enquanto material expressivo, por isso, focam-se na estruturação dos elementos internos que dão forma ao discurso proferido pelos filmes.

3. A INTERPRETAÇÃO NARRATIVA DO FILME: PROPOSTAS METODOLÓGICAS E ANALÍTICAS

As atividades interpretativas e analíticas do filme podem ser realizadas das mais diversas formas e através de variadas correntes do pensamento. No âmbito acadêmico podemos distinguir alguns modos de abordagem, entre eles uma *pré-textual*, cujo objetivo é utilizar o material fílmico para identificar um conjunto de comportamentos, atitudes e outras manifestações sociais que transparecem na obra. A intenção é explicar questões, por exemplo, de cunho sociológico, psicológico ou do domínio de outras ciências do conhecimento. Esta perspectiva não se atém ao filme em si, mas a uma gama de possíveis significados que dele emanam. Boris Trbic, em *Park Chan-wook's World of Personal Introspection* (2004), por exemplo, utiliza a obra *Oldboy* (idem, 2003), de Park Chan-wook, para compreender como a vida contemporânea e a arquitetura da cidade contribuem para a construção de um indivíduo introspectivo e individualista.

Outro tipo de abordagem é a conhecida como *contextual*, que busca demonstrar as relações do filme com o mundo externo a ele, ou seja, como as obras se constituem como reflexo dos discursos hegemônicos da sociedade⁴⁴. Muitas pesquisas a respeito do cinema coreano caminham nessa direção, pois, como o estabelecimento de uma indústria cinematográfica no país é algo recente e concomitante ao processo de democratização da nação, muitos autores analisam as obras com o propósito de compreender, sobretudo, como elas representam a identidade coreana no contexto da globalização (LEE, 2005; KIM, 2005). Outro exemplo são os trabalhos de Hyangji Lee (2006), cujas pesquisas se desenvolvem no sentido de explicar como os filmes representam os diálogos entre a cultura local e a global.

As duas abordagens citadas estão mais interessadas em utilizar o filme para interpretar questões relacionadas ao mundo, à dinâmica social e aos processos identitários, que compreender o funcionamento da obra enquanto produto expressivo. Desse modo, as interpretações vinculadas a elementos *pré-textuais* e *contextuais* não são capazes de fornecer um atestado sobre a estruturação do objeto fílmico, uma vez que se situam em questões externas a ele. Como alternativa a tais pressupostos, propomos uma análise preocupada com

⁴⁴ Esse tipo de abordagem se centra nas questões desenvolvidas ao redor dos estudos culturais. Tal acepção prega, dentre outras coisas, que os produtos da cultura são reflexos dos discursos hegemônicos que emanam da sociedade, ou seja, aqueles predominantes nos mais diversos meios culturais. Ver THOMPSON, 1977.

os elementos constitutivos do filme e suas inter-relações. Tal perspectiva responde mais apropriadamente às questões de pesquisa que orientam este trabalho. Nosso objetivo é entender como as obras da *Trilogia da vingança* se constroem narrativamente e de que modo a articulação estratégica de determinados elementos são capazes de provocar certos ânimos no apreciador, como a repulsa e o medo, efeitos típicos do terror.

Para atender aos objetivos propostos, assumimos como método analítico o exame imanente da obra fílmica, mas sem desconsiderar as informações contextuais onde a obra foi concebida. O propósito é se ater ao filme para “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p.15) seus elementos e assim compreender como certos mecanismos se relacionam e se justapõem para criar um significado. Essas acepções estão em sintonia com os trabalhos desenvolvidos ao redor da *poética*, conceito empregado primeiramente pelo filósofo Aristóteles e reapropriado séculos depois pelos formalistas russos.

A *poética* prega que toda obra é um constructo que se organiza estrategicamente para produzir efeitos sobre o espectador. Uma abordagem fundada em tal perspectiva requer que o exame do produto artístico se limite a análise do objeto em questão para compreender como os elementos que o constituem se convertem em um significado e incitam determinados ânimos. Quanto a isso, o pesquisador Wilson Gomes (2006) salienta: “a *poética* estuda a produção - nas obras de narrativa ficcional e na representação dramática - dos efeitos específicos de cada gênero de poesia sobre os seus fruidores” (GOMES, 2004b, p. 30).

Ao se optar por uma análise imanente do filme, não se está assinando um acordo que prescreva, como atitude a ser tomada obrigatoriamente pelo analista, o afastamento de conhecimentos contextuais. Uma obra pode ser constituída por determinados mecanismos internos que para funcionarem plenamente solicita algumas informações históricas.

Desse modo, nosso trabalho não se centra na super interpretação de fenômenos que identificam “significados ocultos” na obra, mas em fundamentos desenvolvidos ao redor de uma *poética* aplicada ao cinema, cuja premissa se estabelece a partir de dois questionamentos: 1) *Como determinados filmes são feitos?* e 2) *Quais são seus efeitos e funções?* Seguindo estes preceitos, uma análise deve primar pela identificação dos elementos constituintes da narração à luz dos efeitos que produz no espectador. Baseado em tais premissas, David

Bordwell (1989) sinaliza três aspectos fundamentais que, ao serem analisados, respondem às questões levantadas pela *poética*. A seguir o autor os descreve:

A *temática* considera o assunto e o tema como componentes do processo construtivo (...), estuda os motivos, iconografia e temas como material, como princípios construtivos ou como efeitos de princípios construtivos. (...) Na *construção formal* (...) o domínio de investigações mais proeminentes aqui são a teoria e análise da narrativa, que, tem como princípio fundamental a construção de filmes (...) O *estilo* lida com os materiais e padronização do meio cinematográfico assim como os componentes do processo construtivo (BORDWELL, 1989, p. 376).⁴⁵

A partir da descrição de tais elementos, Bordwell propõe para os estudos fílmicos um método de análise baseado nas pesquisas literárias dos formalistas russos e nos pressupostos da psicologia cognitiva. A esta perspectiva o autor denominou de *Neoformalismo*, cujo objetivo é identificar as suposições gerais sobre a forma como o filme é construído e como este opera na sugestão de respostas por parte do espectador. Para tanto, a abordagem se centra apenas no estudo da *construção formal* e no *estilo*.

De acordo com as premissas de Bordwell, a análise *Neoformalista* aplicada ao filme não é um método geral e universal, pois se preocupa com os aspectos particulares da obra para, a partir daí, identificar um modo de funcionamento próprio a cada objeto. Sendo assim, o retorno aos conceitos do formalismo, como *fábula* e *trama*, dá o aporte necessário para uma compreensão da construção narrativa fílmica, permitindo uma análise focada nos aspectos intrínsecos da obra. O exame imanente pressupõe, portanto, a identificação de aspectos estilísticos consolidados historicamente, tais como o *estilo canônico do cinema clássico hollywoodiano* e o *estilo paramétrico*. Para o autor, “a poética *Neoformalista* está especialmente interessada em saber como, num contexto de convenções, um filme ou o trabalho de um diretor se destaca” (BORDWELL, 1989, p. 382)⁴⁶.

Nesta pesquisa não assumimos a existência de um *estilo* narrativo nascido, criado e consolidado na Coréia do Sul, pois chegar a tal conclusão implica numa pesquisa maior e

⁴⁵ Thematic considers subject matter and theme as components of the constructive process (...) thematic study motifs, iconographies, and themes as material, as constructive principles, or as effects of constructive principles (...) Constructional forms (...) the most prominent research domain here is the theory and analysis of narrative which as fundamental constructive principle in films. (...). Stylistics deal with the materials and patterning of the film medium as components of the constructive process (BORDWELL, 1989, p. 376).

⁴⁶ Neoformalist poetics has been especially interested in how, against a background of conventions a film or a director's work stands out (BORDWELL, 1989, p. 382).

mais abrangente, algo impossível de ser feito em uma monografia, cujo período de realização se restringe a quatro meses. O que nos interessa do *Neoformalismo* são os modos de compreender a narração cinematográfica, mediante a identificação de elementos responsáveis por sua construção, assim como a forma como estes se inscrevem na obra.

Da mesma forma que o *Neoformalismo*, o método analítico *Poética do cinema*, proposto pelo pesquisador Wilson Gomes e desenvolvido no Laboratório de Análise Fílmica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (UFBA), procura também demonstrar o modo como os efeitos de uma obra cinematográfica se relacionam com as estratégias inerentes a sua criação. Focado no exame interno e individual do objeto artístico, este pressuposto parte da aceção de que os filmes são um conjunto de instruções organizadas sistematicamente para solicitar determinados ânimos no fruidor, sejam eles emocionais, cognitivos ou sensoriais. Caberia ao analista, portanto, identificar e compreender como tais elementos se justapõem na obra.

A proposta de Gomes, como veremos posteriormente, ao fazer um resgate dos preceitos aristotélicos, considera o filme uma amálgama de estratégias que precisa ser desmontado para ser compreendido. Solicita-se então que o analista vá até a obra para identificar que estratégias são essas que provocam efeitos no espectador, quais os mecanismos que possibilitam respostas no ato da apreciação e quais os códigos internos responsáveis pelo funcionamento do filme. Desta forma, o procedimento metodológico da *Poética do filme* prescreve uma compreensão da obra em três dimensões: efeitos, estratégias e materiais.

Dentro dos nossos objetivos, os preceitos do *Neoformalismo* conjugados à *Poética do filme* nos oferecem ferramentas relevantes para uma análise aplicada às obras fílmicas enquanto materiais expressivos. Ambas as metodologias estão preocupadas em identificar como a estruturação de certos elementos no objeto artístico conduz a atividades espetatoriais, ao mesmo tempo em que pregam uma perspectiva formalista atenta aos fatores imanentes do produto examinado.

Tais metodologias, entretanto, não são a mesma coisa. Enquanto a *Poética do filme* considera a obra um objeto individual e se propõe a analisá-la a partir dos efeitos cognitivos, sensoriais e sentimentais, o *Neoformalismo*, por sua vez, pesquisa como aspectos estilísticos influenciam

na construção da narração, examinando como os efeitos cognitivos contribuem para o entendimento desta.

Em nossa pesquisa, os fundamentos de Bordwell ao apontarem critérios úteis para a análise da narração, como veremos adiante, auxiliam na compreensão dos recursos utilizados por Park Chan-wook na construção da *Trilogia da vingança*. Acreditamos que a metodologia *Poética do filme* é compatível com os preceitos narratológicos do *Neoformalismo*, pois, enquanto este se centra na pesquisa de conjuntos históricos, examinando os recursos fílmicos e determinados efeitos cognitivos, a primeira oferece ferramentas analíticas úteis para o exame desses fatores.

Adotamos, portanto, essas duas acepções para a análise do nosso *corpus*. Nos tópicos seguintes desenvolvemos as principais ideias presentes em tais abordagens, porém, faz-se necessária, primeiramente, uma rápida apresentação das principais teorias narrativas que as antecederam e as influenciaram.

3.1. Entre formas e estruturas: duas abordagens para a compreensão narrativa

A narrativa não é exclusivamente cinematográfica, uma vez que se refere também ao teatro, à literatura e aos contos orais. Seus sistemas foram criados fora do cinema e mesmo antes do seu surgimento. A compreensão da narrativa fílmica dependeu, por muitos anos, das abordagens sobre o que seria a narração de um modo geral, por isso, sempre existiu uma tendência a pensá-la como associada às manifestações mais antigas do contar.

Um dos primeiros estudos sobre a narrativa remonta o texto *Arte Poética* (2007), do filósofo Aristóteles. A obra escrita por volta de 335 a.c, ao elaborar uma teoria a respeito do ato da criação artística dos gêneros teatrais da Grécia Antiga, concebe a narração como a representação de um espetáculo, ou seja, como o ato de imitação das ações de seres animados, ou em bom grego, *mímesis*.

O texto aristotélico se foca, primordialmente, no estudo prescritivo do funcionamento de um gênero lírico, a tragédia. Aferem-se daí contribuições relevantes para a compreensão da narração sob a perspectiva de sua construção e produção de efeitos. Isto é, como determinados

elementos são organizados na obra, a fim de incitar certos ânimos no ato da apreciação. Tal concepção será desenvolvida mais a frente nesta monografia.

É preciso salientar, entretanto, que do tratado aristotélico, a tradição *mimética* - focada no ato da representação - influenciou diversos teóricos do cinema, principalmente no período anterior à década de 1960. Muitos ensaios fundamentados em tal princípio desenvolveram a noção de olhar perspectivo como um conceito para explicar a narração (PUDOVKIN, 1983, MUNSTERBERG, 1983, ANDREW, 2001). Acreditava-se que os filmes, por consistirem em uma série de imagens combinadas - para formar uma história com sentido - presentificariam na visão do espectador um objeto imitado.

Vladimir Pudovkin (1926) acredita que a câmera seria os olhos de um observador implícito que vê a ação e dirige a atenção do espectador para os diferentes elementos que se sucedem na trama. Além disso, a disposição dos planos, a partir da montagem, criaria uma sensação de alguém que vê as situações sucedidas no filme.

O estudo *poético* da narrativa proposto por Aristóteles também foi retomado por acadêmicos russos nas primeiras duas décadas do século XX. Conhecidos pejorativamente como “formalistas”, pois seus opositores acreditavam que a teoria desenvolvida pelo “movimento”, cuja premissa básica pregava a análise imanente da obra literária, seria limitada, uma vez que se recusava categoricamente à interpretação extraliterária do texto. Boris Eikhenbaum descreve de forma sucinta a premissa do grupo do qual fazia parte: “O que nos caracteriza não é o formalismo enquanto teoria estética, nem uma metodologia representando um sistema científico definido, mas o desejo de criar uma ciência literária autônoma a partir das qualidades intrínsecas do material literário” (EIKHEMBAUM, 1976, p. 22).

Para os formalistas russos, disciplinas do conhecimento como a filosofia, a sociologia e a psicologia, por exemplo, não eram adequadas para uma abordagem da literatura, pois se prendiam a aspectos irrelevantes para a compreensão da organização da obra enquanto produto estético, este um fator interno, jamais externo. Quanto a isso, Roman Jakobson (1973) pontua: “O objeto da ciência literária não é a literatura, mas a ‘literalidade’, ou seja, o que faz de uma obra dada uma obra literária” (JAKOBSON, p.172).

Os formalistas projetavam a criação de uma ciência da literatura que deveria afastar-se de quaisquer aspectos extraliterários, e para que isso fosse possível, as obras deveriam ser estudada por si só. Daí a necessidade de conceitualização da literariedade, que daria o respaldo necessário para aquilo que se almejava, ou seja, o estudo da natureza autônoma da linguagem *poética* e sua especificidade como um objeto da crítica literária.

Boris Eikhenbaum, por exemplo, ao analisar o texto *O Capote*⁴⁷, de Nikolai Gogol, acredita que a obra pode incitar diversas considerações externas a ela. Pode ser examinada, dentre outras coisas, como um tratado sociológico a respeito do modo como representa a burocracia do serviço público russo durante o regime czarista. Entretanto, essa abordagem é incapaz de compreender os aspectos formais que a constituem em sua totalidade. Uma análise empreendida do ponto de vista formalista, como sugere o autor, presa pela identificação de um conjunto de unidades concernentes à obra, ou seja, como ela é contada, estruturada, o modo como as informações são justapostas na trama, dentre outros fatores.

Ao tentar compreender a construção da língua *poética*, a abordagem formalista parte para a análise da construção narrativa literária. As pesquisas de Boris Tomachevski (1973) vislumbram duas estruturas fundamentais nas quais se sustentam o texto. De um lado está a *fábula*, compreendida como a descrição cronológica dos acontecimentos, mediante uma relação de causa e efeito, enquanto a *trama* corresponde ao modo como a ação se apresenta, ou seja, como a história é contada a partir de certa sucessão de eventos, mas sem obedecer a critérios causais. Portanto, segundo o autor,

Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra. A fábula opõe-se a trama, que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam (TOMACHEVSKI, 1973, p. 173).

⁴⁷ O conto, um enredo simples, se centra em um funcionário público da Rússia czarista que, a grandes custos, compra um novo capote, mas o tem roubado no mesmo dia. Desesperado, busca o auxílio das autoridades para reaver a peça, mas seus esforços acabam em vão. Debilitado física e emocionalmente, adocece e acaba por falecer. Após algum tempo, ressurgue como fantasma, que vagueia pela cidade em busca do casaco roubado. Aparentemente, a alma penada sente-se vingada ao assustar e levar o capote de um importante funcionário público, que em vida lhe negara ajuda

Dois elementos ainda se destacam na caracterização da narrativa: o *motivo* e a *motivação*, que atuam de forma bastante próxima. O primeiro constitui-se no menor elemento que compõe a narrativa. São suas estruturas mais elementares, unidades temáticas que, agrupadas, dariam forma à fábula. A *motivação*, por sua vez, é o sistema que gere e coordena esses *motivos*. É a forma como eles são dispostos e/ou apresentados na obra.

Nos anos 1960, surge a corrente estrutural, uma abordagem crítica em relação ao exame individual e imanente da obra. Tal perspectiva reconhece a literatura e outros objetos artísticos como estruturas, isto é, como um sistema constituído de partes que se relacionam mutuamente para formar um sistema único de significação. Cada elemento desempenharia uma função específica no texto, determinado pelo modo como a obra se organiza e pelas leis que a regem.

A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural. O termo “estrutura” tem pois aqui um sentido lógico, não espacial (TODOROV, 2006, p. 80).

O princípio essencial do estruturalismo compreende a narrativa como *discurso*⁴⁸. A assertiva decorre de um fundamento linguístico a respeito da distinção entre *langue* (língua), sistema abstrato de normas segundo o qual se manifesta a *parole*, termo que, por sua vez, se refere à fala individual, em outras palavras é a projeção da língua, é o discurso. À luz desses pressupostos, a análise da obra literária procura compreender como a língua se apropria de estruturas que antecedem sua fala, ou seja, como o narrador lança mão de unidades narrativas preexistentes a seu romance.

Para Roland Barthes (1976), a noção de *discurso* permite a classificação dos diversos elementos que integram a narrativa. O autor aponta um modelo que identifica três níveis para sua organização: as *funções*, as *ações* e a *narração*. Tais elementos estão ligados entre si “segundo um modo de integração progressiva: uma função não tem sentido se não tiver lugar

⁴⁸ Tzevetan Todorov classifica a narração a partir da distinção entre o discurso e a história. “É história quando evoca certa realidade, acontecimentos ocorridos, personagens que se confundem com pessoas do mundo real. Poderia ser relatada por outros meios, por um filme, por exemplo, ou através de narrativas orais de alguma testemunha, sem ser expressa em um livro. É discurso, por sua vez, quando existe um narrador que relata a história e um narrador que a percebe. Nesse sentido, não é a ação relatada o mais relevante, mas a maneira como é contada (TODOROV, 1976, p. 211).

na ação geral de um actante; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código” (BARTHES, 1976, p. 27)⁴⁹.

As *funções* são essenciais no desenvolvimento da narração, pois representam uma unidade de conteúdo com o propósito de significar um discurso, ou seja, organizam as diferentes sequências da narrativa, ao mesmo tempo em que lhes assegura coerência. As *ações* implicam nos estudos dos personagens compreendidos enquanto agentes participantes da ação. Por fim, o nível da *narração* descreve o código através do qual um narrador se comunica com um destinatário. O modelo barthesiano de análise tem a intenção de reconhecer uma estrutura narrativa abstrata apta para a compreensão de estruturas concretas. Busca-se o geral para a aplicabilidade no específico.

Quanto a isso, assinala Tzevetan Todorov (2003): “o objeto do estudo deve ser os modos narrativos, ou os pontos de vista, ou as sequências, e não tal ou tal conto em si mesmo e por ele mesmo” (TODOROV, 2003, p. 86). Porém, uma vez compartilhada essa suposição, os estruturalistas se mostram contraditórios, pois a criação de um modelo arquetipo de análise implica numa ligação com a evolução histórica do texto, por isso, a pretensão em conceber uma *poética* da obra, a partir de um estudo imanente para a identificação de normas e preceitos, mostra-se inválida já que esta acepção prega o desligamento total de aspectos extra-textuais.

No âmbito cinematográfico, Cristian Metz (1976) desenvolve uma abordagem atrelada ao estruturalismo. Em *A grande sintagmática do filme*, o autor procura aplicar à linguagem cinematográfica o equivalente às sequências narrativas literárias para assim conceber um modelo comum de *fábula*, onde os filmes se estruturariam. Para ele, a obra se divide em seis segmentos autônomos: 1) a *cena*, unidades temporais e espaciais, 2) a *sequência*, elementos da ação desenvolvidos a partir de saltos no tempo, 3) o *sintagme alternante*, montagem narrativa paralela que implica em simultaneidade temporal, 4) o *sintagma frequentativo*, alternância de ações sem relações temporais e espaciais definidas, 5) o *sintagma descritivo*, são os objetos mostrados em sucessão, sugerindo a coexistência espacial, é empregado para situar a ação e 6) o *plano autônomo*, corresponde ao plano sequência e aos *inserts*.

⁴⁹ Esses níveis apresentam correspondentes nas teorias estruturais de Tzvetan Todorov (1976) e Gérard Genette (1976).

As abordagens de Barthes, Todorov e Metz estabeleceram para a análise da narrativa princípios de funcionalidade e de generalização, buscando, quantitativamente, o que as obras do mesmo gênero têm em comum, numa postura descritiva, objetiva e cientificista. A preocupação em construir um modelo arquetipo que dê conta de todas as narrativas existentes e as que porventura pudessem existir, recusa o exame imanente da obra individual e conseqüentemente vai contra a ideia de análise do objeto enquanto um fim.

As ideias difundidas pelos estruturalistas objetivam a constituição de uma *poética* de base operacional, onde as obras não passam de particularizações de modelos já existentes e consolidados. Essa acepção, no entanto, é incapaz de suscitar esclarecimentos efetivos sobre todas as narrativas, uma vez que não dá brechas para o surgimento de novas possibilidades de estruturação da história.

Propomos então, para a análise narrativa do filme, o resgate dos fundamentos formalistas, pois acreditamos que estes fornecem elementos relevantes para a compreensão da narrativa contemporânea. Conceitos como *fábula* e *trama* oferecem intuições para o entendimento da obra como um fim, pois são responsáveis por indicar uma análise preocupada em identificar os elementos que constituem a obra.

3.2. Neoformalismo e a narração cinematográfica

O *Neoformalismo* prega o retorno aos conceitos trabalhados pelos formalistas russos dos anos 1920 para compreender a narração cinematográfica. Seu interesse está em averiguar como, em relação a um padrão de convenções, um filme ou o trabalho de um diretor se destaca, respectivamente a partir da análise das *formas de construção* fílmica e da *estilística*. Aliado a tais fatores, David Bordwell (1989) sublinha a necessidade de estabelecer convenções para o estudo das práticas de recepção.

A narrativa cinematográfica se fundamenta, portanto, a partir da relação entre as sequências fílmicas dispostas nas obras, de modo a produzir um sentido único. Este processo entrelaça todos os elementos que aparecem no filme, desde os personagens, os cenários, a ação, a temporalidade, a espacialidade, a outros adereços, como por exemplo, a cenografia, a

fotografia e o som. A manipulação desses recursos, por parte de um narrador, origina um regime de representação capaz de solicitar nos espectadores determinadas atividades inferenciais.

A metodologia *Neoformalista* aplicada à análise da narração cinematográfica é capaz de especificar os recursos e formas objetivas que fazem funcionar a atividade do espectador, ao mesmo tempo em que se foca na obra fílmica com o propósito de identificar os elementos que a constituem. Em *La narración en el cine de ficción* (1996), David Bordwell retoma a ideia de narração como uma atividade formal e se aproxima das ideias cognitivas-perceptuais para compreender a atividade dos fruidores.

Apoiando-se nos conceitos de Tomachevsk, Bordwell concebe a narração como um sistema tríplice, cuja primeira categoria é a *fábula*, termo que se refere aos eventos narrativos em sequência cronológica e causal, ou seja, é o curso de acontecimentos ordenados temporalmente. É uma construção elaborada pelo apreciador, a partir de inferências feitas a respeito da narração fílmica, funciona como uma espécie de resumo da obra. Um exemplo disso são as sinopses encontradas em capas de DVDs.

Vejamos como isso funciona em *My sassy Girl* (Yeopgijeogin Geunyeo, 2001), filme dirigido por Kwak Jae-yong. Em tal produção podemos descrever a fábula da seguinte forma: Kyun-woo (Jun Ji-hyun), um jovem universitário encontra uma moça embriagada na estação do metrô. O rapaz tenta ajudá-la a se equilibrar. A situação os leva a passar um bom tempo juntos, entre conversas e lamentações. A partir daí, os dois desenvolvem uma relação de amizade muito forte, semelhante a um namoro, ambos sentem ciúmes um do outro, se declaram a todo tempo, mas em momento algum há qualquer contato físico ou beijos. Ao final da película, a moça, cujo nome nunca é revelado, propõe a Kyun que ambos escrevam cartas relatando as impressões que cada um possui do outro. Os escritos são enterrados, “Ela” se despede e pede para se encontrarem, após dois anos, naquele local. Depois do período estabelecido, Kyun retorna, mas a moça não. Neste breve resumo as reviravoltas da narração são desprezadas e há uma potencialização dos eventos ocorridos linearmente numa relação de implicações:

Kyn encontra uma moça bêbada → Kyn e “Ela” estabelecem uma relação de afeto → ambos escrevem cartas, as enterram → prometem se encontrar após dois anos → o tempo passa → Kyn retorna ao local → “Ela” não.

A *fábula* é, portanto, um constructo arquitetado progressivamente e retroativamente para organizar os eventos por ligações causais, temporais e espaciais. Sua representação se dá mediante a *trama*, o sistema responsável por orientar o modo como seus pormenores serão circunscritos. Em *My sassy girl*, esta organiza os eventos de forma não linear, diferenciando-se do esquema acima. Na primeira cena, por exemplo, Kyun-woo já está no local onde foram enterradas as cartas e aguarda a chegada da moça que havia conhecido no metrô. Ao longo do filme surgem vários *flashbacks* responsáveis por apresentar cenas do passado de cada um dos personagens. Para citar alguns, vemos a relação de ódio que Kyun, desde criança, nutre por sua avó. Em outro retorno ao passado, mostra-se que “Ela”, antes de conhecer o rapaz, havia perdido seu namorado, morto por complicações de um câncer.

O terceiro elemento constituinte da narração é o *estilo*, compreendido como o uso sistemático dos recursos cinematográficos, tais como técnicas de enquadramento, cenografia, montagem, sonoplastia, direção, dentre outros. Este termo se refere ao modo como o diretor manipula elementos da linguagem e técnica cinematográficas, algo que influenciará no modo como a trama será apresentada, mediante a utilização dos recursos citados.

Nesse sentido, é possível afirmar que “no cinema de ficção, a narração é o processo mediante o qual a *trama* e o *estilo* do filme interagem no curso de estimular e canalizar a construção da *fábula* pelo espectador”⁵⁰ (BORDWELL, 1996, p.53). Nesta perspectiva, um filme só é narrativo quando se identifica a associação entre esses três elementos. Seria possível tratar da narração como um assunto apenas da ordem da *fábula* e da trama, porém, isto não explicaria a forma como a textura do filme, enquadramentos, montagem, fotografia e trilha sonora, por exemplo, influenciariam a atividade do espectador, afinal, a compreensão da *fábula* é o objetivo principal da narração.

⁵⁰ En el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador (BORDWELL, 1996, p.53).

3.2.1. Processos cognitivos de compreensão da narrativa

O filme é um material expressivo incompleto que necessita da cooperação de um espectador para adquirir significado. Esse apreciador, nos preceitos de Bordwell, é uma entidade hipotética que atua segundo protocolos determinados para construir a *fábula* do filme. Sua aceção se relaciona com a noção de *leitor-modelo* concebida por Umberto Eco (1986). Para este autor, todo texto pressupõe a existência de um leitor ideal, cuja função é colaborar para a construção do significado da obra, pois esta possui espaços em branco propositais que necessitam de preenchimento para obter sentido.

No livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), Eco enfatiza que “um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa” (ECO, 1994, p.37). Em outras palavras, o *leitor-modelo* deve ser capaz de cooperar com a atualização textual e seguir uma trajetória de interpretação compatível com o desenrolar da narração.

Para trabalhar esta “entidade hipotética”, a concepção bordwelliana lança mão do cognitivismo. Tal perspectiva considera que o espectador constrói julgamentos perceptivos sob as bases de *inferências*, construindo a realidade do filme através de *esquemas*. Estes, por sua vez, são conjuntos de conhecimentos organizados que possibilitam a criação de *hipóteses*.

Os *esquemas* são mapas mentais que ajudam na construção da *fábula* mediante os eventos apresentados na *trama*. Sua ação cognitiva se desenvolve a partir de modelos do contar difundidos culturalmente. Assim, ao assistir um filme, o espectador manipula os seguintes aspectos: 1) capacidades perceptivas; 2) conhecimentos prévios determinados pelas experiências de vida e 3) a própria estrutura de organização dos elementos dos filmes. Os *esquemas* dividem-se em três tipos, onde cada um desempenha um papel específico para o entendimento da narrativa fílmica.

Os *protótipos*, por exemplo, são capacidades perceptíveis que implicam na identificação de características de acordo com as normas estabelecidas na obra. São relevantes para a identificação de agentes, ações, objetivos e localização. Entender uma produção como *Silmido* (idem, 2003), de [Kang Woo-suk](#), um filme sobre a guerra entre as Coreias, sugere a aplicação dos seguintes *esquemas*: <<conflito desencadeado durante a guerra fria>>, <<disputa entre

sul capitalista e norte socialista>>. Claro que existem muitas outras associações, mas elas dependem da capacidade inferencial de cada espectador.

O segundo tipo de *esquema* se refere aos *padrões*, que correspondem à capacidade de completar informações quando estas faltam em um filme. O espectador tem a capacidade de pressupor um *esquema* mental mestre, uma abstração da estrutura narrativa na qual encarna expectativas típicas sobre como classificar os acontecimentos e relacioná-los com o todo. Este esquema é utilizado como uma estrutura para compreender, recordar e resumir uma narração. Hyun-nam (Bae Du-na), em *Barking Dogs Never Bite* (Peullandaseu-ui Gae, 2000), de Bong Joo-ho, passa o dia todo em um emprego entediante elaborando cartazes para cães perdidos. Ao longo da produção é possível ver postes onde esses panfletos estão colados. Em momento algum há alguma cena mostrando tal ação, mas o espectador entende que uma entidade fez isso, sem precisar de qualquer indicação.

Por fim, têm-se os *esquemas* chamados de *processuais*, responsáveis por adquirir e organizar dinamicamente a informação na narrativa. Às vezes um filme propõe informações diferentes das *fábulas* convencionadas pelo sistema canônico, assim o espectador precisa postular e direcionar suas expectativas no sentido de tentar compreendê-lo. Em muitos momentos as obras se organizam de maneira tão previsível que os processos inferenciais ocorrem sem muitos problemas.

Alguns dos procedimentos para a compreensão de *esquemas processuais* foram postulados, na década de 1920, por Tomachevsky e Chkloski. A partir da ideia de *motivação*, os autores identificaram formas para a observação dos detalhes de construção da obra e, conseqüentemente, o modo como as informações são justapostas a fim de despertar associações inferenciais.

Pela relevância dos elementos na história, a *motivação* se classifica como *composicional*, onde o espectador organiza os acontecimentos que percebe segundo relações causais. Desse modo, assume que um evento pode ser o resultado de outro, de uma característica de um personagem ou de alguma regra geral do filme. A narração também pode se associar a aspectos da realidade, neste caso, tem-se a *motivação realista*. Para Tomachevski, sua presença é essencial, pois “sabendo do caráter inventivo da obra, o leitor exige, entretanto,

certa correspondência com a realidade e vê o valor da obra nesta correspondência (TOMACHEVSKY, 1925, p.187).

O espectador pode ainda justificar uma *inferência* a partir da presença de elementos que se inscrevem numa determinada categoria textual, neste caso tem-se a *motivação transtextual*. O exemplo mais claro para essa categoria corresponde à noção de gênero cinematográfico. Em um filme de horror como *Red shoes* (Bunhongsin, 2005), de Kim Yong-gyun, por exemplo, espera-se ter a presença do sobrenatural assombrando o bem estar de personagens que habitam o mundo real.

Quando um elemento está presente na obra e se justifica por si mesmo, como uma espécie de apelação e comoção, tem-se o que os formalistas chamam de *motivação estética*, um conceito que enfoca a atenção diretamente sobre as formas e materiais da obra de arte. Isso acontece na maioria dos filmes experimentais, a exemplo de I.D.A. (idem, 2007), de Che Hee-suk, um curta de cinco minutos que corta a tela em cinco pequenos quadros onde a ação de um mesmo personagem é apresentada a partir de cinco pontos de vista.

As *motivações* cooperam frequentemente umas com as outras. Para ilustrar, tomemos o exemplo de *A man who was a superman* (Superman ietdeon sanai, 2008), de Jeong Yoon-chul, sobre a história de um homem que acredita ser Clark Kent, acha que veio de Cripton e portanto seria o Super-Homem. Como tal, passa a ajudar as pessoas com os poderes que acredita ter. Por sua loucura, torna-se personagem de um documentário sobre sua vida. As motivações estão presentes da seguinte forma:

1. *motivação composicional* – o protagonista ao prestar socorro conhece a jornalista, responsável pela direção do documentário. Temos aqui uma relação causal;
2. *motivação realista* – o protagonista é uma pessoa com distúrbios mentais, situação que implica numa relação com a realidade, já que no mundo real existem pessoas com insanidade mental
3. *motivação transtextual* – o filme é uma comédia romântica, logo os elementos que o estruturam obedecem a certas regras do gênero.
4. *motivação estética* – esta, entretanto, não se relaciona com as demais. É uma categoria residual e, segundo Bordwell, o espectador só recorre a ela quando os outros tipos não podem ser aplicados à obra.

O conceito de *motivação*, à luz do formalismo russo, esclarece como o espectador utiliza os *esquemas* para compreender a narrativa. Mas, é preciso salientar a existência de outras atividades cognitivas que ajudam a dar sentido à narração. A primeira delas corresponde às *assunções*, aspectos estáveis na trama que exigem certa coerência. O espectador espera, por exemplo, que em um filme o personagem seja a mesma entidade durante as suas aparições. Do mesmo modo, não acredita que um longa do idioma inglês de repente passe a ser falado em mandarim. Nos damos conta de tais *assunções* básicas só quando uma película as viola, como quando o mesmo personagem é interpretado por dois atores diferentes.

O espectador também convoca o uso de sua memória e lida com as motivações que o filme lhe oferece para construir a *fábula*. Da mesma forma faz suposições sobre o material e sobre a ordenação dos eventos, realizando *inferências*, testando *hipóteses* sobre as informações oferecidas, para no final conseguir produzir uma coerência. As narrativas são assim compostas de forma a recompensar, modificar e frustrar.

Definidos os modos interpretativos do espectador, demonstraremos como a atividade cognitiva compreende os principais elementos narrativos. Ao construir uma *fábula*, o espectador define alguns fenômenos relevantes e cria relações lógicas entre eles. Cabe à *trama*, mediante a disposição dos acontecimentos, facilitar ou dificultar a construção das relações causais, temporais e espaciais.

3.2.2. A informação e a construção da trama

A partir dos pressupostos desenvolvidos por Bordwell, esboçados na seção anterior, pretende-se com suas contribuições identificar os elementos necessários para o exame das estratégias narrativas em um filme. Nesta perspectiva, tal análise se sustenta nas táticas da *trama* para apresentar as informações *lógicas, temporais e espaciais* da *fábula*. De acordo com o autor,

A trama conforma nossa percepção da fábula controlando 1) a quantidade de informação da história a qual temos acesso; 2) o grau de pertinência que podemos atribuir a informação apresentada; e 3) a correspondência formal entre a apresentação do argumento e os dados da história (BORDWELL, 1996, p. 54).

Sendo assim, a quantidade de informações na trama permite a construção coerente da *fábula*, seja ela concisa ou sobrecarragada. Em filmes investigativos, como *Memories of Murder* (Sarinui Chueok, 2003), de Bong Joo-ho, a escassez de dados sobre a história é algo primordial para a construção do mistério acerca do assassinato de várias mulheres na província Gyunggi. Já a pertinência das informações possui certa variação, por exemplo, algumas pistas apontam para a descoberta do serial killer, outras, porém, mais confundem do que contribuem. Tanto é que durante as investigações, os policiais prendem por engano três pessoas.

Mediante a disposição da informação, a correspondência formal entre *fábula* e *trama* oferece outros modos analíticos para a compreensão narrativa. Nesse sentido, têm-se as *lacunas*, os *adiamentos* e as *redundâncias*. O primeiro termo é um elemento importante para o desenvolvimento da história, justamente, por não revelar certas características ou acontecimentos. Por exemplo, numa sequência fílmica um personagem é preso e na cena seguinte está livre da pena de treze anos. Sabe-se que durante o período aconteceram várias coisas na vida do ex-presidiário, mas não é preciso que o filme demonstre todo esse tempo, até porque, na maioria das vezes, não aconteceu nada relevante, ou então, os segredos sobre o passado fazem parte de um grande mistério que envolve a *fábula*.

A *trama* pode apresentar *lacunas espaciais* responsáveis por omitir onde estão situados os personagens, suas ações e objetos. Em *The good, the bad, the weird* (Joheunnom Nabbeunnom Isanghannom, 2008), de Kim Ji-woon, os protagonistas, o bom, o mau e o idiota, estão à procura de um mapa que revela a localização das relíquias de uma dinastia chinesa. Neste exemplo, não se consegue identificar, até um determinado ponto da história, a localização do artefato, portanto, tem-se uma *lacuna espacial*.

No desenrolar da *trama* de *The good, the bad, the weird*, finalmente se descobre onde estão situadas as relíquias e assim cessa o vazio informativo que pairava sobre o filme. Esta lacuna é considerada *temporal*, tem o período certo para acabar e, neste caso funciona como um vazio crucial. No entanto, existem situações, onde as lacunas permanecem abertas até o final, como em *Memories of Murder*, cuja identidade do assassino não é revelada nos cento e quarenta e oito minutos de filme e permanecerá em segredo para sempre.

Existem outros princípios responsáveis pelo desenvolvimento da trama, são os *atrasos* e as *redundâncias*. Ambos oferecem exemplos de como a forma textual provoca a atividade do espectador. Tomemos o filme *The Host* (*Gwoemul*, 2006), de Bong Joo-ho. Numa manhã ensolarada e tranquila, um monstro espalha pânico na cidade de Seoul e desaparece com a jovem Hyun-seo (Ko Ah-sung). As autoridades sul-coreanas acreditam que a menina está morta, mas sua família não, por isso, passa a procurá-la. Ao longo da *trama*, as informações são postergadas para provocar expectativas, curiosidade e surpresas, de modo a dificultar o preenchimento das *lacunas temporais*. Até encontrarem Hyun-seo, os personagens passam por várias situações: são presos, alguns morrem, um deles é detectado com um vírus mortal e é mantido em quarentena, a menina tenta escapar várias vezes do cativeiro onde é mantida. O adiamento do encontro entre os familiares, assim como a demora em fornecer as informações é chamado de *atraso*.

Quando a trama se repete e passa a reiterar informações já dadas, surgem as *redundâncias*, que ocorrem através da repetição de caracterizações, comentários, diálogos e ações. Em *Mother* (Mateo, 2009), de Bong Joo-ho, por exemplo, uma mãe está disposta a tudo para provar a inocência do filho adulto e deficiente mental, preso sob a acusação de matar uma jovem. As *redundâncias* no filme enfatizam a todo tempo o amor incondicional materno. Há cenas onde a protagonista se submete às mais estranhas situações para proteger seu filho: dá remédio em sua boca enquanto ele urina na rua, permite que durma com ela e apalpe seus seios, enfrenta a polícia para provar a inocência do rapaz, começa a investigar por conta própria o caso do assassinato, além disso, os personagens proferem diálogos para reiterar o carinho todo especial que emana da mulher.

A disposição, quantidade e grau de pertinência da informação na narração é controlada pela trama que “cria vários tipos de *lacunas* em nossa construção da *fábula*, também combina a informação segundo os princípios de *adiamento* e *redundância*. Todos estes processos funcionam para indicar e guiar a atividade narrativa do espectador” (BORDWELL, 1996, p. 57)⁵¹.

⁵¹ Crea varios tipos de lagunas en nuestra construcción de la historia; también combina la información según los principios de dilación y redundancia. Todos estos procesos funcionan, para indicar y guiar la actividad narrativa del espectador (BORDWELL, 1996, p. 10).

A teoria narrativa de Bordwell oferece contribuições relevantes para explicar sobre o filme enquanto material estético, comunicativo e expressivo, além de conceber ferramentas para a explicação das respostas cognitivas por parte do espectador. Nossa análise será complementada pela perspectiva analítica *Poética do Filme*, responsável por oferecer aportes para o exame da obra mediante a produção de seus efeitos. Partimos agora para a sua apresentação.

3.3. *Poética do filme e a produção de efeitos*

A *Poética do Filme* é uma abordagem desenvolvida pelo pesquisador Wilson Gomes. No texto, o autor parte de Aristóteles e elabora uma metodologia para a compreensão de obras fílmicas, onde se faz necessário identificar como certos artifícios se organizam internamente, a fim de produzir efeitos durante o ato da apreciação.

O estudo da *poética*, como já salientado, é inaugurado por Aristóteles na obra *Arte Poética* (2007). No tratado, o autor ao considerar os materiais narrativos da época, em especial a tragédia, analisa o processo de construção genérica. Deste modo, o texto aristotélico pode ser compreendido como uma instância destinada ao estudo das relações entre os gêneros de representação e o espectador. Considerar tal assertiva significa aceitar que toda obra, qualquer que seja seu formato, pressupõe estratégias organizadas para a produção de efeitos sobre o apreciador.

A *Poética do filme* também se orienta no preceito formalista de exame imanente da obra. Portanto, o analista deve se ater ao filme que aprecia, deixando de lado qualquer tipo de interpretação preocupada com questões exteriores ao objeto de estudo. Para o autor, seu programa metodológico tem como princípio a identificação daquilo que compõe a experiência fílmica, ou seja, o que a película faz com o espectador, por isso, é preciso que se vá até o próprio filme e dele extraia os elementos que produzem sensações, sentimentos e sentidos.

Para a elaboração da metodologia, além da adoção da perspectiva aristotélica, Gomes (2004) se vale da recuperação do conceito *poética* por parte de Paul Valéry, cuja proposta implica no restabelecimento do sentido mais primitivo do termo (do grego *poieo* que significa fazer) e na ampliação do seu objeto, de forma a incluir outros modos de expressões artísticas. À luz de

Valéry, a questão da técnica passa, portanto, a se relacionar com as noções de obra de arte e recepção, uma vez que “a obra, a rigor, é um conjunto de efeitos possíveis sobre um fruidor possível” (GOMES, 2004a, p.22).

No campo da estética, Luigi Pareyson (1989) introduz a noção de intérprete/fruidor ao conceito de obra de arte. Uma acepção como essa pressupõe uma instância empírica capaz de participar ativamente do processo de interpretação, uma entidade que não fica inerte aos efeitos da *poesia*, mas capaz de “chamar-lhe a vida” ao executá-la. Para Pareyson, “a leitura e a contemplação da obra de arte aparece, sobretudo, no fato de que ler significa executar e executar significa fazer com que a obra viva de sua própria vida, torná-la na plenitude da sua realidade sensível e espiritual” (PAREYSON, 1989, p. 155).

A ativação da aparente imobilidade da obra ocorre a partir das regras impostas por esta ao apreciador. O objeto artístico seria o responsável por regular os efeitos do ato da apreciação, planejados desde o momento de sua criação. O produtor seria, portanto, o primeiro a executá-lo, uma vez que se coloca no lugar do leitor para antecipar os efeitos que se realizarão nas contemplações futuras, mas é a obra que contém, ou não, as instruções e os percursos para sua leitura.

Com efeito, a abordagem de Pareyson a respeito da necessidade de um intérprete para ativar as obras de arte oferece relevantes contribuições para a elaboração da *Poética do filme*. No entanto, o autor empreende o processo interpretativo como algo subjetivo, motivado pelas experiências de vida do leitor e, por isso, permite uma variabilidade de compreensões possíveis da obra. Na acepção do autor, “A interpretação é, geralmente, qualificada pelo possessivo, ‘minha, tua, sua interpretação’, sempre personalíssima, por isso múltipla, ou melhor, infinita” (PAREYSON, 1989, p.165).

Fica para Umberto Eco (1986, 1994) a responsabilidade de limitar a variabilidade de interpretações de uma obra. Ao estabelecer a ideia de *leitor-modelo*, Eco cria uma instância hipotética prevista e provida pelo texto, cuja função é completar os estímulos propostos por um autor a partir de determinadas instruções inerentes à obra. Não se espera que ele exista concretamente no mundo, mas é preciso direcionar o produto artístico de modo a construí-lo. Ao nível da interpretação, o *leitor-modelo* se move para realizar uma série de passos cooperativos, criando hipóteses a partir das pistas deixadas pela obra.

A noção de *leitor-modelo* dá a *Poética do filme* duas importantes contribuições: 1) limita as possibilidades de interpretação da obra, já que o analista precisa se ater ao texto e 2) estabelece a fruição como um fim, sendo que o autor, ao conceber seu produto artístico, deve levar em consideração a sua destinação, “o que significa que a criação é atividade de argúcia, planejamento, previsão e provisão de efeitos. O criador há de construir, de algum modo, a recepção da sua obra, há de antecipar e prever os efeitos que desencadeará” (GOMES, 2004b, p. 42).

A partir dos pressupostos apresentados, Gomes define a *poética* como dotada de programas ou projetos de formação ou estruturação da obra de arte, onde se inscrevem as intenções operativas de seus produtores, assim como a organização de estratégias para a produção de um efeito desejado. Portanto, ao propor uma *Poética do filme*, o autor pontua que a obra deve ser pensada no âmbito de sua destinação.

A destinação ou *dynamis* de uma espécie de representação é o que ela deve ser ou realizar por sua própria natureza. O mais interessante, todavia, é que para Aristóteles a destinação de uma composição qualquer, a sua realização é o seu efeito. Mas efeito que não se realiza senão sobre aquele que desfruta ou aprecia a representação. Quando se efetiva, quando produz um efeito, é que uma operação se torna obra, resultado. E efeito é sempre efeito sobre o apreciador, para o qual justamente, ela opera, ela é obra. (GOMES, 2004b, p. 42)⁵².

Sendo assim, a produção de efeitos provocada pela obra irá determinar disposições emocionais do espectador, como o horror e a compaixão, no caso da tragédia, ou o riso, no caso da comédia. Ao criar um produto artístico, o autor deve organizar estrategicamente os efeitos adequados à obra e prevê-los na apreciação. Tal assertiva *poética*, no entanto, não está preocupada em dar ênfase na recepção, mas naquilo que a obra pressupõe que ocorrerá a um leitor-modelo.

A *Poética do filme* crê que o produto artístico é composto por três dimensões: *meios, estratégias e efeitos*. Na realização de uma análise é preciso decompor cada um desses

⁵² La destinación o *dynamis* de una especie de representación es lo que ella debe ser o realizar por su propia naturaleza. Más interesante es, sin embargo, que para Aristóteles la destinación de una composición cualquiera, su realización, es su efecto. Pero un efecto que no se realiza sino en función de quien disfruta o aprecia la representación. Cuando se efectúa, cuando produce un efecto, es por que una operación se transforma en *obra*, resultado. Y “efecto” es siempre efecto sobre el apreciador, para quien, justamente, ella opera, ella es obra (GOMES, 2004b, p. 42).

mecanismos para identificar os elementos internos que compõem uma obra cinematográfica e a fazem funcionar enquanto objeto expressivo.

Os *meios* correspondem a diversos materiais que se combinam no filme e se atrelam a habilidades técnicas, como uma marca de estilo e linguagem proveniente do realizador. São classificados em: 1) visuais (escala de planos, fotografia, enquadramento, movimentos de câmera, luz, profundidade de campo), 2) sonoros (trilha sonora e música), 3) cênicos (direção de atores, cenários e figurinos, direção de arte) e 4) narrativos (composição da história, seu argumento e sua trama, peripécias e desenlaces).

As *estratégias* referem-se à composição da obra a partir de uma habilidade técnica. Seu objetivo é organizar os elementos da composição fílmica voltados para a previsão e a solicitação de determinados efeitos, por exemplo, o horror, o riso ou o drama. A forma como as *estratégias* são dispostas contribuem para que o analista identifique os modos de funcionamento do filme.

Os programas de produção de efeitos, por sua vez, podem ser de três tipos: *cognitivos*, *sensoriais* e *emocionais ou afetivos*. Os programas *cognitivos* se referem à compreensão das ideias e mensagens de uma obra. Os *sensoriais* trabalham na construção da sensação do apreciador a partir de um conjunto de provocações a sentir, já os *emocionais* correspondem à dimensão afetiva, induzindo um estado emocional no leitor. Porém, as dimensões citadas se organizam de forma diversa nos materiais fílmicos. Muitas vezes, alguns efeitos são priorizados em detrimento de outros.

Sendo assim, *meios* são recursos ou materiais ordenados e dispostos na obra, cujo intuito é produzir efeitos durante a apreciação. *Estratégias* são tais meios enquanto estruturados, compostos e agenciados como dispositivos, de forma a programar os *efeitos* próprios da obra. Estes, por sua vez, referem-se a efetivação de meios e estratégias sobre a apreciação, ou seja, a peça cinematográfica enquanto resultado, enquanto obra.

Para este trabalho, entende-se que os dispositivos oferecidos pela obra com o objetivo de causar determinados efeitos no espectador, são fruto da disposição de certos elementos que auxiliam na construção narrativa. Identificá-los requer do analista um esforço centrado na construção da obra enquanto objeto expressivo. Nesse sentido, a *Poética do filme* constitui-se

em uma metodologia, cuja premissa reconhece o aspecto funcional de cada dispositivo organizado. Gomes acredita que os aspectos composicionais, tais como enquadramentos, iluminação, encenação, enredos, dentre outros, são manipulados de forma sistemática, a fim de provocar ânimos no apreciador, seja no âmbito cognitivo, emocional ou sentimental.

As considerações delineadas, entretanto, demonstram um conjunto de princípios analítico bastante amplo no que diz respeito às propriedades do exame fílmico, o que possibilita a essa metodologia a possibilidade de ser aplicada aos mais diversos materiais fílmicos. Por isso, acreditamos que ela depende de outras investigações para a compreensão detalhada de aspectos mais específicos. Mediante a afirmação, consideramos que para atender aos objetivos da pesquisa, os princípios oferecidos pelo *Neoformalismo* dão pistas relevantes para a compreensão da construção da narração, pois, propõe um exame preocupado com o modo como esta se delineia a partir de um esquema de cognição fincado na interpretação das disposições da informação na obra.

Entretanto, ao considerar que os únicos efeitos existentes são os cognitivos, Bordwell ignora a existência de outras formas de incitar ânimos no espectador. Ao fazer isso, o autor subsume questões relacionadas aos modos como, por exemplo, se concebe o afeto de determinados personagens, construídos para despertar o amor ou o ódio do apreciador, desconsidera as sensações provocadas pelos filmes, como o terror, o riso e a repulsa. Porém, tais fatores se mostram pertinentes pra os objetivos propostos nesta pesquisa, uma vez que não se pode compreender a *Trilogia da vingança* sem levar em consideração os efeitos sensoriais (na explicação das cenas de violência extrema) e sentimentais (a simpatia emanada por assassinos). Caberá a Gomes a responsabilidade de nos dar aportes para a análise desses elementos, pois, para o autor, a construção dos efeitos ocorre mediante aspectos cognitivos, emocionais ou sensoriais.

Ambas as metodologias, revisadas ao longo deste capítulo, se atêm à análise dos dispositivos internos do filme a partir de uma perspectiva *poética*, portanto, uma não subsume a outra, ao invés disso se complementam. Embora o *Neoformalismo* esteja preocupado no estabelecimento de estilos históricos, seus fundamentos contribuem para a análise dos aspectos constitutivos da narração, enquanto a *Poética do filme* oferece ferramentas para o exame de tais fatores, enfatizando a produção de efeitos.

Tomando como base os dois princípios, passaremos a analisar os filmes do *corpus* levando em consideração os modos de constituição da narração e como esta manipula o gênero terror para provocar certos ânimos. Não é uma análise de cada filme em particular, mas dos elementos presentes nas três obras. Embora reconheçamos que cada um deles possui também seus efeitos específicos – afinal são produtos artísticos diferentes, cada qual com suas particularidades – nos deteremos apenas no que eles têm em comum. Isso porque não é nosso objetivo realizar uma análise individual das obras, mas fazer uma leitura geral dos modos como se estrutura a narração na *Trilogia da vingança* e, desse modo, identificar as estratégias utilizadas para a concepção do universo fílmico de Park Chan-wook.

4. AS FACES DA VIOLÊNCIA: ANÁLISE DA *TRILOGIA DA VINGANÇA*

Concebidos durante o processo de consolidação da indústria cinematográfica sul-coreana, os filmes da *Trilogia da vingança*, composta por *Sympathy for Mr. Vengeance*, *Oldboy* e *Sympathy for Lady Vengeance* possuem um programa poético calcado na violência. A forma como Park Chan-wook conduz a narração em tais obras propicia a criação de universos ficcionais, onde a vingança torna-se a razão de viver dos protagonistas. Suas motivações são derivadas da necessidade de causar o mal a seus inimigos para obter a redenção de suas almas perturbadas.

Os filmes analisados estabelecem uma atmosfera de tensão, por vezes assustadora, possibilitando a concepção de um programa poético a serviço de efeitos emocionais tais como, o medo e o terror. Neste sentido, a criação de tramas com a presença da violência e do sentimento vingativo possibilita a construção de um universo fílmico pessimista e irônico, conforme veremos nas páginas seguintes.

Este capítulo concentra-se nos aspectos gerais que integram as peculiaridades da *Trilogia da vingança*. O objetivo é identificar como cada um dos elementos empregados na narrativa se organiza internamente para conceber um determinado mundo ficcional. A partir dos escopos metodológicos apresentados no capítulo anterior, assim como as considerações sobre o cinema coreano e os aspectos estilísticos concernentes a Park Chan-wook, pretendemos identificar com as narrativas das obras são estruturadas, quais são os efeitos produzidos pela presença do terror durante o ato da apreciação de seus filmes e como o *estilo* do diretor influencia na apresentação das tramas.

Os tópicos desenvolvidos nesta seção apresentam os principais aspectos em comum aos três filmes, ou seja, focam-se nos elementos responsáveis por ajudarem na construção do universo fílmico da *Trilogia da vingança*. O primeiro deles aborda o modo como os personagens são concebidos para solicitar a empatia por parte do público e assim manter-se próximo a ele, em seguida analisa-se como a vingança é concebida e a forma como a narrativa é arquitetada para criar expectativas para posteriormente frustrá-las. Outro aspecto relevante diz respeito à presença de características genéricas do terror e, por fim, como a elaboração da *mise en scène*

auxilia na construção de um mundo fíccional, ao mesmo tempo em que denota algumas das preocupações estilísticas de Park Chan-wook.

4.1. Simpatia pela vingança: personagens e suas motivações

Os personagens da *Trilogia da vingança* são dotados de uma série de características em comum, a começar pelo fato de que todos têm a vingança como aspecto motivador para o desenvolvimento de suas ações na trama. Mas, se por um lado seus atos incitam efeitos sensoriais relacionados ao medo e ao terror, a forma como os protagonistas são concebidos, por mais moralmente ambíguos que sejam, estabelece nas mentes e corações do espectador a criação de afetos. Isso porque as tramas são construídas de modo a apresentar seus pontos de vista, uma estratégia que serve para aproximá-los do público.

Nos três filmes os protagonistas são mostrados, primeiramente, como boas pessoas, por vezes abobalhadas e inocentes, o que leva a crer, inicialmente, na sua incapacidade de realizar qualquer tipo de maldade ao próximo. A narrativa emprega diversos elementos para comprovar essa tese, como por exemplo, a utilização de discursos proferidos pelos próprios personagens para denotar tal característica, como na sequência inicial de *Sympathy for Mr. Vengeance*, onde uma locutora de uma rádio lê uma carta escrita por Ryu. O texto abre o filme com a seguinte frase: “*Sabem, sou uma boa pessoa*”. A partir dessa premissa, a trama se propõe a apresentar aspectos e situações responsáveis pela confirmação da informação, entre eles o fato do personagem ter abandonado a universidade para cuidar da irmã que precisava de um transplante de rim.



Figura 1: apresentação de Ryu em *Sympathy for Mr. Vengeance*

De forma semelhante, em *Oldboy*, Oh Dae-su faz questão de informar ao espectador, logo no início do filme, sobre a simbologia em volta a seu nome. Nesta sequência, o protagonista é

enquadrado em primeiro plano, apenas ele está presente no quadro. Olhando para baixo, numa espécie de confissão, estabelece vínculos com o apreciador, reportando-se a ele para revelar que seu nome significa “*aquele que convive bem com as pessoas*”, embora naquele dia não estivesse se relacionando tão bem com os outros, uma vez que fora preso por estar embriagado. No entanto, sua apresentação lhe confere um caráter abobalhado, por exemplo, quando cantarola uma canção infantil utilizando asas de anjo, além de outras situações as quais se envolve no breve momento em que fica detido na delegacia. Dae-su é mostrado como aparentemente incapaz de causar mal ao próximo, como virá a fazer posteriormente na trama.



Figura 2: apresentação de Oh Dae-su

A informação a respeito da bondade inerente aos protagonistas também é fornecida logo de imediato em *Sympathy for Lady Vengeance*, quando uma personagem vestida de Papai Noel comenta que Lee Geun-ja “*é um verdadeiro anjo na Terra*”, denotando de imediato seu caráter altruísta. Para potencializar metáforas a respeito de suas atitudes, enquanto ela está detida há cenas onde sua cabeça é iluminada com uma auréola e sua face por uma luz dourada enquanto reza. Além disso, Geun-ja é conhecida por suas amigas presas como a *Bondosa*.



Figura 3: Lee Geun-ja, a bondosa

Delimitar de imediato as características dos personagens através de uma informação verbal solicita ao espectador trabalhar com processos inferenciais para relacionar esse conhecimento aos posteriores. O uso marcante de redundâncias atua com o propósito de difundir a ideia

apresentada inicialmente. Desse modo, os diálogos proferidos ao longo da trama, assim como as ações desenvolvidas pelos protagonistas, também possuem o esforço de reiterar as características de pessoas ordinárias, por vezes também abobalhadas.

Na narração, as redundâncias são utilizadas para enfatizar o fato de Ryu ser pobre, surdo-mudo e que precisou abandonar a faculdade para cuidar da irmã adoentada, posteriormente morta; que Oh Dae-su ficou preso durante quinze anos sem saber o motivo, teve a esposa assassinada e não sabe o paradeiro da filha; que Lee Geun-ja assumiu a autoria de um crime para evitar que o Senhor Baek, o verdadeiro culpado, fizesse mal à sua filha. A repetição dessas informações tem o objetivo de deixar clara o quão trágica é a vida dos personagens, para assim suscitar pena e através dela construir a empatia perante o público.

A forma como as informações são oferecidas e organizadas na narração permitem ao espectador estabelecer esquemas perceptuais que auxiliam na construção de julgamentos. Sendo assim, as primeiras cenas dos filmes surgem com a função de demonstrar a presença de humanidade na consciência dos protagonistas. Todos são apresentados como pessoas comuns, caracterização que permite estabelecer certo grau de afeição por eles logo de imediato. A instauração de tais sentimentos ocorre mediante a identificação de *protótipos*, ou seja, das características inerentes a cada um dos personagens. Por serem pessoas ordinárias que aparentemente não fizeram mal a ninguém, a inserção de acontecimentos injustos em suas vidas gera a comoção.

O desenvolvimento de uma personalidade violenta e vingativa, calcada na necessidade de realizar as maiores brutalidades em seus inimigos, decorre das situações as quais os protagonistas foram submetidos forçadamente por esses. Portanto, ao agirem segundo a máxima *justiça com as próprias mãos*, o fazem mediante uma ética própria que lhes confere o “direito” de prejudicar aqueles que igualmente lhes fizeram mal anteriormente. Suas ações estariam legitimadas, portanto, graças a essa premissa.

A narrativa é construída a partir da trajetória de personagens que são compelidos por acontecimentos capazes de reconfigurar suas vidas de forma drástica. No caso de Oh Dae-su, um sequestro repentino que o deixou trancafiado por quinze anos por um motivo desconhecido, para Lee Geun-já, o rapto de sua filha, para Ryu, a morte de sua irmã, provocada por uma sequência de erros desencadeada a partir do momento em que precisou

recorrer a traficantes de órgãos com o propósito de conseguir um rim para ela. Entre suas ações, sequestrou a menina Yu-soon, filha de Park Dong-jin, morta acidentalmente enquanto estava sob seus “cuidados”.

As situações mencionadas são responsáveis por esvair os sentimentos nobres que um dia habitaram em seus corações, dando lugar a uma necessidade desenfreada de revanche. A vingança torna-se um objetivo a ser percorrido por essas pessoas. De bondosas transformam-se em assassinas capazes das mais virulentas atrocidades para atingirem aqueles que instituíram em suas almas dores irreparáveis, capazes de serem amenizadas apenas com a aplicação de planos vingativos minuciosos e detalhistas, onde a tortura se converte na forma mais digna de se alcançar o almejado.

Como as tramas se desenvolvem mediante o ponto de vista dos protagonistas, os responsáveis por suas tragédias pessoais são construídos enquanto algozes, característica potencializada ao extremo. As informações proferidas sobre estes, apesar de possuírem algumas *lacunas*, são suficientes para demonstrarem personalidades perversas, sem escrúpulos e nefastas. São eles os antitéticos das fábulas, apesar de Ruy, Dae-su e Geun-ja também cometerem atos violentos, entretanto, suas ações são legitimadas perante o espectador graças ao contrato estabelecido entre obra e público desde o início dos filmes.

Em *Sympathy for Lady Vengeance*, o Senhor Baek, um professor de escola primária e contraditoriamente um assassino de crianças, é capaz das mais aterrorizantes atitudes. As cenas que o mostram matando meninos e meninas são concebidas com requintes de crueldade. Vemos suas vítimas chorarem desesperadamente enquanto são amordaçadas. A forma como as cenas são construídas sugere, inclusive, o enforcamento de uma delas. As imagens de seus crimes são apresentadas na narrativa através de gravações caseiras feitas por ele e exibidas por Lee Geun-ja aos pais das vítimas, cujas reações de desespero auxiliam na dramatização da situação.

O fato do espectador acompanhar a ação dos algozes através da perspectiva dos protagonistas intensifica a repulsa por eles, conferindo-lhes o status de verdadeiros vilões. Por mais moralmente ambíguas que sejam as atitudes de grande parte dos personagens, se existem pessoas que fazem jus à nomeação de criminosas e imorais, sem que nada convença ao público que não mereça um castigo exemplar, são os antagonistas de Dae-su, Ryu e Geun-ja.

Em *Sympathy for Mr. Vengeance*, entretanto, o fato de Ryu ser o objeto de vingança de Park Dong-jin não lhe confere o status de “vilão”, pois sabemos que a morte de Yu-soon não foi intencional, mas um acidente. Ao invés do espectador considerá-lo um criminoso, se compadece por sua história de vida e teme o possível encontro entre ele e Dong-jin, outro protagonista do filme que, inconformado com a morte da filha, busca revanche e parte em busca dos responsáveis pelo ocorrido.

A forma como os protagonistas são enquadrados, na maioria das vezes, em primeiro plano, além da utilização da narração em *voz over*, no caso de *Sympathy for Lady Vengeance* e em *off*, no caso de *Oldboy*, enfatiza seus ânimos e facilita o acesso aos seus dramas pessoais, *estratégias* responsáveis por aproximá-los ao público, dando-lhes acesso aos mais complexos meandros de sua psicologia. Deste modo, a ostentação em seus universos particulares explicita a dor da perda relativa a cada um. O espectador é posto ao seu lado, quase como um cúmplice que acompanha toda a trajetória e torce para que nenhum mal lhes aconteça.



Figura 4: Ryu em *Sympathy for Mr. Vengeance*

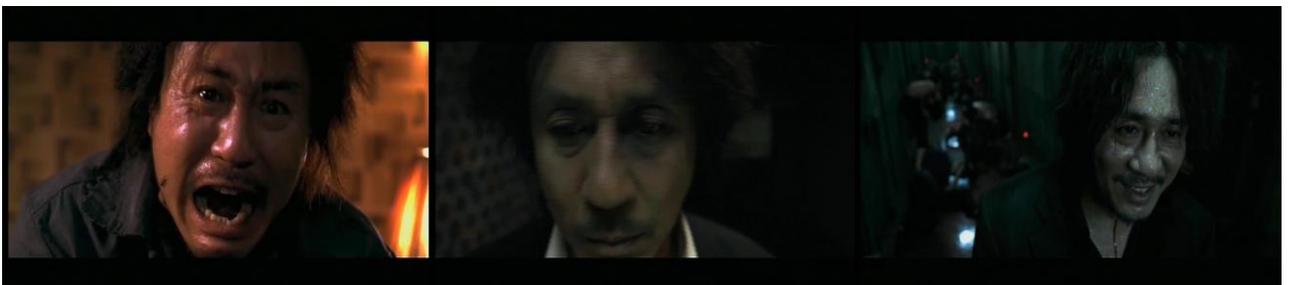


Figura 5: Oh Dae-su em *Oldboy*



Figura 6: Lee Geun-ja em *Sympathy for Lady Vengeance*

A utilização do humor (negro) também se converte em uma relevante estratégia para angariar empatia pelos personagens. Nos momentos mais tensos da trama, remeter-se a ele ameniza o caráter maléfico existente nos protagonista e como consequência alivia o clima de tensão instaurado na narração. Dae-su por exemplo, apesar de ser caracterizado posteriormente como uma besta feroz em busca de vingança, se envolve em situações engraçadas e *nonsenses* que suavizam suas características, como quando tenta estuprar Mi-do e esta lhe bate com o cabo de uma faca, ele cai e em seguida sai massageando a cabeça. A cena é construída em tom de *gag*, onde a ação se desenvolve em um único plano, a disposição de ambos no quadro cria uma situação onde parecem atrapalhados. Espanta inclusive, o fato de Dae-su derrotar centenas de homens de uma só vez, em uma das cenas do filme, mas incapaz de vencer a frágil Mi-do em um embate. Ao longo da trama outras sequências são apresentadas para reforçar o humor.



Figura 7: Oh Dae-su tenta estuprar Mi-do

Nessa perspectiva, os personagens secundários também auxiliam na exaltação da humanidade que ainda existe nos protagonistas, seja através de diálogos proferidos, ou como forma de demarcar o drama concernente a cada um, como o faz Jane, a filha de Geun-ja, responsável por potencializar os sentimentos maternos existentes nesta. De forma semelhante, Mi-do minimiza o caráter animalesco e violento de Dae-su, uma vez que este desenvolve um instinto protetor com relação a ela.

Mediante as considerações descritas neste tópico, pode-se dizer que os protagonistas de Park Chan-wook são concebidos mediante características comuns para conseguirem o afeto do espectador. A estratégia empregada consiste em caracterizá-los primeiramente como pessoas ordinárias, por vezes bondosas, abobalhadas e com certo tom de inocência. Em seguida, insere-se um acontecimento injusto em suas vidas, criando-se uma tragédia pessoal envolvendo membros de sua família, emergindo assim, protagonistas em busca de revanche como uma forma de aliviar o sofrimento. A forma de manipular tais recursos, oferecendo informações no momento adequado, faz com que o apreciador já esteja tão envolvido com os personagens, de modo a torcer para que tudo dê certo em suas vidas. Atrelado a isso, entra-se em contato com os mais complexos aspectos concernentes à psicologia de cada um deles, embora já tenham objetivos bem delimitados.

O estabelecimento da simpatia e afeição pelos personagens é responsável por legitimar, perante o público, a necessidade dos protagonistas em buscar revanche àqueles que lhes causaram mal. As obras demonstram pessoas comuns que, mediante as situações impostas por forças superiores, precisaram se reposicionar no mundo como forma de garantir a sobrevivência e um pouco de dignidade ao que restou de suas vidas. Veremos agora como a vingança é construída nos filmes da *Trilogia da vingança*.

4.2. Fábulas da violência: a concepção da vingança

Nas obras analisadas, a vingança é compreendida a partir de distintos pontos de vista provenientes de personagens com motivações singulares, mas que em última instância têm em comum o fato de pressupor a retaliação do próximo como resposta a algo que lhes fora prejudicial. Sua associação com a violência mostra-se inevitável, pois o planejamento para sua aplicabilidade é sobrecarregado de um instinto animalesco, calcado na intenção de realizar as mais brutais punições físicas ao outro.

Os filmes centram-se no modo como um sujeito ordinário é levado pelas circunstâncias a cometer ações nunca antes previstas. Suas atitudes são capazes de causar efeitos devastadores não apenas a suas vítimas, como a si mesmos e a todo o grupo de pessoas que orbita ao seu redor, como no caso de Oh Dae-su, cujas consequências de sua trajetória vingativa resultam

na morte de seu amigo, No Joo-hwan, e na possibilidade de Mi-do descobrir que manteve relações sexuais com o pai, neste caso, o próprio Dae-su.

É pela vingança que os personagens se unem e se relacionam. Suas histórias se entrelaçam primordialmente através da definição dos objetivos dos protagonistas. Estes, por sua vez, bem demarcados graças à disposição de informações que permitem a construção coerente de seus objetivos e motivações, criando junto ao público uma estratégia de comunicabilidade coesa. Tal *estratégia* é essencial para permitir ao espectador a compreensão do que está acontecendo, o porquê e ao mesmo tempo auxiliar no estabelecimento de hipóteses sobre o que virá a ocorrer posteriormente, incitando a expectativa.

Em *Sympathy for Mr. Vengeance* não há o mesmo grau de relacionamento entre obra e recepção, uma vez que as motivações principais dos personagens só são delineadas após o suicídio da irmã de Ryu e a morte de Yu-soon, em um período um pouco avançado da fábula. Entretanto, com o estabelecimento dos objetivos dos personagens, as estratégias utilizadas nas outras obras passam a ser aplicadas neste filme, mas há uma disputa entre motivações vingativas, pois, além de Ryu, Park Dong-jin está em busca de revanche, sendo Ryu sua potencial vítima.

A vingança é construída enquanto um recurso narrativo circunscrito ao redor de todos os personagens e não apenas dos protagonistas. Todas as ações desencadeadas na trama são decorrentes do universo pessimista, violento e aterrorizante denotados por sua presença. É ela quem determina as principais motivações de Ryu, Park Dong-jin, Oh Dae-su e Lee Geun-ja, ao mesmo tempo em que ajuda a construir a trajetória dos personagens.

Em *Sympathy for Mr. Vengeance* a vingança é desencadeada mediante uma série de situações causais, iniciada a partir do contato de Ryu com os traficantes de órgãos a fim de conseguir um rim para a irmã adoentada, mas é enganado por eles e vê suas esperanças irem embora junto com todas as suas economias. Ao mesmo tempo, surge um doador compatível com sua irmã, mas uma vez disponibilizado o órgão, Ryu não tem o dinheiro suficiente para custear a cirurgia, pois foi demitido da empresa onde trabalha e tudo o que tinha foi dada aos contrabandistas como forma de pagamento por seus serviços.

Para obter o montante necessário e cobrir as despesas da operação, sequestra Yu-Soon, filha de Park Dong-jin. Sua irmã descobre o crime e se suicida, além disso, acidentalmente a menina morre afogada. Ryu parte então para a sua vingança contra os traficantes, pois a relação de causa e efeito remonta ao seu envolvimento com eles. Paralelamente, Dong-jin segue à procura dos responsáveis pela morte da sua filha para uma revanche. Em seu trajeto assassina Ryu e Yeong-mi, e esta, por sua vez é vingada por seus amigos terroristas. A revanche denota um caráter de circularidade e enfatiza uma relação causal mediante os erros sucedidos na trama.

A vingança é um tema central aos filmes, raramente motivada por um sentido de “justiça”, surge apenas como forma de apaziguamento de dor e raiva e como modo de recompensar o mal que fora causado. As atitudes vingativas dos protagonistas são determinadas por situações externas a eles. Uma vez retiradas do convívio as únicas pessoas que davam sentido à suas vidas, neste caso, os familiares como filhos, irmãos e companheiros, se esvai também toda a humanidade existente em suas vidas. Ryu perdeu a irmã, Dong-jin a filha, Dae-su teve a esposa assassinada e sua filha está desaparecida, Jane, filha de Geun-ja foi sequestrada. Até Lee Woo-jin, antagonista de Dae-su, se vinga deste por acreditar que sua irmã se suicidou graças a seus comentários. Os pais das vítimas do Senhor Baek, em *Sympathy for Lady Vengeance* também buscam a revanche.

As mágoas relacionadas à perda dos familiares são responsáveis pela emergência dos sentimentos vingativos nos personagens. A situação lhes causa sofrimento e possibilita uma carga dramática sentimental muito forte. Passam a agir, portanto, inconformados pelos acontecimentos e pelo modo como suas famílias foram destruídas. Têm como justificativa para suas ações o fato de não conseguirem suportar a dor imanente.

Arelado a esse fator comum às obras, Oh Dae-su, em *Oldboy*, ainda foi trancafiado durante quinze anos sem saber o motivo. O caráter do personagem vai mudando à medida que os anos passam, o entendimento de sua situação muda devido o período de confinamento no cativeiro. Em um dado momento, se vê conformado naquele ambiente e toma como propósito maior a vingança. A partir daí, todas as suas ações são voltadas para esse fim, assim como todas as suas reações e toda a sua resistência. O seu existir dentro do cativeiro só é possível pela esperança de um dia vingar-se. A liberdade não passa mais a ser perseguida com propósito em si mesma, mas como um meio necessário para atingir seu objetivo.

Apesar de todos os filmes da *Trilogia* possuírem a vingança como uma estratégia narrativa, é importante ressaltar que Oh Dae-su se converte como a própria personificação desta. Seus atos, fúria e bestialidade funcionam como metáforas a serviço da ideia animalesca e irracional concernente a ela. A presença do protagonista instaura o temor perante os outros personagens e assim, como nas demais obras, a necessidade vingativa será a responsável por estabelecer um ambiente de tensão e violência que, posteriormente, como veremos em um tópico adiante, desencadeará em uma poética vinculada ao terror, responsável por incitar ânimos como, por exemplo, a repulsa.

O caráter violento e animalesco de Dae-su é potencializado ao longo do filme. Logo quando sai do cárcere privado se depara com um suicida prestes a se jogar do topo de um edifício e põe-se a “farejá-lo” como uma besta, em seguida rouba os óculos de uma mulher que encontra no elevador, briga com um grupo de jovens, no restaurante onde conhece Mi-do come um polvo vivo. Tais situações têm o propósito de exaltar a característica voraz e feroz do personagem.



Figura 8: Oh Dae-su “fareja” suicida



Figura 9: Oh Dae-su se envolve em briga com gangue

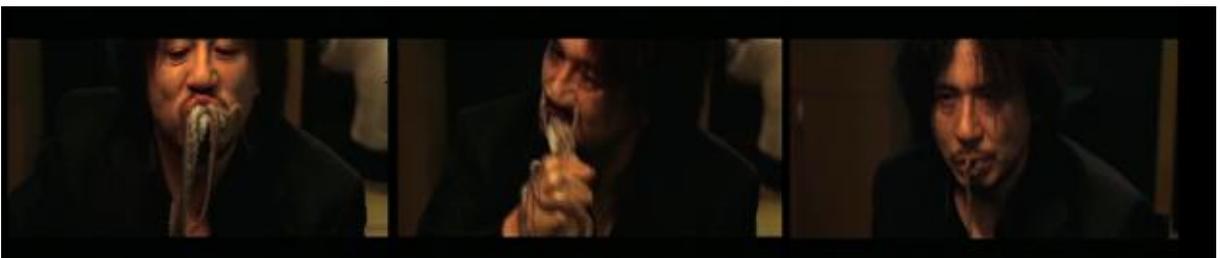


Figura 10: Oh Dae-su come polvo vivo

A execução da vingança está diretamente associada à violência. Ao longo das tramas a apresentação de determinados atos dos personagens, como a preparação minuciosa da revanche e até mesmo a realização de sessões de torturas, antecipam para o espectador acontecimentos aterrorizantes. Em *Sympathy for Mr. Vengeance*, o percurso ao qual Park Dong-jin perpassa à procura de Ryu para matá-lo, inclui o assassinato de Yeong-mi mediante choques elétricos, uma sequência construída para mostrar a fúria inerente ao personagem, e fazer com que se tema o possível futuro de Ryu. A cena ocorre em um mesmo quadro, permitindo que o espectador acompanhe o sofrimento de Yeong-mi.



Figura 11: Park Dong-jin tortura Yeong-mi

Nas obras, os personagens sedentos por um desejo de retribuição à altura do mal que lhes fora causado, cometem, ao longo de sua trajetória em busca de revanche, ações de crueldade para com alguns de seus inimigos. Requisites de sadismo e violência se relacionam diretamente com a vingança, cujo sentimento só surge mediante os infortúnios aos quais os protagonistas são submetidos.

Em *Sympathy For Lady Vengeance*, entretanto, a protagonista parece deter o controle pleno da situação. A revanche não deixa de redundar na violência e no derrame de sangue, mas, na mente do executor está submetida a uma necessidade de redenção. Dentro das motivações de Geum-ja, a religião tem um papel relevante, pois, a concretização de sua vingança tem por finalidade adquirir a libertação para sua alma perturbada. A personagem acredita que seu desvirtuosismo foi causado pela influência do Senhor Baek, responsável por fazê-la cometer ações nada dignas, como sequestrar uma criança.

A protagonista age de forma semelhante a fundamentalistas religiosos, cuja missão é aniquilar o pecado do mundo. Nesse sentido, o cristianismo é reduzido a fins funcionais e práticos. Em uma das cenas, por exemplo, a vemos acender velas junto a um peculiar altar, constituído por dois cartazes: o que anuncia o desaparecimento da criança e o outro com o seu retrato -

enquanto suspeita do rapto. As suas rezas e preces incluem um homem a ser abatido, sentimento demonstrado em uma sequência onde adormece no meio de suas orações e sonha com o senhor Baek convertido em corpo de cachorro. Lee Geun-ja o arrasta em um ambiente límpido e atira na cabeça do animal sem receio algum, ao invés disso sente-se satisfeita e sorri.



Figura 12: sonho de Lee Geun-ja

Nas obras analisadas a vingança é um recurso narrativo. Ela é essencial para que se estabeleça na trama uma estratégia capaz de causar tensão no apreciador. Acompanhar todas as relações e desenlaces provocados pela trajetória dos protagonistas cria um universo emocional bastante intenso, estabelecendo expectativas a respeito do que ocorrerá futuramente na trama, principalmente no momento do encontro entre protagonistas e antagonistas.

Nesse sentido, as narrações são estruturadas de modo a acompanhar como os protagonistas perseguem com afincamento e dedicação uma maneira gratificante de causar o mal em seus respectivos alvos. Entretanto, à medida que chegam próximas aos seus desfechos, são surpreendidos por situações as quais, no final das contas, a vingança parece perder sentido, conforme veremos a seguir.

4.3. De vingador a objeto de vingança: as reviravoltas narrativas

Ao receber uma arma cujo *design* remonta os anos cinquenta, Lee Geun-ja é questionada sobre a extravagância e beleza do objeto se o importante deveria ser um disparo forte e potente, ao invés de uma arquitetura barroca e sem eficácia nos tiros, eis que a protagonista responde “*tudo tem que ser bonito*”. Algumas cenas depois, com o revólver a punho, conversa com uma amiga dos tempos da prisão e expõe sinteticamente sobre seu plano vingativo contra

o Senhor Baek. “*Guardando o melhor para o final?*”, pergunta-lhe a moça, Geun-ja acena com a cabeça de modo afirmativo.

A atitude da protagonista dá pistas de como se organiza estrategicamente a narração das obras circunscritas na *Trilogia da vingança*, onde a omissão de informações e o oferecimento de pistas falsas dão a tônica para o desenvolvimento das reviravoltas presentes nas fábulas, em especial nos momentos próximos à sua conclusão. “Guarda-se o melhor” para o momento final para assim, a partir da definição dos objetivos dos personagens, criar-se horizontes de expectativas para depois frustrá-los, pois, ao ponto em que avança a narração, vê-se cada um deles ser suprimido por situações inesperadas nos momentos conclusivos dos filmes.

Como visto no tópico anterior, os personagens são envolvidos por um sentimento vingativo, cuja concretização da revanche é necessária para acalantar a dor concernente a cada um. Ela é a motivação/recurso narrativo responsável por guiar a ação da trama. Os protagonistas planejam minuciosamente seus planos e seguem seu rumo para pô-lo em prática. Mas, até chegarem lá, são inseridos diversos adiamentos cuja intenção é postergar o momento de efetivação da vingança para que assim se desenvolvam outros elementos. Lee Geun-ja, por exemplo, vai à Austrália em busca da filha e se relaciona com o jovem Oh Su-Ree, antes de encontrar-se com o Senhor Baek.

A forma como a narração das obras é organizada permite ao espectador criar conjunturas e hipóteses sobre aquilo que já fora apresentado sobre os personagens, especialmente no que diz respeito ao objetivo comum de concretizar uma vingança. Porém, nas últimas sequências são oferecidas outras informações responsáveis por causar uma desorientação no rumo da trama. Desse modo, o enfraquecimento das assunções e inferências que guiaram a compreensão da fábula é provocado, sobretudo, por informações narrativas ambíguas, conflitantes, ou simplesmente pela carência destas.

Em *Oldboy*, Oh Dae-su persegue com afincado a aplicabilidade de sua vingança. A forma como a narração dispõe as informações sobre a trajetória de Dae-su leva a crer ser ele o único vingador do filme, entretanto, a partir do momento em que as lacunas sobre o mistério de sua prisão passam a ser reveladas, dá-se conta da presença de uma vingança devastadora e metódica advinda de outro personagem, neste caso, de Lee Woo-jin, cujo plano chega a ser

exacerbado ao extremo. De vingador, Dae-su passa a ser objeto de vingança, cujas ações e reações foram planejadas e manipuladas por seu antagonista.

Na obra, a vingança proveniente de Dae-su é absorvida por uma ainda mais poderosa que a sua e com uma força capaz de subverter os valores éticos inerentes à família. Nesse sentido, a violência física proveniente do protagonista é neutralizada pela violência moral de Woo-jin, cuja tônica de seu projeto vingativo era fazer com que Dae-su se envolvesse sexualmente com Mi-do, na verdade sua filha, pois o algoz acredita que sua irmã, com quem mantinha uma relação incestuosa, havia se suicidado após Oh Dae-su espalhar tal história pelo colégio onde estudavam. Sua intenção era fazê-lo passar por uma situação semelhante à dele, a fim de saber se Dae-su seria capaz de suportar uma situação moralmente condenável. Deixá-lo preso durante quinze anos correspondia ao tempo necessário para que Mi-do atingisse a idade suficiente para despertar atrações sexuais em seu pai.

Em *Oldboy*, catarse e castigo são dois atenuantes responsáveis por dar a tônica à vingança, não apenas a esse filme, mas a todas as outras obras. Ao mesmo tempo em que Dae-su procura aplicar seu plano vingativo, é concernido para uma situação atordoante convertida em tragédia. A descoberta da relação incestuosa concretizada por engano com sua filha deixa o personagem perturbado. Sua revanche perde sentido e surge a necessidade de se auto-mutilar como uma forma de sensibilizar Woo-jin para que ele não conte nada a Mi-do.

Mediante a perspectiva apresentada, a forma como determinados elementos são dispostos na narração estimula o espectador a formular proposições sobre o futuro dos personagens. À medida que os protagonistas estão prestes a cumprir seus planos vingativos são surpreendidos por algo imprevisto, acabando por aumentar seu sofrimento. As surpresas narrativas concernentes às obras proporcionam mudanças drásticas no rumo em que se desenvolvia a fábula e, em alguns casos, redefine as premissas apresentadas inicialmente, assim como as motivações dos personagens.

Se até então, em *Sympathy for Lady Vengeance*, a trama se estruturava de modo a acompanhar a elaboração do plano vingativo de Lee Geun-ja contra o Senhor Baek, quando essa descobre que ele havia assassinado outras crianças, além daquela a qual se declarou culpada, a modificação do rumo da história começa a produzir paulatinamente outras

expectativas diferentes das incitadas inicialmente. São oferecidas novas pistas que convidam o espectador a organizar outras hipóteses sobre os resultados futuros.

A partir de tal descoberta, o objetivo da personagem se modifica. Ao invés de realizar uma vingança individual, convoca os pais das crianças para que eles decidam o que fazer com o assassino de seus filhos. Com o estabelecimento dessa reviravolta narrativa, mais uma vez, tende-se a frustrar todas as expectativas criadas pelo apreciador ao redor da vingança a qual Geun-ja se propôs. Nesse momento, cessam-se lacunas a respeito da história do Senhor Baek, uma vez que a narração não oferecia muitas informações a seu respeito e, assim, sugere a criação de novos esquemas para a compreensão da fábula.

Se até então, Geun-ja mostrava-se como a potencial assassina do Senhor Baek, a esta altura sua participação na efetivação do crime consiste em apenas acompanhar como as pessoas afetadas se vingam. Numa atitude *voyer*, a protagonista assiste às formas de tortura sofridas pelo personagem. A concepção de uma vingança bonita, conforme planejou, dá espaço a animália concernente à fúria humana, que por si só causam tensão e incitam o terror.

Os objetivos ao serem frustrados estabelecem a construção de situações onde a ironia impulsiona os desdobramentos da fábula. Criam-se horizontes de expectativas para em seguida malográ-los. De modo geral, os objetivos dos protagonistas se diluem à medida que a narração avança, o projeto inicial é então suprimido para dar lugar a situações não previstas.

A ironia perpassa toda a narrativa das obras, sua utilização insere o espectador em um ambiente onde sua presença é constante, logo, não seria diferente com a forma a qual é concebida a vingança. Com o clímax dos filmes, a narração sofre reviravoltas, uma estratégia para invalidar hipóteses e destruir inferências para incutir uma lição de moral aos personagens. A narrativa impõe uma espécie de ensinamento a ser aprendido na conclusão das fábulas, conforme as histórias infantis de Êsopo, mas até chegar à conclusão é importante que os protagonistas passem por todo um processo de gestação de seus projetos, caso contrário a lição não teria o mesmo impacto e o ensinamento não teria êxito.

O melhor exemplo que descreve tal assertiva está contido em *Sympathy for Mr. Vengeance*. A busca desenfreada de Park Dong-jin pra encontrar Ryu, leva-o a torturar e assassinar Yeong-

mi, mas antes da moça morrer, esta avisa-lhe que caso algo ruim a aconteça, membros de uma célula terrorista irão atrás dele para matá-lo. Algumas cenas depois, após ter esfaqueado Ryu, um grupo de homens o ataca e prega com uma faca em seu peito um manifesto da *Associação Anarquista Revolucionária*. Inicialmente não se sabe o motivo pelo qual o personagem era esfaqueado, mas em seu leito de morte, ouve-se a *voz em off* de Yeong-mi proferindo uma fala a respeito da organização terrorista. Essa informação é concedida apenas ao expectador, enquanto isso, Dong-jin questiona o porquê daquilo ter ocorrido. Nesse momento, um conhecimento-chave é negado ao personagem e concebido apenas ao apreciador.



Figura 13: Park Dong-jin é assassinado por terroristas

Em *Sympathy for Mr. Vengeance*, a reviravolta narrativa demonstra a inutilidade da vingança e reforça o caráter de causa e efeito presente no filme. O fato de Dong-jin morrer sem saber a razão, implica na improficuidade de seus atos, pois não adiantou matar ninguém para se sentir aliviado por retribuir a morte de sua filha se, ao final, sua vingança mostrou-se em vão, uma vez que não pôde desfrutar da sensação de vê-la concretizada.

A ironia perpassa toda a narrativa e ao frustrar os planos dos vingadores, estes são convertidos, na maioria das vezes, em objetos de vingança. Ao propor reviravoltas na trama, onde a concretização dos protagonistas mostra-se ineficaz, há uma tentativa de incutir lições de moral. A intenção é demonstrar que a vingança ao invés de proporcionar a redenção e a revanche, causa mais dor que as já existentes.

4.4. Marcas da violência: a construção do terror

Os programas formais inerentes ao terror não são seguidos à risca na *Trilogia da vingança*. O pacto que as obras estabelecem com o espectador se fundamenta muito mais nos efeitos concernentes ao gênero que na presença das convenções estabelecidas, estas diluídas e reapropriadas para outros fins. Os filmes analisados instauram um ambiente de tensão que se intensifica gradualmente e exige disposições de ânimo do apreciador para que este possa usufruir do encanto proporcionado pelo material expressivo em questão.

Um programa poético vinculado ao terror pressupõe a existência de personagens arquetipos como assassinos, *serial-killers* e psicopatas. A presença de tais “entidades” suscita o medo e provoca o pânico às suas potenciais vítimas, pois representa um perigo imanente. Nesse sentido, para potencializar os efeitos pretendidos, busca-se enfatizar o ponto de vista das vítimas confrontadas com a possibilidade de serem atingidas fisicamente por uma ação repentina de um assassino.

Mediante tal perspectiva, é preciso salientar que no terror de Park Chan-wook, as vítimas não são tão inocentes como em outros filmes de terror, suas atitudes se assemelham com as dos seus antagonistas, são perigosos e assassinos. Como mostrado anteriormente, suas vidas são postas em primeiro plano, tem-se acesso ao seu cotidiano, seus anseios, dramas psicológicos, inclusive, acompanham-se os processo responsáveis por torná-los pessoas dotadas de um sentimento vingativo, capazes de executarem os mais brutais atos de violência física para com o outro.

O modo como a narração é construída para estabelecer a simpatia pelos personagens já cria uma tensão entre as convenções instituídas pelo gênero, nas quais os assassinos, na maior parte das vezes, são vistos como maléficos e sem escrúpulos, ao mesmo tempo em que suas ações estão fadadas ao segundo plano. Dá-se ênfase nas vítimas para assim estabelecer a presença do assassino como uma ameaça ao seu bem estar, algo distorcido nas obras da *Trilogia da vingança*, onde tanto as “vítimas” como seus “algozes” são perigosos da mesma forma, mas ainda assim, são as vidas dos protagonistas as evidenciadas em seus mais diversos aspectos, incluindo a sua preparação para o momento do abatimento de suas antagonistas, estes, por sua vez, concebidas de forma tão perigosa quanto àqueles que lhes querem fazer mal.

Em *Sympathy for Lady Vengeance*, Lee Geun-ja passa a maior parte do filme arquitetando sua vingança contra o Senhor Baek. Para isso conta com a ajuda de amigas da prisão que a auxiliam de algum modo, seja cedendo-lhe uma casa para morar ou se envolvendo amorosamente com este homem para dele adquirir informações úteis à protagonista. Seu plano é esboçado com tamanha minúcia e detalhes que se teme a chegada do momento de sua execução. Paralelo a isso, é dada importância a outros aspectos de sua rotina. Seu encontro com a vítima é postergado até o momento em que Geun-ja consegue resolver algumas pendências em sua vida, como pedir perdão aos pais do menino assassinado pelo Senhor Baek e ir ao encontro de sua filha na Austrália.

No caso de *Sympathy for Mr. Vengeance*, de modo semelhante, mas menos intenso, também entra-se em contato com a rotina de Ryu, seu trabalho, a relação desenvolvida com a irmã e seu envolvimento afetivo com Yeong-mi. No filme são enfatizados os acontecimentos que o tornaram um assassino e é dada pouca importância ao seu plano de vingança contra os traficantes de órgãos. Entretanto, o estabelecimento da tensão é instaurado com a inserção de Park Dong-jin à sua procura para matá-lo. Nesse sentido, os adiamentos para o encontro entre os dois serão os responsáveis pela criação de uma situação de suspense.

Em *Oldboy*, acompanha-se a jornada de Dae-su à procura de justificativas plausíveis para a sua repentina prisão. Entra-se em contato com uma trama investigativa, onde o protagonista centra-se na procura de pistas capazes de explicarem o motivo pelo qual foi sequestrado. Suas investidas detetivescas vão da procura do restaurante responsável por servir os bolinhos que comeu durante os quinze anos de cativeiro, à necessidade de saber o paradeiro da filha. Ao ponto em que Mi-do o auxilia em sua busca, acompanha-se também o surgimento de um envolvimento amoroso entre ambos.

Ao mesmo tempo em que a narração expõe o cotidiano dos protagonistas e se desenvolve a partir da ação preterida pelos personagens, concebe situações construídas à luz do suspense. Desse modo cria-se um horizonte de expectativa, onde o encontro entre Ryu, Park Dong-jin, Oh Dae-se e Lee Geun-ja com seus respectivos algozes se converte no clímax da fábula. Entretanto, essa estratégia, especificamente, não tem por objetivo assustar o espectador, mas estabelecer uma atmosfera tensa, até atingir o patamar das situações mais grotescas possíveis.

O programa poético do terror se estabelece nas obras da *Trilogia da vingança* a partir da convocação das disposições de ânimos vinculados aos efeitos que este gênero solicita. As situações responsáveis por incuti-lo se materializam em alguns momentos do desenvolvimento da trama e, sobretudo, após as reviravoltas às quais a narrativa é submetida. Nesse sentido, o suspense prepara um ambiente de antecipação das ações para denotar os momentos em que os personagens possivelmente se depararão com situações perigosas, instaurando uma atmosfera de expectativa sobre os possíveis acontecimentos vindouros.

Em *Oldboy*, a presença do suspense mostra-se mais atenuada que nas outras obras. Como o filme está imerso a uma trama em volta do mistério sobre o sequestro de Oh Dae-su, a presença de tal estratégia é responsável por sustentar a malha de tensão estendida sobre a narração. No que concerne à produção do medo, o suspense instaura no espectador a possibilidade deste construir atividades especulativas que são suscitadas por determinadas cenas. Um exemplo refere-se à sequência a qual Dae-su encontra o prédio em que ficou enclausurado e lá aponta um martelo em direção à cabeça de um homem presente no local. Com isso, instaura-se no âmbito da apreciação o temor a respeito da saúde física do outro, atenuado pela presença de um plano congelado onde uma linha gráfica se desloca da ponta do martelo à testa da vítima. Não é mostrado o desenvolvimento da ação, por isso não há como ter certeza a respeito do futuro desse homem, mas pressupõe-se que algo ruim lhe acontecera.

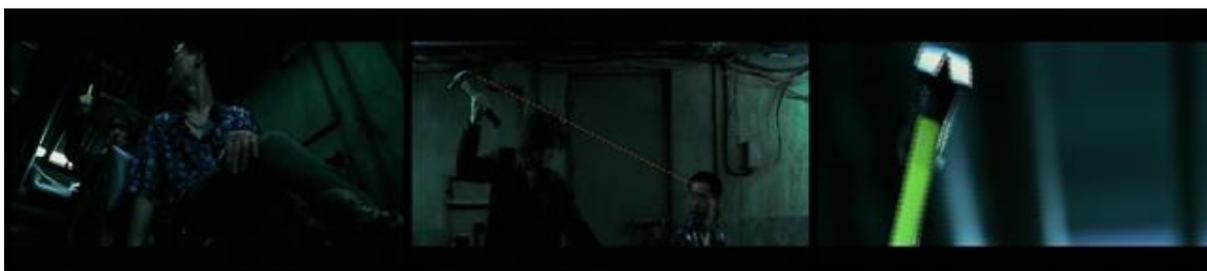


Figura 14: Oh Dae-su se prepara para atingir personagem com martelo

No caso de *Sympathy for Lady Vengeance*, a sequência que melhor demonstra a utilização do suspense como forma de solicitar efeitos concernentes ao terror, é ilustrada no momento em que Lee Geun-ja, após capturar o Senhor Baek e amordaçá-lo em uma cadeira, começa a apontar-lhe um revólver para várias partes de seu corpo (cabeça, boca, olhos, pés). Como a arma possui uma arquitetura arcaica é preciso aproximar-se bem do alvo para assim atingir com eficácia a vítima. A tensão aumenta gradativamente. Acredita-se ser esse o momento ao

qual Geun-ja colocará em prática seu plano vingativo, uma vez que o filme é construído de modo a preparar o espectador para tal situação.



Figura 15: Lee Geun-ja aponta arma para o Senhor Baek

De forma semelhante, em *Sympathy for Mr. Vengeance*, teme-se o encontro entre Ryu e Park Dong-jin, pois, conforme antecipou a narrativa, através de diálogos proferidos pelos personagens e a partir das ações violentas desenvolvidas por estes em determinados pontos da trama, induz à crença de um embate impetuoso, onde certamente alguém não sairá com vida. Quando Ryu é apanhado por Park e levado ao rio onde Yu-soon morrera afogada, é solicitado ao espectador a elaboração de hipóteses sobre o enigma que paira a respeito do futuro dos personagens.



Figura 16: Park Dong-jin e Ryu

O suspense presente nas obras é uma estratégia que suscita, na maioria das vezes, uma disposição emocional para as perguntas narrativas levantadas por cenas e acontecimentos anteriores da trama. A possibilidade de prever um destino para os personagens, mediante as situações outrora apresentadas, pressupõe a imanência de um perigo capaz de afetar sua integridade física. Desse modo, o percurso que antecede a apresentação do desfecho estabelece um ambiente tenso, capaz de aterrorizar o espectador graças a uma possível conclusão não muito feliz para os envolvidos na história. A improbabilidade de derrotar os assassinos/algozes, e a possibilidade de que muitos personagens acabem vitimados por eles se

converte em um elemento pessimista necessário para o funcionamento das expectativas do apreciador. Teme-se o pior devido às descrições das características dos personagens, enfatizadas através da exposição de eventos ilustrativos de suas ações destrutivas.

Outro importante elemento para potencializar a poética do terror nas obras analisadas refere-se à manipulação do som, tanto no que diz respeito ao uso de uma trilha sonora extra diegética, assim como a sonoridade ambiente, concernente aos barulhos, zunidos e outros sons diegéticos. Seu emprego nos filmes cumpre várias funções, sendo seu principal propósito aumentar a sensação de estranhamento e medo.

A elaboração da trilha sonora de *Sympathy for Mr. Vengeance* ficou a cargo de Pae Hyun-jin, já a de *Sympathy for Lady Vengeance* e *Oldboy* foi responsabilidade de Cho Young-wuk, que também compôs a música referenciada nas canções clássicas. É preciso ressaltar a presença de *As quatro estações*, de Vivaldi, nos momentos de maior tensão em *Oldboy*.

À exceção de *Sympathy for Mr. Vengeance*, a utilização da música denota os vários estados de ânimo dos protagonistas e dão o tom às situações que se desenvolvem nas tramas. Na *Trilogia da vingança*, diferentemente de outros filmes categorizados como terror, a trilha sonora é composta, sobretudo, por música clássica, utilizada principalmente nas sequências de imponente violência. As cenas por si só já suscitam os efeitos concernentes ao terror, mas a inserção da sonoridade potencializa a dramaticidade da situação e ainda mais os ânimos suscitados pelo gênero.

Em *Oldboy*, a música clássica é utilizada para demonstrar a insurgência da personalidade violenta de Dae-su na sequência que abre a narrativa, onde, com imponente segurança pela gravata um homem que se jogou de um prédio. Em outros momentos a trilha acompanha as ações violentas às quais o protagonista se envolve. Um bom exemplo sobre tal utilização refere-se à cena em que encontra um possível envolvido em seu sequestro e passa a arrancar-lhe os dentes com um martelo. A ação é intensificada pela presença da música e pelos gritos do torturado. O terror provocado diz respeito ao que é sugerido. Não se vê explicitamente o desdobramento da ação, apenas o seu início e sua conclusão. A utilização do som diegético provocado pelo movimento do martelo contribui para a concretização da violência, enquanto a música auxilia na potencialização da ação.



Figura 17: Oh Dae-su tortura personagem

Sympathy for Lady Vengeance também faz uso da música clássica e dos sons de forma semelhante a *Oldboy*. A trilha clássica é utilizada pela primeira vez quando Lee Geun-ja se impõe como uma mulher vingativa, a partir daí, todas as vezes em que sua presença denota ameaça a banda sonora é aplicada. Por exemplo, quando se dirige à casa do senhor Baek e é surpreendida por dois homens que tentam capturá-la. É agredida de diversas formas, mas, a partir do momento em que a protagonista passa a reagir, instaura-se a música no confronto. Primeiro atira na cabeça de um e em seguida vai atrás do outro bandido. A violência é aplicada fora do quadro, percebe-se sua concretização através do barulho da arma. A junção entre som diegético e extra-diegético cria um ambiente propício a incitar o terror. O expectador sabe que algo ruim aconteceu graças ao uso de esquemas perceptuais que completam o desenvolvimento da ação. Sua hipótese é confirmada através do quadro seguinte, que mostra uma mão jogada ao chão.

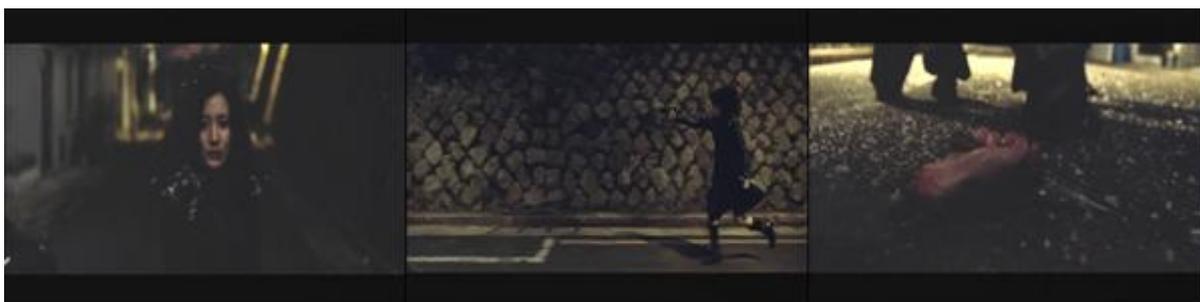


Figura 18: a reação de Lee Geun-ja

Existem momentos, entretanto, onde a música é utilizada de modo a causar um choque entre o que é ouvido e a cena mostrada. Em determinadas sequências são aplicadas melodias harmoniosas, calmas e tranquilas para cenas extremamente violentas, gerando uma contradição entre o visto e o escutado. Essa estratégia conduz o espectador a uma sensação de estranhamento. O medo não é apaziguado, ao invés disso, vai crescendo conforme a ação se desenvolve. Se a melodia teria a função de suavizar a ação, os gritos e sussurros dos

personagens, bem como o barulho causado pelas armas, não permitem o enfraquecimento da tensão, ao invés disso a atenua, uma vez que o som destes é maximizado.

O melhor exemplo da utilização de tal recurso em *Sympathy for Lady Vengeance*, ocorre quando os pais das crianças assassinadas pelo Senhor Baek estão reunidos e sentados em um ambiente mal iluminado e imundo, aguardando o momento para o torturar. O som provocado pelas armas por si só já instauram o suspense sobre o futuro desse homem. Ao passo em que cada um deles vai aplicando sua tortura particular, uma melodia calma perpassa a sequência, mas inicialmente esta é fadada ao segundo plano em decorrência dos gritos angustiantes e dolorosos vindos do senhor Baek. Não é mostrada nenhuma imagem de violência, ao invés disso, há a sugestão através do som, o que solicita ao espectador a criação de esquemas capazes de completar a ação.



Figura 19: Senhor Baeck torturado pelos pais de suas vítimas

Em *Oldboy*, a utilização de tal estratégia é também demonstrada no clímax da obra, quando Lee Woo-jin revela a Oh Dae-su sobre seu plano de vingança, cuja intenção era fazê-lo se envolver emocionalmente e sexualmente com a jovem Mi-do, na verdade sua filha. Como forma de se auto-punir e evitar que a verdade seja dita a ela, Dae-su corta a própria língua. Nada é mostrado, o vemos apenas manipular a tesoura, sendo o som diegético provocado pelo objeto o responsável por sugerir a ação, bem como os gritos de dor proferidos pelo protagonista. A presença de uma melodia harmoniosa não diminui a intensidade da cena, uma vez que a tensão fora instaurada e atingiu o seu extremo, resta apenas ao apreciador se contorcer de agonia.



Figura20: Oh Dae-su corta a língua

A presença de uma música extra-diegética, no caso de *Sympathy for Mr. Vengeance*, é bastante reduzida. Ao invés de melodias harmoniosas como nos outros filmes, preza-se por algo mais gutural, estridente e dissonante. Sua aplicação ocorre apenas após a concretização das ações maléficas e não a priori - para causar suspense – ou durante a realização da violência, como é feito nas outras duas obras, mas sim depois que os atos são concretizados.

Nessa obra, especificamente, há uma preocupação em instaurar um ambiente silencioso tal e qual percebe Ryu, graças a sua deficiência. Por isso, dá-se ênfase aos sons diegéticos emanados das situações as quais os personagens estão circunscritos. Nos momentos em que a violência se faz presente ouve-se apenas o som concernente ao ambiente. Na cena em que Ryu assassina os traficantes de órgãos, a trilha utilizada corresponde àquela produzida por um rádio localizado na cena. O que intensifica o terror corresponde a amplificação do barulho provocado pelos golpes proferidos pelo protagonista, como as pancadas com um taco de baseball sobre a cabeça de um dos bandidos ou quando atinge a artéria do outro traficante e é possível ver e ouvir o sangue que dele escorre.



Figura 21: Ryu assassina traficante de órgão I



Figura 22: Ryu assassina traficantes de órgão II

Outra utilização do som diegético para provocar terror corresponde à cena onde Park Dong-jin assiste à exumação do cadáver da filha. Nada é mostrado, ouve-se apenas o barulho da manipulação das ferramentas médicas e a remoção de partes do corpo da criança. A ação é intensificada a partir das expressões de dor e sofrimento inerentes ao pai, além da utilização da própria banda sonora. O quadro foca-se apenas em Dong-jin. Em primeiro plano o espectador acompanha sua aflição enquanto escuta o som do procedimento referente à necropsia



Figura 23: Park Dong-jin acompanha autopsia da filha

É importante salientar um interessante recurso utilizado em *Sympathy for Mr. Vengeance*, onde não há a presença de som algum, mas ainda assim, a construção da cena incita repulsa pelo mostrado. Na sequência, Dong-jin arrasta Ryu até o lago onde sua filha morreria anteriormente e corta-lhe os calcanhares. A imagem é mostrada de repente sem a utilização de estratégias para preparar o espectador a tal situação. Simplesmente ocorre e um plano posterior enquadra o corte em seus pés, permitindo ao espectador degustar a dor alheia, sentir repulsa, enquanto Ryu faz expressões de dor, agoniza e a água começa a ficar vermelha devido ao sangue que dele escorre.



Figura 24: Park Dong-Jin assassina Ryu

Nesse sentido, a presença do som mostra-se uma importante estratégia para construir o suspense e provocar o terror. Os barulhos das armas, as respirações ofegantes, os gritos de dor ao serem maximizados ou até mesmo a ausência de barulhos instauram um ambiente tenso e propenso a incitar ânimos aterrorizantes, podendo ser auxiliados pela música extra-diegética, como o fazem *Oldboy* e *Sympathy for Lady Vengeance*.

Entretanto, não se pode esquecer a presença da montagem como uma importante estratégia, sem a qual, seria impossível obter êxito nos efeitos que as obras pretendem suscitar. O modo como as cenas são sequenciadas são a chave para a eficácia na produção de efeitos nos filmes. Como foi dito ao longo deste tópico, algumas das imagens são sugeridas e não mostradas.

A maioria das cenas de violência, quando irrompe, não é explorada de forma totalmente explícita, pois em algumas sequências o filme tende a ocultar a descrição visual minuciosa de algumas das torturas presentes nas obras. Isso porque a montagem age no sentido de apenas insinuar as ações, mas nem por isso as imagens deixam de ser aterrorizantes. Quando Dae-su arranca os dentes de um personagem com um martelo ou corta a própria língua com uma tesoura, como já salientado ao longo deste tópico, nada é mostrado, apenas sugerido. Fica para o espectador a responsabilidade de complementar os atos realizados pelo protagonista, ao mesmo tempo em que é confrontado com os efeitos sensoriais requeridos pelas cenas.

A violência na *Trilogia da vingança*, por vezes apresenta-se estilizada. As imagens de mutilação e tortura são concebidas com certo exagero, por exemplo, quando Lee Geun-ja atira em um homem e sua mão cai no chão (figura 18), ou quando Ryu atinge o pescoço de um dos traficantes de órgãos com uma chave de fenda e dele jorra sangue (figuras 21 e 22). As cenas são tão violentas que os excessos denotam um caráter irreal, mas nem por isso menos

impactante. A presença de sequências deste tipo não alivia os efeitos emocionais, ao invés disso atenua ainda mais nos espectadores os efeitos relacionados ao terror.

A seguir, descreve-se como a manipulação da *mise en scène*, influenciada pelo estilo concernente ao diretor, é concebida de modo a incitar os ânimos presentes em uma poética vinculada ao terror.

4.5. Telas sujas de sangue: a composição da *mise en scène*

Para que as narrativas criassem uma atmosfera responsável por causar tensão e medo, assim como tornar coerente o ambiente em que transitam os personagens, os filmes investem em uma cuidadosa composição da *mise en scène*, cujos elementos expressivos concernentes a esse escopo referem-se à direção de arte, cenários, figurinos, iluminação, maquiagem, atuação dos atores, além da escala de planos e dos movimentos de câmera. Em cada um dos três filmes analisados nesta monografia, a utilização de tais recursos permite, sobretudo, a inserção do espectador no universo pessimista, violento e irônico onde os protagonistas estão inscritos.

A atenção dada à cenografia é algo marcante nas obras, uma vez que é importante para caracterizar o ambiente onde ocorre a ação, geralmente em espaços fechados e pequenos, mas organizados de forma coesa e simétrica. Nesse sentido, os planos gerais oferecerem ao espectador a compreensão dos lugares, a partir de uma estratégia cujo propósito é incitar a contemplação do que é mostrado. A minúcia com a qual os objetos são dispostos, a presença de papéis de parede semelhantes nas obras, ajuda a construir plasticamente os locais aos quais Ryu, Park Dong-jin, Oh Dae-su e Lee Geun-ja estão inseridos, ao mesmo tempo em que auxilia na concepção de um espetáculo visual acurado, estratégia que cria um efeito estético contrastante com as situações da fábula.



Figura25: cenários de *Sympathy for Mr. Vengeance*



Figura 26: cenários de *Oldboy*

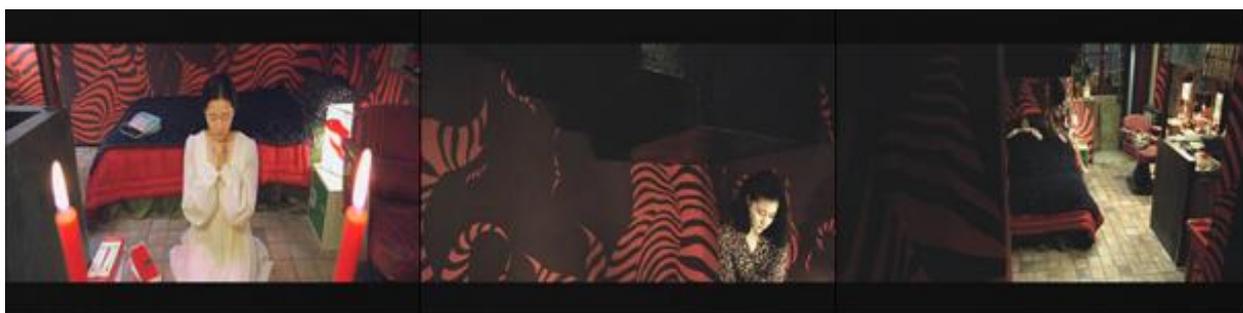


Figura 27: cenários de *Sympathy for Lady Vengeance*

Diferentemente de outros filmes de terror, com cenários escuros, desorganizados e tenebrosos, na *Trilogia da vingança*, a cenografia é construída, na maioria das vezes, harmoniosamente, um recurso que conduz o espectador a uma sensação de estranhamento, pois, o fato de ser arquitetada com minúcia, detalhes e de forma afável destoa das ações desenvolvidas ao longo da narrativa. Um exemplo claro de tal aspecto refere-se ao momento em que Oh Dae-su e Mi-do, em *Oldboy*, encontram no quarto de motel ao qual estavam hospedados, uma caixa de presente com uma mão decepada dentro. O plano geral explora os objetos do espaço, ao mesmo tempo em que dá ênfase ao desenvolvimento da ação. O vermelho forte utilizado no cenário cria uma dicotomia entre um cenário harmônico bem organizado - com os objetos simetricamente dispostos - e uma situação altamente tensa e aterrorizante, a ponto de fazer Mi-do desmaiar.



Figura 28: Oh Dae-su e Mi-do

De forma semelhante, no caso de *Sympathy for Lady Vengeance*, o apuro estético aplicado à cenografia perpassa grande parte da obra, uma vez que as peripécias e desenlaces dos personagens ocorrem, principalmente, em ambientes internos. A composição das cenas evoca contradição a partir da conformidade com a qual as cenas são construídas e as intenções advindas de Lee Geun-ja, cujo propósito vingativo é algo que emana de sua psicologia. Sua justaposição no cenário, este por sua vez organizado de forma aprazível e em consonância com o figurino, transmite a onipresença de uma personagem, *a priori*, capaz das mais virulentas atitudes.

Mesmo com a ênfase em ambientes internos, os espaços externos também se fazem presentes, mas de modo reduzido. Quando evocados, demonstram uma grandiosidade com a qual os protagonistas não são capazes de lidar. Os planos abertos correspondem a uma estratégia para corroborar com a imponente desses lugares sobre os personagens, que, uma vez localizados em tais circunstâncias, não têm o controle da situação.

O melhor exemplo de tal recurso está presente em *Sympathy for Mr. Vengeance*, quando a construção dos quadros demonstra a relação estabelecida entre Ryu e o espaço ao seu redor, este amplificado e por vezes perigoso, dada a incapacidade do protagonista em se comunicar. Para mostrar a grandiosidade do mundo, os planos gerais e a profundidade de campo são utilizados como forma de dar ao espectador uma compreensão maior do ambiente, ao mesmo tempo em que enfatiza o fato do personagem não saber lidar com determinados eventos. Em uma das cenas, por exemplo, enquanto Ryu enterra sua irmã à beira de um lago, outra ação se desenvolve em segundo plano, o qual a menina Yu-soon se afoga e ele nada pode fazer por não perceber o ocorrido, tão pouco tem controle sobre a situação.



Figura 29 : Yu-soon se afoga em segundo plano

Sua inutilidade, bem como a falta de sintonia com o mundo à sua volta é potencializada em uma sequência posterior. Ao perceber que a menina corre perigo, um plano geral enquadra Ryu de costas e imóvel olhando a situação ocorrida. Um homem com aparente distúrbio mental vai ao encontro do cadáver, rouba o colar usado por Yu-soon e sai do quadro, enquanto Ryu acompanha todo o processo e não toma qualquer atitude para evitar o furto ou resgatar o corpo.

A utilização dos planos gerais é responsável por estabelecer também uma relação direta entre o modo como a cenografia é concebida e o ritmo da narrativa, *estratégia* que incute um caráter contemplativo às obras. O modo meticuloso com o qual são compostos os quadros, assim como sua duração, enaltece a desenvoltura da composição das cenas. Aliado a isso, a encenação, ou seja, o modo como os personagens estão dispostos sobre ela, também contribui para a concretização de tal recurso, o que permite, na maioria das vezes, o desenvolvimento das ações em um mesmo plano. Quando Geun-ja, por exemplo, encontra sua filha, na Austrália, a câmera fixa dá a dimensão de todo o espaço onde mãe e filha estão inseridas, ao mesmo tempo denota o estranhamento entre ambas, que se encontram pela primeira vez após treze anos.



Figura 30: Lee Geun-ja encontra sua filha

A composição dos enquadramentos ao congregar aspectos relacionados à fotografia e iluminação, enaltece os espaços onde os dramas dos personagens são desenvolvidos. Os elementos presentes no cenário e a duração do plano também contribuem para a criação de um espetáculo visual responsável pela construção de um ambiente, cuja organização e harmonia, contraditoriamente, agregam um universo fadado à tensão e à violência. Por exemplo, quando em *Sympathy for Mr. Vengeance*, Park Dong-jin atropela acidentalmente um de seus funcionários, vê-se um plano meticulosamente articulado, onde a conformidade entre disposição dos personagens e cores dá um tom contemplativo à cena mostrada, desde o momento onde Dong-jin tenta averiguar o que aconteceu ao homem, até a sequência em que este, após o incidente, levanta-se e corta a barriga com uma faca.



Figura 31: Park Dong-jin atropela ex-funcionário

Conforme a narrativa avança, a cenografia harmoniosa dá vazão a ambientes e cenários mais sombrios, menos organizados e mais caóticos, onde a tensão é potencializada mais ainda. As estratégias utilizadas para conceber tal clima se concentram, em sua maior parte, na instauração de planos gerais ou *travellings* onde a ação se desenvolve de maneira contemplativa e sem haver, na maioria das vezes, cortes de edição. Ambos são, em geral, descritivos, lentos e simulam a presença de uma entidade que enxerga a ação e seus desdobramentos a partir de um ponto de vista próximo.

Em *Oldboy*, após Oh Dae-su torturar um possível suspeito de seu sequestro, depara-se com um corredor estreito, com paredes verdes e mal iluminado, onde os capangas de sua vítima o esperam com cassetetes e facas a punho. O protagonista parte para o ataque e a partir daí delinea-se uma cena de luta filmada através de um plano-sequência de aproximadamente cinco minutos. O enquadramento na sequência é lateral, mostrando todo o corpo dos personagens. A câmera segue em *travelling* o protagonista e seus inimigos vão surgindo de ambos os lados. A performance dos combatentes é apresentada de modo desajeitado, com golpes incoerentes, por vezes alguns dos capangas fogem como prova de covardia. Aos

poucos, o protagonista vai atingindo um a um, mas é também mostrado sem qualquer virtude de um herói invencível, ao invés disso é golpeado e recebe uma facada nas costas.

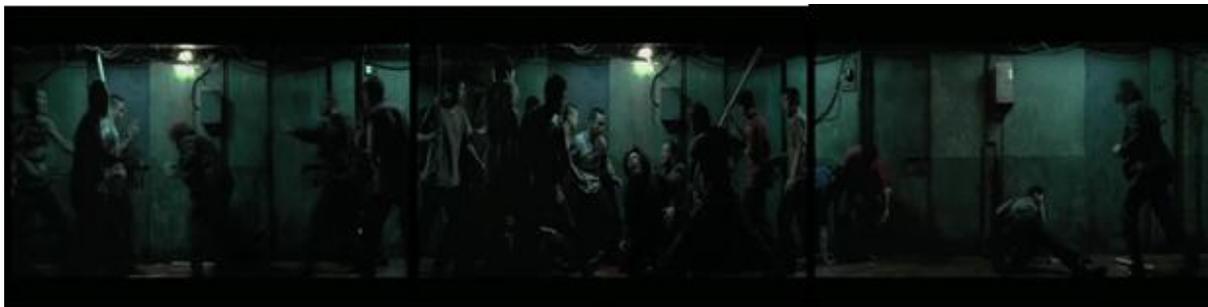


Figura 32: Oh Dae-su enfrenta gangue

A sequência mencionada serve para demonstrar a fúria inerente à personalidade de Oh Dae-su, tão animalesca e raivosa que é capaz de derrotar quinze pessoas de uma só vez. Após essa cena ele se depara com outros capangas dentro de um elevador. Através de uma elipse são construídas inferências que possibilitam acreditar que de forma semelhante o protagonista os derrotou, como já fizera com os outros anteriormente. Essas cenas ilustram a capacidade de resistência do protagonista até limites insustentáveis, alimentada pela raiva e pelo desejo de vingança, ao mesmo tempo em que estabelece antecipações a respeito da forma como irá se portar ao encontrar o responsável por sua prisão.

Em *Sympathy for Lady Vengeance*, uma variação entre planos fixos e *travellings* também trabalha a favor da construção de cenas tensas nas narrativas. Um exemplo refere-se ao momento em que Lee Geun-ja se dirige com sua filha à casa do senhor Baek para pôr em prática seu plano vingativo, entretanto, uma armadilha a esperava. Ao se aproximar do local é surpreendida por dois homens que começam a agredi-la com chutes, murros e empurrões. Nesse primeiro momento a câmera é fixa e acompanha todo o sofrimento de Geun-ja. De repente, a personagem tomada por um instinto de fúria levanta-se e atira na cabeça de um dos capangas. Em seguida, através de um *travelling* começa-se a acompanhar os passos da personagem em direção ao outro homem. Ao passo em que se aproxima ele tenta se esvair, sem sucesso, a câmera continua seu movimento, mas o desdobramento da ação ocorre fora da cena, ouve-se o som de tiros, mas nada é visto, conclui-se apenas que algo aconteceu.

No caso de *Sympathy for Mr. Vengeance*, apenas o plano sequência é que estabelece um dos momentos mais tensos da narração. Ryu vai até o apartamento onde estão os traficantes de

órgão. Sem nenhum corte, a câmera acompanha sua locomoção pelos corredores do edifício até ele cruzar com um dos bandidos. Com um taco de golfe acerta a cabeça do homem. Em outra situação, com uma câmera fixa, Ryu está desacordado e é espancado por Park Dong-su. As situações põem o espectador como observador da ação, acompanhado todos os movimentos realizados pelos personagens o que confere um ar de realismo, uma vez que não há cortes em nenhum dos exemplos citados, algo que permite a intensificação do temor e posteriormente a instauração do terror.

As estratégias atreladas à *mise en scène*, além de denotarem as preocupações estéticas de Park Chan-wook, ajudam também a construir o universo pessimista e violento ao qual os personagens estão atrelados, através do estabelecimento da harmonia que impregna os cenários, elaboração dos planos, enquadramento, encenação, figurino e fotografia. Deste modo, aquilo que é concebido de forma bela e com certa consonância institui uma dicotomia entre forma e conteúdo, auxiliando na construção de obras que suscitam no espectador um estranhamento por um mundo contemplativo, mas violento ao extremo.

A análise das obras procurou demonstrar como os filmes da *Trilogia da vingança* são construídos narrativamente a partir da influência do gênero terror. O objetivo foi explicar como o diretor Park Chan-wook se utiliza de forma peculiar de elementos da técnica e da linguagem cinematográficas para construir um universo fílmico pessimista, vingativo e violento, capaz de suscitar efeitos aterrorizantes, como o medo e a repulsa, no âmbito da apreciação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta monografia procurou-se identificar e compreender o modo como se estruturam narrativamente as obras concernentes à *Trilogia da vingança*, a saber, *Sympathy for Mr. Vengeance*, *Oldboy* e *Sympathy for Lady Vengeance*. A partir dos preceitos desenvolvidos à luz de uma poética aplicada ao cinema, buscamos demonstrar como a partilha de elementos comuns aos filmes possibilita a construção de uma obra coerente, capaz de apresentar um modo particular e específico de conduzir narrativamente o universo fílmico que Park Chan-wook pretende apresentar. Para tanto, o percurso analítico se guiou em três importantes premissas: o modo narrativo subscrito pelo filme, seu relacionamento com as expectativas que os longas criam no âmbito da apreciação e a presença de aspectos inerentes ao gênero cinematográfico terror.

Nesse sentido, o exame do *corpus* objetivou demonstrar como a utilização de uma poética vinculada à violência, por conseguinte, potencializada pela presença de aspectos concernentes ao programa dos filmes de terror, influencia diretamente nas estratégias narrativas voltadas para a concepção de um mundo ficcional pessimista e vingativo. A partir daí, o estilo do diretor atua de forma a organizar estrategicamente elementos da linguagem e da técnica fílmica para incitar no apreciador ânimos, especialmente, relacionados à tensão, medo, repulsa e terror.

Na *Trilogia da Vingança* os elementos narrativos são comunicados com redundâncias, calcados dentro de cadeias causais e resolvidos com resultados claros, mesmo com a presença de um tempo fragmentado – em alguns casos - e a utilização recorrente de elipses. A obra faz uso abundante de dispositivos narrativos e estilísticos para provocar lacunas de conhecimento. A manipulação das informações, ao oferecer com clareza o objetivo dos personagens, também incita curiosidade e expectativa ao suprimir outros dados, algo que permite direcionar a atenção e as hipóteses dos espectadores para promover uma narrativa fadada a reviravoltas que frustram os horizontes de expectativas criados, mas não prejudica a compreensão da fábula.

A identificação dos aspectos mencionados até agora foi propiciada pela utilização de um método capaz de dar conta do modo como determinados elementos se organizaram formalmente na obra, a fim de construir uma narrativa coerente. Os preceitos de David

Bordwell, à luz do *Neoformalismo*, permitiram a compreensão de como a disposição de informações na trama são responsáveis por estabelecer o entendimento da fábula por parte do apreciador. Atrelado a isso, nos ajudou a identificar que o *estilo* concernente ao realizador possui relevante função, no sentido de determinar a forma como os dados foram apresentados através da manipulação de elementos pertencentes à técnica e à linguagem cinematográficas.

Associada aos preceitos *Neoforalistas*, a *Poética do cinema*, um método de análise também preocupado com a construção formal, interna e imanente da obra, auxiliou na compreensão dos efeitos provocados pelo nosso *corpus*. Ambas as abordagens apresentaram-se como satisfatórias para a compreensão da construção narrativa e nos ânimos que a organização interna desta suscita.

Nesse sentido, o conhecimento histórico a respeito do desenvolvimento da indústria cinematográfica sul-coreana foi responsável por possibilitar a compreensão do contexto de produção ao qual o diretor está inserido. Tal fator constitui-se como algo relevante para auxiliar em questões relacionadas à análise, pois, o fato de Park estar atrelado a necessidades de mercado, lhe é solicitado a construção de narrativas mais coerentes e comunicativas, para assim despertar o interesse de um amplo contingente de pessoas para contemplar seus filmes.

Relacionado a essa suposição, a compreensão sobre a carreira de Park Chan-wook, desde os seus primeiros filmes até o último produzido, ajudaram na identificação dos aspectos formais e temáticos proeminentes em sua obra, a saber, a violência, o enclausuramento dos personagens, a reapropriação dos gêneros cinematográficos, a utilização de plano-gerais e uma predileção pela câmera fixa. Acreditamos que o contexto histórico do país, incluindo a dominação colonial japonesa, divisão da nação em dois países independentes e a ditadura militar, foi responsável por influenciar muitas das temáticas trabalhadas em seus filmes, incluindo os integrantes da *Trilogia da vingança*.

Embora essas questões auxiliem na análise dos longas, são conhecimentos dispensáveis para apreciação dos filmes enquanto material expressivo. Não é necessário tê-los para a fruição do material fílmico, pois sem eles ainda é possível entender o discurso inerente às produções e à fábula que é demonstrada através da trama. Entretanto, ter acesso a tais informações permite um exame mais acurado, possibilitando um entendimento mais aprofundado da obra para,

desse modo, compreender as origens da conjugação do seu estilo e das temáticas trabalhadas nos filmes.

Este trabalho equilibrou-se entre uma análise interna dos filmes e a necessidade de buscar informações complementares. O foco principal foi na análise fílmica, mas estudar um cineasta como Park Chan-wook, pertencente a uma nova realidade cinematográfica emergente apenas nesta década, exigiu a busca por dados extra-fílmicos que propiciassem ferramentas para um exame mais completo e apurado. Até que ponto isto é necessário ao se trabalhar com outros diretores é uma questão ainda a ser respondida.

Mediante as considerações traçadas, estabelecemos, como já explicitado anteriormente, uma metodologia de análise relacionada a uma poética aplicada ao filme. Desse modo, a utilização dos preceitos do *Neoformalismo* aplicados ao estudo da narração, assim como a *Poética do filme*, nos ajudaram a compreender de que forma determinados elementos se estruturam de modo a conceber uma narrativa de alta comunicabilidade com o público, que apesar das reviravoltas incutidas em si, é de fácil compreensão.

Para a averiguação da organização interna da narração fílmica, questões relacionadas ao gênero cinematográfico terror são de grande valia, pois, a utilização dos programas de efeitos vinculados a tal categoria influenciou o modo como a trama é apresentada, uma vez que, ao solicitar determinados ânimos com eficácia, principalmente a partir das imagens de tortura física, necessita de uma narração direcionada à produção do medo.

Ao levar em consideração os preceitos de Noël Carroll sobre tal categoria genérica, associando-os com os pressupostos poéticos para a análise fílmica, concluímos que as obras da *Trilogia da vingança* não são exemplares fiéis ao terror, mas se utilizam de alguns de seus aspectos genéricos, especialmente no âmbito da produção de efeitos. Park parte de premissas do gênero para criar obras com forte apelo emocional: teme-se o futuro dos protagonistas, as cenas de tortura aterrorizam, o desenvolvimento da trama estabelece tensão e cria suspense.

A análise da construção da narração na *Trilogia da vingança* permitiu a identificação de um universo fílmico pessimista, violento e vingativo. *Sympathy for Mr. Vengeance*, *Oldboy* e *Sympathy for Lady Vengeance* são essencialmente obras de efeitos poéticos, com histórias de revanche que servem de mote para discutir como os acontecimentos da vida não estão sob o

controle do homem, mas são estabelecidos a partir de uma relação de causa e efeito, levando as pessoas ordinárias a cometerem atos até então improváveis, entretanto passíveis de serem punidos de forma física e moral.

O fato desses temas se repetirem em todos os filmes e possuírem narrativas articuladas estrategicamente, em geral, da mesma forma, permitiram uma análise fincada na identificação de tais recorrências. Nas obras há uma ênfase muito forte no universo particular dos personagens. São eles que estabelecem, logo de início, um vínculo afetivo com o espectador, construído a partir de uma série de primeiros planos e *close-ups* que privilegia suas expressões faciais e enaltece seus ânimos, bem como através das situações as quais são submetidos. Desse modo, é possível estabelecer a empatia pelos protagonistas, mesmo diante de seus atos moralmente condenáveis.

Outro recurso que persistiu se refere ao modo como o diretor constrói horizontes de expectativas para a aplicabilidade dos planos vingativos dos personagens para, em seguida, frustrá-los. As reviravoltas narrativas provocadas pela omissão de informações criam ironias que demonstram a inutilidade da vingança e da violência que dela recorre, estabelecendo espécies de lições morais as quais os protagonistas precisariam apreender ao final do filme.

A reapropriação de elementos relacionados ao terror auxilia tanto na produção de efeitos, além de funcionar como elemento para potencializar o drama vivido pelos protagonistas, pois, com as reviravoltas narrativas, são eles quem mais sofrem com as consequências da vingança e da violência. A utilização de certas convenções genéricas está associada nessas obras, sobretudo, ao modo como são manipulados os sons diegéticos e extra-diegéticos que auxiliam na construção do suspense e trabalham no sentido de criar uma ambientação propícia para os conflitos dos personagens. Em conjunto com planos e movimentos de câmera, a música ajuda a construir um clima de tensão, mistério, medo e repulsa.

Este trabalho não tem a intenção de esgotar as investigações sobre *a Trilogia da Vingança*, tampouco sobre a obra de Park Chan-wook, pois escolhemos não estudar cada filme separadamente, o que sem dúvida limitou a quantidade de elementos a serem considerados. Para analisar a construção da narração, o exame individual de cada produção foi feita previamente, afinal, a partir daí é que se foi possível identificar quais os elementos recorrentes entre os filmes. Sabe-se que esta escolha suprimiu a realização de uma análise mais detalhada.

Os filmes da *Trilogia da vingança*, assim como as demais obras do cineasta, permitem análises individuais que demonstram de que forma seus efeitos específicos estão estrategicamente dispostos para outros objetivos que não os aqui analisados. O exame a respeito da construção narrativa é apenas um dos olhares possíveis. Os filmes, sem dúvida, possuem outros aspectos a serem explorados, por exemplo, a partir de uma abordagem psicológica, cultural ou sociológica.

De qualquer forma, a pesquisa aqui apresentada já oferece algumas contribuições para o estudo da obra de Park Chan-wook – considerando que no Brasil não se identificou trabalhos publicados sobre este cineasta. Nosso intuito foi também auxiliar na elaboração de conhecimento sobre a cinematografia sul-coreana, neste caso, aquela caracterizada como *mainstream*. As ferramentas metodológicas e o arcabouço teórico desenvolvidos nesta monografia, ao auxiliarem na análise das obras enquanto objetos expressivos, possibilitaram a abordagem de uma cinematografia nacional pouco explorada nos estudos acadêmicos brasileiros voltados para o cinema.

REFERÊNCIAS

3-Iron (Bin-jip). Direção: Kim Ki Duk. Coréia do Sul, 2004, som, cor, 95 min.

A BITTERSWEET life (Dalkomhan insaeng). Direção: Kim Ji-woon. Coréia do Sul, som, cor, 120 min.

A DIRTY Carnival (Biyelhan geori). Direção: Yu Ha. Coréia do Sul, 2005, som, cor, 141 min.

ALMEIDA, Gabriela Amaral. **As duas faces do medo: um estudo dos mecanismos de produção de medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados**. Dissertação (Mestrado em Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - UFBA, Salvador, 2005.

ALMEIDA, Gabriela Amaral. Pela Poética (uma reflexão sobre a teoria dos campos de Pierre Bourdieu). COELHO, Lilian Reichert; PEREIRA DA SILVA e SAMPAIO, Adriano (orgs.). **Temas em Comunicação e Cultura Contemporâneas**, nº 4. Salvador: EDUFBA, 2003, p. 89-106.

A MAN who was a superman (Superman ieotdeon sanai). Direção: Jeong Yoon-chul. Coréia do Sul, 2004, som, cor, 102 min.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. 1ª Edição. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona, Buenos Aires e México: Paidós, 2000.

BARKING dogs never bite (Peullandaseu-ui Gae). Direção: Bong Joon-ho. Coréia do Sul, 2000, som, cor, 106.

BERRY, CHRIS. **All at sea? National history and historiology in *Soul's Protest and Phantom, the submarine***. In SHIN, Chi Yun e STRINGER, Julian (orgs.). **New Korean Cinema**. New York: New York University Press, 2005, p. 144 - 157.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. _____; TODOROV, T; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ, C.; GENETTE, G. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1976, p. 19-60.

BORDWELL, David.. Historical Poetics of Cinema. In: PALMER, Barton R (org.). **The Cinematic Text: Methods and Approaches**. New York: AMS, 1989.

_____. **La narración en el cine del ficción**. Buenos Aires e México: Paidós, 1996.

_____. **Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no Cinema.** São Paulo: Papirus Editora, 2009.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional.** São Paulo: SENAC, v.2, 2005a. p. 277-301.

BREATH (Shi-gan). Direção: Kim Ki-duk. Coreia do Sul, 2006, som, cor, 84 min.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In. RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**, vol. 2. São Paulo: Senac, 2005, p. 303-318

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração.** Campinas: Papirus, 1999.

CHOI, Jinhee. Blockbusters, korean style. In CHOI, Jinhee. **The south Korean film renaissance: local hitmakers, global provocateurs.** Middletown: Wesleyan University Press, 2010, p. 31-58.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Seis passeios nos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. In: **Teoria da Literatura – Formalistas Russos.** (org.) Dionísio de Azevedo Toledo. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978. p. 03-38.

FRIEND (Chin-gu). Direção: Kwak Kyong-taek. Coreia do Sul, 2001, som, cor, 118min.

_____. Sobre a Teoria da Prosa. In: **Teoria da Literatura – Formalistas Russos.** (org.) Dionísio de Azevedo Toledo. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978. p.157-168.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa.** _____; BRATHES, R.; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ, C.; TODOROV, T. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1976, p. 255- 274.

GOMES, Wilson. Estratégias de produção de encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v.35, p.99-125, 2004a.

_____. La poética Del cine y la cuestión del método em el análisis fílmico. **Significação: Revista brasileira de semiótica**, Curitiba, v.21, p.85-106, 2004b.

_____. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais.** Rio de Janeiro: PUC: 2004. p.93-125, 2004c.

HAWKINS, Joan. **Some new trends in art horror.** Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/artHorror/index.html>. Último acesso: 25/05/2010.

I'M Cyborg, but that's ok (Ssaibogeujiiman). Direção: Park Chan-wook. Coréia do Sul, 2006, som, cor, 105 min.

JOIN Security Area (Gongdong Gyeongbi Guyeok). Direção: Park Chan-wook. Coréia do Sul, 2000, som, cor, 122 min.

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**. New York: New York University Press, 2005, p. 95-105.

LEE, Hyangjin. *Chunhyang*: marketing an old tradition in New Korean Cinema. In SHIN, Chi Yun e STRINGER, Julian (orgs.). **New Korean Cinema**. New York: New York University Press, 2005, p. 63-78.

LEE, Hyangjin. South Korea: film on the global stage. In CIECKO, Anne Tereska (Org.). **Contemporary Asian Cinema**. Oxford: Oxford International Press, 2006, p. 182-190.

LEE, Hyangjin. The development of North Korean cinema. In LEE, Hyangjin. **Contemporary Korean Cinema: identity, culture and politics**. Manchester: Manchester University Press, 2000, p. 45-65.

MAGNAM-PARK, Aaron Han. Peppermint Candy: the will not to forget. In SHIN, Chi Yun e STRINGER, Julian (Orgs.). **New Korean Cinema**. New York: New York University Press, 2005, p. 159-169.

MEE-HYUN, Kim. **Korean Cinema: from origins to renaissance**. Seoul: Communications Books for the Korean Cinema Council, 2006.

MEMORIES of murder (Sarinui Chueok). Direção: Bong Joon-ho. Coréia do Sul, 2003, som, cor, 132 min.

METZ, Christian. **A Grande Sintagmática do filme**. In: Análise Estrutural da Narrativa. _____; BRATHES, R.; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; TODOROV, T.; GENETTE, G. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976, p. 201-208.

MOTHER (Mateo). Direção: Bong Joon-ho. Coréia do Sul, 2008, som, cor, 118min.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal: Embrasil, 1983, p. 27-35.

MY SASSY girl (Yeopgijeogin Geunyeo). Direção: Kwak Jae-yong. Coréia do Sul, 2001, som, cor, 123 min.

MY WIFE is a gangster. (Jopog Manura). Direção: Cho Jin-gyu. Coréia do Sul, 2001, som, cor, 107 min.

NIGHTMARE (Gawi, 2000). Direção: Aki Byeong-ki. Coréia do Sul, 2000, som, cor, 97 min.

OASIS (Oasisu). Direção: Im Kwon Taek. Coréia do Sul, 2002, som, cor, 132 min.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luis Carlos. De volta para o futuro: a nova era do cinema coreano in BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). **Cinema mundial contemporâneo**. São Paulo: Ed. Papiros, 2008.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luis Carlos. **Um conto de cinema**. Disponível em: www.contracampo.com.br/75/coreiadosul.htm. Último acesso: 25/05/2010.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PAQUET, Darcy. The Korean film industry: 1992 to the present. In SHIN, Chi Yun e STRINGER, Julian (orgs.). **New Korean Cinema**. New York: New York University Press, 2005, p. 32-50.

PAQUET, Darcy. **Genrebending in Contemporary Korean Cinema**. Disponível em: <http://www.koreanfilm.org/genrebending.html>. Último acesso: 25/05/2010.

PUDOVIKIN, V. Método de tratamento do material (montagem estrutural). In: **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983, p. 57-65.

RED shoes (Bunhongsin). Direção: Kim Yong-gyun. Coreia do Sul, 2005, som, cor, 121 min.

ROBINSON, Michael. Contemporary cultural production in South Korea: Vanishing meta-narratives of nation. In SHIN, Chi Yun e STRINGER, Julian (orgs.). **New Korean Cinema**. New York: New York University Press, 2005, p. 15-31.

ROSS, Miriam. Cinema sul-coreano: relação com os mercados internacionais. In MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no Mundo: Ásia**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 25-48.

SAMARITAN girl (Samaria). Direção: Kim Ki-duk. Coreia do Sul, 2004, som, cor, 98 min.

SEOPYEONJE (idem). Direção: Im Koan-taek. Coreia do Sul, 1993, som, cor, 112 min.

SHIN, Jeeyeoung. Globalisation and New Korean Cinema. In SHIN, Chi Yun e STRINGER, Julian (orgs.). **New Korean Cinema**. New York: New York University Press, 2005, p. 51-62.

SHIN, Chi-Yun. **Art of branding: Tartan Asia Extreme films**. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/TartanDist/text.html>. Último acesso: 25/05/2010.

SILMIDO (idem). Direção: Kang Woo-Suk. Coreia do Sul, 2003, som, cor, 135 min.

SUNG-ILL, Chung. Four Variations on Korean Genre Films: Tears, screams, violence and laughter. In MEE-HYUN, Kim. **Korean Cinema: from origins to renaissance**. Seoul: Communications Books for the Korean Cinema Council, 2006, p. 1-14.

STRINGER, Julian. Putting Korean cinema in its place: Genre classifications and the contexts of reception. In SHIN, Chi Yun e STRINGER, Julian (Orgs.). **New Korean Cinema**. New York: New York University Press, 2005, p. 95-105.

STRINGER, Julian. Introduction. In SHIN, Chi Yun e STRINGER, Julian (Orgs.). **New Korean Cinema**. New York: New York University Press, 2005, p. 01-13.

TAEKUKGI (idem). Direção: Kang Je-gyu. Coréia do Sul, 2004, som, cor, 148 min.

THE bow (Hawl). Direção: Kim Ki-duk. Coréia do Sul, 2005, som, cor, 90 min.

THE GOOD, the bad, the weird (Joheunnom Nabbeunnom Isanghannom). Direção: Kim Ji-woon. Coréia do Sul, 2008, som, cor, 139 min.

THE host (Gwoemul). Direção: Bong Joon-ho. Coréia do Sul, 2006, som, cor, 119 min.

THIRST (Bakjwi). Direção: Park Chan-woo. Coréia do Sul, 2008, som, cor, 133 min.

TRBIC, BORIS. **Park Chan-wook's World of Personal Introspection**. Disponível em: <http://www.koreanfilm.org/trbic-oldboy.html>. Último acesso: 25/05/2010.

THREE...extremes (Sam gang yi). Direção: Fruit Chan, Park Chan-wook, Takashi Miike. China/Coréia do Sul/Japão, 2004, som, cor, 118 min.

TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa Literária. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. _____; BRATHES, R.; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ, C.; GENETTE, G. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976, p. 209-254.

_____. **As Estruturas Narrativas**, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

TOMACHEVSKY, B. Temática. In: **Teoria da Literatura – Formalistas Russos**. (org.) Dionísio de Azevedo Toledo. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978. págs.168-195.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2002.

VIRGIN Stripped Bare by Her Bachelors (Oh! Soo-jung). Direção: Hang Sang-soo. Coréia do Sul, 2000, som, p&b, 126 min.

WAIKIKI Brothers (idem). Direção: Soonrye Yim. Coréia do Sul, 2001, som, cor, 109 min.

WHISPERING Corridors (Yeogo goedam). Direção: Park Ki-hyeong. Coréia do Sul, 1999, som, cor, 108 min.

YOUN-HUI, Lim. **Park Chan-wook: Savior of violence**. Seoul: Korean Film Council, 2005.

APÊNDICE - Ficha técnica do *corpus*

	Sympathy for Mr. Vengeance <i>Boksuneun Naui Geot</i>	Oldboy Idem	Sympathy for Lady Vengeance <i>Chinjeolhan Geumja-si</i>
Direção	Park Chan-Wook	Park Chan-Wook	Park Chan-Wook
País	Coréia do Sul	Coréia do Sul	Coréia do Sul
Duração	129 minutos	120 minutos	112 minutos
Ano	2002	2003	2005
Roteiro	Park Chan-wook , Lee Jae-sun, Lee Mu-yeong, Lee Yong-jong	Park Chan-wook , Lim Chun-hyeong , Garon Tsuchiya, Hwang Jo-yun, Lim Joon-hyung , Nobuaki Minegishi	Park Chan-wook, Jeong Seo-Gyeong
Elenco	Lee Dae-yeon, Jeong Gyu-su, Jeong Jae-yeong, Kim Se-dong, Lee Ju-bong GiKan-hie, Ryoo Seung-wan , Ryu Seung-beom, Shin Ha-kyun, Song Kang-ho, Du-na Bae, Bo-bae Han, Oh Kwang-rok, Lim Ji-Eun.	Ji Dae-han, Yi Yong, Oo Il-han, Oh Dal-su, Yu Ji-tae, Lee Dae-yeon, Lee Seung-jin, Oh Kwang-rok, Ahn Yeon-suk, Byeong-ok, Oh Tae-kyung, Kim Su-hyeon, Kang Hye-jeong, Yun Jin-seo, Park Myeong-shin, Lee Seung-Shin, Chi Dae-han Choi Min-sik .	Kwon Yea-young, Su-hee Go, Hye-jeong Kang, Kim Bu-seon, Lee Seung-Shin, Lee Yeong-ae, Lim Sugeyeong, Ra Mi-ran , Seo Yeong-ju, Song Kang-ho, Tony Barry, Nam Il-woo , Oh Dal-su, Oh Kwang-rok, Ryoo Seung-wan, Shin Ha-kyun, Lee Dae-yeon, Kim Shi-hoo, Yu Ji-tae, Anne Cordiner, Choi Min-sik, Kim Byeong-ok, Yun Jin-seo.
Produção	Jae-sun Lee, Jin-gyu Lim	Kim Dong-jo, Im Seung-yong,	Park Dong-ho, Lee Tae-hun, Cho Young-wuk
Música	Pae Hyun-jin	Cho Young-wuk	Cho Young-wuk
Fotografia	Lee Moo-young	Chung Seo-kyung	Chung Seo-kyung
Edição	Kim Sang-bum	Kim Sang-bum	Kim Sang-bum

Direção de Arte	Choi Jung-wha	Ryoo Sung-he	Jo Hwa-sung
Figurino	Shin Seoung-hee	Cho Sung-kyung	Cho Sung-kyung
Maquiagem	Song Jong-hee	Song Jong-hee	Song Jong-hee