

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO JORNALISMO

Jeferson Martins

**A ESTÉTICA *JUCHE*:
Fragmentos de um realismo socialista no cinema norte-coreano de Shin Sang-ok**

Juiz de Fora
2018
Jeferson Martins

**A estética *Juche*:
Fragmentos de um realismo socialista no cinema norte-coreano de Shin Sang-ok**

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador(a): Profa. Dra. Erika Savernini

Juiz de Fora
2018

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

Martins, Jeferson .

A estética Juche: : Fragmentos de um realismo socialista no cinema norte-coreano de Shin Sang-ok / Jeferson Martins. -- 2018.
83 p. : il.

Orientadora: Erika Savernini

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2018.

1. Política. 2. Cinema. 3. Estética Juche. 4. Coreia do Norte. 5. Shin Sang-ok. I. Savernini, Erika, orient. II. Título.

Jeferson Martins

**A estética *Juche*:
Fragmentos de um realismo socialista no cinema norte-coreano de Shin Sang-ok**

Monografia apresentada ao curso de jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Aprovada em 07 de dezembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Erika Savernini - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Francisco José Paoliello Pimenta
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Potiguara M. da Silveira Jr.

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer a todos aqueles que, de alguma forma, permitiram que esta monografia se concretizasse.

Primeiro, gostaria de agradecer à Profa. Dr. Erika Savernini, que despertou meu interesse ao mundo do cinema. Ainda, sou grato pela paciência, confiança e pelas preciosas conversas que tivemos.

Agradeço também ao PET-FACOM/UFJF e ao Prof. Dr. Francisco Pimenta pelas oportunidades e por fomentar meu fascínio pela academia. Sem vocês eu jamais teria a oportunidade de visitar a Coreia.

À UFJF e à Diretoria de Relações de Internacionais por me ter confiado uma bolsa de intercâmbio. A estadia na Coreia tornou possível a aproximação com o país e a materialização dos meus estudos acerca de seu cinema.

À minha mãe Jaqueline Martins, por sempre estar ao meu lado e ao meu pai Juarez Gonçalves, que mesmo distante, trabalhou duro para me conceder conforto. Agradeço também às minhas queridas e eternas avós Jane Martins e Catarina Gonçalves pelo carinho e confiança. Apesar da ida, levarei vocês comigo em minhas caminhadas.

Aos meus amigos e amigas pelos momentos compartilhados.

À Laura Santos, pela parceria e lamentações;

à Fernanda Castilho e Lucas Gonçalves pelo afeto e incentivo;

À Giana e Viviane pelo companheirismo;

E à Júlia Perroti, por compartilhar da minha paixão pelo cinema coreano.

“O cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo; tem também um conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado.”

(FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 6)

RESUMO

A partir dos apontamentos de Ferro (1975) sobre História e Cinema e das conclusões acerca de Cinema e Política realizados por Furhammar e Isaksson (1976) e Hennebelle (1978), verificamos que o filme é mais que um objeto de mero entretenimento. Assim, baseado nas ideias de discurso cinematográfico cunhadas por Xavier (2008), pretendemos estudar a Estética *Juche*, teoria elaborada por Kim Jong-il para a Coreia do Norte, que limita a arte a uma forma de educar e conscientizar o proletariado. Para tanto, elaboramos uma análise de *Pulgasari* (1985), produção realizada quando o diretor sul coreano Shin Sang-ok foi raptado pelo norte como forma de alavancar a indústria do país. O longa, que se passa na Coreia Feudal e tem como foco um monstro gigante que se alimenta de ferro, pretende recriar a sociedade aos olhos do socialismo. Em nossa investigação, constatamos que uma série de recursos propriamente cinematográficos foram usados para alcançar tal objetivo.

Palavras-chave: Política. História. Discurso cinematográfico. Cinema norte coreano. Estética *Juche*. Shin Sang-ok.

ABSTRACT

Based on Ferro (1975) and his conclusions on History and Cinema and from the observations on Cinema and Politics by Furhammar and Isaksson (1976) and Hennebelle (1978), we find that the film is more than an object of mere entertainment. Thus, based on the ideas of cinematographic discourse coined by Xavier (2008), we intend to study *Juche* Aesthetics, Kim Jong-il's theory for North Korea, which limits art to a way of educating and raising the consciousness of the proletariat. To do so, we elaborated an analysis of *Pulgasari* (1985), a production made when the South Korean director Shin Sang-ok was kidnapped by the North as a way to leverage the country's industry. The movie, which takes place in Feudal Korea and focuses on a giant monster that feeds on iron, aims to recreate society in the eyes of socialism. In our investigation, we found that a number of cinematographic resources were used to achieve this goal.

Keywords: Politics. History Cinematographic Discourse. North Korean Cinema. *Juche* Aesthetics. Shin Sang-ok.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Pôster do filme <i>The Flower Girl</i> (Choe Ik-gyu and Pak Hak, 1972).....	56
Figura 2 - Cena do filme <i>A Broad Bellflower</i> (Kyun Soon Jo, 1986).....	57
Figura 3 - Choi Eun-hee e Shin Sang-ok no documentário <i>The Lovers and The Despot</i> (Ross Adam, Robert Cannan, Reino Unido, 2016).....	62
Figura 4 - Choi Eun-hee, Kim Jong-il e Shin Sang-ok (1983).....	64
Figura 5 - Cena do filme, “ <i>Love, Love, My Love</i> ” (1984).....	65
Figura 6 - Massificação dos personagens	70
Figura 7 - Questões Hierárquicas.....	71
Figura 8 - Sequência do massacre na vila.....	72
Figura 9 - Valorização da paisagem coreana.....	72
Figura 10 - <i>Close-ups</i>	75
Figura 11 - Pulgasari.....	76
Figura 12 - Pulgasari como inimigo.....	77
Figura 13 - Sequência final	78

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	INTERSEÇÕES ENTRE CINEMA, HISTÓRIA E POLÍTICA	18
2.1	O FILME COMO OBJETO POLÍTICO.....	18
2.2	SOBRE UM (IN)CERTO REALISMO SOCIALISTA.....	26
3	CINEMA E LINGUAGEM: O DISCURSO CINEMATOGRAFICO	33
4	COREIA DO NORTE: CINEMA, ARTE E PROPAGANDA	45
4.1	TEORIA DA ARTE NORTE-COREANA: O REALISMO JUCHE.....	47
4.2	O CINEMA SEGUNDO KIM JONG-IL.....	53
5	SHIN SANG-OK EM SOLO NORTE COREANO: UM OLHAR SOB PULGASARI	61
5.1	A PRODUÇÃO NORTE COREANA DE SHIN SANG-OK.....	63
5.2	PULGASARI: O EMBLEMA DA REBELIÃO.....	67
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
	REFERÊNCIAS	81

1 INTRODUÇÃO

Até as últimas décadas, os estudos asiáticos ocuparam uma posição marginal e secundária na Academia Brasileira. Histórica e ideologicamente, o sistema educacional supervalorizou suas raízes europeias, conduzindo à quase ausência do Oriente no currículo escolar. (PEREIRA, 2003)

Devido ao aumento do intercâmbio comercial e cultural, cada vez mais o Brasil busca estreitar nossos laços. Embora os estudos asiáticos não estejam plenamente desenvolvidos, há sinais de avanço, principalmente no que diz respeito ao Japão.

Contudo, no campo do cinema, a academia ainda anda a passos curtos. Sem mencionar os trabalhos que se concentram em produções nipônicas, são poucos os que se atentem aos filmes coreanos.

A bibliografia existente foca na Coreia do Sul e quase sempre pretende estudar o cinema para compreender aspectos da sociedade através de análises culturais, históricas, filosóficas e psicanalíticas (SILVA, 2013). No entanto, não há um investimento em características propriamente cinematográficas que conformam a obra fílmica enquanto tal.

No que se refere à produção norte coreana, não encontramos nenhum material em língua portuguesa que abordasse o assunto. Devido à barreira cultural e política imposta pelo regime, poucos filmes chegam ao ocidente. Além disso, a dificuldade do cidadão comum em acessar a internet no país asiático impede o compartilhamento de arquivos.

Ao analisar a história do cinema da península coreana, constatamos que a divisão dos territórios estabeleceu duas indústrias distintas. Enquanto o sul se apoiava em um modelo capitalista, o norte colocou em prática um realismo socialista inspirado nos preceitos do marxismo-leninismo e mesclado à realidade coreana. Dessa maneira, surgiu a estética *Juche*, estética oficial do regime que impera em todas as artes do país.

Antes de refletirmos sobre a estética *Juche*, fez-se necessário estudar a relação entre cinema, história e política e suas interseções com a propaganda. Para tal, partimos dos preceitos de Ferro (1978), que reivindica o filme como um objeto histórico e de Furhammar e Isaksson (1976) e Hennebelle (1978), que defendem uma análise do cinema através de uma perspectiva histórico social e política. Ao realizarem suas observações, os autores levam em consideração aspectos que circundam a obra ao nível da produção e do consumidor.

Assim, foi possível construirmos um espectro do cinema desde o belicismo alemão até o Realismo Socialista Soviético, que teve grande influência na criação da estética das artes norte coreanas.

Adiante, para além da análise histórico-política, foi necessário entender a obra fílmica enquanto tal. Para isso, partimos das ideias de Carrière (2006) e Martin (2005), que compreendem o cinema como uma das diversas formas de linguagem.

Isto posto, apropriamo-nos das ideias de Xavier (2008), que discute a respeito dos diferentes discursos cinematográficos ao longo das décadas. Isto é, o autor cria um panorama conceitual para debater as mais variadas concepções assumidas por diferentes autores e escolas. Como resultado, analisamos diversas posturas em relação ao estatuto da imagem/som frente à realidade, que podem ser compreendidas através do termo “estética cinematográfica” em substituição às “teorias”.

À vista disso, foi possível revisar as ideias propostas por Jong-il (1989) para as artes em seu país. Através da ideologia *Juche*, que aponta que os mestres da revolução e da construção social são as massas populares (JONG-IL, 1982), o autor defende que principalmente o cinema deva ser utilizado como forma de educar os norte coreanos. Assim, todos os produtos produzidos no território devem representar a vida de acordo com os preceitos do partido.

A estética *Juche* defende o uso de elementos ultra-nacionalistas em uma experiência onde o país e seus cidadãos são representados como soberanos e majoritariamente educados sob a sombra da ideologia. O ato de filmar deve apresentar um retrato animado da sociedade socialista. Ao mesmo tempo, deve prioritariamente se concentrar em elucidar o espectador sobre o tema e a ideia central do filme. Assim, a imagem deve carregar consigo o *background* social e histórico da obra, capturando a paisagem aos arredores, costumes e práticas dos personagens.

Em suma, Jong-il (1989) propõe uma espécie de realismo socialista regado aos pensamentos e ideias do partido e submetido à realidade norte coreana. Evocando um caráter propagandístico, ele busca criar uma imagem do povo socialista baseado no *Juche* como forma de ditar regras sociais, políticas e comportamentais.

Apesar de suas teorizações, até a década de 1980, a indústria cinematográfica norte coreana ainda possuía muitos obstáculos. Em consequência, como forma de melhorar a qualidade dos filmes produzidos no país, Kim Jong-il raptou o diretor sul coreano Shin Sang-ok e sua esposa e atriz Choi Eun-hee.

Entre 1978 e 1986, o diretor ficou confinado no país e foi obrigado a realizar 6 filmes sob a vigília de Kim Jong-il, que também era seu produtor executivo. *Pulgasari* (1985), que posteriormente virou um símbolo de sua filmografia, é uma das poucas produções norte coreanas disponíveis no ocidente.

Neste trabalho, pretendemos analisar *Pulgasari* (1985) sob um prisma estético ideológico, que além de considerar aspectos sociais, políticos e históricos, reivindica os aparatos propriamente cinematográficos como potencializadores dos moldes *Jucheanos* estabelecidos por Kim Jong-il.

Ainda mais, objetivamos entender como a linguagem cinematográfica e suas potencialidades trabalham para reforçar a estética Juche no filme de Shin Sang-ok. Para isso, avaliamos as características fílmicas que moldam o longa e o inclui na categoria de cinema político.

2 INTERSEÇÕES: CINEMA, HISTÓRIA E POLÍTICA

Em seus estudos sobre cinema e história, Marc Ferro (1992, p. 13) afirma que desde que o cinema se tornou uma arte, seus dirigentes passaram a intervir na história com filmes, que, desde sua origem, “sob aparência de representação, doutrina e glorificam”.

Em sua era de ouro (1920 - 1960), por exemplo, Hollywood celebrou o *american way of life* e o patriotismo. Na Alemanha nazista, Joseph Goebbels transformou o cinema em uma máquina de propaganda política. Já na antiga União Soviética, preferiam demonstrar o sonho da revolução, com Lênin como figura central.

Em vista disso, neste capítulo pretendemos, além de discutir as relações entre cinema, história e política, elaborar um quadro com os principais momentos em que o objeto fílmico se tornou um suporte ideológico.

Logo, desenharemos um espectro que abrange desde os filmes belicistas alemães e os cinemas novos até Hollywood e o nascimento do Realismo Socialista na União Soviética.

1.1 O FILME COMO OBJETO POLÍTICO

Marc Ferro (1974) reivindica o cinema como um objeto de estudo de historiadores ao estabelecer novas relações, discutindo novos problemas, métodos e abordagens na dicotomia factual *versus* interpretativa.

É abordado, nessa perspectiva, o cinema como fonte da história. Antes, contudo, ele questiona o caráter realístico do mesmo.

Por um lado o filme parece suscitar, ao nível da imagem, o factual; por outro, apresenta-se, em todos os sentidos do termo, como uma manipulação. [...] Que suposta imagem da realidade oferece, a oeste, essa indústria gigantesca, a leste, esse Estado que tudo controla? De que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem? (FERRO, 1974, p. 202)

Acerca dessa questão, ao definir o cinema como uma das diversas formas de linguagem, Martin (2004), aponta que a essência do filme é constituída a partir da junção do som e da imagem em movimento. O autor aborda a realidade como sendo escolhida, ou seja, como um fator que se demonstra na imagem a partir do resultado de uma percepção subjetiva — a do diretor.

Para alguns autores, dentre os quais destacamos Eisenstein (2002) e Vertov (1983), a linguagem do cinema está fundamentada na montagem, que se manifesta como sendo uma

imprescindibilidade ideológica, visto que alinha os códigos para transmutá-los em uma forma de expressão cinematográfica. Carrière (2006, p. 6), de maneira semelhante, atesta que a linguagem cinematográfica, posteriormente à sua sistematização, uniu elementos visuais a elementos sonoros, montando assim a ilusão do real: “não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, edição”

Mas se o filme é um objeto manipulado, por que seria legítimo aos olhos dos historiadores? Segundo Ferro (1974), a revolução marxista metamorfoseou as concepções da história, modificando também o princípio de seletividade das fontes históricas. Por conseguinte, se antes aquilo que não era escrito — a imagem — não tinha valor, a Nova História¹ reconduziu a seu lugar de direito as fontes de origem popular, como o folclore, as artes e o cinema. Através dessa visão, o autor legitima uma relação que vinha sendo estabelecida há muitos anos.

A propósito, é por se manifestar desta forma — através da manipulação e seleção das realidades — que a obra cinematográfica se torna um documento privilegiado. Para Ferro (1974, p. 205), o cinema, mesmo quando não pretende, abriga objetivos ideológicos. Isso porque, no filme, a “realidade não se comunica diretamente”, mas sim através de “lapsos” que escorrem inconscientemente das mãos do diretor.

Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade constituem reveladores importantes. Podem ocorrer em todos os níveis do filme, como na sua relação com a sociedade. Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. (FERRO, 1974, p. 205)

Acerca do visível e do não-visível, Morettin (2003), ao refletir sobre as ideias propostas por Ferro, critica que a análise das relações entre cinema e história possa ser elucidada a partir dessa dicotomia. Enquanto Ferro (1974) defende que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte, Morettin (2003, p. 15) argumenta que existe uma contradição nesse pensamento, “já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem”. Dessa forma, a obra cinematográfica pode apresentar

¹ Para um estudo mais detalhado sobre a Nova História ver: LE GOFF, J. (Org.). **A Nova História**. São Paulo: Martins Fontes, 1978. e LE GOFF, J.; NORA, P. (Org.). **História: Novos Problemas, Novas Abordagens, Novos Objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

leituras diferentes acerca de uma determinada conjuntura, fazendo desse enfrentamento uma característica intrínseca à sua própria estrutura interna.

Por outro lado, Morettin (2003) aceita o pressuposto de Ferro de que uma realidade (verso e reverso de uma sociedade) é capturada pelo filme e percebida, no que lhe concerne, somente por um historiador.

Sobre essa questão, Ferro (1974) comenta que o filme deve ser visto para além do ponto de vista semiológico, ultrapassando as significações somente cinematográficas. Não obstante, o historiador pontua que não basta uma abordagem que leve em consideração as diferentes ciências humanas se esses métodos não são aplicados a cada substância do filme — imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas.

O autor pontua, nessas condições, que para além da leitura histórica é necessário também “analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa.” (FERRO, 1974, p. 203)

Dessa maneira, percebemos que há inúmeras possibilidades a serem exploradas quando o assunto é Cinema e História. Soares e Ferreira (2006) pontuam que um longo caminho vem sendo percorrido nessa relação, e os cenários vão desde o uso didático, análises sobre a indústria cultural até a reconstrução de biografias e ao vínculo entre história e memória.

A respeito de história e memória, os autores definem como “uma vertente que privilegia o que se poderia designar como um cinema histórico-social” (SOARES, FERREIRA, 2006, p.11). Para exemplificar o termo, são usados os filmes brasileiros que exploram, sob vários pontos de vista, temas clássicos da história e política do nosso país: O descobrimento do Brasil (1937) de Humberto Mauro, Sinhá Moça (1953) de Tom Payne, Paixão de Gaúcho (1958) de Walter G. Durst e Como era gostoso o meu francês (1971) de Nelson Pereira dos Santos.

Adiante, além de refletir os aspectos históricos-sociais, temos uma abordagem que leva em conta também as questões políticas que circundam o filme ao nível da produção e do consumidor. Furhammar e Isaksson (1976) discutem acerca dessa relação ao analisarem o percurso histórico-social-político de cinematografias de países como a União Soviética, Estados Unidos, França, Itália e Alemanha. Hennebelle (1978), de modo análogo, reescreve politicamente a história do cinema como forma de desenvolver uma resistência mundial

contra todas as formas do cinema hollywoodiano que lute por um cinema que tenha em mente temas nacionais e populares.

Discutindo a respeito do vínculo entre Cinema e Política, Furhammar e Isaksson (1976) avaliam que todo filme é, sob certos aspectos, político. Por si só, o filme transpassa a barreira da arte e entretenimento apenas por estar inserido em sociedade. Com efeito, o filme reflete as correntes e atitudes de determinado grupo social, podendo ir além do seu conteúdo. Logo, “o cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo; tem também um conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado.” (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 6)

Logo, constatamos que as relações entre Cinema e Política, assim como as relações entre Cinema e História, são múltiplas. Esse vínculo tem suas raízes na Primeira Guerra Mundial, quando o cinema mostrou pela primeira vez seu potencial político e propagandístico. Naquele período, tanto o “cinema como as técnicas de propaganda ainda estavam na primeira infância e os historiadores do cinema descreveram os esforços propagandísticos iniciais através de filmes, com alguma justiça, primitivos.” (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 7)

Nessa perspectiva, ao usarem o termo “primitivo”, os autores esclarecem que não é somente a qualidade da propaganda que determina sua eficiência, mas também as competências de quem o recebe.

O cinema e sua audiência se desenvolveram juntos: progressos técnicos e artísticos criaram novos meios de influenciar as pessoas, e as novas técnicas levaram a novas solicitações do público e novas imunidades contra a persuasão. A silenciosa demagogia de 1915 atuava sobre um público cujas reações devem ter sido bem diferentes das gerações posteriores, criadas com um cinema em crescente sofisticação como parte natural do meio ambiente. (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 7)

Contudo, se compararmos filmes belicistas da década de 1910 com obras realizadas em meio à Guerra Fria, quarenta anos depois, não encontramos diferenças significativas na narrativa ou até mesmo no argumento básico.

Segundo os autores, a configuração básica são as mesmas: havia o aspecto místico, através do qual demonstravam ritualisticamente os passos a serem dados para a nação superar o inimigo; havia os ídolos, para o público ter com quem se identificar; havia a ridicularização dos chefes inimigos e seus símbolos nacionais através de situações cômicas; e acima de tudo,

os filmes potencializavam a indignação, representando a brutalidade e as barbáries cometidas pelos inimigos.

No entanto, a relação entre Cinema e Política se estende para muito além dessas perspectivas. Na Alemanha Pós-primeira Guerra Mundial, por exemplo, parece razoável analisar os filmes em meados de 1918 a 1924 através da ansiedade generalizada experienciada pela nação alemã, que vivenciou um período traumático e repleto de experiências negativas após sua derrota.

Ao realizar uma análise sob o ponto de vista político do cinema alemão — desde seu início até o império nazista de Hitler —, o germânico Kracauer (1966) observa que os filmes do período Pós-primeira Guerra Mundial refletia o comportamento e as relações intrínsecas de uma sociedade insana, caracterizando-se principalmente pelo expressionismo.

Furhammar e Isaksson (1976) pontuam que no cinema expressionista é comum a presença de agressões e frustrações, de um pessimismo que repudia, com pânico, qualquer revolta contra a ordem estabelecida. Isso porque, segundo os autores, o período histórico vivenciado pelos alemães refletia um país que havia passado por grandes choques, como a derrota na guerra, o tratado de Versalhes e suas consequências. Dessa maneira, torna-se razoável pensar o cinema expressionista germânico “não só como o produto do subconsciente inquieto do povo alemão, mas como um produto da situação política da época.” (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 27)

Assim, se o cinema é o produto de uma conjuntura política, “só se pode compreender totalmente a técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão psicológico vigente nesta nação².” (KRACAUER, 1966, p. 8, tradução nossa)

Através dessa perspectiva, Furhammar e Isaksson (1976) esclarecem que após a chegada de Hitler ao poder, os filmes de propaganda ganharam espaço na cinematografia alemã. Segundo os autores, o *Führer* considerava a massa como estúpida, esquecida e desprovida de senso crítico, e a propaganda, nesse sentido, deveria ajustar-se a isso. Assim, o filme de propaganda nazista deveria se restringir a uns poucos tópicos, umas poucas ideias que pudessem ser transmutadas em *slogans* e depois empregadas na consciência pública.

Dessa maneira, através principalmente de documentários, a Alemanha filmou diversos longas e curta metragens que foram reconhecidos posteriormente como desprovidos de

² “And, in general, it will be seen that the technique, the story content, and the evolution of the films of a nation are fully understandable only in relation to the actual psychological pattern of this nation.” (KRACAUER, 1966, p. 8).

imaginação e persistência. Isso porque a propaganda nazista se dedicava somente ao consumo doméstico, usando de assuntos convenientes e não se familiarizando com os argumentos propostos pelos seus adversários.

Faltava adaptação psicológica, um uso sutil da linguagem e dos conceitos dos oponentes e uma nota de simpatia. A propaganda alemã dificilmente tinha sucesso nesse tipo de infiltração. Nunca tirava a farda. O receptor estava simplesmente sendo honrado com um gesto de cortesia; o Grande Reich Alemão condescendera em dirigir-se a ele e era melhor que escutasse. (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 36)

No entanto se, por um lado, o filme de propaganda nazista não tinha autoconfiança ideológica e base sólida de ideias e pensamentos, o cinema Hollywoodiano demonstrou, por outro, como se tornar o agente de relações públicas de um país.

Hennebelle (1978, p. 38), ao criticar o imperialismo americano, define o cinema hollywoodiano como o “ópio do povo”, um complexo de vários milhares de filmes apoiados em códigos formais, “geradores de uma alienação multiforme e quase sempre sutil, que constitui o principal aparelho da superestrutura ideológica construída pela classe dominante americana”.

Através dessa definição, o autor explica que o império cinematográfico construído pelos Estados Unidos “estende seus tentáculos em todas as direções do mundo”, “sendo o mais forte e talvez o mais prolífico, o mais difundido no planeta e o mais elaborado”. (HENNEBELLE, 1978, p. 36-39)

Em suas observações sobre o cinema americano, Ferro (1992) comenta que o cinema antinazista do final da década de 1920 e início dos anos 1930, por exemplo, empreendia uma série de esforços para depreciar a ideologia alemã em seus filmes. Dessa maneira, é investigado que, nesse momento da história, Hollywood produziu filmes com traços comuns. Dentre eles, podemos ressaltar a recusa do povo alemão em aceitar o nazismo, a incapacidade do regime em atingir o povo — só alcançando adolescentes e pessoas sem experiência — e a ruptura de famílias como resultado do triunfo da ideologia alemã. Além disso, os filmes se afastaram da história do regime para demonstrar o funcionamento do terror e sua relação com o sistema através do interior, semelhantemente ao modo como um romance faria.

Contudo, não é somente em períodos de conflito que os Estados Unidos construíram seu império e espalharam sua ideologia. Hennebelle (1978) pontua que vários métodos operaram o cinema hollywoodiano (principalmente até os anos 1960), tornando-o uma “fábrica de sonhos”.

Os filmes dessa indústria montam uma caricatura da vida cotidiana através do envernizamento da realidade³, sublimando-a e tornando-a objeto para a perpetuação do *american dream* e *american way of life*. É comum também nos depararmos com o realce exacerbado do individualismo e frustração — frutos de uma sociedade capitalista, com falsificação histórica e opressão da mulher e do negro.

A indústria de filmes hollywoodianos trabalha tais funções ideológicas através de gêneros bem definidos: “a comédia musical privilegia o mascaramento da realidade e a idealização favorável ao sonho, o *western* alimenta o individualismo e a ilusão do *american dream*, e o desenho animado transforma a existência num conto de fadas” (HENNEBELLE, 1978, p.49 e 50).

Não obstante, o autor observa que talvez não seja possível encontrar essas características tão presentes nos filmes produzidos após a década de 1960.

[...] o cinema hollywoodiano foi de preferência triunfalista até 1960; depois ao contrário, inclinou-se ao desenvolvimento de uma problemática da incerteza. John Wayne dá lugar a Woody Allen; o herói positivo, alto, forte, maciço, musculoso e bonito pouco a pouco é substituído, nos filmes, por um herói negativo, baixo, fraco, desamparado e covarde. [...] Embora ainda desorganizadas, as forças democráticas internas sentem rachaduras das estruturas da sociedade capitalista e, confusamente, exigem um cinema que reflita essa situação. Assim, os magnatas de Hollywood, por razões comerciais, são levados a modificar um pouco certas imagens da galeria cinematográfica tradicional. (HENNEBELLE, 1978, p. 50)

Para além da mudança no formato ideológico dos filmes hollywoodianos por conta do surgimento de uma resistência ao modelo capitalista, o comentário de Hennebelle (1978) aplica-se também ao surgimento dos cinemas novos. Os *new cinemas* buscavam principalmente a contestação ao padrão dominante sobre o plano cinematográfico através de perspectivas sócio-políticas.

Dessa forma, podemos observar, como Glauber Rocha (1982, p. 17) destaca em seus estudos sobre o cinema novo brasileiro, que os cinemas jovens têm consciência sobre aquilo que desejam: “Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate.”

³ A respeito dessa característica, Hennebelle (1978) comenta que o envernizamento da realidade é responsável pelo termo “É coisa de cinema”, que é usado para descrever momentos do cotidiano que parecem ser muito bonitos para serem verdadeiros.

Salvo alguma exceção, tais prerrogativas são comuns nos mais diversos cinemas novos como forma de fortalecer uma cultura nacional. Sob esse olhar, Hennebelle (1978) observa que a força dos cinemas novos surgidos desde 1960 está comumente interligada a acontecimentos sócio-políticos (que podem ter anunciado e preparado, ou traduzido e encorajado).

Em seus estudos a respeito do neorealismo italiano, por exemplo, Fabris (2006) e Bazin (1991) comentam que, após a Segunda Guerra Mundial, a Itália precisou se reerguer e deixar para trás as ruínas materiais e morais ocasionadas pelo regime nazi-fascista. Com efeito, como forma de contribuir para a formação de uma nova consciência democrática, o neorealismo surgiria para substituir a representação da realidade pela própria realidade⁴: “dessa forma, a câmera deixaria de lado um esquema já preestabelecido, para movimentar-se de acordo com seu contato direto com a vida.” (FABRIS, 2006, p. 211)

Diante dessa afirmação, Fabris (2006) compartilha da visão de Zavattini (1979) de que não bastava um argumento baseado no modo de vida do burguês capitalista, classe à qual a maioria dos cineastas pertencia. Fazia-se necessário conhecer o proletariado, e esse era o sentimento de uma sociedade ativa, operante, real, uma verdadeira mudança de relações.

Assim, o neorealismo defendido por Zavattini deveria, além de exprimir a vida de todo um povo, subordinar a poesia à realidade, pois “a realidade é um problema moral, e produzir a partir dela versões poéticas em vez de descrever, contar e documentar o que ela é, é simplesmente escapismo”. (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p.79)

O neorealismo italiano buscou mostrar que uma cultura nacional tem sua energia, seu vigor, das raízes que ela possui na realidade social. Assim, “as aspirações populares quase sempre exercem influência sobre a inspiração dos criadores, mesmo que sejam, como é geralmente o caso nas sociedades capitalistas, de origem burguesa” (HENNEBELLE, 1978, p.66)

Apesar disso, o neorealismo italiano trazia consigo fraquezas ideológicas. Hennebelle (1978) discorre que, apesar de trazer uma estética da realidade, o movimento se recusou a fazer uma análise (seja política, moral, psicológica ou social) daquilo que filmava. Consequentemente, a corrente falhou naquilo que mais desejava: fazer um cinema sobre o povo, para o povo. O autor conclui, após a observação, que esta parece ser umas das limitações do neorealismo, pois ele não revela a causalidade complexa das relações sociais.

⁴ A teoria realista no cinema, nasce, segundo Grilo (2010), a partir de três textos contidos no livro “O Cinema: ensaios”, de Andre Bazin: “Ontologia da imagem fotográfica”, “O mito do cinema total” e “Montagem proibida”. Em suas considerações, Bazin (1991, p.244) toma como realista “todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela”.

Acerca disso, Furhammar e Isaksson (1976) alertam que o realismo absoluto é tão pouco conveniente quanto o lirismo exagerado. Não é possível fornecer liberdade à imaginação enquanto a indústria do cinema for tão limitativa quanto sempre foi e não há como ter liberdade crítica enquanto o cinema funcionar e servir para uma sociedade capitalista.

Embora o neorealismo italiano não tenha triunfado no fim de seus dias, é possível afirmarmos que países que estavam vivenciando um contexto sócio-político análogo tenham suscitado em seus filmes propósitos semelhantes. Dentre alguns exemplos, como comenta Hennenbele (1978), podemos ressaltar a *Noberu Bagu*, no Japão, a *Nouvelle Vague*, na França, o *Free Cinema*, na Inglaterra, o *Jungle Deutsche Film*, na Alemanha e o Cinema Novo, no Brasil.

2.2 SOBRE UM (IN)CERTO REALISMO SOCIALISTA

Furhammar e Isaksson (1976) constatam que a história do cinema soviético foi, em maior extensão do que em qualquer outro país, um exemplo da relação cinema e política. Na URSS o desenvolvimento do cinema foi amplamente dirigido pelas autoridades de maneira muito mais forte do que em qualquer outro lugar, e o conteúdo dos filmes muito mais impregnado pela mitologia política oficial do momento.

Após a revolução de Outubro de 1917, liderada pelos socialistas, as nações que viriam a pertencer ao território da União Soviética entraram em Guerra Civil. Só em 1922, com a vitória dos bolcheviques e do estabelecimento da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, a economia conseguiu se reconstruir. Nessa conjuntura, como aponta Sadoul (1963, p. 169), “Lenin lançou a seguinte frase que foi recebida como palavra de ordem: ‘de todas as artes, o cinema, para nós, é a mais importante’.”

Assim, a predileção pelo cinema tomada pelo partido socialista destruiu os estúdios anteriores à revolução como forma de reinventar a indústria no país. Essa estatização, como observa Saraiva (2006), possibilitou uma radical reinvenção da atividade cinematográfica, concedendo ao cinema soviético uma fase de explosão criativa.

O autor observa, dessa forma, que apesar do controle estatal que imperou nas artes nos anos mais avançados à revolução, a atividade cinematográfica, em meados da década de 1920, alcançou um estilo artístico único, produzindo filmes que hoje são considerados essenciais na contribuição de uma linguagem propriamente cinematográfica. Assim, constatamos que

[...] a revolução foi a grande fonte de inspiração para aqueles que criaram o único estilo artisticamente significativo jamais surgidos em filmes com intenções propagandísticas inequívocas. Vários representantes dos começos do cinema soviético formularam suas ideias em estudos teóricos que estão atualmente entre os clássicos da literatura cinematográfica. O objetivo — tanto na teoria quanto na prática — era guiar os processos mentais do espectador de modo a que o efeito do filme só pudesse ser o pretendido pelo diretor, que em última análise proclamava a absoluta necessidade da revolução (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p.13)

A forma para alcançar esse objetivo era a montagem, ou como defende Saraiva (2006), o Construtivismo, que tinha sua base principalmente na recusa da mimese realista. Para o autor, os construtivistas propunham que através da montagem era possível construir objetos não orgânicos: “eles [os filmes] são feitos de fragmentos justapostos, pedaços do mundo que compõem um novo objeto. No limite, o construtivismo nega mesmo a função de representação do mundo” (SARAIVA, 2006, p. 115) sugerindo que já que tudo é construção, tudo poderia ser diferente.

O construtivismo, portanto, usava a montagem como *slogan* central de sua estética cinematográfica. A ideia por trás montagem era a de que o entendimento de um filme dependia não somente do conteúdo de suas várias imagens, mas principalmente da maneira como elas eram combinadas.

Assim, a realidade construída mostrada na tela não estava obrigatoriamente amarrada à realidade, “mas podia ser construída na mesa de montagem com o diretor juntando cuidadosamente fragmentos escolhidos para fazer um assalto combinado à sensibilidade das plateias que provocaria o efeito psicológico desejado”. (FURHAMMAR, ISAKSSON 1976, p. 14)

Dentre os autores construtivistas que trabalharam em filmes experimentais em função da propaganda para o partido de Lenin, como ressalta Saraiva (2006), podemos listar Eisenstein e Vertov⁵, precedidos por uma apreciação da contribuição pioneira de Kulechov.

Desses, Kuleshov foi o responsável pelo experimento que veio a ser chamado de efeito *Kuleshov*, que consiste na habilidade do cinema, através da sequência de fragmentos, produzir

⁵ Para mais detalhes acerca das ideias de Eisenstein e Vertov sobre a Montagem Soviética ver: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme** (1949). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002. Título original: Film Form. EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme** (1942). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. Título original: The film sense. VERTOV, Dziga. **Variação do Manifesto** (1922). In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro, Ed. Graal. 1983. pp 248. VERTOV, Dziga. **Nascimento do cineolho** (1924). In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro, Ed. Graal. 1983. pp 261.

sentido na junção de fotogramas distintos. Já Eisenstein e Vertov eram de ideias distintas: enquanto Eisenstein desenvolveu uma vertente de construtivismo de vocação sintética, ou seja, estava interessado em abordar, de forma revolucionária, o passado burguês da cultura, a estratégia de Vertov era outra. “[...] para ele [Vertov], a revolução era um recomeço. Era preciso fazer tabula rasa do passado e aderir ao presente por meio de uma linguagem também contemporânea.” (SARAIVA, 2006, p. 133)

Apesar disso, a nova geração do cinema soviético não estava centrada somente nos laboratórios, pois o filme, na conjuntura de uma sociedade socialista, deveria se transformar na forma artística mais consumida para o povo de um país com uma maioria iletrada: “o cinema russo estava impregnado de uma vitalidade que era revolucionária em todos os níveis e de um desejo de construir algo inteiramente novo sobre novas bases dentro de um espírito de entusiasmada solidariedade com novas ideias artísticas e políticas.” (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 15)

Naturalmente, não eram todos os filmes que eram recebidos de forma positiva pelo partido. No início da década de 1930, por exemplo, Eisenstein, apesar de ter criado obras que expunham suas teorias de montagem, era usualmente acusado pelo governo soviético de formalismo. Conjuntamente, com o surgimento do dogma do realismo, outros diretores se tornavam vítimas das circunstâncias políticas, tendo suas obras classificadas como insatisfatórias.

Com a prerrogativa de delimitar o cinema a uma forma de educar o proletariado através da doutrina socialista, o partido aplicou uma série de mudanças constantes na estrutura administrativa do país. Dessa forma, concebendo um crescente controle ideológico, tanto político quanto artístico, Stalin finalmente define a função da arte unicamente como instrumento político, tornando o realismo socialista o único estilo permitido no cinema soviético.

[...] a arte não devia mais ser encarada como um luxo da classe privilegiada, um meio de proporcionar refinado deleite estético ao apreciador. Os porta-vozes de um realismo social queriam propiciar uma espécie de arte genuinamente acessível ao povo. Ao mesmo tempo a arte foi convocada para ajudar na criação da nova sociedade; ela deveria ser uma ferramenta educacional para o ensino do socialismo. O artista deveria quebrar seu isolamento, abandonar sua visão privativa e exclusivista da vida para estudar e dar forma às realidades sociais e políticas. E assim, por meio da arte realista, poderia contribuir para o desenvolvimento do estado soviético. (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 20)

Logo, só seriam admitidos pela censura do partido, filmes que tinham como objetivo central a reflexão estética acerca dos problemas vivenciados pelo proletariado. Miguel (2006, p. 75), discutindo a respeito da arte e revolução na URSS, define o realismo socialista soviético através de três elementos: “o primeiro são as ideias marxistas no campo das artes, o segundo são as lutas artístico-estéticas dos anos 1920 (vanguarda x realismo), e finalmente, no stalinismo (dirigismo estatal, nacionalismo e controle único)”.

Os jovens diretores, nessa perspectiva, esperavam explicar o que era a luta de classes, deixando para trás a predileção pela arte erudita de representar as massas através da ideia de coletividade, para “substituir os filmes ‘sem história’ [...] por filmes sobre o indivíduo na massa: a nova sociedade exigia um novo cinema, o realismo social” (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 20)

Não obstante, como aponta Hennebelle (1978), o realismo socialista gerou três erros principais. O primeiro consiste na criação de um “herói positivo”, que era basicamente um porta-voz clandestino da nova burguesia democrática; o segundo foi o desejo de mostrar apenas uma realidade, a do socialismo, tornando essa interpretação a única representação possível do real; e o terceiro respaldou-se em fazer do realismo socialista um estilo, quando na verdade ele deveria permanecer apenas como um método que poderia explorar os mais diversos estilos.

Apesar de o realismo socialista ter surgido como um método que deveria superar o realismo crítico (como o neorealismo italiano), que falhava em denunciar os problemas da sociedade burguesa sem propor uma perspectiva de transformação, e o naturalismo, que apenas descrevia determinado setor da sociedade, ele se degenerou num “envernizamento da realidade”. (HENNEBELLE, 1978, p. 188)

Avaliando as perspectivas de Brecht acerca do realismo socialista, Hennebelle (1978) destaca que os bolcheviques frequentemente confundiam a “arte popular” e “arte funcionária”. Ainda mais, o autor discorre que Brecht defendia que o realismo não deveria se abster a uma única forma — a do socialismo —, e caso cometesse esse erro, estaria esterilizando-o.

Dessa maneira, o realismo socialista tornou-se um dogma, repleto de atitudes totalitárias, fazendo com que o cinema soviético fosse esvaziado de sua vitalidade artística. Isso porque, qualquer filme que fosse considerado como formal ou de vanguarda, era naturalmente censurado.

O Realismo Socialista falhou como instrumento de instrução simplesmente porque os filmes raramente conseguiam atrair a atenção das massas a que eram endereçados. É verdade que o povo não tivera interesse pelo que havia de mais inacessível nas primeiras experiências estilísticas, mas a alternativa que lhe era oferecida consistia numa propaganda padronizada, sob a roupagem de um 'realismo' idealizado, aborrecido e sem imaginação. [...] Quaisquer que fossem suas intenções, o realismo social falhou duplamente quanto à educação. Por ser tão compactamente chato, raramente era apreciado pelo povo, e ao falsificar a realidade embelezando romanticamente a luta, parecia desprezar e humilhar o povo. (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 21)

Se de um lado o realismo socialista na União Soviética falhou abruptamente, outros países foram inspirados pela mesma prática em anos posteriores. Nessa perspectiva, Hennebelle (1978) afirma que países como Vietnã, Albânia, China e Coreia do Norte se esforçaram para dissociar a visão de que o realismo socialista é um sinônimo de dogmatismo.

Na Albânia, por exemplo, foi refutada a ideia adotada pela URSS de que o realismo socialista deva ser estabelecido como um estilo, tornando-o assim, um meio que “compreende e implica uma grande variedade de estilos” (HENNEBELLE, 1978, p. 193). Já no Vietnã comunista, acredita-se que a cultura e as artes são uma forma de combate. Os artistas, nessa conjuntura, devem utilizar o cinema para refletir o que há de bom, de belo, na vida e no combate do povo, como a questão da resistência do Vietnã aos EUA e sua resiliência em meio à pobreza.

Dessa forma, apesar de não se ater em uma análise extensiva em relação a esses cinemas, Hennebelle (1978, p. 194) atesta que “é preciso aceitar que estas formulações do realismo socialista são mais flexíveis e mais inteligentes que a imposta durante certo tempo por Jdanov, na União Soviética”

Apesar disso, podemos concluir que após as infelicidades impostas pelo realismo socialista na União Soviética, seu significado original não deve ser restituído. Isto posto, podemos nos indagar “se o espírito de partido e o caráter de classe que, segundo Lênin, deviam impregnar as obras dos novos escritores, não são noções que foram manipuladas pela burocracia soviética durante o período stalinista” (HENNEBELLE, 1978, p. 188). Assim, é possível também nos questionarmos até que ponto o Realismo Socialista foi deformado por uma casta a quem interessava esvaziá-lo de seu conteúdo dinâmico e fossilizá-lo sob um código de receitas inofensivas para a sua sobrevivência.

Para além da constatação de Hennebelle (1978), podemos nos indagar se as condições de aplicabilidade do realismo socialista variam conforme os países socialistas e os diferentes partidos comunistas. Assim, é possível nos questionarmos acerca da atuação do Realismo

Socialista em lugares diversos. Será mesmo que ele é empregado da mesma maneira nos mais distintos países e regimes ou podemos identificar algumas discordâncias?

3 CINEMA E LINGUAGEM: O DISCURSO CINEMATOGRAFICO

Para analisar o cinema e interpretar seus aspectos discursivos faz-se necessário entendê-lo através de seus elementos específicos. Ou seja, devemos considerar a obra fílmica enquanto tal, com seus próprios mecanismos e linguagem.

Nesse sentido, este capítulo tem o objetivo de abordar as ideias sobre linguagem cinematográfica apresentadas por Martin (2005) e Carrière (2016) e relacioná-las com o conceito de discurso cinematográfico cunhado por Xavier (2008). Assim, além de discorrer sobre os conceitos desenvolvidos pelos autores, pretendemos passar por diferentes momentos da história do cinema.

A princípio, se nos atentarmos para os apontamentos de Costa a respeito dos primórdios da linguagem cinematográfica, constataremos que o primeiro cinema (1895-1915) não era dono de um código próprio. Dos irmãos Lumière à Méliès, a autora destaca que os filmes eram usualmente apresentados como espetáculo ou reprodução do real, e tiveram que passar por diversas modificações até estabelecerem convenções de linguagem especificamente cinematográficas.

Assim, o primeiro cinema, que anteriormente era baseado na simples ação, dá lugar a uma arte de ideias, proporcionando maior sofisticação em seu discurso:

“Nesse período [primeiro cinema], por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o *vaudeville*⁶ e as atrações de feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar de linguagem. Os filmes teriam aos poucos superado suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem [...]” (COSTA, 2006, p. 22)

Acerca desse ponto, ao discutir sobre a linguagem cinematográfica, Martin (2005) conclui que o filme — nos anos subsequentes a 1915 — iniciou um processo de conduzir narrativas e veicular ideias. Assim, ele se apoia, pouco a pouco, em processos de expressão com maleabilidade e eficácia dignos de uma linguagem própria.

Nessas condições, é possível assumir que o cinema é a forma mais moderna de linguagem, determinada por um conjunto de signos designados à comunicação. Assim, dentre os fatores que constituem e tecem a linguagem cinematográfica, o autor descreve a imagem em movimento e o som como sendo os elementos primordiais de sua formação.

⁶ O *Vaudeville* foi um gênero de entretenimento de variedades predominante nos EUA e Canadá do início dos anos 1880 ao início dos anos 1930. O gênero se desenvolveu a partir de muitas fontes: as salas de concerto, apresentações de cantores populares, "circos de horror", museus baratos e literatura burlesca.

Adiante, Martin (2005) aponta que uma série de aparatos circunda a composição da linguagem cinematográfica. Com relação à estética de um filme, os recursos da câmera são capazes de produzir sensações e construir realidades: som ou a ausência do mesmo, música, iluminação, diferentes tipos de enquadramentos, movimentos de câmera, retardamento ou aceleração da montagem, cores e símbolos.

O plano, que apresenta o conteúdo dramático, pode ser classificado por sua duração e pela distância dos objetos em relação à câmera — enquadramento. Simultaneamente, existem diferentes ângulos, como a *contra-plongée*/contrapicado, quando a câmera filma de baixo para cima e o *plongée*, de cima para baixo. Já os movimentos de câmera envolvem o *travelling*, que corre um eixo horizontal, e a panorâmica, que é um movimento de rotação.

Além disso, Martin (2005) aponta que outros elementos não específicos do cinema contribuem para a construção de seu sentido. Enquanto a iluminação e o cenário carregam cargas semânticas, os símbolos e metáforas podem ser construídos através das imagens. De outra forma, os fenômenos sonoros enriquecem o discurso fílmico.

Nessa perspectiva a realidade apresentada no filme se refere à uma realidade escolhida, ou seja, a um fator que se demonstra na imagem a partir do resultado de uma percepção subjetiva — a do realizador.

Em discussão similar, Carrière (2006, p. 16) defende o uso da montagem como componente do cinema ao atestar que “não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, edição”.

Através desse olhar, o autor comenta que a linguagem cinematográfica, posteriormente a sua sistematização, uniu elementos visuais com elementos sonoros, criando assim, a ilusão do real. Dessa maneira, conseguimos afirmar que, pelo emprego da linguagem específica do cinema, os realizadores conseguem transmitir ideias, estados de espírito, sentimentos ou até mesmo pensamentos com uma simples mudança de efeito sonoro, de iluminação ou de plano.

Com efeito, se o filme trabalha através de uma linguagem própria, como apontam Martin (2005) e Carrière (2006), “o cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas” (XAVIER, 2008, p. 14).

Sobre essa questão, ao apresentar as mais diversas posturas estético-ideológicas ao longo da prática cinematográfica, Xavier (2008) discute a respeito dos diferentes discursos sobre o que seria específico do cinema.

Isto é, Xavier cria um quadro conceitual para debater as mais variadas concepções assumidas por autores e escolas ao longo da história do cinema. São analisadas suas posturas

em relação ao estatuto da imagem/som frente à realidade, considerando as mais conflitantes noções do que seria o real.

Isto posto, o autor defende o uso do termo “estética cinematográfica” em substituição às “teorias”. Isso porque, como constata:

As perspectivas são compostas em dois momentos básicos: há, em cada proposta, uma ideologia de base que pretende explicar, ou simplesmente postular, a existência de certas propriedades na imagem/som do cinema. Dentro do espaço criado por tal ideologia é feita uma determinada proposição referida à prática cinematográfica, basicamente no que diz respeito ao modo de organizar a imagem/som, tendo em vista a realização de certo objetivo sociocultural tomada como tarefa legítima do cinema. (XAVIER, 2008, p. 14)

Em outras palavras, o autor defende que as estéticas cinematográficas orientam determinada crítica ou prática no cinema. Assim, as estéticas não devem ser encaradas como uma norma geral, como um paradigma. Devem ser consideradas, como aponta, não como a forma que o cinema “deve ser”, e sim, como “pode ser”. Ou, melhor dizendo, sobre o que seria mais próprio de sua natureza.

Assim, podemos afirmar que objetivo do autor não se encontra em apresentar uma nova teoria do cinema, mas em expor, criticamente, as principais ideias transmitidas pelas reflexões teóricas, que, de alguma forma, tornaram-se essenciais para a constituição de um pensamento estético e ideológico sobre o cinema. Ademais, Xavier (2008) busca aproximar os mais variados autores com base em seus pontos de convergência teórica, sendo a sequência cronológica, *a priori*, negada.

Para efetuar tais análises, devemos partir da prerrogativa da oposição entre a opacidade e a transparência.

Xavier (2008) define os termos como dois polos de tensão. Para chegar a esse debate, é constatado que houve uma série de discussões acerca da capacidade do cinema e da fotografia de representar um objeto sem, contudo, confundir-se com ele. Assim, no caso da imagem cinematográfica, ela se torna um signo, e, por extensão, em um discurso articulado.

Assim, são relacionados os espaços criados no interior do enquadramento, e outro, exterior a ele, reforçando, dessa forma, que o movimento concede a impressão de realidade, ou de que “há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida” (XAVIER, 2008, p. 22)

E é exatamente o retângulo da imagem que vemos no filme que relaciona o mundo real ao mundo da representação artística — que dá a noção de “realidade”. O que, segundo o

teórico, faz com que estabeleçamos uma identificação com as imagens em movimento expostas no filme.

Acerca desse ponto, Xavier (2008) estabelece como sendo o “efeito-janela”. Para o autor, isso acontece quando a relação espectador-filme se torna intensa pelo modo como o mundo é mostrado pela câmera. Se este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma, ou “real”, o filme se utiliza de métodos transparentes.

Contudo, se considerarmos a câmera como mediador desse mundo real — câmara-olho —, temos a possibilidade de comandar “as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem a associação entre o comportamento do aparelho e os diferentes movimentos de um olho intencionado” (XAVIER, 2008, p. 22).

Em consequência, essas operações conferem um reforço à consciência da imagem, ou como aponta o teórico, concedem uma opacidade à janela que anteriormente era transparente, chamando atenção para o aspecto do aparato técnico e textual que viabiliza a representação.

Ou seja, quando os aparatos próprios da linguagem cinematográfica são destacados em decorrência de uma representação do real — em suas diversas definições, que iremos discutir mais adiante — temos um cinema dito opaco.

Não obstante, o próprio Xavier (2008) critica essa dicotomia como sendo o único ponto de partida para a crítica dos discursos cinematográficos.

O autor destaca que as ideias discutidas por ele não são tão simples, e seria errôneo julgar esses exemplos como referenciais absolutos designados a auxiliar numa categorização mecânica dos filmes. Para além, é pontuado que

na verdade, as oposições que permeiam o texto estão longe de expressar a separação de traços mutuamente exclusivos, como se fosse clara e indiscutível a escolha entre isto e aquilo. Em geral, é ilusória a ideia de uma escolha binária, ou de que se trata de mergulhar num polo para evitar o outro. [...] Certos conflitos entre tendências diferentes, em geral aguçados por aquilo que elas explicitamente assumem e defendem, não significa que não haja pontos comuns entre elas [...] (XAVIER, 2008, p. 165)

A respeito dessa questão, ao discutir sobre a esquematização transparência (1) e opacidade (2), Gatti (2013) reformula as categorias propostas por Xavier, com o objetivo de agrupar os filmes em dois campos distintos.

Para o autor, o primeiro grupo se refere aos filmes de narrativa transparente e subversão cronotópica involuntária, ou seja, obras que “apresentam elementos de subversão sem um projeto de produzir uma perspectiva crítica por parte do público” (GATTI, 2013, p. 63).

Do outro lado, o segundo grupo se refere ao cinema que, de alguma forma, aplica estratégias que subvertem as regras estabelecidas pelo cinema clássico. Assim, os filmes que apresentam um figurino, trilha sonora, cenário e objetos que estabelecem tempos e espaços em descompasso aparentam incitar seus espectadores a adentrar um diálogo lúdico, que desafia a suspensão da descrença.

O autor completa a constatação, afirmando que a suspensão da descrença é um método que comunica “a espectadorialidade cinematográfica, expressa numa espécie de pacto, permitindo que o público supere objeções que poderiam se constituir pela não aceitação de inverossimilhanças na narrativa.” (GATTI, 2013, p. 64)

Mas, se o filme opaco, como afirma Gatti (2013) e Xavier (2008), supera as limitações estabelecidas pelo cinema hegemônico, o que exatamente seria o filme que segue um paradigma clássico?

Bordwell (2005) responde a essa pergunta constatando que, quanto à narrativa, filmes clássicos tendem a tomar o personagem como principal agente causal da trama. Nesse sentido, como aponta Thompson (2001) a história deve ser clara, e o modo como ela se apresenta deve seguir técnicas de montagem continuada, respeitando a espacialidade e temporalidade da nossa realidade.

O filme deve apresentar personagens bem definidos, que tenham objetivos bem delimitados, empenhados em solucionar um problema. Nessa busca, surgem conflitos e a história é geralmente finalizada com a resolução ou não de determinado conflito.

Xavier (2008) vai além, traça os parâmetros técnicos que tecem e constituem o discurso clássico. Ao analisar a decupagem clássica, entendendo-a como a fase de confecção do roteiro do filme, ou “como o processo de decomposição do filme em planos” (XAVIER, 2008, p. 27), identifica que os filmes dessa vertente tendem a se preocupar com o ritmo de sucessão de imagens e com o jogo de tensões e equilíbrios de um cinema que pretende esconder os efeitos da montagem.

No que diz respeito às distâncias, por exemplo, encontramos diversos tipos de planos: o geral, que demonstra todo o espaço da ação; o médio — ou conjunto — que apresenta um conjunto de elementos envolvidos na ação; o americano, que mostra figuras humanas da cintura para cima, o que possibilita ao espectador a visão de gestos e expressões com mais precisão; e finalmente, o primeiro plano, que se preocupa em focalizar detalhes, fazendo-os ocuparem toda a tela. A respeito do último, o autor comenta que pode ser intensificado pelo primeiríssimo plano, que se preocupa em destacar um único ponto, um olho ou boca, por exemplo.

Quanto aos ângulos, Xavier (2008) pontua o plano normal, ou quando a câmera é posicionada na altura dos olhos de um observador, sobre a câmera alta, quando a ação é demonstrada sob uma posição elevada — de cima pra baixo — e, finalmente, sobre a câmera baixa, que expõe os acontecimentos de um nível inferior. Já sobre os movimentos, são pontuados a câmera panorâmica, ou seja, a rotação da câmera em torno de um eixo fixo, e o *travelling*, que consiste num movimento de translação ao longo de uma direção.

Devemos destacar também outras particularidades da imagem assinaladas por Xavier (2008). Dentre elas, o corte dentro da cena, que surge da necessidade de representar a evolução simultânea de dois espaços, a montagem paralela, que focaliza acontecimentos simultâneos e a câmera subjetiva, que assume o ponto de vista de um personagem na tentativa de demonstrar os efeitos de acontecimentos prévios. Ademais, é possível discutir sobre o esquema *shot/reaction-shot*, que se traduz uma câmera que ora assume o ponto de vista de um, ora de outro, e o sistema campo/contracampo, que adota ora um ponto de vista ora sua perspectiva oposta.

Os fatores referidos pelo autor devem trabalhar juntos para a criação de um mundo que respeite a continuidade, caracterizando a decupagem como um sistema pelo qual “os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos de denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi captá-la.” (XAVIER, 2008, p. 33)

Em outras palavras, a totalidade deste cinema se move em direção ao controle integral da realidade confeccionada pelas imagens — tudo composto, cronometrado e milimetricamente calculado. Concomitantemente, tudo se direciona para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade.

Acerca dessa característica, Xavier aponta o discurso clássico como naturalista. Por naturalismo, referimo-nos à edificação de um espaço onde a energia empreendida se dá na “direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’”. (XAVIER, 2008, p. 42)

Melhor dizendo, os filmes hollywoodianos naturalistas se apoiam em uma ilusão por parte da plateia, que é envolvida pela trama e pela linguagem a ponto de sentir-se sem mediações. Assim, temos um cinema que esconde todos os aparatos de linguagem, tornando o discurso transparente.

Olhando para esse cinema americano, pensado através de um viés industrial, que Kuleshov, cineasta e professor de cinema russo, nos anos seguintes à Revolução de 1917,

estabelece uma teoria da montagem. Para ele, o ritmo da montagem é o principal responsável pelo sucesso dos filmes americanos, ao passo que a característica que mais persiste nas cinematografias europeias é a lentidão com que as imagens se sucedem.

Inspirado na revolução de 1917, Kuleshov tinha o objetivo de dar vida ao cinema soviético. Assim, surge o “Efeito *Kulechov*”. Inspirado na montagem invisível e no naturalismo, características sistematizadas por Hollywood, esse efeito de montagem se baseia principalmente no ritmo acelerado e na continuidade verossímil. Resumidamente, foi uma experiência que consistia em intercalar o mesmo plano de um ator com outras três imagens distintas, atestando que, incentivado pelas imagens que se sucediam, o espectador atribuiria um significado diferente à mesma expressão facial. Isso, segundo Xavier (2008, p. 48) “[...] seria uma demonstração radical do predomínio absoluto da montagem sobre cada imagem singular.”

Todavia, Kuleshov acabou seguindo sua pesquisa em torno da especificidade do cinema, fazendo com que a partir de 1935 sua teoria da montagem fosse reformulada. Com a chegada do realismo socialista, já discutido anteriormente, o objetivo comum dos filmes seria levar as pessoas ao pensamento comunista. Assim, como pontuam Furhammar e Isaksson (1976), a União soviética buscava filmes que refletissem de forma realista os obstáculos concretos e de relevância direta para as massas.

Kuleshov deixa para trás seu apego às construções narrativas aristotélicas e às regras de verossimilhança, pois, como aponta Xavier (2008), esses pontos o afastam de qualquer proposta de ruptura com os princípios burgueses de representação. Assim, podemos afirmar que dessa forma, o que prevaleceu foi o critério ideológico (que define uma visão justa de realidade) sobre o antigo critério de ritmo e continuidade, fazendo com que Kuleshov rompesse com o antigo realismo, atrelado ao padrão naturalista de Hollywood.

Em outras palavras, o cineasta começa a conduzir um novo realismo que se refere ao mundo social representado (ou significado) pelas imagens, onde a questão básica seria exteriorizar uma visão de mundo correta, que tivesse a capacidade de capturar a essência dos fenômenos e não apenas a aparência.

Mais adiante, inclusive, essa teoria será inspiração para o “realismo crítico”, defendido por Umberto Barbaro. Para o autor, que acrescenta à teoria da montagem realista de Kuleshov a importância especial à unidade como característica indispensável à obra de arte, o cinema deve ser produto de um trabalho coletivo. Assim, “o que fornece unidade a um filme é a presença de uma tese — cristalização de uma visão de mundo — apta a impregnar todos os

detalhes da realização e comandando a montagem” (XAVIER, 2008, p. 57), instância decisiva na execução da unidade da obra.

Dessa constatação, o realismo crítico parte em defesa de um mundo íntegro em si mesmo pela transparência do caráter discursivo, ou seja, do apagamento da narração em função da apresentação direta do mundo. Assim, o narrar passa a ter a função de desenvolver a realidade objetiva de modo orgânico.

Atingir no cinema uma representação dos fatos compatível com o modelo proposto pelo realismo crítico significa, necessariamente, compor um universo ficcional apto a colocar os fatos narrados em perspectiva e capazes de organizar suas relações de modo a que se produza um efeito específico: a imagem e o som não se combinam com o objetivo de mostrar algo mas com o objetivo de significar algo; o que implica na apresentação do fato, não como um ato de testemunho (eu denuncio que tal situação particular existe), mas em nome de uma compreensão do seu significado histórico. (XAVIER, 2008, p. 67)

À vista disso, existem duas posições acerca do realismo e de um cinema transparente que, apesar de diferentes, mantêm o pressuposto de uma relação privilegiada entre câmera e realidade.

De um lado, encontramos o realismo desenvolvido por Kracauer (1997), que busca um cinema supostamente a-ideológico, empirista. Esse tipo de cinema, não obstante, não deve ser confundido com naturalismo, uma vez que esse tipo de filme se recusa a adotar o método de decupagem hollywoodiano.

O teórico defende, nesse sentido, um cinema que retrata o mundo através do declínio da religião e das ideologias, sendo capaz de fornecer o retorno ao mundo real, concreto. Para alcançar tal objetivo, são legitimados os aparatos da linguagem cinematográfica como forma de reproduzir a realidade na qual: "todos os esforços criativos estão de acordo com o modo cinemático desde que favoreçam, de um jeito ou de outro, a substantiva inquietação do meio para com o nosso mundo visível." (KRACAUER, 1997, p. 39, tradução nossa)⁷

Do outro lado, encontramos Bazin (1991), que tem como foco central de seu trabalho a recusa à montagem soviética. O cinema, desse modo, deveria se comportar como o testemunho de uma existência, ou, melhor, como forma de potencializar o caráter realístico da mesma. Assim, a legitimidade da missão realista do cinema se dá através da natureza objetiva e natural da reprodução cinematográfica e, por conta disso, o ilusionismo que o cinema

⁷ “All these creative efforts are in keeping with the cinematic approach as long as they benefit, on some way or other, the medium’s substantive concern with our visible world” (KRACAUER, 1997, p. 39)

produz seria o suporte para o verdadeiro realismo. Assim, a imagem que vemos na tela deve permanecer integral e intocável, respeitando a realidade que supomos ver no nosso cotidiano.

Em outras palavras, como constata Oliveira (2011 p. 99), para Kracauer, “o cinematógrafo teria levado a cabo, como jamais conseguido na revolução técnica dos meios, a aptidão humana de mimetizar a realidade por meio de uma forma artística”. Já para Bazin, a recusa dessa suposta conquista da técnica implicava tanto um aproveitamento mais acertado da câmera, como também um passo necessário para a crítica ideológica.

Mas, se de um lado, temos Bazin e Kracauer em busca de um cinema com caráter realístico, do outro, encontramos uma série de vanguardas estéticas que tinham em comum o antirrealismo (opacidade) e a oposição à tradição aristotélica adotada pelo cinema clássico.

Partindo do cinema expressionista e passando pelo cinema poético, abstrato e surrealista, Xavier (2008) produz uma retrospectiva de algumas vanguardas estéticas que surgiram a partir da década de 1920 e que tinham como objetivo central recusar a ‘arte da imitação’ proposta pelos realismos.

Desses, enquanto o cinema expressionista – ou cinema de sombras, como aponta Kracauer (1966), subvertia a aparência realista da imagem cinematográfica, estilizando ostensivamente o material colocado em frente à câmera, o cinema poético teria como principal instrumento o lirismo e sua linguagem.

Lutando contra o discurso convencional, o poético defendia o uso da imagem cinematográfica no seio da objetividade da reprodução fotográfica, como matéria que dá a “visão direta” dos objetos e da natureza. Assim, como aponta Savernini (2004, p. 34) esse discurso se interessava “pela especificidade do cinema como arte, tentando explorar os limites da narrativa convencional”.

Em outras palavras, o espectador aqui tem o papel de elevar sua sensibilidade de maneira a superar a leitura convencional da imagem, tendo assim a capacidade de enxergar para além do evento focalizado pela câmera. Dessa forma, esse cinema deveria utilizar suas potencialidades de forma que não se esgotassem na exterioridade dos fatos, sendo assim capaz de alcançar a profundidade do enfoque poético.

Para que a objetividade da imagem seja compatível com o “cinema poético”, é preciso que ela se organize de modo a explorar suas “revelações” vindas de cada relação câmera/objeto. É preciso abrir guerra contra o encadeamento dos eventos a partir de seus efeitos práticos, pois a narração os explora em sua “exterioridade” e não em sua “interioridade (XAVIER, 2008, p. 104)

Adiante, o autor descreve o cinema abstrato — ou puro — como sendo um misto de temas futuristas e técnicas cubistas que propõe o deslocamento dos objetos do mundo para assim lhes proporcionar um novo sentido. Esse sentido, como é apontado, deve ser construído a partir de valores plásticos e rítmicos.

É possível usarmos como exemplo o filme *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924), que se tornou um modelo da tendência abstrata por utilizar a orquestração de ritmo e forma para atribuir brilho de determinadas superfícies, iluminadas e combinadas de diferentes maneiras.

Xavier (2008) descreve o cinema surrealista como um modelo onírico que tem como principal objetivo abrir o mundo dos sonhos e do desconhecido através de uma visão integral da realidade concebida pela força de um ato libertador — que denuncia a rede de censuras articuladas à estética do cinema dominante.

E, finalmente, o cinema da imagem arquetipo é descrito pelo autor como uma vanguarda que recusa o cinema narrativo lógico-causal e a montagem criadora do espaço-tempo contínuo, apresentando novas estratégias de disjunção e descontinuidade (algumas já encontradas na estética surrealista). Dentre os representantes desse cinema está a cineasta Maya Deren, que compreende o gesto surrealista não como uma libertação do inconsciente, mas como produto de determinadas cultura e consciência humana ligada à natureza.

Mas, se as vanguardas e o realismo são tão opostos, o que teriam de comum em termos cinematográficos?

Segundo Eiseinsten (2003) qualquer espetáculo exige o direcionamento do público a uma direção desejada, ou seja, tem um caráter ideológico. Dessa maneira, os aspectos que sujeitam seu espectadores a um impacto devem ser previamente regulados e milimetricamente calculados como forma de “produzir neles determinados choques emocionais que, quando postos em uma sequência apropriada na totalidade da produção, tornam-se o único meio que habilita o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo demonstrado”.

Nessa perspectiva, Xavier (2008) defende que como o cinema é um discurso, ele pode ser desconstruído e desmembrado para facilitar seu estudo. Seguindo o projeto de desconstrução proposto pelas revistas *Cinéthique* e *Cahiers du cinéma*, o teórico defende que o filme pode ser estudado em partes (sintaticamente) e em níveis de sentido (semanticamente).

Assim, podemos concluir que apesar de apresentarem propostas distintas, ambos os espectros — opaco ou transparente, podem ser analisados e desconstruídos através das relações entre cinema e ideologia e na análise da “impressão da realidade”. Afinal, tais

características podem ser extensamente estudadas através dos diversos aparatos cinematográficos presentes no filme.

4 COREIA DO NORTE: CINEMA, ARTE E PROPAGANDA

Segundo a história do cinema coreano, a primeira exibição cinematográfica ocorreu em 1898 (ARMSTRONG, 2002), quando o país ainda estava unificado. Naquela época, a empresa *British-American Tobacco Company* começou a exibir curtas-metragens como forma de vender seus produtos. Para a taxa de entrada inicial cobrava-se um maço de cigarros vazio por cliente, subindo para dez maços, à medida que a popularidade dos filmes aumentou.

No mesmo ano, o imperador Kojong lançou a primeira rede de energia elétrica da península, introduzindo Seul ao século XX. Fruto da iniciativa, em 1906 foi instalado o primeiro teatro de cinema. No ano seguinte, mais três teatros temporários foram construídos perto do Portão Oeste de Seul, sendo o primeiro cinema permanente construído apenas em 1909.

Contudo, com a ocupação japonesa na Coreia entre 1910 e 1945, todos os cinemas do território passaram a ser propriedade dos japoneses, tornando os financiamentos da produção cinematográfica dominados pelos seus próprios interesses (YECIS; SHIM, 2003). Anos mais tarde, todos os filmes deveriam se submeter à aprovação do Estado. Além disso, filmes estrangeiros que continham adultério, crimes e assassinatos, além de ataques às autoridades, eram proibidos.

Assim, em essência, a regulamentação do cinema, incluindo as diretrizes de censura e exibição, foi promulgada na Coreia antes mesmo de os coreanos terem a oportunidade de fazer filmes.

No entanto, após os protestos de independência em 1919, uma indústria cinematográfica propriamente coreana emergiu e continuou a se desenvolver ao longo das décadas de 1920 e 1930, antes de ser incluída na máquina de propaganda japonesa durante a invasão da China em 1937 (ARMSTRONG, 2002).

O círculo relativamente pequeno de profissionais coreanos — escritores, produtores, cineastas, engenheiros de som, atores e assim por diante — estava intimamente ligado a outras esferas das artes criativas, incluindo literatura, teatro e música. Inevitavelmente, as tendências políticas e divisões que permearam comunidades intelectuais e artísticas nos anos 1920 e 1930, incluindo o crescimento do socialismo e outras influências de esquerda, afetaram o cinema coreano.

Inspirados pelo RAPP (*Russian Association of Proletarian Writers*), em 1928 escritores coreanos formaram a KAPF (*“Korea Artista Proletaria Federatio,”* Esperanto para *“Korean Proletarian Artist Federation”*). Dois anos depois, a federação criou uma associação

de produção cinematográfica chamada *Korean Film Arts Club*. Os membros do KAPF escreviam roteiros e atuavam em produções feitas pelo *Korean Film Arts Club* e, como a literatura, o cinema era encarado como uma ferramenta que auxiliava na liberdade do proletariado frente a seus opressores da classe dominante.

Vários filmes foram produzidos até 1931, quando o primeiro experimento da Coreia com o cinema socialista chegou a um fim. Mas os cineastas afiliados à KAPF, como seus pares no mundo literário, ressurgiriam após a Libertação do Japão, em 1945. Alguns foram para a Coreia do Norte, onde a ocupação soviética e o governo dominado pelos comunistas permitiam — na verdade exigiam — exatamente o tipo de filmes “proletários” que esses artistas haviam lutado para produzir no período colonial.

Durante o período de libertação até a explosão da Guerra da Coreia (1950 - 1953), o país ficou dividido em duas zonas, com o norte ocupado pela União Soviética e o sul pelos Estados Unidos. Dessa forma, enquanto o sul adotava as ideologias dos EUA, o norte acreditava no comunismo como forma de libertação, dando grande atenção às instituições culturais como veículo para educar e mobilizar o proletariado e para demonstrar a superioridade do socialismo.

Com a ajuda da URSS, a Coreia do Norte instaurou uma indústria de filmes baseada no realismo socialista soviético. O primeiro longa produzido, *My Hometown* (Hong-sik Kang, 1948), retrata o líder Kim Il Sung liderando a nação coreana a caminho da libertação e mantém consideráveis semelhanças com os filmes soviéticos.

Há uso freqüente da montagem, uma técnica clássica do cinema soviético da década de 1920 em diante. Algumas das cenas retratam a paisagem coreana e lembra a vida camponesa soviética do filme *The Earth* (Dovzhenko, 1930). A mãe do protagonista tem destaque, lembrando a personagem-título do filme *The Mother* (1949, Pudovkin) [...] ⁸ (ARMSTRONG, 2002, p. 17, tradução nossa)

Apesar de *My Hometown* manter uma estrutura do realismo socialista soviético até certo ponto, é perceptível uma curva que privilegia o nacionalismo coreano e retrata personagens incorruptíveis e extremo-nacionalistas. Além disso, o elemento da luta de classes é secundário: sua mensagem de transformação revolucionária é menos impressionante do que

⁸ *There is frequent use of montage, for example, a classic technique of Soviet film from the 1920s onward. Some of the scenes of the bountiful Korean countryside are reminiscent of Dovzhenko's 1930 hymn to Soviet peasant life, Earth. The mother of the protagonist behaves, and even looks like, the title character of Pudovkin's 1926 film The Mother [...]* (ARMSTRONG, 2002, p. 17)

sua evocação emocional da paisagem coreana, da vida na aldeia e do espírito puro e incorrupto dos camponeses, especialmente das mulheres. O filme expressa um apego sentimental à inocência e simplicidade (*sobakham*) do campesinato coreano, uma espécie de pastoralismo socialista, ao lado do realismo socialista adotado da URSS.

Assim, depois da Guerra da Coreia e da instauração do *Juche* como ideologia oficial, o realismo socialista da URSS foi mesclado às ideologias do partido comunista da Coreia do Norte, colocando em prática os preceitos do marxismo-leninismo dentro da realidade do país. Dessa maneira, surgiu a estética *Juche*, estética oficial do regime que impera em todas as artes do país.

4.1 TEORIA DA ARTE NORTE-COREANA: O REALISMO JUCHE

Para entender o papel e a execução das artes na Coreia do Norte, é necessário antes compreender a ideologia oficial do partido: o *Juche*.

Marx e Engels (1848, p. 42), ao criarem o marxismo, inferem que, ao implantar as medidas de transformação dos meios de produção, cada país deve “adaptá-las à sua realidade”. Assim, ao elaborar o marxismo-leninismo, por exemplo, Lenin constrói uma doutrina que desenvolve o marxismo em consonância com as condições sociais e históricas de seu país.

De modo semelhante, Jong-il (1982, p. 8), o segundo líder norte-coreano, afirma que a revolução deve ser encarada de forma independente, “sob a responsabilidade do seu próprio povo, que é seu protagonista, e de maneira criadora, em conformidade com a sua realidade”. Assim, a ideia *Juche* foi concebida sobre a base de exigências práticas da Revolução Coreana, que buscava tanto a libertação em relação ao imperialismo japonês, quanto à dedicação às tarefas da revolução democrática anti-feudal.

O ponto de partida do *Juche* se configura não só perante a recusa de que a revolução deveria ser realizada apoiando-se em forças estrangeiras, mas como a afirmação de que os problemas do país deveriam ser resolvidos de forma independente, sob a responsabilidade própria do povo coreano.

Apesar de ter sido educado sob a premissa do marxismo-leninismo, Kim Il-Sung, o primeiro líder norte-coreano, limitou-se em não aplicá-lo em favor da Revolução Coreana, reunindo esforços para desligar-se do servilismo ante às grandes potências. Finalmente, em 1930, ele elucidou os princípios da ideia *Juche* na Conferência de Quadros Dirigentes da União da Juventude Comunista e da união da Juventude Anti-imperialista, realizada em Kalun

(JONG-IL, 1982). O *Juche*, por ter sido engendrado como um reflexo das condições da época, em um momento em que as massas surgiram como protagonistas da história, e sobre o pilar de experiências da luta revolucionária, transformou-se na ideia oficial da revolução do povo coreano.

Segundo Jong-il (1982), Kim Il-Sung — também seu pai — aponta que a ideia se apoia no princípio filosófico de que o homem é dono de tudo e decide tudo, definindo a posição e o papel que este ocupa no mundo. Dessa maneira, na sociedade comunista idealizada pelo líder, as massas populares são as verdadeiras donas da sociedade, da natureza e do seu próprio destino.

Para Jong-il (1982, p. 12) “se o homem desempenha um papel especial como dono do mundo, deve-se ao fato de que é um ser social que possui independência, o espírito criador e a consciência”. Para ele, o homem é um ente material mais desenvolvido, que se separou da natureza, tornando-a o objeto de seu trabalho e a fonte material de sua subsistência.

Assim, enquanto ser social, a independência significa que a vida sócio-política e o espírito criador são atributos que transformam o mundo e forjam seu destino de acordo com seus interesses. Já a consciência é um atributo que define a totalidade de suas atividades dirigidas a conhecer e transformar o mundo e a si mesmo. É a característica que, ao mesmo tempo em que garante suas atividades cognitivas e práticas, garante também a independência e o espírito criador, tornando-o o ser mais poderoso do mundo.

Além de seu aspecto filosófico, o *Juche* lança uma nova concepção da história social, em que o povo trabalhador é o único sujeito do progresso social, e sua luta é para defender sua independência e o avanço da sociedade. Assim, como aponta Jong-il (1982, p. 21), “se os homens se emancipam por completo desses grilhões e possuem uma consciência ideológica independente e uma cultura sã, poderão forjar por si mesmos seu próprio destino e desenvolver uma vida e atividades dignas como seres humanos independentes”.

Mais adiante, em seus princípios diretivos, o líder aponta os pilares que asseguram que o *Juche* seja estabelecido em todos os campos do Partido e do Estado, para assim implantar a revolução. Em primeiro lugar, para efetuar-la, deve-se materializar a independência, mantendo a autonomia nas esferas da ideologia, política, a autossuficiência na economia e a autodefesa nacional.

Em segundo, é importante que se resolva tudo de acordo com a realidade, encarnando nela o espírito criador para assim rechaçar o servilismo diante das grandes potências. Por último, é importante que os trabalhadores estejam munidos com a ideia *Juche* e dotados da consciência revolucionária.

Em suma, a ideia *Juche* busca promover a revolução coreana através da soberania e liberdade da nação, adaptando as ideias comunistas à sua realidade. Para isso, é preciso armar a população com a ideologia, sendo necessário que os revolucionários trabalhem no desenvolvimento da cultura nacional e na elevação do nível técnico-cultural das massas.

Para esse fim, toda arte deve ser dotada da ideia *Juche*, devendo apresentar um caráter estritamente educacional e ideológico. Artistas e escritores são os principais responsáveis pela disseminação dos valores do partido e do desenvolvimento de uma arte nacional socialista. Como aponta o próprio Jong-il (1989) em suas longas considerações sobre o tema, todos os produtos artísticos produzidos no país devem representar a vida de acordo com os preceitos do partido.

Na teoria da arte, o segundo líder coreano Kim Jong-il (1989) reconhece que seus apontamentos podem ser aplicados aos mais diversos produtos artísticos, inclusive ao cinema. Sua estética, no entanto, não deve seguir o modelo ocidental capitalista (DAVID-WEST, 2013), uma vez que, historicamente, a Coreia do Norte vive isolada do globo: o país esteve condicionado por 518 anos às regras do feudalismo neo-confucionista (1392-1910), 35 anos sob o colonialismo japonês (1910-1945) e 5 anos sob o controle soviético (1945-1950).

A princípio, o partido reconhece que a literatura pertence ao campo das Humanidades e, portanto deve primordialmente lidar com questões humanas. Assim, o trabalho literário deve tratar e responder questões relacionadas à integridade política das pessoas, ou seja, deve enfatizar soluções para situações que preservem e desenvolvam percepções políticas sob a bandeira do *Juche*.

Dessarte, como a literatura é produzida pelo homem e para seu benefício, deve criar imagens artísticas de pessoas munidas com o *Juche*, retratando-as como mestres dos meios de produção e enfatizando resoluções que combinem com a linha ideológica do país.

Nossa literatura deve se tornar uma ciência humana comunista que coloca as massas como os seres mais fortes, nobres e mais bonitos. Nossa literatura deve servi-los. [...] A prática humanística pela qual desejamos criar um homem que represente o *Juche* e promover a educação revolucionária das pessoas só pode ser desenvolvida por verdadeiros patriotas, escritores e artistas honestamente revolucionários, que amem ardentemente seu povo e dediquem todas suas energias e talentos para a luta pelo bem comum. (JONG-IL, 1989, p. 18)⁹

⁹ *Until he is inspired with a clear picture of the basic elements of the image, including the context of life and its ideological essence, the character of the hero and his relationships with other people, the scope of his life, and the plot of the story, the seed cannot yet be said to have matured, even if the writer claims that he has discovered it.* (JONG-IL, 1989, p. 23-24)

Para alcançar tal objetivo, criando um produto artístico genuinamente de acordo com os preceitos *jucheanos*, o autor deve selecionar uma “semente”, que será o núcleo do objeto. A semente é a essência da vida ideológica, que contém tanto o tema principal do escritor quanto o solo no qual os elementos da imagem irão se enraizar. Ainda mais, a semente é o embrião do trabalho artístico, a essência ideológica. É a base e o coração, agregando material, tema e pensamento numa relação orgânica.

Visto que a semente do trabalho se configura como sua essência ideológica, depois de selecioná-la o autor tem autonomia para projetar a imagem que criará. Contudo, até que ele seja inspirado com os elementos básicos da história, incluindo o contexto, fundamentação política e caráter do herói —englobando suas relações sociais, o escopo de sua vida e o *plot* central — a semente ainda não está amadurecida, somente descoberta.

O potencial da semente sempre deve encontrar sua expressão no ser humano, isto é, nas figuras de herói, vilão e outras personagens. Não satisfatório, ela também deve carregar uma resolução do problema central, que deve ser resolvido sob uma perspectiva do *Juche*. Por conseguinte, quanto mais o ângulo da história esteja direcionado na vida política das pessoas, eventos e conflitos retratados, mais alta será a qualidade artística e ideológica do produto final.

Assim, é possível afirmar que, para criação e amadurecimento da semente, os artistas e escritores devem primeiramente compreender a política do partido e, depois, analisar a realidade que os cerca. Ou seja, a criação literária é um processo em que escritores produzem claras imagens da vida real e, para isso, devem estar disponíveis para experimentar a vida da massa trabalhadora.

Conhecendo a luta do proletariado, o artista pode representar o real em sua essência, tendo o homem no núcleo de seu trabalho. Ainda, a noção de beleza da estética norte coreana está centrada no ser humano em sua mais completa liberdade (DAVID-WEST, 2013), isto é, livre para o moldar o mundo à sua maneira, em uma sociedade próspera e florescente que se desenvolveu através da luta de classes e dos preceitos do *Juche*.

Naturalmente, a feiura segue o caminho oposto, centrando-se no antagonista. Ele, portanto, deve apresentar toda sua natureza reacionária, vulnerabilidade e inevitável destruição. O retrato do inimigo deve ser um exemplo para o povo de como não se comportar. A feiura está repleta de pensamentos capitalistas, que serão expostos e destrinchados sob a bandeira do partido como forma de demonstrar suas possíveis consequências.

Através dessas constatações, percebemos que a beleza e a feiura da estética norte coreana não está centrada em sua forma, mas sim em seu conteúdo. Enquanto o conteúdo se

refere ao assunto/tema do trabalho artístico, a forma tange o estilo do trabalho, ou seja, as técnicas, a mídia e o design dos elementos que serão implementados. (JONG-IL, 1989)

Conseqüentemente, a forma da obra de arte deve ser definida pelo seu conteúdo, isto é, se o artista parte de uma semente apropriada aos direcionamentos do *Juche*, ela germinará e demarcará qual será a forma apropriada. Assim, se a semente deseja tratar das conseqüências do colonialismo japonês, por exemplo, o cenário, os personagens, maquiagem e objetos em cena devem se enquadrar na realidade e problemáticas daquela época.

Contudo, antes de começar a criar, o artista, além de ter que vivenciar a luta de classes e a realidade do povo coreano, deve se educar para revolucionar seu processo criativo.

O novo processo criativo é uma forma de erradicar os antigos pensamentos, ideias e comportamentos deixados pela classe exploradora nos campos das artes e da literatura (JONG-IL, 1989). Desse modo, o método se torna ele mesmo uma metodologia revolucionária, abrindo portas para a evolução da sociedade de acordo com os preceitos do *Juche*.

Antes de tudo, é necessário que os artistas e escritores estejam munidos da ideologia *Juche* e, assim, transformem suas vidas individuais em existências que sigam a linha do partido. Dessa maneira, a ideologia deve estar impregnada não só em sua vida profissional, mas também em sua vida pessoal. Isso porque tudo que está no objeto final é selecionado e filtrado pela visão subjetiva do autor, refletindo tanto suas capacidades artísticas quanto suas visões políticas.

Uma vez prontos, os artistas devem aplicar o que os norte coreanos chamam de *sokto-jon*, ou em tradução livre, “campanha rápida”. A *sokto-jon* considera que todas as ações devem ser desempenhadas da forma mais rápida com o objetivo de instaurar a sociedade socialista (JONG-IL, 1989, p. 470-471). Assim, através da mobilização de toda a nação, o trabalho deve ser realizado da forma mais veloz possível.

Sobre esse ponto, Jong-il (1989, p. 417) responde que as alegações de que a campanha rápida afetar a qualidade do produto final são nada mais que “alegações capitalistas”, ideias falsas que tentam incluir o libertarianismo no trabalho criativo. Assim, o método apenas afasta o artista de possíveis formalismos e o aproxima da criação de um produto genuinamente *jucheano*.

A *sokto-jon* deve estar acompanhada do método *Chongsanri*, que determina que a massa é responsável pela liderança do trabalho e o partido é responsável pela evolução econômica e qualidade de vida de seus cidadãos. Assim, os superiores ajudam seus

encarregados e todo trabalho deve estar acompanhado de consciência política, inferindo que todos têm importância em sua fiscalização e qualidade, incluindo o governo.

Isso implica que toda a atividade e produção artística e literária deve ser supervisionada. Essa, inclusive, é uma forma para que o partido tenha consciência se os trabalhos estão sendo realizados sob os padrões do *Juche*, que foram impostos como a linha monolítica do país.

Com esse fim, a política das artes são orientadas por três órgãos — o partido, o Ministério de Arte e Cultura e a Federação Geral dos Sindicatos de Arte e Literatura — que trabalham em união para desenvolver e fiscalizar o novo processo criativo dos escritores e artistas.

De acordo com Jong-II (1989), a obra de arte deve ser revisada sob as normas do *Juche*, pois é a ideologia que dá a base ao novo processo criativo. Assim, somente quando são criados e revisados sob esse prisma, os trabalhos se tornarão genuinamente educacionais e revolucionários. Se um problema não for julgado em consonância com essas ideias, a estética *Juche* sofre ameaças de retornar ao passado, deixando que pensamentos capitalistas e reacionários se infiltrem na arte e literatura norte coreana.

O Tratado de Arte da Coreia do Norte é reivindicado pelo país como uma teoria científica. Não obstante, a estética criada por Kim Jong-il (1989) é forjada sob uma interpretação auto-referencial singular, em circunstâncias culturais e históricas extremamente condicionadas.

Apesar de não ter sido tão investigada na academia por falta de comunicação com o país, barreiras culturais e outros problemas — como extrema pobreza, falta de acesso por parte da população aos meios eletrônicos/internet e liberdade cerceada —, identificamos que a estética de Kim deriva de um programa político extremo-nacionalista e antropocêntrico (LEE, 2010).

O que tem sido observado é que a estética *Juche* não se resume apenas à beleza exterior, mas, sim, propõe uma experiência na qual o país e seus cidadãos são representados como soberanos e majoritariamente educados de acordo com a ideologia do partido (DAVID-WEST, 2013). A fim espalhar essa moralidade, a estética norte coreana se baseia principalmente em três primas: (1) objetivo-subjetivo, na qual a beleza existe na natureza objetiva e é uma qualidade inerente às coisas, sendo aprendida através de atos humanos de cognição/emoção; (2) comunitário-normativo, em que é uma expressão que representa a moralidade comunitária, devendo compor parte da vida cotidiana; (3)

nacionalista-populista, na qual a verdade se manifesta nos pensamentos nacionalistas, orientando as pessoas através das regras do estado.

Consequentemente, o método de análise que devemos utilizar ao falarmos dessa estética deve suspender julgamentos de valor, pois as percepções cultivadas pelos cidadãos norte coreanos são subordinadas ao controle do estado. Assim, se o sentido de estética cunhado pelos gregos se define através da percepção de sentidos, a estética de Jong-il (1989) se manifesta na percepção da realidade objetiva — ou realidade *Juche*. Isto é, a estética norte coreana serve também como um suporte para confrontarmos nossos próprios paradigmas ocidentais. (DAVID-WEST, 2011)

3.2 O CINEMA SEGUNDO KIM JONG-IL

Na Coreia do Norte, o cinema sempre teve papel importante na difusão da ideologia do partido. Por isto, o filme se caracteriza como ferramenta ideológica que reflete a vida como ela deveria ser, revelando aos cidadãos como eles deveriam se comportar, pensar e agir (DUKALSIS; HOOKER, 2011). Por conseguinte, a arte cinematográfica auxilia o regime a controlar seus subordinados através de uma visão dominante que reproduz uma ideia do que, idealmente, eles deveriam ver e ser.

Como estabelece a política do partido norte coreano, o cinema deve apresentar um “apelo à massa” e se manter à frente de novos desenvolvimentos, desempenhando assim um “papel mobilizador” em cada etapa da luta revolucionária. (JONG IL, 1989, p. 160)

Entretanto, para produzir um cinema propriamente transformador, o regime defende que todo o processo do fazer fílmico deve se metamorfosear para deixar para trás costumes oriundos do velho sistema. Logo, torna-se tarefa do governo modificar a técnica cinematográfica em conformidade com a era *Juche*, a qual requer que todos os cidadãos cumpram seu papel na revolução.

Primordialmente, a semente, que dá vida à narrativa, deve ser selecionada em conformidade com a realidade do povo norte coreano. Isto posto, é necessário escolher um protagonista, que será o agente causal da história, ou seja, aquele que vai dar o desenvolvimento da trama.

Posteriormente, é essencial selecionar os outros personagens, que funcionarão como um link para que o protagonista se desenvolva. Tais personagens devem apresentar personalidades próprias, sendo selecionadas das mais variadas classes, como forma de estruturar uma relação com implicações políticas com o herói.

É impossível, no cinema de estética *Juche*, descrever o processo revolucionário, exceto pela evolução dos seus personagens. A problemática do filme só se torna clara e alcança seu objetivo ideológico quando as pessoas retratadas, adquirindo uma compreensão política mais refinada, crescem no curso da narrativa. O conteúdo da obra de arte só tem valor quando as emoções e objetivos do herói amadurecem em conformidade com a luta socialista. É importante, assim, “focar em um único personagem, examiná-lo em profundidade e criar uma imagem detalhada. Na prática, penetrar no conteúdo significa criar uma descrição profunda e exaustiva, a partir de vários pontos de vista, do evento, da vida ou do personagem [...]” (JONG-IL, 1989, p. 79, tradução nossa)¹⁰

A estrutura da trama, dessa forma, deve iniciar com a introdução do protagonista, dos outros personagens e de seus *backgrounds* histórico, político e social. Depois, gradualmente, o tópico principal do filme deve ser apresentado, demonstrando o assunto que o roteirista deseja tratar. Através desse desenvolvimento, o final deve ser convincente e compreensível, validando que o resultado da luta dos personagens perante ao capitalismo teve um impacto positivo em suas vidas. Assim, a estrutura da *storyline* deve ser planejada para incluir quatro estágios distintos: o início do evento, seu desenvolvimento, *clímax* e conclusão.

Desta maneira, no desenvolvimento, todas as personagens, eventos e detalhes de uma cena devem estar envolvidos diretamente com a execução do objetivo principal. Logo, funcionando como uma maneira de avançar para a ação posterior, devem naturalmente ser direcionadas para o tema principal e prosseguir com a linha dramática.

Contudo, momentos que não têm relação com o *plot* principal são usualmente inseridos, se necessário, após essas cenas dramáticas. Esses conectivos no roteiro servem como pontes emocionais após situações de tensão e normalmente são inseridas com o objetivo de relaxar o espectador e fixar o conteúdo anterior.

Após o desenvolvimento, finalmente chegamos ao *clímax*, que segundo o novo processo criativo, é a chave para a construção de um roteiro de sucesso. É onde toda a tensão dramática das cenas anteriores emerge, onde os conflitos alcançam seu pico e o desenvolvimento do pensamento revolucionário do protagonista alcança seu ponto mais alto. Em suma, o *clímax* é o resultado inevitável de todo o curso de eventos e desenvolvimento da trama.

¹⁰ “It’s important, therefore, to focus on a single character or event, examine it in depth and create a detailed picture. In practice, penetrating into the content means creating a profound and exhaustive depiction, from various viewpoints, of the event, the life, or the character the writer has chosen” (JONG-IL, 1989, p. 79)

Por fim, temos a conclusão, que funciona como maneira de confirmar e esclarecer o tema e a ideia que se desdobrou no *clímax*. É o espaço que o roteirista tem para demonstrar os resultados dos eventos que se sucederam, no qual toda a luta do proletariado teve significado. Quer dizer, onde os espectadores veem os benefícios do sofrimento, que dá espaço para a construção do socialismo. Assim, o cinema *Juche* deve confirmar a vitória da nova ideologia e demonstrar sua vitalidade como forma de educar o povo contra o servilismo.

Em *The Flower Girl* (Choe Ik-gyu and Pak Hak, 1972), um dos clássicos do cinema norte coreano, acompanhamos a história de Kkotpun, uma garota pobre que vive no período da colonização japonesa e que todos os dias colhe flores nas montanhas para vender no mercado como forma de ajudar sua mãe doente. Em adição, ela tem uma irmã cega — que foi cegada com brasas pela mulher do senhorio — e sua família está em dívida com o latifundiário, o que a impede de comprar alimento.

Quando finalmente a protagonista coleta dinheiro suficiente para comprar remédios, sua mãe já havia falecido. Mais tarde, a esposa do proprietário de terras fica doente e suspeita que a irmã cega de Kkotpun esteja possuída pelo espírito de sua falecida mãe, e assim consegue que ela seja congelada na neve até a morte.

Quando a vendedora de flores retorna para a casa e questiona aos subordinados do senhorio onde está sua irmã, eles a acorrentam. Neste momento, seu irmão, que havia se juntado ao Exército Revolucionário há muitos anos, volta para casa e se dá conta da situação. Indignado pelas injustiças às quais sua família e muitas outras se submeteram, ele organiza um grupo de aldeões para derrubar o proprietário, dividindo todos os seus pertences entre os pobres da aldeia.

O filme é um símbolo da estética *Juche*; evoca particularidades presentes nos melodramas norte coreanos. Essencialmente, é possível observar como as características individuais da protagonista se baseiam em atributos coletivos apreciados pelo partido, família e nação (DUKALSIS; HOOKER, 2011). A possibilidade de qualquer postura individualista é imediatamente subordinada às coletividades.

A paisagem rural também desempenha um papel importante nas obras *jucheanas*. A cidade natal, o local de nascimento, é em certo sentido uma unidade materna para os norte coreanos. A ideia de nação e território reforça os sentimentos nacionalistas e, para eles, está diretamente ligada ao proletariado, pois é de onde eles vêm e vivem.

Nestes filmes, vemos que um compromisso com a terra é retratado como forma de se assemelhar a um compromisso com o líder e com a nação. Quem tem apreço e cuida de suas cidades e aldeias dedica-se ao crescimento não só de seu espaço, como de todo país.

Em *A Broad Bellflower* (Kyun Soon Jo, 1986), uma das produções mais aclamadas da década de 1980, é possível observamos características semelhantes. O filme conta a história de Jin Song Rim, que luta para transformar sua aldeia Pyokgye-ri em uma cidade socialista modelo.

Figura 1 – Pôster do filme *The Flower Girl* (Choe Ik-gyu and Pak Hak, 1972)



Fonte: IMDB¹¹

Como chefe de produção das plantações da cidade, ela promete não se casar até que sua cidade natal consiga produzir um número recorde de arroz. Quando ela consegue reformar dois de seus funcionários mais desobedientes em cidadãos modelos, outros soldados começam a segui-la para aumentar a produtividade do plantio. Assim, seus seguidores começam a transportar milhares de baldes de fontes de água a quilômetros de distância, acabando com o problema da seca. Finalmente, observando esse sacrifício, Kim Jong il os visita para aplaudirlos e presentear-los com tratores.

Renovados pela visita, os moradores preparam-se para o próximo desastre — um tufão. Como os diques não são altos o suficientes, a aldeia sofre risco de inundação. Contudo,

¹¹ Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0168937/> >. Acesso em: 10 de nov. de 2018

Jim Song Rim lidera os trabalhadores e todos, de braços dados, formam uma barreira enquanto cantam: “Viva Kim Il Sung!”. Logo depois, os cidadãos deixam a área em completa alegria.

Figura 2 – Cena do filme *A Broad Bellflower* (Kyun Soon Jo, 1986)



Fonte: *The Sidney Morning Herald*¹²

Armstrong (2002, p. 16) usa o termo “socialismo pastoral” para descrever sua visão acerca de um realismo socialista no qual o progresso é menos importante que a evocação emocional da vida na aldeia, que deve ser pura e intocada pelos pensamentos capitalistas. A obra, assim, evoca o aspecto rural, que aponta que o cidadão deve trabalhar devotamente para melhorar o país, que mantém um potencial tanto de bem estar material quanto espiritual (DUKALSIS; HOOKER, 2011).

Também observamos o desaparecimento de traços individuais em detrimento de uma visão coletiva, de um bem maior. E, assim como em *The Flower Girl* é possível reconhecermos que as mulheres ocupam um papel central no filme. Isso porque os papéis de gênero na sociedade norte-coreana foram ressignificados após a guerra, quando milhares de pais morreram.

Em face desta realidade, o Partido, principalmente através da iconografia de Kim Il Sung, se forjaria como pai e mãe. Myers (2010) enumera as qualidades andróginas atribuídas a ambos Kim Il Sung e Kim Jong Il em suas propagandas: o uso generalizado da palavra coreana *ǒh-bǒh-ee* (pai/mãe não específico de gênero) em referência ao Líder em oposição a

¹² Disponível em: < <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/a-broad-bellflower-20130809-2rmts.html> >. Acesso em: 10 de nov. de 2018.

ah-bōh-ji (especificamente pai); a ênfase freqüente colocada sobre os efeitos reconfortantes do *p'um*, ou seio do Líder; e uso da palavra "*motherland*" em toda propaganda em detrimento de "*fatherland*".

O Grande Líder reforça sua masculinidade através de uma iconografia feminina, e as pessoas, filhos desta unidade parental, são necessariamente assexuadas (DUKALSIS; HOOKER, 2011). Este modelo de família sem o pai é usualmente replicado no cinema norte coreano e, por isso, assimila a mãe à causa revolucionária ou a torna tão desamparada como uma criança para assim, retornar um salvador com o espírito do líder.

O benefício dessa androgenidade é dúbia. Em primeiro lugar, através dessas assimilações, é vedada a possibilidade de usar o feminino (ou o masculino) como um espaço de resistência a partir do qual pode construir uma política alternativa. Em segundo lugar, e por extensão, reforça novamente a noção de totalidade que oblitera qualquer posição possível de um indivíduo singular. (DUKALSIS; HOOKER, 2011)

Para além das características narrativas, Jong-il (1989) faz uma série de outras constatações referentes ao uso da imagem e do som.

Conforme sua teoria, cada imagem na tela é animada. Contudo, o cinema não deve estar confinado a mostrar a maneira como os objetos se movem, mas deve também retratar objetos inanimados como se estivessem se movendo; deve criar um movimento cinematográfico combinando o movimento de um objeto com o da câmera.

É importante que os objetos, que são representados em perspectivas diferentes, sejam vistos dos mais variados ângulos para criar uma reprodução mais realista. Concomitantemente, o diretor deve dar uma expressão detalhada do significado do filme e através das potencialidades da câmera descrever as emoções e ações que não podem ser expressas em palavras.

O ato de filmar deve apresentar um retrato animado da sociedade socialista. Ao mesmo tempo, deve prioritariamente se concentrar em elucidar o espectador sobre o tema e a ideia central do filme para o espectador. Assim, a imagem deve carregar consigo o *background* social e histórico da obra, capturando a paisagem aos arredores, costumes e práticas dos personagens.

Logo, a posição da câmera, a maneira como o objeto é visualizado e a organização do movimento devem ser determinados pela experiência habitual das pessoas em suas vidas diárias. Visto que o cinema é uma arte visual, os espectadores serão atraídos naturalmente pelo filme, e por isso, quando veem um retrato de suas vidas, sentem-se conectados.

A edição, que é definida como o mecanismo que liga as cenas, deve fluir em concordância com os eventos da vida real. Através da prática, o diretor pode desenvolver um *plot* consistente, combinando as ações do personagem e os eventos para aperfeiçoar a composição e garantir a harmonia total do trabalho. O segredo da edição está em criar mudanças de ênfase emocional e produzir um fluxo unificado de imagens ao longo do filme.

As cenas devem ser conectadas segundo as leis de causa e consequência e, se essa conexão for ignorada, a edição será considerada formalista, pois ignora os aspectos da vida real. Ademais, as imagens confrontadas devem unir objetividade e subjetividade, podendo transformar os sentimentos dos personagens em simbolismos e ilusões.

No que se refere ao som, Jong Il (1989) aponta que especialmente a música proporciona uma maior dimensão emocional ao conteúdo ideológico. Além disso, o som pode substituir palavras e as ações, revelando sutilmente as ideias e emoções dos personagens e as mudanças em seu estado psicológico. Ele também pode ser usado para descrever o ambiente e a atmosfera e para amplificar o enredo e vincular uma cena à outra.

Em suma, em sua teoria do cinema, Jong-il propõe uma espécie de realismo socialista através dos pensamentos e ideias do partido, que foi submetido à realidade norte coreana. Evocando um caráter propagandístico, ele busca criar uma imagem do povo socialista baseado no *Juche* como forma de ditar regras sociais, políticas e comportamentais.

Apelando para narrativas que exaltam o comunismo e a luta do proletariado, o governo afasta quaisquer outras obras que não sigam as instruções do novo processo criativo e tenham traços de capitalismo. O valor artístico está na luta revolucionária da massa e nas figuras dos líderes, que as guiam para um futuro melhor. Está nos valores do povo, na sua cultura e em sua nação.

4 SHIN SANG-OK EM SOLO NORTE COREANO: UM OLHAR SOB PULGASARI

Shin Sang-ok (1926 - 2006) foi um diretor e produtor de cinema sul-coreano que, durante seus 52 anos de carreira (1952 - 2004), realizou um total de 74 filmes. O cineasta colaborou estreitamente com indústrias de várias países, incluindo Coreia do Sul, Coreia do Norte, Estados Unidos, Hong Kong e Japão.

Concebido durante a ocupação colonial japonesa na família de um importante médico de sua região, aos 18 anos Shin foi admitido na Escola de Belas Artes de Tóquio. Lá se apaixonou pelo cinema e, em 1945, quando retornou para a Coreia, começou a ganhar a vida desenhando cartazes de filmes.

Shin começou sua carreira como assistente de produção em *Viva Freedom!* (Choi In-kyu, 1946), primeiro filme sul-coreano feito após a independência do país. Apesar da conclusão do longa ter durado apenas 15 dias, serviu como forma de ensinamento acerca dos fundamentos da filmagem.

Logo, ele começou a dirigir filmes de forma independente e até mesmo a Guerra da Coreia não impediu seu entusiasmo. Em seu primeiro filme, *The Evil Night* (1952), Shin levantou a questão do passado colonial de seu país natal, retratando uma prostituta que servia soldados japoneses. Mas, foi somente em *Flower in Hell* (1958) que o diretor ganhou reconhecimento. Tendo um caráter neo realista, o filme expõe o resultado da guerra em Seul, que se tornou uma cidade de destruição e desespero. Através dos olhos de Sonia, uma prostituta interpretada pela atriz — e sua esposa — Choi Eun Hee¹³ (1926 - 2018), Shin demonstra como a presença das tropas americanas influenciou o desenvolvimento de mercados negros.

O pessimismo nos filmes do diretor deu origem a uma nova tendência na indústria cinematográfica coreana e prenunciou os primeiros dias da “Idade de Ouro” do país, que perdurou durante a década de 1960. Durante esse período, Shin trabalhou prolificamente. Muitas vezes trabalhando em dois ou mais filmes por ano, ganhou o apelido de "O Príncipe do Cinema Coreano". Sua produtora, a *Shin Films*, produziu cerca de 300 filmes, muitos dos quais foram reconhecidos por prêmios nacionais.

¹³ Choi Eun-hee começou sua carreira cinematográfica em 1947 e pelos próximos 20 anos foi uma das maiores estrelas do cinema coreano. Por seu papel em "*Flower in Hell*" (Shin Sang-ok, Coreia do Sul, 1956), Choi se tornou a vencedora do prêmio de Melhor Atriz no 2º *Buil Film Awards*, uma cerimônia de premiação de filmes sul-coreanos realizada anualmente pelo jornal Busan Ilbo entre 1958 e 1973. (PETROV, 2002)

Figura 3 – Choi Eun-hee e Shin Sang-ok no documentário *The Lovers and The Despot* (Ross Adam, Robert Cannan, Reino Unido, 2016)



Fonte: *The Guardian*¹⁴

Durante a década de 1970, Shin tornou-se menos ativo. Isto foi em parte devido ao fato de que a indústria cinematográfica sul coreana tenha sido submetida à censura por parte da ditadura do presidente Park (1961 - 1979). A *Shin Films* produzia cerca de 40 longas por ano, mas a maioria dos filmes realizados durante esse período acabaram fracassando. Quando finalmente Shin levantou a questão da censura, em 1976, o governo rapidamente fechou seu estúdio.

Nessa época, Shin e sua esposa, Choi Eun Hee, se divorciaram. No entanto, Choi continuou a participar de alguns projetos internacionais iniciados pelo diretor. Em janeiro de 1978, em uma viagem de negócios para Hong Kong, a atriz foi atraída para um barco privado em Repulse Bay e raptada por agentes norte coreanos. A operação foi ordenada pelo futuro líder da Coreia do Norte, Kim Jong-il, que queria desenvolver a indústria cinematográfica do país.

Com o desaparecimento de sua ex-esposa, Shin começou a ser investigado pela *South Korean Central Intelligence Agency* (KCIA) sob suspeita de assassinato. Dessarte, o diretor começou desesperadamente a procurar um país para emigrar. Assim, em uma viagem a Singapura em junho de 1978, Shin caiu numa emboscada forjada por agentes norte coreanos e foi abduzido por eles.

Shin é largamente conhecido pelo seu sequestro e, entre 1978 e 1986, foi forçado a viver na Coreia do Norte. Entre os anos de 1983 e 1986, além de trabalhar como conselheiro de cinema do país, ele dirigiu 7 filmes e supervisionou a produção de outros 13. Seu maior

¹⁴ Disponível em: < <https://www.theguardian.com/film/2016/sep/25/lovers-despot-documentary-review-kim-jong-il-north-korea> >. Acesso em 10 de Nov. de 2018.

sucesso internacional e objeto da nossa atual pesquisa, *Pulgasari* (1985), foi realizado durante esse período.

3.2 A PRODUÇÃO NORTE COREANA DE SHIN SANG-OK

Após seu sequestro, Shin foi levado a uma pousada confortável. Mas, quando informado pelos agentes de que sua ex esposa, Choi Eun-hee, foi assassinada em Hong Kong por espiões sul-coreanos, tentou escapar diversas vezes em desespero. Em uma das tentativas, o diretor foi levado para a prisão.

Seu encarceramento durou mais de quatro anos e, durante esse período, ele viveu de uma dieta composta de milho, sal e grama. Contudo, após sucessivas cartas de desculpas endereçadas a Kim Il-sung e seu filho Kim Jong-il, os pedidos de Shin foram atendidos e ele finalmente foi libertado.

Adiante, Kim Jong-il, que era conhecido por sua paixão pelo cinema e pelo teatro, orquestrou em 1983, uma cena de reunião entre Shin Sang-ok e Choi Eun-hee. Ambos foram levados para um jantar na capital, Pyongyang, onde se encontraram pessoalmente pela primeira vez após cinco anos de separação. Choi nem sabia que Shin estava no norte, mas, através de um pedido dos próprios líderes, os dois casaram-se novamente em uma grande festa.

Conforme suas memórias (EUN-HEE; SANG-OK, 1988), Jong-il estava preocupado com o fato de que os filmes produzidos no sul capitalista pudessem ser melhores do que os produzidos no norte. Kim acreditava que os cineastas norte coreanos enfatizavam o aspecto político, que era importante, mas não se importavam o suficiente com a qualidade artística do que era produzido. Portanto, para alavancar a indústria cinematográfica do país, ele convidou Shin e Choi para trabalharem para o partido, colocando seus talentos mais uma vez em uso.

Assim, em 1983, Kim estabeleceu em Pyongyang a produtora *Shin Films*, de mesmo nome daquela interdita pelo presidente sul coreano Park Chung-hee. Notoriamente, os filmes produzidos deveriam estar de acordo com a linha do partido, contudo, acredita-se que Shin Sang-ok foi um dos diretores com mais liberdade artística na Coreia do Norte.

Diferentemente do que Shin esperava, Kim Jong-il não queria que ele fizesse um cinema de propaganda nos moldes regulares. Ele gostaria não só de que Shin desse orgulho ao público nacional, mostrando-os o progresso dos filmes do país, mas como também tornasse a indústria cinematográfica norte coreana reconhecida mundialmente.

Figura 4 – Choi Eun-hee, Kim Jong-il e Shin Sang-ok (1983)



Fonte: *Korean Film Archive*¹⁵

Para alcançar tal objetivo, sua produtora recebia anualmente \$3 milhões de dólares e era equipada com quatro pavilhões de filmagem, todos contendo sistemas de captação de áudio. Além disso, Shin e Choi eram livres para visitar Berlim Oriental para filmar e divulgar seus filmes, mas sempre, evidentemente, deveriam estar acompanhados de guardas norte coreanos.

Entre 1983 e 1987, a *Shin Films* produziu e divulgou sete filmes, os quais eram dirigidos por Shin Sang-ok, tendo Kim Jong-il como produtor executivo e Choi Eun-hee nos papéis de protagonista. Podemos listar *An Emissary of no Return* (1984), *Love, Love, My Love* (1984), *Runaway* (1984), *Pulgasari* (1985), *Salt* (1985), *The Tale of Shim Chong* (1985) e *Hong Kil-dong* (1986).

O primeiro longa, *An Emissary of no Return* (1984) é baseado numa peça histórica supostamente escrita por Kim Il-Sung e foi gravado parcialmente na Tchecoslováquia. A narrativa é inspirada nos acontecimentos da Convenção de Haia de 1907, em que Gojong, o rei imperador coreano, enviou três emissários secretos para chamar atenção da comunidade internacional. O objetivo era obter apoio das grandes potências para derrubar o Tratado Japão-

¹⁵ O *Korean Film Archive* desenvolve um trabalho de conservação da produção cinematográfica da Coreia do Sul. Fundada em 1974, a organização tem como objetivo criar uma cultura cinematográfica baseada na experiência ampla com o cinema. Além de contar com uma cinemateca com filmes coreanos, a organização também possui uma biblioteca e um museu em Seul voltados à cultura cinematográfica. Não limitados apenas ao espaço físico, o *Korean Film Archive* levou o cinema coreano para o *YouTube*. No canal, de mesmo nome da organização, é possível acessar filmes de diversos períodos do cinema coreano, com legendas em inglês.

Coreia. Não obstante, o emissários foram recusados com base no fato de que a Coreia havia perdido sua soberania e seus assuntos externos eram tratados pelo Japão.

O próximo filme, *Love, Love, My Love* (1984), é um musical baseado numa história de amor que foi regravada numerosas vezes por diretores sul coreanos. O próprio Shin já havia gravado uma versão em 1961, com Choi no papel principal. Apesar de simples, o longa é um importante marco na história do cinema coreano, que nunca havia inserido a palavra “amor” em seus filmes. Também foi a primeira vez que os norte coreanos tiveram de assistir uma cena com duas pessoas se beijando.

Figura 5 – Cena do filme, “*Love, Love, My Love*” (1984)



Fonte: *Korean Film Archive*¹⁶

O último filme daquele ano, *Runaway* (1984), acompanha o escritor Choi Suh-hae, que tentava sobreviver em meio as dificuldades dos tempos da colonização japonesa. O longa, que é bem parecido com outras produções norte coreanas, tinha o objetivo de mostrar o sofrimento do povo e a glória do partido, que chega nos últimos minutos com sua tropa para salvar todos. *Salt* (1985), é muito similar. Embora na década de 1930, foca a luta e sofrimento do proletariado que nos últimos momentos veem a luz celestial de Kim Il Sung.

¹⁶ Disponível em: < <https://artsandculture.google.com/exhibit/a-life-more-movie-like-than-a-movie-film-director-shin-sang-ok/wQyrtEV> > Acesso em: 10 de Nov. de 2018

The Tale of Shim Chong (1985) é uma versão musical de uma lenda coreana, que também já havia sido adaptada por Shin no sul. O longa acompanha a vida de um pobre fazendeiro que tem uma filha cega. Um dia, um monge conta que se ele conseguir 300 sacos de arroz, sua filha teria a visão de volta. O pai, concordando, logo percebe que não possui recursos para cumprir a promessa. No final, é claro, tudo acaba bem e os espectadores têm uma moral da história.

Por fim, em 1986, em uma viagem para um festival de cinema em Viena, o casal de realizadores conseguiu escapar dos agentes norte coreanos, correndo direto para a embaixada americana, onde solicitaram asilo político. Nos EUA, Shin dirigiu três filmes voltados para o público infantil sob o pseudônimo de Simon Sheen.

Ele não voltou à Coreia, pois estava relutante e com receio de que a KCIA não acreditaria em sua história e suspeitaria de que ele fosse simpatizante dos comunistas. A Lei de Segurança Nacional, que expurga e pune todos os associados com comunistas, poderia ser uma ferramenta conveniente nas mãos da polícia. Contudo, por conta de fitas de áudio com a voz de Kim Jong-il, que Choi secretamente fez durante um dos encontros com o líder, ajudaram a Coreia a aceitá-los em 1994.

De fato, a saga de Shin Sang-ok e Choi Eun-hee na Coreia no Norte pode não ter sido um dos melhores eventos de suas vidas. Contudo, a abdução dos dois revela muitos aspectos da cultura e política do país. Ela encapsula a tragédia do conflito coreano e sugere que a possibilidade de reconciliação ainda está longe.

Ademais, o rapto foi um importante momento para melhorar a qualidade do cinema norte coreano, criando memoráveis produções, que nunca teriam vindo à tona sem a influência dos realizadores sul coreanos. Igualmente, os cineastas aprenderam no norte, pois mesmo com suas diferenças ideológicas, compartilham desde a história, tradições, línguas a outros atributos culturais.

Os filmes de Shin Sang-ok realizados no norte tem difícil acesso no ocidente. Pela barreira tanto cultural, quanto geográfica ou tecnológica. Para nossa pesquisa, o critério de acessibilidade tornou-se o mais importante no momento de escolher nossos objetos. Somente encontramos *Pulgasari* (1985), *Love, Love, My Love* (1985) e *An Emissary of No Return* (1985), sendo que os dois últimos estavam sem legendas. Por isso, optamos por analisar o clássico *Pulgasari*, que por ter alcançado reconhecimento internacional, é o mais acessível.

3.3 PULGASARI: O EMBLEMA DA REBELIÃO

Pulgasari (1985) é um símbolo internacional da filmografia de Shin Sang-ok e, principalmente, da Coreia do Norte. O longa se baseia nas produções de monstros gigantes japoneses, chamadas *kaiju*, e pretende reinventar *Godzilla* (1954) nos moldes estabelecidos pelo Juche.

A narrativa trata da rebelião dos camponeses em um povoado da Coreia Medieval. O imperador, com o objetivo de derrotar um suposto grupo de bandidos que têm cometido infrações pela região, pede a um velho ferreiro do condado para forjar armas para o exército. Para isso, o governo confisca todo o ferro dos agricultores, incluindo suas ferramentas de trabalho e utensílios de cozinha.

O homem logo recusa o pedido e é preso sob a acusação de desobediência. Depois de dias sem comer, sua filha Ami (Jang Son-hui) consegue contrabandear arroz até sua cela, mas ele recusa, modelando uma pequena escultura de dragão com o alimento. O velho morre e, assim, a mulher fica com a figura.

Um dia, enquanto costura, Ami espeta acidentalmente seu dedo com a agulha, deixando cair uma gota de sangue na estátua, transformando-a em uma pequena criatura. Sendo bem carinhoso no início, Pulgasari, que acabou de ganhar vida, devora todo o metal disponível, crescendo a cada dia. E, quando Indi, um jovem guerreiro e amor de Ami é ameaçado de morte pelo governo, o ser entra em cena e ataca os soldados.

Com o monstro como aliado, os camponeses decidem enfrentar o imperador e Pulgasari, já enorme, esmaga tudo o que vê pela frente. O exército contra-ataca. Eles lançam rochas gigantes e flamejantes no gigante, tentam jogá-lo em um penhasco e lá enterrá-lo. Na tentativa de explodi-lo, atiram-lhe volumosos foguetes. Contudo, nada parece funcionar.

Quando finalmente consegue derrotar o imperador, Pulgasari, que sempre se alimentou de ferro, torna-se um fardo: começa a consumir todos os utensílios e armas das pessoas que costumava ajudar.

Para salvar a vila, a filha do velho ferreiro se esconde em um grande sino. O gigante, sem saber, devora o objeto. Mas, ao se alimentar de quem lhe deu a vida, explode repentinamente. Agora, um pequeno Pulgasari corre sob os escombros e, atingido por um feixe de luz, se dissolve e transporta-se para o corpo de Ami. A garota, então, volta à vida e o filme tem um desfecho.

Em suma, o filme sublinha o sofrimento do povo sob o poder da nobreza. Além disso, destaca o esforço dos trabalhadores em sobreviver em meio à opressão dos mais ricos, que a

todo tempo os exploram e os subjagam. O monstro pode ser lido como um símbolo da revolução. Pulgasari nada mais é do que o espírito transformador dos camponeses, que já estava enraizado no povo coreano desde os tempos mais antigos.

Ainda mais, Pulgasari pode ser entendido como um simbolismo do próprio Kim Il-Sung. Como forma de eximir os coreanos dos abusos e humilhações da classe dominante, o líder aparece como um herói, que conduz toda a nação a um destino igualitário. Ele nasce das injustiças para guiar o proletariado a vitória.

Se atentarmos para o final, essa perspectiva nos deixa com algumas dúvidas. Sendo a propaganda o principal objetivo do filme, como Pulgasari, aliado do povo camponês, se torna seu principal inimigo? Será que Shin Sang-ok atreveu-se a sugerir que a ideologia Juche e Kim Il-Sung, como salvadores da nação, são seus piores inimigos?

Se dermos destaque ao ponto de vista histórico, teremos outra explicação. Os filmes norte-coreanos, em seu percurso, reconstruíram narrativas de antigas rebeliões. Como na realidade, esses motins tendem a ser retratados como mal sucedidos. Ou, em outras ocasiões, seus efeitos a longo prazo tendem a não ser explorados em suas totalidades.

Em *An Emissary of No Return* (Shin Sang-ok, 1985), por exemplo, há uma tentativa de protesto na Convenção de Haia de 1907. Um agente norte-coreano tenta chamar atenção da comunidade internacional para situação da colonização japonesa, mas mesmo depois de um discurso inspirador, tem suas reivindicações ignoradas. Já em *A Flower Girl* (Choe Ik-gyu and Pak Hak, 1972), a rebelião dos camponeses só acontece nos últimos minutos do filme, sem muitos detalhes sobre suas implicações.

Essas revoltas, sob o ponto de vista da ideologia Juche, estavam fadadas ao fracasso, pois os movimentos anti feudais ou anticapitalistas anteriores não possuíam nenhum dirigente. O único líder a comandar um motim de sucesso foi Kim Il-Sung e somente sua linhagem será capaz de dar continuidade à revolução.

Visto por esse ângulo, o desfecho de *Pulgasari* carrega um significado positivo aos olhos do partido. Afinal, um pequeno Pulgasari, símbolo da revolução, sai vivo no final de tudo. Em um raio de luz, ele se transporta para o corpo de Ami, indicando que o espírito transformador do povo nunca morre.

Para além das características narrativas e histórico políticas, é necessário considerar os aspectos propriamente cinematográficos para analisar o longa. É preciso entender como o discurso fílmico usado por Shin Sang-ok trabalhou para subdividir as características da estética *Juche*.

Em *Pulgasari* (1985), as demarcações de classe estão presentes em inúmeros momentos. Desde a massificação dos personagens principais e suas caracterizações até as questões referentes à hierarquia. O diretor faz uso de diversos aparatos para acentuar as particularidades político-sociais da época, sempre segundo o ponto de vista da história norte coreana.

As personagens, em sua maioria, são reconhecidas facilmente através do figurino, maquiagem e comportamentos. Nos primeiros segundos do filme, os pobres moradores da aldeia já são representados como uma unidade. Vestem farrapos e, mesmo sujismundos e cansados, sempre estão trabalhando.

Logo após os créditos iniciais, a câmera acompanha o movimento de Ami, que está girando uma manivela. Gradualmente, o diretor se distancia da personagem, criando um plano geral da vila com todos trabalhando. Em seguida, é mostrado um plano com um grupo de homens manejando suas ferramentas.

Como a introdução não é suficiente para representar toda a unidade de uma classe, Shin faz questão de colocar dezenas de figurantes rodeando os protagonistas. Essas pessoas, apesar de quase nunca interagirem com seu redor, estão lá para confirmar os desejos e anseios das outras personagens em momentos decisivos. Não importa se os heróis ou heroínas estejam motivados, arrasados ou furiosos, os outros em torno deles estarão também.

Quando Inde se revolta pela tortura que uma mãe e filho estão sofrendo, um primeiro plano no rosto do personagem aflito logo se transforma em um plano geral para demonstrar o sofrimento compartilhado de seus colegas. Em outro momento, já quase no final, Ami e seu irmão sentam abraçados após a derrota do imperador. Os dois, que estão em destaque no plano, logo são postos no meio de uma multidão em festa em um plano geral. (Figura 6)

Para além dos dois exemplos, a massificação está presente nos planos gerais de batalhas — que preenchem uma boa parte do longa — e em outros momentos em que a protagonista conversa com grupos aleatórios, que só aparecem quando convém ao roteiro. Normalmente, Shin mostra a personagem em questão num plano médio, e logo depois de uma fala que resume o momento, distancia-se para mostrar toda a multidão num plano geral.

Figura 6 – Massificação dos personagens



Fonte: *print screens* do filme

As alternâncias entre primeiro plano para geral, nesses casos, reforçam a ideia de homogeneidade do proletariado. Frequentemente, iniciam com Inde ou Ami expressando suas indignações, preocupações ou sofrimentos, que quase sempre estão associados à opressão de classe. Depois, o diretor abre a imagem para o resto dos moradores da vila, que estarão se sentindo da mesma maneira.

Ainda quanto às questões classistas, o comportamento da nobreza é representado pelo antagonismo do imperador. Ele é a reprodução do mal e, por isso, deve sempre se opor aos camponeses. Desde as roupas vibrantes até o comportamento hostil, suas decisões devem ser a principal causa do sofrimento de seu povo. Quando aparece, o ângulo da câmera tende a ser contrapicado, ficando abaixo de seus olhos (Figura 7). Esse tipo de filmagem é usada para exaltá-lo e materializar seu poder.

A hierarquia também é evidenciada quando as outras personagens frequentemente, perante aos poderosos, são alocadas no plano em uma posição mais baixa.

Figura 7 – Questões Hierárquicas



Fonte: *print screens* do filme

Quando o ferreiro cumprimenta pela primeira vez o rei, fica curvado em posição de servidão. Posteriormente, quando se recusa a forjar as armas, Shin coloca a câmera novamente em *contra plongée*. Dessa vez, toda a parte frontal da imagem é ocupada com o velho no chão, enquanto o fundo conta com alguns soldados. Efeito semelhante ocorre quando Indi está prestes a ser decapitado, mas, dessa vez, o ângulo não é feito de baixo para cima. (Figura 7)

No filme de estética *Juche*, as particularidades de classe também devem estar demarcadas através do sofrimento do trabalhador. Para construir esse cenário, além da montagem, maquiagem e figurino foram usados os enquadramentos e ângulos de câmera.

Quando o exército rouba as ferramentas e utensílios dos agricultores no início, eles promovem um grande massacre. Para potencializar a fatalidade, Shin Sang-ok faz uma série de planos com ângulos tortuosos, acentuando a noção de desordem (Figura 8). Esse enquadramento inclinado materializa a imposição sofrida pelos moradores da vila.

Figura 8 – Sequência do massacre na vila



Fonte: *print screens* do filme

Ainda nessa sequência, o diretor realiza uma panorâmica que percorre toda a aldeia vista de cima. Os pedidos de socorro e gritos de sofrimento são misturados em uma só sinfonia, padronizando todo um povo, mais um vez, através da sua luta. As crueldades são salientadas num momento em que a montagem fica veloz, sequenciando atrocidade sobre atrocidade. Em planos americanos, vemos movimentos de câmera desenfreados e estremecidos. (Figura 8)

Para além das pontuações sobre classe, é preciso que estudemos também como o filme reforça o patriotismo, que é uma característica indispensável para o cinema de estética *Juche*. Em várias ocasiões, Shin explora a paisagem do país através dos cenários fora da aldeia e do palácio. Essas locações normalmente exaltam a vegetação e a geografia típica coreana, repleta de montanhas e rios.

O diretor abusa de panorâmicas em detrimento da montagem. Quando dois personagens estão interagindo, ao invés de fazer uso da edição, intercalando planos de ambos, eles são colocados em pontos distintos do cenário. Como estão distantes, a câmera percorre e descreve o espaço entre eles. Em outros casos, como em cenas de batalhas, panorâmicas de longa duração que examinam todo o cenário.

Figura 9: Valorização da paisagem coreana



Fonte: *print screens* do filme

No início, quando Ami e Inde se encontram nas margens de um rio, Ami é posicionada em uma ponta e ele, na outra. Primeiro, Shin faz um primeiro plano no homem. Aos poucos se distancia, fazendo um plano geral que mostra toda paisagem. Depois, a câmera percorre todo o rio até a mulher. Após um corte, novamente vemos Inde, que é acompanhado em uma panorâmica enquanto cruza o rio em direção a sua amada. (Figura 9)

A sequência do encontro entre os dois amantes nos demonstra como o filme deve lidar com as paisagens naturais. No momento em que Ami e seu irmão vão em busca de Pulgasari, a câmera faz questão de acompanhá-los em suas andanças enquanto destaca os rochedos e penhascos. Quando todos os moradores da aldeia vão para as montanhas, há uma panorâmica, em que pessoas trabalhando arduamente também ocupam a imagem. Nos momentos em que os camponeses e exército lutam entre si, Shin faz questão de exaltar a natureza ao redor, quase sempre fazendo uso de planos gerais.

Além do cenário, outros elementos cinematográficos não específicos, principalmente o figurino, corroboram para a valorização do nacionalismo. Afinal, é uma história tipicamente norte-coreana, que acontece em um momento de muito sofrimento.

Toda a caracterização dos personagens, incluindo os *hanboks*¹⁷ utilizados pelas mulheres e os trajes da nobreza, ilustra um período que deve ser lembrado pelo povo. Os barracos da aldeia, a maquiagem indicando sujeira e as roupas desgastadas dos pobres reforçam a miséria do proletariado. É uma indicação de que apesar de ter conseguido emergir e se tornar dono de seu país, a massa deve honrar seus antepassados, que padeceram nas mãos dos mais ricos até a chegada da revolução.

Aparatos filmicos como o *big close-up* e primeiríssimos planos são usados indiscriminadamente para acentuar os momentos dramáticos. Nos instantes em que a personagem está prestes a tomar uma decisão ou recebe uma notícia infortuna, a câmera rapidamente se aproxima de seu rosto. Essa característica, muito comum nos filmes norte-coreanos, concede profundidade psicológica à imagem, potencializando o desempenho dos atores.

Figura 10: *Close-ups*



Fonte: *Print screens* do filme

¹⁷ Hanbok é um tradicional vestido coreano. Muitas vezes, é caracterizado por cores vibrantes, linhas simples e ausência de bolsos.

Na sequência em que o gigante salva a vida da protagonista, ela, incrédula com seu tamanho, lhe agradece e lhe pede para se juntar novamente aos trabalhadores. Durante sua fala, Shin ressalta suas características com um *big close-up*. (Figura 10). Quando o pai de Ami está à beira da morte e esculpe o pequeno Pulgasari, ele faz um discurso sobre o sofrimento dos agricultores e, no decorrer da sequência, o cineasta aproxima suas expressões. (Figura 10)

O diretor faz uso da mesma ferramenta quando Ami, desesperada, pede que Pulgasari pare de comer o ferro de seu povo. (Figura 10)

Shin utiliza o mesmo aparato em outros momentos: quando Indi faz um discurso para inspirar os trabalhadores a lutar contra o exército; na ocasião em que o rei percebe que Pulgasari pode comer todo seu ferro e decide que deve exterminá-lo; no final, quando Ami está dentro do sino e é engolida pelo gigante, rezando para que ele suma.

Em resumo, como o cinema de estética Juche deve privilegiar o conteúdo do filme, é comum fazer uso de primeiríssimos planos e *big close-ups* em momentos cruciais como forma de acentuá-los. A mensagem do filme deve penetrar seus espectadores para que o objeto artístico tenha valor. Conseqüentemente, a linguagem falada e cinematográfica deve ser direta e facilmente entendida por todos.

Nos momentos em que Pulgasari entra em cena, alguns planos significativos devem ser analisados, principalmente aqueles em que Pulgasari está em batalha junto aos trabalhadores. Quando aparece, sempre ao fundo, parece representar toda a classe. Com as pessoas a seus pés e usualmente ocupando um espaço de destaque na imagem, o monstro parece liderar a causa do proletariado. (Figura 11)

Até o momento em que se torna o inimigo central, Pulgasari se mostra gentil com os agricultores e furioso com a nobreza. Quando os soldados o atacam com fogo, o tom da fotografia se transforma em vermelho e o gigante sai em fúria atrás do inimigo. Ele corre até um rio e ferve a água onde estão alguns homens (Figura 11). Enquanto eles agonizam, a fera volta ao seu estado normal.

A figura de Pulgasari é entendida como o símbolo da rebelião dos camponeses. Quanto mais revoltados estão, mais o monstro cresce. Ele é a personificação do livramento para os pobres e o agente que transformará a revolução em um sonho concreto.

Figura 11: Pulgasari



Fonte: *Print screens* do filme

O monstro também representa o terror dos mais ricos. Além de consumir todas as suas riquezas e libertar o povo que sempre foi seu súdito, ele destrói tudo o que é deles. E mais, o gigante resiste às tentativas de derrubá-lo e sempre emerge para aniquilar a classe.

Como já sabemos, o herói da trama se transforma em uma ameaça para aqueles que deveria libertar. Assim, em alternância a mostrá-lo como um guia para o povo, Shin começa a representá-lo como um inimigo. Enquadra o monstro descontrolado no centro da imagem, destruindo tudo e, ao contrário de antes, Pulgasari é colocado na parte frontal da imagem quando aparece junto ao povo.

Logo após a derrota do imperador, enquanto Indi narra que Pulgasari era indomesticável e ainda estava comendo todo o ferro, vemos o palácio em ruínas, com o monstro furioso no centro do plano (Figura 12). Quando lhe oferecem as últimas ferramentas, ele não se encontra ao fundo como antes, quando liderava todos, mas é enquadrado na frente da imagem, com os camponeses ao fundo, em posição de servidão.

Figura 12: Pulgasari como novo inimigo



Fonte: *Print screens* do filme

Apesar da ameaça de Pulgasari, o filme de estética *Juche* deve ter um fim significativo aos olhos do partido. O gigante, antes um símbolo revolucionário, não poderia destruir tudo e todos. Após sua morte, o clima denso criado pela fotografia e trilha sonora repentinamente dá lugar a um final feliz.

Após se alimentar de Ami, o monstro se transforma em pedra e desmorona. As cores dos planos e a música rapidamente começam a mudar e vemos um pequeno Pulgasari nos escombros. O sol está nascendo e, em um raio de luz, ele se transporta para o corpo da mulher. Agora, um *super close-up* finaliza o filme enquadrando-a desacordada com lágrimas nos seus olhos. (Figura 13)

Pulgasari, esculpido pelo ferreiro, só despertou para a vida através da figura revolucionária de Ami. A protagonista, que viu seus familiares e amigos sofrerem, já não suporta mais a injustiça imposta à sua classe. Ela é a principal agente da existência do gigante. Com sua morte, o espírito transformador retorna ao corpo da mulher, que voltará para olhar para sua nação.

O longa de Shin Sang-ok conta a história do despertar do espírito revolucionário. Segundo o *Juche*, quando se toma consciência da opressão e da luta de classes, o ser humano, através de suas ações, ganha o poder de moldar o mundo a sua volta.

O objetivo propagandístico se concentra em valorizar a história do país e de seus cidadãos, retratando suas lutas e sofrimentos. Junto a isso, pretende revolucionar a indústria cinematográfica norte coreana através do uso de tecnologias e efeitos especiais que ainda não faziam parte de seu cinema.

Figura 13: Sequência final



Fonte: *Print screens* do filme

Para chamar a atenção do público internacional e reivindicar que o cinema nacional poderia ser tão bom quanto os de países capitalistas, Kim Jong-il, produtor executivo do filme, trouxe técnicos e especialistas em efeitos especiais dos Toho Studios no Japão, onde os filmes do Godzilla eram realizados. Curiosamente, o ator que interpreta o gigante socialista, Satsuma Kenpachiro, já havia destruído Tóquio por várias vezes.

Em 1998, a produção foi vendida ao Japão e amplamente exibida nos cinemas. Um pouco depois, foi lançado em VHS nos EUA. Somente através desses lançamentos tornou-se um filme conhecido pelo público internacional, logo adquirindo status e se tornando o longa mais amplamente conhecido de Shin.

Em síntese, *Pulgasari* (1985) foi o último filme de Shin Sang-ok e sua porta de saída da Coreia do Norte. Logo antes de o filme ser concluído, Kim Jong-il enviou o diretor e sua esposa, Choi Eun-hee, para o Festival de Cinema de Berlim e Cannes. Mas, em 1986, em uma viagem à Viena, os dois conseguiram despistar os agentes norte coreanos e visitar a embaixada americana, que lhes concedeu asilo político.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo das ideias de Ferro, (1975), Furhammar e Isaksson (1976) e Hennebelle (1978) vimos que a Coreia do Norte é um dos países mais expressivos quando se fala de cinema e de suas interseções com a política.

Através da ideologia *Juche*, que entende a massa trabalhadora como um ser autônomo capaz de revolucionar seus entornos (JONG-IL, 1983), Kim Jong-il (1989), o segundo líder do país, criou uma teoria que compreende a arte como forma de educar o proletariado e mantê-lo nas rédeas ideológicas do partido.

Levando em consideração aspectos propriamente da linguagem fílmica (CARRIÈRE, 2006; MARTIN, 2005), tomamos as ideias de Xavier (2008) a respeito de discurso cinematográfico para analisar Pulgasari (1985), longa realizado em solo norte coreano enquanto Shin Sang-ok, um proeminente diretor sul coreano, estava preso no país.

Através da análise, compreendemos que o longa dirigido por Shin faz uso de diversos aparatos propriamente do cinema para construir o discurso defendido por Kim Jong-il na estética *Juche*.

Desde demarcações de classe até o extremo nacionalismo, o diretor tem um produto tipicamente norte-coreano. São usadas técnicas para massificar o personagem, para exaltar seu sofrimento perante a classe dominante e para enquadrá-lo em quadros hierárquicos. Além disso, há certo enaltecimento das paisagens típicas, sublinhando o patriotismo e a luta dos pobres para chegar até a revolução.

Contudo, dada à importância do assunto e do escasso material na academia brasileira, é necessário um aprofundamento no tema através de outros objetos pertencentes a momentos históricos distintos. Além de trabalhar na captação de produções cinematográficas norte coreanas com pesquisadores ao redor do globo, é preciso que exista uma rede direcionada à tradução dessas obras, uma vez que normalmente elas estão em língua coreana.

Ainda mais, é preciso um empenho por parte dos interessados em buscar parcerias, principalmente com pesquisadores sul-coreanos — uma vez que o norte ainda é fechado — para ampliar a pesquisa neste campo.

REFERÊNCIAS

A BROAD Bellflower. Diretor: Kyun Soon Jo. Roteirista: Choon Goo Ri. Pyongyang: Korean Film, 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GYyDsJKSpYc>> . Acesso em: 19 de novembro de 2018.

AN Emissary of No Return. Diretor: Shin Sang-ok. Pyongyang: Korean Film, 1984. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mqiUfDYBpSE&list=LLd0SEMdfuLKhPd5YOc_kAI> . Acesso em: 19 de novembro de 2018.

ARMSTRONG, Charles. The origins of North Korean Cinema: Art and Propaganda in the Democratic People's Republic. In: **Acta Koreana**, v5, n.1, 1-20, 2002. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/313167508_The_origins_of_North_Korean_cinema_Art_and_propaganda_in_the_democratic_people's_Republic> Acesso em: 20 de setembro de 2018.

EUN-HEE, Choi; SANG-OK, Shin. **My Motherland is Faraway**. Monterey: Pacific Artist Cooperation, 1988.

BAZIN, Andre, **O Cinema** – Ensaaios, trad. Eloisa Ribeiro (São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991).

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos**. In: Fernão Pessoa Ramos. *Teoria Contemporânea do Cinema*, Volume II. São Paulo: Senac, 2005.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema**. In: MASCARELLO F. (Org.) *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

David-West, Alzo. "North Korean Aesthetic Theory: Aesthetics, Beauty, and "Man"." In: **The Journal of Aesthetic Education**, v.47, n.1, 2013, 104-110, 2013. Disponível em: <muse.jhu.edu/article/505466>. Acesso em: 25 de setembro de 2018.

DUKALSIS, Alexander; HOOKER, Zachary. "Legitimizing totalitarianism: Melodrama and mass politics in North Korean film". In: **Communist and Post-Communist Studies**, v.44, n.1, 53–62, 2011 Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0967067X11000079?via%3Dihub>>. Acesso em: 20 de outubro de 2018.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme** (1949). Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002. Título original: Film Form.

EISENSTEIN, Sergei. **Montagem de Atrações** (1923). In: XAVIER, I. (Org.) *A experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme** (1942). Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. Título original: The film sense.

FABRIS, Mariarosaria. **Neo-realismo italiano**, in: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. São Paulo, Papirus, 2006

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

FERRO, Marc. “**O Filme**: Uma contra análise da sociedade?” in: NORA, Pierre (org.). História: novos objetos. R.J.: Francisco Alves, 1975.

FLOWER in Hell. Direção: Shin Sang-ok. Roteirista: Jeong-seon Lee. Seul: Shin Films, 1958. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4FU1Hc7Zk24>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

FURHAMMAR, Leif, ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FREY, B. et al. (Entr.). Marc Ferro – falsificações. **M. Revista de Cinema**, Lisboa, n. 4, p. 70- 71, jul. 1977.

GATTI, José. Subversão Cronotópica em a Noiva de Frankenstein. In: **dObras**, São Paulo, v. 6, n. 14, 62-59, 2013.

GRILO, João Mário, **As Lições do Cinema**, Manual de Filmologia (Lisboa, Ed. Colibri, 2010).

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HONG Kil-dong. Direção: Kil-in Kim; Sang-ok Shin. Roteiro: Se Ryun Kim. Korean Film, 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UVnXAuaFY_s>. Acesso em: 17 de novembro de 2018.

JONG-IL, Kim. **Sobre a Idea Juche**. Pyongyang: Foreign Language Publishing House, 1982.

JONG-IL, Kim. **On the Art of Cinema**. Pyongyang: Foreign Language Publishing House, 1989.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**: a psychological history of the german film. Princeton: Princeton University Press, 1966

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica** (1971). Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. Título original: Le Langage Cinématographique.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MIGUEL, Jair Diniz. **Arte, Ensino, Utopia e Revolução: os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)**. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 404. 2006

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**, in: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR

MYERS, B.R., 2010. **The Cleanest Race: How North Koreans See Themselves and Why It Matters**. Melville House, Brooklyn, NY.

LOVE, Love, My Love. Direção: Shin Sang-ok. Produtor: Kim Jong-il. Pyongyang: Korean Film, 1985. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ilqoDZXBLP0>> . Acesso em: 19 de novembro de 2018.

OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. **A crítica de cinema entre o realismo e a ideologia: Bazin, Kracauer, Adorno**. In: Juarez Ferraz de Maia. *Gêneros e Formatos em Jornalismo*. Goiás: Editora PUC-GO, 2011.

PETROV, Leonid. *Filmmaking on the Edge: Shin Sang-Ok and Choi Eun-Hee in North Korea (1978–1986)*. In: *World Congress of Korean Studies*, 6., 2012, Seul.

PEREIRA, Ronan Alves. **Estudos Asiáticos no Brasil**, In: GUIMARÃES, Lytton (org.). *Ásia, América Latina, Brasil: a construção de parcerias*. Brasília, NEASIA/CEAM/UnB, 2003, p. 105-124.

PULGASARI. Direção: Shin Sang-ok. Roteiro: Se Ryun Kim. Pyongyang: Korean Film, 1985. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eCKSR0JArUQ>> . Acesso em: 17 de novembro de 2018.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SADOUL, George. **História do Cinema Mundial (Volume I): das origens a nossos dias**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963.

SARAIVA, Leandro. **Montagem Soviética**, in: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. São Paulo, Papirus, 2006

SAVERNINI, Erika. **Índices de um Cinema de Poesia – Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2004.

SILVA, Humberto. **Sympathy for Mr. Excess: a construção do excesso no universo fílmico de Park Chan-wook**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UFBA, Bahia, p. 156, 2013.

SOARES, Mariza de Carvalho, FERREIRA, Jorge. **A História vai ao Cinema: Vinte filmes brasileiros comentados por historiadores**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in the New Hollywood**: Understanding Classical Narrative Technique. Harvard University Press, 2001.

THE Flower Girl. Diretores: Choe Ik-gyu; Pak Hak. Roteirista: Kim Il-Sung. Pyongyang: Korean Films, 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ey2fvPtBsiA&t>>. Acesso em: 18 de novembro de 2018.

THE Lovers and the Despot. Direção e Roteiro: Ross Adam, Robert Cannan. Reino Unido: HellFlower Film, 2016, DVD.

THE Tale of Shim Chong. Direção: Shin Sang-ok. Produtor: Kim Jong-il. Pyongyang: Korea Films, 1984. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fwk2q_MODFs&t=145s&list=PLtNbGc7igm24y5J3-PeWmZtVV--7WIA7I&index=2>. Acesso em: 19 de novembro de 2018.

TSCHUNKIL, Lee. 동구 문예미학과의 차이를 중심으로 [A Comparative Study on the Aesthetics of North Korean Realism — The Difference from the Aesthetics of Eastern European Realism]. In: **The Journal of East-West Comparative Literature**, 2010, 159-180. Disponível em: <<http://www.dbpia.co.kr/Article/NODE02041482>>. Acesso em: 10 de outubro de 2018.

VIVA *Freedom!*. Diretor: In-kyu Ch'oe. Roteirista: Chang-geun Jeon. Seoul: Koryo Film, 1946. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l2uu9hJsjsk>>. Acesso em: 17 de novembro de 2018.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YECIES, Brian; SHIM, Ae-Gyung. Lost Memories of Korean Cinema: Film Policy During Japanese Colonial Rule, 1919-1937. In: **Asian Cinema**, Fall/Winter 2003, 14(2), 75-90.

ZAVATTINI, Cesare (1979). **Neorealismo ecc.** Milão: Bompiani.