

**Ricardo Jorge Vidal Baptista**

**O IMAGINÁRIO NO CINEMA  
CONTEMPORÂNEO SUL-COREANO**

---

**Dissertação**

**Mestrado em Realização – Cinema e Televisão**

**JUNHO, 2025**

**Ricardo Jorge Vidal Baptista**

# **O IMAGINÁRIO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO SUL-COREANO**

---

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização – Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Henrique António Muga.

## [DECLARAÇÕES]

Declaro que esta(e) Dissertação / Trabalho de Projeto / Relatório de Estágio é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Ricardo Baptista

Porto, 18 de Junho..... de 2025.....

---

Declaro que esta Dissertação / Trabalho de Projeto / Relatório de Estágio se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Henrique Lopes

Porto, 18 de Junho..... de 2025.....

## **AGRADECIMENTOS**

Um enorme obrigado a todos os meus amigos pela motivação e pelo apoio incondicional neste longo processo de escrita. Em especial ao Xandy, por partilhar comigo todo o seu saber académico.

Aos meus pais, pelo amor e por proporcionarem um espaço privilegiado para a reflexão.

Ao Professor Doutor Henrique Muga, por toda a sua disponibilidade ao longo de todas as etapas desta dissertação.

# **O IMAGINÁRIO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO SUL-COREANO**

**RICARDO JORGE VIDAL BAPTISTA**

PALAVRAS-CHAVE: Coreia do Sul, cinema contemporâneo, cultura, imaginário

## **RESUMO**

O cinema sul-coreano tem-se destacado no contexto internacional pela sua riqueza temática e complexidade narrativa, intrinsecamente ligados tanto à cultura como à história da Coreia do Sul. Uma análise ao imaginário do cinema sul-coreano constitui o grande objetivo desta dissertação. É analisado um corpus fílmico significativo, identificando as personagens, as situações dramáticas, os décors e cenários, os temas, os motivos e os emblemas recorrentes, procurando desvelar a mitologia presente e, simultaneamente, confrontá-la com o imaginário sul-coreano e as mudanças sociais, políticas e culturais vividas no país ao longo do século XX.

## OBJETIVO DA DISSERTAÇÃO

A presente dissertação parte de um interesse pessoal pela cultura sul-coreana em geral e pelo seu cinema em particular. O grande objetivo da pesquisa é explorar o imaginário do cinema sul-coreano contemporâneo, as personagens, as situações dramáticas, os décors e cenários, os temas, os motivos e os emblemas, por forma a identificar a mitologia subjacente, e simultaneamente correlacioná-la com os mitos e a história política, social e cultural do país ao longo do século XX. A abordagem metodológica é inspirada na *mitodologia* de Gilbert Durand, uma metodologia que permite desvelar os mitos diretores das obras literárias, artísticas e cinematográficas.

Numa fase inicial, são visualizadas e analisadas 69 obras cinematográficas, produzidas entre a década de 1940 e 2023, selecionadas com o intuito de incluir a maior diversidade artística possível, de modo a permitir uma análise mais abrangente de todos os aspetos que constituem o cinema da Coreia do Sul.

A partir desta análise, procede-se ao levantamento e à identificação das principais redundâncias, possibilitando assim o delineamento das linhas mitológicas subjacentes a essa cinematografia. A mitologia identificada é, numa fase posterior, confrontada com a realidade sociocultural da Coreia do Sul, as suas tradições, os valores, os costumes, o folclore, os mitos sul-coreanos, e com as mudanças sociais, culturais e políticas ocorridas no país ao longo do século XX.

# ÍNDICE

Introdução .....	10
Capítulo I: Abordagem metodológica .....	11
I. 1. O imaginário: mitocrítica e mitoanálise.....	11
I. 2. A abordagem fílmica .....	13
Capítulo II: Breve história do cinema sul-coreano.....	21
II. 1. A colônia japonesa (1910-1945).....	22
II. 2. Uma Coreia dividida (1945-1955) .....	24
II. 3. A idade de ouro do cinema sul-coreano (1955-1962) .....	25
II. 4 Censura e declínio (1963-1979) .....	27
II. 5 Renascimento (1980-1996) .....	29
II. 6 Sucesso Internacional (1996-Atualidade) .....	30
Capítulo III: A cultura da Coreia do Sul .....	33
III. 1. Influência geográfica nas mitologias .....	33
III. 2. Sincretismo religioso .....	36
III. 2.1 Xamanismo .....	36
III. 2.2 Taoismo .....	38
III. 2.3 Budismo.....	39
III. 2.4 Confucionismo .....	41
III. 2.5 Cristianismo .....	43
III. 3. Eventos históricos .....	45
III. 3.1 Divisão da península .....	45
III. 3.2 Guerra da Coreia.....	46
III. 3.3 Movimentos estudantis durante as ditaduras.....	47
III. 3.4 Han Kang .....	49
III. 4. Han.....	50

Capítulo IV: Mitologia do cinema sul-coreano e cultura do país.....	53
IV. 1. Gêneros .....	54
IV. 1.1 Drama.....	54
IV. 1.2 Thriller .....	56
IV. 1.3 Mistura de gêneros .....	58
IV. 2. Temas e motivos .....	60
IV. 2.1 Família .....	60
IV. 2.2 Identidade .....	63
IV. 2.3 Virtude feminina e mulher.....	66
IV. 2.4 Trauma histórico ou memória .....	68
IV. 3. Personagens .....	70
IV. 3.1 Figuras de pureza/inocência .....	70
IV. 3.2 Figura autoritária/patriarca .....	72
IV. 3.3 Sábio/mestre .....	74
IV. 3.4 Anti-herói .....	74
IV. 4. Décors/Cenários .....	75
IV. 4.1 Mesa de refeições/Restaurante/Bar .....	75
IV. 4.2 Seul/Urbano/Cidade .....	77
IV. 4.3 Casa .....	79
IV. 4.4 Montanha/Floresta/Rural .....	82
IV. 5. Emblemas e símbolos.....	85
IV. 5.1 Água/rio .....	85
IV. 5.2 Comboio.....	86
IV. 6. Arquétipos .....	87
IV. 6.1 Sombra .....	87
IV. 6.2 Modernidade <i>versus</i> tradição .....	89
IV. 6.3 Jornada do herói (trágico) .....	90
IV. 7. Situações dramáticas .....	92
IV. 7.1 Perseguição/fuga .....	92

IV. 7.2	Morte .....	93
IV. 7.3	Purificação .....	94
	Conclusão .....	96
	Referências Bibliográficas .....	98
	Lista de figuras .....	101
	Anexo 1 - Modelo de ficha de análise .....	102

# INTRODUÇÃO

A presente dissertação é estruturada em quatro capítulos que aqui se apresenta.

No primeiro capítulo descreve-se a abordagem metodológica utilizada, a *mitodologia*, desenvolvida por Gilbert Durand, uma metodologia capaz de revelar a mitologia presente nas obras cinematográficas. Em seguida dá-se conta da forma como se procedeu ao visionamento e análise do corpus fílmico selecionado.

O capítulo II constitui uma breve história do cinema sul-coreano, desde o cinema produzido durante a colonização nipónica, passando pelo período da divisão das Coreias, pela sua idade de ouro, pelo seu declínio e renascimento, até ao seu reconhecimento e sucesso internacional.

No terceiro capítulo é feita uma incursão na cultura sul-coreana, analisando a influência geográfica na sua mitologia, o sincretismo religioso, e os eventos históricos recentes.

O capítulo IV é a parte principal da dissertação. Nele são apresentados os mitemas identificados na análise do corpus fílmico, é apontada a mitologia subjacente e feito o seu confronto com a realidade sociocultural da Coreia do Sul.

Por fim, faz-se uma síntese das principais conclusões e uma reflexão final sobre o trabalho realizado.

## CAPÍTULO I: ABORDAGEM METODOLÓGICA

A análise do imaginário presente no cinema sul-coreano assenta na metodologia proposta por Gilbert Durand, a *mitodologia*. Assim, neste capítulo apresenta-se os fundamentos teóricos da abordagem e a forma como se processou a análise do corpus fílmico.

### I. 1. O imaginário: mitocrítica e mitoanálise

A teoria do imaginário desenvolveu-se a partir dos finais do séc. XIX com Carl Jung, na sua arquetipologia, com Gaston Bachelard, através de uma fenomenologia poética, consolidando-se nas últimas décadas do séc. XX. Se até ao séc. XVIII vivemos na era da imagem e o séc. XIX foi a libertação da imaginação, o séc. XX é o século do imaginário, um “espaço de confronto entre as imagens congeladas e a imaginação viva” (Bragança de Miranda)<sup>1</sup>, ou na perspetiva de Edgar Morin<sup>2</sup>, o lugar-comum da imagem e da imaginação.

O modelo teórico foi sobretudo desenvolvido pelo filósofo, antropólogo e sociólogo Gilbert Durand (2005), que encara o imaginário como o “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensante do *homo sapiens*”<sup>3</sup>. Mais do que um arquivo estático, o imaginário é um trajeto no qual a representação do objeto se deixa modelar pela biologia e pelos imperativos pulsionais do sujeito e no qual, reciprocamente, as representações subjetivas refletem as acomodações do sujeito às condições culturais do meio.

Entre as determinantes biológicas e as determinantes culturais, o trajeto antropológico estrutura-se em quatro níveis de simbolismo (Durand, 2005<sup>4</sup>):

1. *Esquemas*: são uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, fazendo a união entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade e as

---

<sup>1</sup> Bragança de Miranda, J. (2002). Controlo e descontrolo do imaginário. *Comunicação e Sociedade*. 4, 49-72. Recuperado em 5 março, 2012, de [http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed1\\_controlo\\_imaginario.pdf](http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed1_controlo_imaginario.pdf)

<sup>2</sup> Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario* (R. Gil Novales, Trad.). Barcelona: Paidós

<sup>3</sup> Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* (V. Goldstein, Trad.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

<sup>4</sup> Ibidem.

representações. São esquemas de ação, esquemas verbais, trajetos encarnados em representações concretas e determinadas.

2. *Arquétipos*: são o resultado da interação dos esquemas com o ambiente natural e social. Mais do que sedimentos mnésicos acumulados no decurso da filogénese, os arquétipos são a fase preliminar, a zona matricial da ideia.
3. *Símbolos*: os arquétipos manifestam-se em imagens muito diferenciadas pelas culturas; tais imagens constituem símbolos, cuja importância é proporcional à riqueza de sentidos diferentes.
4. *Mitos*: surgem no prolongamento dos esquemas, arquétipos e símbolos. Mais do que simples reverso representativo de um rito, o mito é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, é um sistema que tende a constituir-se em relato.

Tal como o arquétipo promove a ideia e o símbolo engendra o nome, o mito promove o relato histórico e lendário, o sistema filosófico e a doutrina religiosa; assim como o símbolo se expande semanticamente em sintemas, o mito expande-se em simples parábolas, contos ou fábulas e em toda a narrativa literária, revestindo-se de acontecimentos existenciais ou históricos.

Durand (1998<sup>5</sup>) considera que é o mito que anima os símbolos, define as estruturas narrativas, distribui os papéis da história e permite decidir aquilo que faz o momento histórico, a alma de uma época ou de um século, e propõe uma metodologia de pesquisa do imaginário assente na caça ao mito; é uma *mitodologia*, que engloba a *mitocrítica*, mais centrada na obra, e a *mitoanálise*, mais voltada para os contextos sociais.

Na caça ao mito, a mitocrítica encara-o como um relato que põe em cena personagens, situações dramáticas, décors e cenários, temas, motivos, emblemas. Este discurso pode segmentar-se em sequências ou pequenas unidades semânticas – mitemas. O mito põe em ação uma lógica dilemática, uma lógica que faz com que os opostos se mantenham juntos, e que articula os mitemas através da redundância, a qualidade essencial do mito; é através da repetição que o mito se manifesta. Não é um discurso demonstrativo nem um relato narrativo, mas antes

---

<sup>5</sup> Durand, G. (1998). *Campos do imaginário* (M. J. Reis, Trad.). Lisboa: Instituto Piaget

um discurso que utiliza a persuasão através da acumulação obsessiva de pacotes, enxames ou constelações de imagens” (Durand, 2003<sup>6</sup>).

A mitoanálise procura encontrar as correlações entre uma lição de um mito com outros mitos de uma época ou de um espaço cultural determinado e, assim, delimitar os grandes mitos diretores dos momentos históricos e dos tipos de grupos e relações sociais, analisar a sua distância do real, bem como procurar correlações entre as transformações de um mito e as mudanças sociais e culturais (Durand, 1993<sup>7</sup>).

## **I. 2. A abordagem fímica**

Inicialmente foram compilados 32 filmes contemporâneos produzidos na Coreia do Sul, incluindo filmes desde a década de 1940 até 2023, de vários gêneros, passando pelo drama até ao terror. Porém, esta compilação foi crescendo de um modo gradual e terminou com 114 filmes. Foram adicionados mais filmes, de gêneros diferentes para abranger as várias partes e gêneros do cinema, com o intuito de aprofundar e alargar a amostragem e enfim possibilitar uma análise mais fiável e fundamentada. Contudo, tendo em consideração o elevado número de obras e o tempo limitado para a elaboração da presente dissertação, não foi possível visualizá-los todos, pelo que apenas foi possível visualizar 69 dos 116 filmes, alguns já visualizados previamente.

A maior influência para a compilação destes filmes como amostragem é a lista dos 100 melhores filmes sul-coreanos do *Korean Film Archive* (KOFA) de 2024, selecionados por 240 especialistas da área como investigadores, críticos ou cineastas, e conta com filmes dos principais e mais influentes realizadores do cinema sul-coreano, tais como, *The Housemaid* (1960), que ocupa o primeiro lugar, mas também filmes como *Memórias de um Assassino* (2003). Do século XX, encontramos realizadores como Lee Man-hee, Im Kwon-taek, Kim Ki-young. Do século XXI, encontramos realizadores como Lee Chang-dong, Park Chan-wook e, talvez o mais influente, Bong Joon-ho. Esta lista serviu então como um ponto de orientação, porém não é restritiva e são também analisados filmes de realizadores que nela não constam. De acordo com um relatório do *Korean Film Council* (KOFIC)

---

<sup>6</sup> Durand, G. (2003). *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología* (S. Nante, Trad.). Buenos Aires: Editorial Biblos

<sup>7</sup> Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* (A. Verjat, Trad.). Barcelona: Editorial Anthropos

de 2023, apenas 1 em cada 35 filmes estreados comercialmente foram realizados por mulheres<sup>8</sup>. De facto, a lista anteriormente mencionada é constituída principalmente por homens e o intuito deste trabalho é analisar as obras de um modo inclusivo e igualitário, pelo que também são incluídos filmes das mais proeminentes realizadoras oriundas das Coreia do Sul, incluindo Yim Soon-rye, Kim Cho-hee, Jeon Go-woon, entre outras. Por fim, o último critério para a compilação dos filmes é simplesmente o gosto pessoal e a visualização prévia de alguns deles, nomeadamente dos filmes de Lee Chang-dong e de Hong Sang-soo.

A maior parte dos filmes selecionados, principalmente os mais antigos e difíceis de encontrar, encontram-se disponíveis no canal do YouTube *Korean Classic Film*, um canal gerido pelo KOFA que conta, atualmente, com mais de 500 filmes sul-coreanos de acesso gratuito. O KOFA é uma instituição pública dedicada à preservação, restauração e divulgação do cinema coreano. O principal objetivo do canal é disponibilizar filmes restaurados, alguns com uma qualidade fenomenal e muitos dos quais difíceis de encontrar noutras plataformas. Uma espécie de janela de livre acesso para a cultura e história coreana. É possível visualizar filmes históricos de várias décadas (entre 1940 e 2000), representativas de diversos realizadores icónicos, todos disponíveis de forma legal e com legendas em inglês, permitindo que públicos internacionais desfrutem do cinema clássico coreano e garantindo a preservação e divulgação do património cinematográfico da Coreia do Sul. Exemplos de filmes incluem *The Housemaid* ou *The Road to Sampo*, filmes clássicos que são abordados na presente dissertação. Deste modo, é um recurso valioso, de fácil acesso e fulcral para a realização desta dissertação, sem o qual teria sido muito mais difícil investigar muitos dos filmes propostos. Os restantes filmes abordados foram visualizados nas respetivas plataformas onde se encontram em exibição. Segue-se abaixo a lista de todos os filmes visualizados e propostos para investigação ordenados por ano:

### **Anos 1940-50**

Hurrah! For Freedom (1946) - Choi In-kyu | 자유만세

A Hometown in Heart (1949) - Yun Yong-gyu | 마음의 고향

The Flower in Hell (1958) - Shin Sang-ok | 지옥화

### **Anos 1960-70**

---

<sup>8</sup> Jae-yeon, W., 2024. Only 1 out of 35 commercial films helmed by female director last year: data. [Online]

The Housemaid (1960) - Kim Ki-young | 하녀  
Aimless Bullet (1961) - Yu Hyun-mok | 오발탄  
The Coachman (1961) - Kang Dae-jin | 마부  
A Day Off (1968) - Lee Man-hee | 휴일  
The Road to Sampo (1975) - Lee Man-hee | 삼포가는 길  
The March of Fools (1975) - Ha Gil-jong | 바보들의 행진  
Ieoh Island (1977) - Kim Ki-young | 이어도

### **Anos 1980-90**

Mandala (1981) - Im Kwon-taek | 만다라  
Gilsodom (1986) - Im Kwon-taek | 길소뜸  
Why Has Bodhi-Dharma Left for the East? (1989) - Bae Yong-kyun | 달마가 동쪽으로  
간 까닭은?  
A Single Spark (1995) - Park Kwang-su | 아름다운 청년 전태일  
Sopyonje (1993) - Im Kwon-taek | 서편제  
Judgement (1999) - Park Chan-wook | 심판  
Peppermint Candy (1999) - Lee Chang-dong | 박하사탕  
The Quiet Family (1998) - Kim Jee-woon | 조용한 가족  
Christmas in August (1998) - Hur Jin-ho | 8월의 크리스마스

### **Anos 2000-10**

The Isle (2000) - Kim Ki-duk | 섬  
Joint Security Area (2000) - Park Chan Wook | 공동경비구역 JSA  
Take Care of My Cat (2001) - Jeong Jae-eun | 고양이를 부탁해  
My Sassy Girl (2001) - Kwak Jae-yong | 엽기적인 그녀  
Sympathy for Mr. Vengeance (2002) - Park Chan-wook | 복수는 나의 것  
Oasis (2002) - Lee Chang-dong | 오아시스  
Oldboy (2003) - Park Chan-wook | 올드보이

Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring (2003) - Kim Ki-duk | 봄 여름 가을 겨울  
그리고 봄

Memories of Murder (2003) - Bong Joon-ho | 살인의 추억

3-Iron (2004) - Kim Ki-duk | 빈집

Lady Vengeance (2005) - Park Chan-wook | 친절한 금자씨

A Bittersweet Life (2005) - Kim Jee-woon | 달콤한 인생

The President's Last Bang (2005) - Im Sang-soo | 그때 그사람들

Tale of Cinema (2005) - Hong Sang-soo | 극장전

The Host (2006) - Bong Joon-ho | 괴물

I'm a Cyborg, But That's OK (2006) - Park Chan-wook | 싸이보그지만 괜찮아

The Chaser (2008) - Na Hong-jin | 추격자

The Good, the Bad, the Weird (2008) - Kim Jee-woon | 좋은 놈, 나쁜 놈, 이상한 놈

Mother (2009) - Bong Joon-ho | 마더

Thirst (2009) - Park Chan-wook | 박쥐

Castaway on the Moon (2009) - Lee Hae-jun | 김씨 표류기

### **Anos 2010-20**

I Saw the Devil (2010) - Kim Jee-woon | 악마를 보았다

Poetry (2010) - Lee Chang-dong | 시

Silenced (2011) - Hwang Dong-hyuk | 도가니

Padak (2012) - Lee Dae-hee | 파닥파닥

The Attorney (2013) - Yang Woo-seok | 변호인

The Fake (2013) - Yeon Sang-ho | 사이버

Cart (2014) - Boo Ji-young | 카트

Hill of Freedom (2014) - Hong Sang-soo | 자유의 언덕

The Age of Shadows (2016) - Kim Jee-woon | 밀정

The Handmaiden (2016) - Park Chan-wook | 아가씨

Train to Busan (2016) - Yeon Sang-ho | 부산행

The Wailing (2016) - Na Hong-jin | 곡성  
1987: When the Day Comes (2017) - Jang Joon-hwan | 1987  
Midnight Runners (2017) - Jason Kim | 청년경찰  
Microhabitat (2017) - Jeon Go-woon | 소공녀  
Burning (2018) - Lee Chang-dong | 버닝  
House of Hummingbird (2018) - Kim Bora | 벌새  
Little Forest (2018) - Yim Soon-rye | 리틀 포레스트  
Swing Kids (2018) - Kang Hyeong-cheol | 스윙키즈  
Haenyeo: Wisdom of the Sea (2018) - Ko Hee-young | 해녀, 바다의 여신  
Lucky Chan-sil (2019) - Kim Cho-hee | 찬실이는 복도 많지  
Extreme Job (2019) - Lee Byeong-heon | 극한직업  
Parasite (2019) - Bong Joon-ho | 기생충

### **Anos 2020-23**

Minari (2020) - Lee Isaac Chung | 미나리  
The Call (2020) - Lee Chung-hyun | 콜  
Aloners (2021) - Hong Seong-eun | 혼자 사는 사람들  
Decision to Leave (2022) - Park Chan-wook | 헤어질 결심  
The Novelist's Film (2022) - Hong Sang-soo | 소설가의 영화  
Sleep (2023) - Jason Yu | 잠

Quanto à estrutura da análise fílmica, cada filme selecionado para esta investigação é examinado através de uma ficha de análise, cujo modelo pode ser encontrado em anexo, que permite organizar e recapitular os aspetos mais relevantes da obra analisada. A estrutura da ficha tem por base os seguintes elementos:

1. A primeira linha inclui apenas informações gerais, como o título, realizador(a), ano e género do filme, seguido de uma sinopse para situar a narrativa.
2. Os temas e os motivos. Aqui identificam-se os temas centrais de cada obra e procura-se relacioná-los com as dinâmicas sociais e culturais.

3. As personagens e os arquétipos. Faz-se a caracterização das personagens com maior relevância e a sua função dentro da narrativa e procura-se identificar os arquétipos presentes (por exemplo, sombra ou mentor/sábio).
4. Os elementos visuais, divididos em três partes. Os figurinos, identifica-se a forma como os intervenientes se apresentam. Os décors/cenários, onde são analisados os locais onde decorre a ação (urbano, rural, doméstico, entre outros). Por último, os emblemas/símbolos, onde se pretende apontar elementos visuais que carregam simbolismos relevantes para a época histórica em que o filme se insere (por exemplo, água ou símbolos de industrialização).
5. As situações dramáticas que compõem a narrativa.
6. Outras características da linguagem cinematográfica. Identificação de padrões visuais e estilísticos recorrentes no cinema sul-coreano, alguns relacionados com a própria cultura.

Posteriormente, é feita uma síntese global das fichas onde se pretende encontrar as redundâncias/repetições mais frequentes, quer sejam temas, situações dramáticas arquétipos, entre outros, e elabora-se uma listagem onde consta o número de vezes que surgem nas fichas, de modo a encontrar a mitologia, o cerne da cultura sul-coreana.

É de sublinhar a importância das fichas de análise no processo de investigação, sendo um método simples, eficaz e de fácil acesso quanto à organização de todas as informações pertinentes de forma estruturada. Através destas fichas, é possível uniformizar o método de análise, o que garante uma abordagem sistemática a cada filme, sem perder-se de vista os elementos essenciais para a investigação. Também permite a fácil comparação entre cada obra, o que é uma mais-valia ao registar os padrões recorrentes da mitologia presentes nos temas, símbolos, arquétipos, etc, aquando da listagem posterior.

De forma a consolidar os conhecimentos sobre a cultura e a mitologia coreana, a pesquisa para a presente dissertação incluiu a leitura do livro *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*, dos autores Bella Myong-Wol Dalton-Fenkl e Heinz Insu Fenkl, um compêndio que constitui uma introdução abrangente às principais figuras mitológicas e à história da península da Coreia, desde os mitos fundadores de Gojoseon (2333 AEC), considerado o primeiro reino coreano, até à Coreia contemporânea. A obra fornece uma base essencial para compreender a estrutura e os arquétipos presentes na mitologia, ao incluir um capítulo dedicado à análise dos temas recorrentes no folclore e nas lendas. Além disso, aborda aspetos

culturais e históricos fundamentais, explorando a influência de diferentes tradições religiosas e filosóficas no imaginário coletivo e o impacto de eventos marcantes, como a colonização japonesa (1910-1945), a Guerra da Coreia (1950-1953) e o crescimento do fenómeno Hallyu, que tem promovido a difusão da cultura coreana a nível global. Ademais, sempre que necessário, a dissertação utiliza como referência o *Samguk Yusa* ou a Memorabilia dos Três Reinos, uma das mais importantes fontes históricas e mitológicas da Coreia, uma coleção de contos, lendas e factos históricos relacionados com os Três Reinos da Coreia (Goguryeo, Baekje e Silla), compilada no século XIII pelo monge budista Iryeon. Inclui histórias sobre as origens dos primeiros reinos coreanos, sobre deuses, figuras heroicas que permanecem ainda hoje no imaginário coletivo. Considera-se uma obra importante como referência para estabelecer paralelos entre os mitos clássicos e a forma como são reinterpretados no cinema sul-coreano.

Para complementar a dissertação e de forma a enriquecer os seus conteúdos, também foi levantada a ideia de uma viagem à Coreia do Sul, a qual não foi possível realizar. O intuito desta viagem seria realizar uma visita presencial a determinados locais e instituições na Coreia do Sul que possibilitasse uma aprendizagem sobre os costumes, tradições, festivais, folclore, mitologia, mais bem assente na realidade. Um destes locais seria o Museu Nacional do Folclore da Coreia (*National Folk Museum of Korea*), junto ao palácio histórico Gyeongbokgung, onde poderia visitar as exposições permanentes e temporárias e aprender mais sobre os costumes e tradições sul-coreanas. Outro local seria o Centro Nacional de Artes Performativas Tradicionais Coreanas (National Center for Korean Traditional Performing Arts) onde poderia assistir a artes performativas, músicas, danças tradicionais. Também a cinemateca do Seoul Art Cinema e do Korean Film Archive, onde é possível visitar o museu e assistir a filmes indisponíveis por outros meios. Ou seja, o foco principal da visita era investigar e melhorar o máximo possível a dissertação quanto ao seu contexto cultural sul-coreano. Como ponto secundário, também estava previsto o comparecimento num ou em vários festivais de cinema, com o objetivo principal de adquirir conhecimentos sobre o panorama e o ambiente em que estes festivais se inserem. Os conhecimentos adquiridos serviriam para, futuramente, realizar ciclos sobre cinema sul-coreano em cineclubes, cinemas, escolas, na cinemateca, entre outros, em Portugal. Deste modo, poderia fortalecer os contactos e as relações entre Portugal e a Coreia do Sul dentro do contexto cinematográfico, trazer cineastas e distribuir filmes sul-coreanos que pouca visibilidade têm em Portugal, apesar da crescente popularidade da cultura sul-coreana nos últimos anos. Ao participar nos festivais também poderia conhecer outros profissionais do cinema e entrevistá-los com questões relativas à

dissertação, de modo a possuir informações em primeira mão sobre a representação da cultura tradicional no cinema contemporâneo. Todo este plano foi enviado à Embaixada da República da Coreia em Portugal, mas infelizmente rejeitado, uma vez que a embaixada por norma não apoia investigações ou estudos privados.

## CAPÍTULO II: BREVE HISTÓRIA DO CINEMA SUL-COREANO

Ao longo das últimas décadas, o cinema sul-coreano tem vindo a ganhar uma popularidade cada vez mais notória, principalmente devido a um fenómeno cultural chamado a Nova Onda Sul-Coreana, ou Hallyu (한류 em Hangeul), que iniciou no final dos anos de 1980 e início de 1990, e elevou a cultura popular coreana a um nível global. O fenómeno inclui várias vertentes da cultura, como música, televisão e também cinema. O movimento começou a receber mais atenção internacionalmente quando o filme *Oldboy* (2003) de Park Chan-wook ganhou o Grand Prix do júri em Cannes em 2004, o segundo prémio mais importante da competição, tendo sido também bastante elogiado por realizadores já bem assentes na indústria cinematográfica de Hollywood, como Quentin Tarantino. O realizador até organizou uma campanha para atribuir o prémio máximo do festival de Cannes ao filme sul-coreano<sup>9</sup>. Desde então, o filme definiu-se como uma referência contemporânea no cinema da Coreia do Sul. Em 2019, o filme mais recente Bong Joon-ho na altura, *Parasite*, ganhou a Palma de Ouro em Cannes, tornando-se no primeiro filme sul-coreano a ganhar a honra máxima do festival. Também nos Óscares, o filme ganhou quatro prémios das seis nomeações, tornando-se no primeiro filme sul-coreano a ganhar reconhecimento na cerimónia, assim como o primeiro filme estrangeiro a ganhar o Óscar de melhor filme.

Contudo, a história do cinema sul-coreano não se limita ao reconhecimento internacional alcançado após a década de 1990. A sua génese remonta ao início do séc. XX, durante a ocupação japonesa (1910-1945), e desenvolve-se através de períodos marcados por censura, regimes autoritários e opressão. Desde as primeiras projeções de filmes estrangeiros e a criação das primeiras produções nacionais que o cinema na Coreia do Sul tem estado profundamente ligado ao contexto político e social do país. No pós-guerra, a indústria cinematográfica começou a reerguer-se, o que deu origem à chamada Idade de Ouro nos anos 50 e início dos anos 60, período em que cineastas como Kim Ki-young, Yu Hyun-mok e Shin Sang-ok produziram algumas das obras mais marcantes do cinema sul-coreano. As décadas seguintes trouxeram desafios, com a intensificação da censura durante o regime militar e um declínio na produção independente. Ainda assim, os cineastas encontraram formas de contornar as restrições, criando narrativas

---

<sup>9</sup> Lawson, T., 2005. *The Seattle Times*. [Online]

carregadas de simbolismo e crítica social. Com o crescimento económico dos anos 80 e a transição para um governo mais democrático, o cinema sul-coreano começou a expandir-se e abriu caminho para a Nova Onda da década de 1980 e 1990 e consolidou-se como uma potência mundial na década de 2000. Hoje, a indústria cinematográfica do país rivaliza diretamente com Hollywood e mantém uma identidade própria que combina inovação técnica, narrativas envolventes e um profundo enraizamento cultural.

Esta secção propõe-se a traçar um panorama da evolução do cinema sul-coreano e a explorar como, em pouco mais de um século, se transformou num fenómeno global, influenciando tanto o mercado asiático como o cinema ocidental.

## **II. 1. A colónia japonesa (1910-1945)**

O desenvolvimento do cinema nacional coreano ocorre em paralelo com dois eventos trágicos e decisivos da história da Coreia: a ocupação colonial de 35 anos por parte do Japão e o início da Guerra da Coreia em 1950. Grande parte das imagens e dos materiais dos primórdios da história do cinema coreano foram perdidos ou destruídos em consequência da guerra, pelo que nenhuma produção realizada antes de 1934 existe atualmente na sua forma completa<sup>10</sup>. Apesar da rigidez das restrições da ocupação militar japonesa e das adversidades da guerra, ainda foi possível impor uma indústria cinematográfica nacional. Com a construção de várias salas de cinema em algumas das principais cidades da Coreia (como a sala Dansungsa em 1907, em Seul), o cinema foi gradualmente introduzido na Coreia no início do século XX, com a importação de filmes estrangeiros, principalmente da Europa e do Estados Unidos da América<sup>11</sup>. Muitas destas salas eram propriedade de homens de negócios japoneses. Alguns dos poucos proprietários coreanos tiveram a capacidade de juntar um montante substancial e, eventualmente, financiaram as primeiras produções nacionais. Considerado o primeiro "filme" coreano, *Uirijeok Gutu* ("A Vingança Justa"), foi produzido em 1919 e estreou no Dangsungsa, um drama onde os atores atuavam contra o pano de fundo de um filme projetado<sup>12</sup>.

Com a intensificação da ocupação japonesa nos anos 30 e 40, nomeadamente com a imposição da assimilação cultural forçada, os estúdios coreanos acabaram por ser

---

<sup>10</sup> Paquet, D., 2007. Korean Film. [Online]

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem.

inevitavelmente controlados pelo governo imperial. Independentemente da opressão, alguns filmes conseguiram ainda assim criticar a colonização japonesa, direta e indiretamente. Considerado uma obra de arte da época, *Arirang* (1926) de Na Un-kyu, é um filme que acompanha Yeong-jin, um estudante que se torna mentalmente instável após ser aprisionado e torturado pelos japoneses devido ao seu envolvimento no protesto de 1 de março de 1919 contra o domínio colonial<sup>13</sup>. O título do filme é proveniente de uma canção folclórica de extrema importância, um símbolo intrinsecamente coreano e de união quando cantado por famílias, amigos, grupos, o qual se tornou numa canção de resistência durante esta época<sup>14</sup>. Infelizmente, como muitos outros filmes da época, considera-se um filme perdido. Acredita-se que as películas originais tenham sido perdidas durante a Guerra da Coreia.

Um outro exemplo de resistência contra o domínio japonês, e de um modo mais indireto, eram os chamados *pyŏnsa*, narradores que funcionavam como intermediários para os públicos coreanos em filmes mudos, nas décadas de 1910 e 1920. Os *pyŏnsa* explicavam e narravam tanto filmes domésticos como estrangeiros e serviam também como "(...) pedagogos cuja posição de autoridade permitia-lhes coreografar as narrativas cinematográficas através das suas próprias narrações"<sup>15</sup>. Deste modo, numa posição de controlo sobre a sala de cinema e com a habilidade de chegar às massas, os *pyŏnsa* adicionavam frequentemente sátira e críticas à ocupação japonesa. Como refere Jeong, "(...) não hesitavam em referir explicitamente a exploração de agricultores coreanos por parte da classe dominante e em criticar coreanos que eram a favor da ocupação"<sup>16</sup>. Ao adicionarem os seus próprios ideais às narrativas dos filmes, transmitiam mensagens políticas ocultas das mãos da censura que incentivavam a nação a resistir ao status quo. Os *pyŏnsa* desapareceram com o surgimento dos filmes sonoros.

A menção a ambos estes símbolos de resistência tem a sua importância no âmbito da presente dissertação, uma vez que já desde os primórdios da história do cinema coreano podemos constatar a presença de alguns temas/motivos que ainda atualmente estão presentes no cinema sul-coreano, neste caso em particular, temas de resistência e a luta de classes.

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>15</sup> Jeong, A., 2015. *Performing Colonial Imagination* (Tese de Doutoramento), Los Angeles, UCLA.

<sup>16</sup> Ibidem.

Em 1935, foi produzido o primeiro filme coreano com áudio, *Chunhyangjeon* ("A História de Chun-hyang"), baseado numa das lendas populares mais famosas da Coreia, uma história que já foi filmada várias vezes por diferentes realizadores<sup>17</sup>, nomeadamente por Im Kwon-taek em 2000. Conta a história de Lee, o filho de um governador, e de Sung, uma *Kisaeng* (o equivalente de uma cortesã ou uma *Geisha* no Japão), cuja lealdade é testada quando Lee e a sua família partem para Seoul e o novo governador tenta possuí-la.

## II. 2. Uma Coreia dividida (1945-1955)

Com o término da ocupação japonesa em 1945, surgiu um enorme sentimento nacionalista que contagiou toda a nação. O mundo do cinema refletia estas emoções, sendo a liberdade o tema central em muitas das obras da altura. O país estava em ruínas e a infraestrutura cinematográfica seguia o mesmo caminho, o centro da indústria até foi deslocado para Busan temporariamente<sup>18</sup>. Os recursos financeiros eram escassos e a instabilidade política culminou na Guerra da Coreia (1950-1953). Neste período, apenas cinco filmes sobreviveram a todas estas tribulações. Um dos mais conhecidos e que mais sucesso obteve, foi *Hurrah! For Freedom* (1946), o primeiro filme a ser produzido no país após ter ganho a independência do Japão. Durante a ocupação, os realizadores apenas tinham permissão para criar obras que favorecessem o Japão. No entanto, a narrativa de *Hurrah! For Freedom* é totalmente distinta e conta a história de um combatente da resistência coreana em 1945. Retrata operações clandestinas de combatentes pela independência, pouco antes da libertação. Uma ode ao patriotismo com sentimentos antijaponeses muito intensos<sup>19</sup>. Muitos dos filmes desta altura seguiam narrativas semelhantes que abordavam a libertação da Coreia. Eram baseados tanto em histórias verídicas como em ficção e os personagens eram frequentemente patriotas, combatentes da resistência e heróis que lutavam pela libertação da Coreia<sup>20</sup>.

Após o estabelecimento do governo nacional em 1948, começaram a surgir filmes com temas que demonstravam a realidade social da nação<sup>21</sup>. Um filme representativo da altura é *A Hometown in Heart* (1949) que conta a história de um

---

<sup>17</sup> Paquet, D., 2007. Korean Film. [Online]

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Min, E., Joo, J. & Kwak, H. J., 2003. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, CT: Praeger

<sup>21</sup> Ibidem.

órfão deixado aos cuidados de um templo budista nas montanhas para aprender mais sobre o caminho budista. No entanto, a criança apega-se a uma jovem viúva que chega ao templo para fazer luto do seu filho recentemente falecido.

Durante a guerra, a produção fílmica não foi totalmente interrompida e continuou com aqueles que não se juntaram ao exército das nações unidas ou às tropas militares coreanas. Alguns cineastas viajaram até às linhas da frente e capturaram imagens históricas da guerra, outros permaneceram em locais de refúgio, no sul da península, onde continuavam as suas atividades<sup>22</sup>.

### **II. 3. A idade de ouro do cinema sul-coreano (1955-1962)**

Após o cessar-fogo de 27 de julho de 1953, a Coreia do Sul encontrava-se numa posição peculiar após a guerra. Todas as infraestruturas tinham sido destruídas e cidades inteiras foram reduzidas a cinzas. No entanto, podemos referir esta época como um período de “renascimento” para a indústria cinematográfica<sup>23</sup>. Com o apoio económico dos Estados Unidos da América e com a implantação de um governo totalmente novo, Syngman Rhee, o primeiro presidente da Coreia do Sul, podia implementar as suas políticas e começar do zero. Uma das políticas mais importantes para o cinema envolve medidas de isenções fiscais na produção fílmica, o que resultou num aumento significativo das produções durante este período<sup>24</sup>. A modernidade também permitiu a diversificação dos géneros dos filmes. Até ao final da Guerra da Coreia, as produções estavam limitadas a alguns géneros, como melodramas ou filmes com mensagens inspiradoras que levassem as pessoas a seguir caminhos moralmente corretos. Contudo, o período do pós-guerra registou uma abertura a novos géneros<sup>25</sup>. Apesar de os melodramas e os filmes de propaganda anticomunista ainda serem aqueles com maior produção, também eram realizados filmes que retratavam a realidade social através de um ponto de vista crítico, muito influenciados pelos filmes de Hollywood, pelo realismo pós-guerra italiano e pelo cinema francês<sup>26</sup>.

Esta época também observou o aparecimento de alguns dos realizadores mais capazes da Coreia do Sul, sendo que um dos fatores que potenciou o *boom* foi a abundante existência de talento. A indústria possuía não só realizadores veteranos,

---

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema : from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

que já realizavam desde a época colonial, mas também imenso talento jovem, muitos dos quais iniciaram as suas carreiras na década de 1950<sup>27</sup>. Um dos realizadores mais originais da história do cinema sul-coreano surgiu nesta altura. Kim Ki-young, conhecido pelos seus filmes intensamente psicosexuais e melodramáticos que exploram os mais profundos desejos humanos, realizou nesta altura a sua longa-metragem mais conhecida, *The Housemaid* (1960)<sup>28</sup>, um dos filmes mais influentes do cinema sul-coreano. Este filme conta a história de uma empregada manipulativa que entra no seio familiar da família Kim e explora temas como moralidade, família e classe social. É uma obra que transgride as fronteiras do cinema da época, na medida em que a heroína rompe a hierarquia e os valores conservadores confucionistas que compõem a esfera doméstica<sup>29</sup>, valores estes ainda muito marcantes na sociedade sul-coreana da atualidade. Comumente noutros filmes de Kim, as mulheres possuem um nível elevado de poder e tornam-se uma ameaça direta aos homens presentes<sup>30</sup>. Outro importante realizador a surgir nesta foi Yu Hyun-mok que realizou o filme *Aimless Bullet* (1961), um filme que combina questões sociais com temas do neorealismo italiano e expressa toda a dor e o sofrimento causados pela destruição da guerra e o rápido desenvolvimento industrial da Coreia do Sul. O filme conta a história da família de Yongchul, um contabilista, que vive numa aldeia extremamente pobre, destruída pela guerra, e apresenta as miseráveis condições sociais do pós-guerra. De forma semelhante, também Shin Sang-ok se estabeleceu como uma figura importante na altura, com obras como *A Flower in Hell* (1958) que também seguiu esta tendência de expressar realismo. A obra fala de uma mulher que se prostitui para soldados americanos devido à pobreza extrema e à guerra, e de um homem que se apaixona por ela. Em 1978, Shin e a sua ex-mulher foram "misteriosamente" raptados em Hong Kong pela Coreia do Norte e obrigados a realizar filmes, sob as ordens de Kim Jong-il, que queria estabelecer uma indústria cinematográfica no seu próprio país. Ambos acabaram por escapar em 1986 em Viena, durante um festival de cinema, onde pediram asilo à embaixada dos EUA<sup>31</sup>.

Os filmes deste período expressavam as vidas de pessoas a partir das suas perspetivas, exploravam a intimidade e a familiaridade com cenários familiares,

---

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Paquet, D., 2007. Korean Film. [Online]

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Martin, D., 2006. *The New York Times*. [Online]

caras familiares e diálogos inteligentes de pessoas reais<sup>32</sup>, abordavam problemas sociais e do cotidiano através de diversos géneros e técnicas artísticas.

## II. 4 Censura e declínio (1963-1979)

Em 1960, uma revolta popular liderada por grupos estudantis e trabalhistas levou à renúncia do presidente autocrático Syngman Rhee. A 2ª República da Coreia foi estabelecida por eleição geral, mas acabou por não durar mais do que um ano, assombrada por um período de instabilidade política. Em maio de 1961, as forças militares, coordenadas por Park Chung-hee, assumiram o poder mediante um golpe de estado<sup>33</sup>.

Para exercer as principais ideologias do governo militar (nomeadamente anticomunismo, industrialização e segurança nacional), institucionalizou-se a indústria cinematográfica e reforçou-se a censura através da implementação da primeira *Motion Picture Law* (a Lei do Cinema), em 1962, tendo sido posteriormente reformulada quatro vezes durante a presidência de Park Chung-hee, em 1963, 1966, 1970 e 1973. O principal objetivo da lei era "proteger e fomentar a produção nacional", ao definir requisitos rigorosos e ao criar um sistema de quotas de importação de filmes estrangeiros<sup>34</sup>.

A lei estipulava que todas as produtoras tinham de se licenciar junto do Ministério da Cultura e da Informação. No entanto, os requisitos para o registo eram demasiado exigentes. Estes incluíam possuir mais de três câmaras de 35mm, dois realizadores exclusivos empregados a tempo inteiro, mais de dois atores e atrizes exclusivamente empregados e o requisito mínimo de produzir pelo menos 15 filmes por ano. Este objetivo irrealista acabou por alterar para 2 filmes em 1966, 5 em 1970 e 4 em 1973, antes de desaparecer totalmente em 1984<sup>35</sup>. Como consequência destas exigências, 55 das 71 produtoras que existiam antes da promulgação da lei, foram eliminadas. Algumas fundiram-se, outras desapareceram. Mesmo as 16 produtoras que restaram eram quase incapazes de cumprir os requisitos de licenciamento<sup>36</sup>. Deste modo, apenas os grandes estúdios

---

<sup>32</sup> Apud Min, E., Joo, J. & Kwak, H. J., 2003. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, CT: Praeger.

<sup>33</sup> Teekah, E., 2025. *Park Chung-Hee*. [Online]

<sup>34</sup> Min, E., Joo, J. & Kwak, H. J., 2003. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, CT: Praeger.

<sup>35</sup> Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema : from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

<sup>36</sup> Min, E., Joo, J. & Kwak, H. J., 2003. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, CT: Praeger.

tinham a capacidade de dar continuidade às produções e muitas produtoras independentes foram forçadas a fechar ou a operar clandestinamente.

Ao mesmo tempo, o governo ajustou o número de filmes estrangeiros que podiam ser importados e o número de filmes nacionais produzidos, por meio de um sistema de quotas. Isto permitiu que a produção de filmes domésticos aumentasse substancialmente. Em 1965, foram produzidos cerca de 200 filmes sul-coreanos. Nesta altura, a terceira reformulação da lei limitou o número de filmes importados para um terço da produção de filmes domésticos e introduziu o sistema de quotas de projeção sob o qual os cinemas que exibissem filmes estrangeiros, teriam de exibir filmes nacionais por um período de 60 a 90 dias por ano<sup>37</sup>.

A lei também impunha uma censura bastante rígida, a qual censurava guiões antes, durante e depois de todo o processo de produção. O governo censurava todos os elementos obscenos, sexuais, quaisquer mensagens a favor do comunismo, temas antipatrióticos, assim como críticas à realidade social do país. Desta forma, o governo tinha a capacidade de garantir que apenas conteúdos alinhados com a ideologia do regime fossem exibidos.

Na década de 1970, durante o chamado regime *Yushin* de Park, a indústria entrou num longo período de declínio, em termos de quantidade e qualidade, e assistiu aos níveis de censura mais rigorosos até à data. A quarta reformulação da lei em particular reforçou drasticamente a censura. A percentagem de filmes enviados para revisão por censura era de 3,7% em 1970. Em 1975, a percentagem alcançava os 80%<sup>38</sup>, o que indica que a maioria era censurado. Para além da censura, uma outra causa para os níveis de declínio foi o surgimento da televisão como meio de entretenimento no lugar do cinema. Os cineastas sul-coreanos perderam os seus públicos para a popularidade dos programas televisivos. A taxa de distribuição de programas televisivos em 1965 era quase insignificante, apenas 0,2%. No entanto, em 1969, disparou para 89,1%<sup>39</sup>.

Não obstante o declínio e o controlo exercido pelo governo, os realizadores procuravam formas de coexistir e contornar toda a opressão. Os realizadores veteranos mencionados anteriormente, Kim Ki-young, Yu Hyun-mok e Shin Sang-ok, continuavam a operar. Ao mesmo tempo, surgem novos talentos, como Lee Man-hee, realizador do *A Road to Sampo* (1975), um filme metafórico que expressa o destino de pessoas que perderam o conforto das suas terras natais através de

---

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Apud Kim, M. H., 2019. 1970 Korean Cinema and Ha Kilchong. *International Journal of Korean History*, Agosto, Volume 24, pp. 251-263.

<sup>39</sup> Ibidem.

jornada conjunta de uma mulher e dois homens. Também Ha Gil-jong iniciava a sua atividade. A sua terceira longa-metragem, *The March of Fools* (1975), foi o seu maior êxito, apesar da censura pesada que cortou cerca de 30 minutos do filme<sup>40</sup>. Um filme sobre estudantes universitários que são forçados a confrontar a realidade social, repleto de niilismo.

## **II. 5 Renascimento (1980-1996)**

A década de 1980 introduziu várias mudanças na indústria cinematográfica, graças a diversas transições que ocorreram na sociedade. A nível político, Park Chung-hee acabaria por ser assassinado por Kim Jae Kyu<sup>41</sup> em 1979, um amigo de longa data, o que por sua vez determinou o final da Quarta República da Coreia do Sul. O final da ditadura de 18 anos possibilitou um breve período de democracia e liberdade de expressão. No entanto, este breve período democrático terminou com a supressão do Movimento Democrático em Gwangju em maio de 1980, que protestava o mais recente golpe de estado liderado por Chun Doo-hwan, onde mais de duas mil pessoas desapareceram ou foram mortas pelas forças militares<sup>42</sup>. Foi instaurado outro regime militar que marcou o início da Quinta República e a Coreia do Sul teria de vivenciar mais oito anos de ditadura. Apesar de a liberdade de expressão continuar a ser reprimida ao longo da década, os governos seguintes proporcionaram políticas mais liberalizadas à indústria. Houve um relaxamento na censura e no controlo, e a Lei do Cinema voltou a ser reformulada (1984, 1986 e 1994). Nestas revisões subsequentes, todo o sistema de licenciamento de produtoras foi alterado, os requisitos exigentes foram eliminados e os produtores independentes voltaram a poder realizar filmes; houve uma liberalização da importação de filmes estrangeiros e o sistema de quotas desapareceu<sup>43</sup>.

Iniciou-se uma era de renascimento para o cinema sul-coreano. Uma das figuras mais influentes da época foi Im Kwon-taek, que até 1980 já tinha realizado mais de 70 longas-metragens, mas foi com *Mandala* (1981) que surgiu como um dos realizadores mais conhecidos<sup>44</sup>. O filme é focado em dois monges que seguem o caminho para a iluminação com ideologias contrastantes: um segue a verdade através do contacto com a vida banal e o outro através da separação rigorosa do

---

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Teekah, E., 2025. *Park Chung-Hee*. [Online]

<sup>42</sup> Min, E., Joo, J. & Kwak, H. J., 2003. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, CT: Praeger.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Paquet, D., 2007. *Korean Film*. [Online]

mundo. Um filme que procura explorar a realidade da altura e a participação da religião em problemas sociais realistas que afetavam a Coreia do Sul, através de pontos de vista periféricos, mas presentes na sociedade. Com *Gilsodom* (1986), o realizador explora a questão da divisão da península, através de três pessoas distintas.

A década de 1980 foi um período de reencontro com a liberdade perdida há muito tempo; representou uma fase de transição na qual o cinema sul-coreano começou a afastar-se das imposições governamentais e a reinventar-se, o que deu origem à Nova Onda Sul-Coreana. Este movimento ilustrava a realidade sul-coreana a partir das perspetivas das pessoas que a viviam, como um modo de protesto contra o controlo do governo e focava-se no humanismo e nacionalismo<sup>45</sup>. De entre os realizadores desta onda, destaca-se Park Kwang-su, realizador de *Chilsu and Mansu* (1988), um filme sobre dois jovens desfavorecidos que se juntam para procurar trabalho naquele que foi o ano dos jogos olímpicos em Seul, um ano repleto de protestos contra o governo e no âmbito dos direitos dos trabalhadores<sup>46</sup>.

O início da década de 1990 marcou o final da antiga indústria cinematográfica sul-coreana, com o primeiro presidente eleito democraticamente na Coreia do Sul, Kim Young-sam, em 1993. Com o levantamento das restrições à distribuição de filmes estrangeiros, o número de filmes de Hollywood a estrear no país subiu substancialmente. Ao mesmo tempo, a indústria estava num ponto de viragem com a chegada dos *Chaebol* (grandes conglomerados empresariais) que ansiavam a produção de cassetes para distribuir nos respetivos departamentos eletrónicos<sup>47</sup>. O primeiro filme lançado por um *Chaebol* foi *Marriage Story* (1992) de Kim Eui-suk, pela Samsung, o que abriu caminho para outros *Chaebol* entrarem e investirem na indústria.

Através do processo de democratização e dos grandes investimentos dos conglomerados empresariais, a indústria possuía as bases definidas e garantias para o sucesso.

## **II. 6 Sucesso Internacional (1996-Atualidade)**

A segunda metade da década de 1990 foi marcada pela crise financeira asiática de 1997 que também afetou a indústria cinematográfica sul-coreana. Muitos dos

---

<sup>45</sup> Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema: from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

<sup>46</sup> Paquet, D., 2019. 1980-1989. [Online]

<sup>47</sup> Paquet, D., 2006. 1990-1995. [Online]

*Chaebol*, que tinham vindo a reestruturar o negócio ao introduzirem um modelo vertical onde o financiamento, a produção, a projeção, a distribuição e o lançamento do filme eram controlados por uma única empresa, viram-se forçadas a retirar os seus investimentos<sup>48</sup>. No entanto, vários conglomerados permaneceram na indústria e ainda hoje continuam a produzir.

Apesar da crise, a partir de 1996, surgiu uma nova geração de realizadores, alguns dos mais marcantes e importantes da história do cinema sul-coreano. O mestre do cinema de arte Hong Sang-soo fez a sua estreia com o filme *The Day a Pig Fell Into the Well* (1996) que conta a história de quatro jovens cujas vidas estão interligadas. O mesmo ano também viu a estreia do realizador controverso Kim Ki-duk, conhecido pelo seu estilo alegórico e frequentemente extremo. Em 1997, surge Lee Chang-dong com o filme *Green Fish*, um dos realizadores mais influentes da atualidade, ex-escritor e ex-ministro da Cultura e do Turismo entre 2003 e 2004, acabaria por ganhar o prémio de Leão de Prata de melhor realizador em Veneza com o filme *Oasis* de 2002.

Ao longo da década, o cinema sul-coreano registou um crescimento enorme, à medida que milhões de pessoas se deslocavam às salas de cinema para assistirem a filmes domésticos<sup>49</sup>. Em 1999, o filme *Shiri* de Kang Je-kyu tornou-se o maior sucesso das bilheteiras na história da Coreia do Sul. Desde então, o cinema sul-coreano entrou num período de explosão que se pode identificar como "(...) um dos mais repentinos e notáveis da história recente do cinema mundial"<sup>50</sup>. Após o grande sucesso de *Shiri* nas bilheteiras, o recorde é novamente batido em quase todos os anos subsequentes. Em 2000, Park Chan-wook quebrou o recorde com *Joint Security Area*. Em 2001 Kwak Kyung-taek também o fez com o filme *Friend*. Depois, os filmes *Silmido* (2003) e *Taegukgi* (2004) foram os primeiros a ultrapassar os 10 milhões de bilhetes vendidos<sup>51</sup>. Atualmente, o filme *Shiri* ocupa o 67º lugar na lista dos maiores êxitos das bilheteiras, o que significa que, desde 1999, já outros 66 filmes quebraram o recorde estabelecido em 1999. O filme doméstico que ocupa o primeiro lugar na lista é *The Admiral: Roaring Currents* (2014) de Kim Han-min.

A década de 2000 foi transformativa para o cinema sul-coreano, uma vez que um alargado número de realizadores começou a ganhar popularidade nesta altura e os filmes sul-coreanos começaram a viajar pelo mundo pela primeira vez. Para além do realizador mencionado acima, destaca-se Park Chan-wook, que iniciou a sua

---

<sup>48</sup> Paquet, D., 2007. *Korean Film*. [Online]

<sup>49</sup> Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema: from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

<sup>50</sup> Paquet, D., 2007. *Korean Film*. [Online]

<sup>51</sup> Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema: from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

trilogia da vingança e ganhou o Grande Prémio do Júri em Cannes em 2003 com o filme *Oldboy* e o Prémio do Júri com o filme *Thirst* em 2009, incluindo uma nomeação à Palma de Ouro. Já a partir dos anos de 2010, o cinema consolidou-se ainda mais a nível internacional. Lee Chang-dong realizou *Poetry* (2010), que ganhou o melhor argumento em Cannes, e *Burning* (2018), o primeiro filme sul-coreano a chegar à *shortlist* final dos Óscares para melhor filme internacional. Park Chan-wook realizou *The Handmaiden* (2016), que ganhou o prémio BAFTA de melhor filme em língua estrangeira, tendo sido exibido também em Cannes, e o filme *Decision to Leave* (2022) que ganhou o prémio de melhor realizador em Cannes. O sucesso da década culminou em 2019 com o filme *Parasite* (2019) que ganhou a Palma da Ouro em Cannes e o Óscar de Melhor Filme, o primeiro filme não falado em inglês a ganhar o prémio máximo da academia.

Podemos concluir que atualmente o cinema sul-coreano não se confina apenas às fronteiras da península separada, mas afirma-se como uma potência cinematográfica influente e reconhecida a nível mundial. A sua presença em festivais internacionais de prestígio como em Cannes, Veneza e Reino Unido, juntamente com o sucesso comercial de muitos filmes como *Parasite* ou *Burning*, demonstra que as narrativas têm a capacidade de atingir públicos de culturas diferentes. Algo que também é justificado pelo crescente interesse e vontade de aprender mais sobre a cultura sul-coreana, por parte de indivíduos de países ocidentais. Além disso, o fenómeno da globalização e o fácil acesso a várias plataformas de *streaming*, como é o caso da Netflix, permitiu que imensas produções estejam acessíveis a públicos de todo o mundo. Deste modo, a Coreia do Sul, consolida-se como uma força criativa de grande importância no panorama cinematográfico internacional.

## **CAPÍTULO III: A CULTURA DA COREIA DO SUL**

Compreender o cinema sul-coreano implica, necessariamente, uma análise dos elementos culturais que o permeiam. A história da península da Coreia estende-se por milénios, desde a antiguidade e os três reinos da Coreia, até à modernidade dos dias atuais. A cultura sul-coreana é um entrelaçamento denso de tradições ancestrais e influências contemporâneas. Marcada por uma trajetória histórica tumultuosa – com invasões, ocupações coloniais e guerras –, a Coreia do Sul emergiu nas últimas décadas como uma potência económica e uma das nações que mais exporta a sua cultura. Apesar da fachada modernista, toda a inovação tecnológica e o facto de ser um dos países com mais acesso à Internet<sup>52</sup>, a Coreia do Sul permanece profundamente ligada às suas tradições e raízes. Esta tensão entre o passado e o presente é visível em diversos aspetos da sociedade, a qual reflete-se também no cinema. Como observam Fenkl e Dalton-Fenkl “A justaposição de arranha-céus modernos com antigos palácios e templos em Seul, reflete tanto a coexistência harmoniosa como o choque entre o antigo e o moderno”<sup>53</sup>. Esta convivência complexa, a dicotomia entre a modernidade e a tradição, molda todo o quotidiano dos sul-coreanos e, naturalmente, também influencia a produção artística e as narrativas cinematográficas. O cinema revela-se assim como um reflexo da complexa identidade do país.

### **III. 1. Influência geográfica nas mitologias**

A geografia da península da Coreia constitui mais do que apenas o cenário físico sobre o qual se desenvolvem as narrativas e a história cultural – é um agente mitológico em si. Toda a geologia da região desempenha um papel central na formação e nas características dos seus mitos. As montanhas, os rios e as ilhas, que são mais do que apenas elementos paisagísticos, participam na construção simbólica da nação.

---

<sup>52</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>53</sup> Ibidem.

As ilhas e o mar. A península está cercada por três lados pelo mar. Para a coreia, isto pode implicar uma relação ambivalente com o oceano: por um lado, representa a ameaça estrangeira, a instabilidade, e por outro, é um local desconhecido e onde o sagrado habita. Por exemplo, no mito fundador da ilha Jeju, a maior ilha do país, três homens emergem misteriosamente de uma caverna no monte Halla e casam-se com três mulheres de origem divina que foram enviadas por reis japoneses através do mar<sup>54</sup>. Também existem ilhas que beneficiam de um caráter mitológico. A ilha Ieodo, ou Parangdo, é um local mítico com significativa relevância no imaginário dos sul-coreanos, em particular para os habitantes de Jeju que a conhecem como uma ilha de fantasia de acordo com o folclore da região. A mitologia desta ilha baseia-se numa formação rochosa submersa que existe no mar da China oriental, entre a Coreia do Sul e a China. De acordo com a lenda, qualquer pessoa que avistasse a ilha não poderia regressar com vida e que esta servia de local de repouso para as almas de marinheiros que perdessem a vida em mar<sup>55</sup>. A lenda inspirou o filme *Ieodo* (1977) de Kim Ki-young, que explora os mistérios e mitos associados à ilha.

Montanhas que funcionam como eixos cósmicos. A península da Coreia é uma das regiões mais montanhosas do mundo, com mais de 70% de área coberta por montanhas ou colinas, embora apenas algumas tenham uma altitude elevada<sup>56</sup>. Como em várias outras mitologias, as montanhas ocupam um lugar central, frequentemente associadas ao sagrado. Por exemplo, na mitologia grega, onde o Monte Olimpo é concebido como a residência dos deuses do panteão helénico, separado do mundo dos mortais, ou na mitologia japonesa que venera o Monte Fuji onde semelhantemente os deuses habitam, os chamados *yami no kami*<sup>57</sup>, deuses da montanha. Deuses que habitam na montanha é uma temática consistente, pelo que também ocorre na mitologia coreana e muitos mitos giram em torno de montanhas sagradas. Cada montanha com uma altitude considerável é considerada como o lar de um *sanshin* (산신), um espírito ou Deus da montanha, venerado pelas comunidades locais. Os *sanshin* são frequentemente "(...) representados como homens velhos e barbudos, muitas vezes acompanhados por um tigre e por assistentes de aparência humana"<sup>58</sup>. A montanha mais célebre da península é o

---

<sup>54</sup> Idem.

<sup>55</sup> Anón., n.d. Fantasy Island Ieodo. [Online]

<sup>56</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>57</sup> Serper, Z., 2001. Kurosawa's Dreams: A Cinematic Reflection of a Traditional Japanese Context. *Cinema Journal*, 40(4), pp. 81-103.

<sup>58</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

Monte Paektu (ou Baekdu), no extremo norte da Coreia do Norte, uma vez que é o berço do rei mítico Dangun Wanggeom, o fundador lendário do primeiro reino da Coreia (Gojoseon). De acordo com o *Samguk Yusa*, a lenda conta que Hwanung queria descer dos céus e viver no mundo dos humanos. Assim o fez e, com três mil dos seus súbditos, apareceu no Monte Paektu, que denominou como a Cidade de Deus, e assumiu o título de rei celestial. Ali perto vivia Ungnyeo, um urso que se transformou numa mulher e que acabaria por se casar com Hwanung. Ungnyeo engravidou e deu à luz a um filho que foi chamado Dangun Wanggeom, que seria o primeiro rei humano da península. Dangun criou a capital numa província agora conhecida como Pyongyang e deu o nome de Joseon ao reino (conhecido atualmente como Gojoseon). Após governar a nação durante 1500 anos, diz-se que se aposentou e se tornou num Deus da montanha<sup>59</sup>. Assim, podemos constatar que a imagem de uma montanha tem uma grande influência no consciente dos sul-coreanos, sendo que está enormemente associada tanto ao local de nascimento do rei mítico, como ao local para onde se retirou enquanto Deus.

A posição estratégica da península poderá também ter a sua influência na mitologia coreana. Um antigo provérbio coreano compara a sua posição, esmagada entre várias potências, a um camarão entre baleias<sup>60</sup>. E de facto, ao longo dos séculos, a região ultrapassou vários períodos de conflito. Em 1231, os mongóis iniciaram as suas invasões à Coreia, as quais duraram 39 anos e resultaram num domínio mongol de 80 anos; no século XVI, o Japão invade duas vezes a Coreia, mas sem sucesso; mais tarde, no século XVII, a dinastia de Qing invade com sucesso a Coreia e impõe uma relação tributária; em 1910, a Coreia é anexada ao Japão; em 1945 a península é dividida ao longo do Paralelo 38 N e em 1950 sucede a Guerra da Coreia, alimentada por ideologias contrastivas. A necessidade de sobreviver e de manter a identidade cultural no meio de influências externas pode ter dado origem a mitologias que celebram a inteligência e a capacidade de superar adversários mais fortes. Um exemplo que explora esta temática é o conto "O fígado do coelho", onde um coelho é capaz de utilizar a sua astúcia para enganar e fugir do rei Dragão, que precisava do seu fígado para se curar de uma terrível doença. Esta temática não é exclusiva a narrativas com animais. É também bastante comum em histórias sobre pessoas, que "(...) frequentemente destacam explorações das dinâmicas de classe"<sup>61</sup>. Como no conto do "escravo astuto" que engana o seu mestre repetidamente para ganhar na vida. A história culmina com o suicídio do

---

<sup>59</sup> Il-yeon, 1281. *Samguk Yusa*. s.l.:s.n.

<sup>60</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>61</sup> Idem.

mestre e da sua mulher depois de o escravo os convencer de que encontrariam o rei Dragão no seu palácio subaquático.

### **III. 2. Sincretismo religioso**

Um aspeto de extrema relevância na identidade cultural sul-coreana é o sincretismo religioso presente na sociedade. O sincretismo religioso é um fenómeno cultural proeminente e de longa data, caracterizado pela fusão de várias crenças e tradições religiosas ao longo de vários séculos, à medida que novas fés adaptam ideias de fés mais antigas e tradições indígenas incorporam elementos de religiões mais recentes<sup>62</sup>. Muitos sul-coreanos incorporam elementos de várias crenças nas suas práticas espirituais, como dizem Fenkl e Dalton-Fenkl, por exemplo, "(...) algumas pessoas podem seguir tradições budistas enquanto participam em rituais confucionistas e celebram o Natal"<sup>63</sup>. Sendo esta uma marca distintiva da espiritualidade sul-coreana, entende-se como uma chave para melhor compreender a mitologia e muitas práticas culturais presentes na arte do cinema, uma vez que alguns mitos tendem a ser expressões complexas de sincretismo. Para tal, é importante contextualizar brevemente as tradições religiosas que fazem do espetro cultural e espiritual sul-coreano.

#### **III. 2.1 Xamanismo**

O sistema espiritual mais antigo da Coreia é o xamanismo, ou o muísmo (proveniente da palavra *mu* que significa xamã em coreano). Considerada a religião indígena original da Coreia, caracteriza-se pela crença central de que todas as pessoas têm acesso ao mundo espiritual que as rodeia. A estrutura do xamanismo coreano consiste em Deus (divindades), xamã (padre) e crentes, pelo que pode ser comparada a outras religiões monoteístas. As *mudang*, ou xamãs em português, que são maioritariamente mulheres, servem de intermediários entre os seres humanos e o mundo sobrenatural, uma vez que têm a capacidade de induzir um estado alterado de consciência onde conseguem comunicar com espíritos para determinar a causa do infortúnio dos seus clientes. A função principal das xamãs é

---

<sup>62</sup> Idem.

<sup>63</sup> Ibidem.

comunicar com as divindades, através de rituais, para ajudar pessoas a resolverem problemas que não conseguem resolver sozinhas<sup>64</sup>. No xamanismo, todos os infortúnios sofridos pelos seres humanos são causados por Deuses enraivecidos ou pelas almas de pessoas falecidas. Os rituais servem exatamente para apaziguar estes espíritos e atingir a harmonia entre mundos, sobrenatural e humano<sup>65</sup>, e incitar elementos positivos nas vidas das pessoas, como saúde, fortuna e longevidade para familiares. Um dos rituais mais conhecidos é o *gut* que envolve convidar uma divindade a participar no ritual, entreter a divindade e enviá-la de volta para o mundo sobrenatural. Durante todo o ritual, a xamã dança e invoca cânticos, enquanto o tambor coreano é tocado<sup>66</sup>. Outro ritual xamã de relevância é o *talchum*, ou a dança das máscaras. Na dança, os xamãs utilizam máscaras para representar arquétipos sociais ou espíritos, como “o general”, “a esposa” ou “o monge”, cada um com a sua função. Inicialmente funcionava como um ritual fúnebre, mas desenvolveu-se como um espetáculo de entretenimento e crítica social<sup>67</sup>. Pode-se comparar este ritual à forma de teatro tradicional japonesa, o *kabuki*, no sentido em que ambas contêm elementos performativos e podem ser consideradas danças onde os atores estão mascarados. Atualmente, o xamanismo persiste e a sua prática nunca desapareceu, apesar de ter sido fortemente influenciado pelo budismo e confucionismo ao longos dos séculos, e, nos dias atuais, pela ciência e pensamento crítico<sup>68</sup>.

No cinema, podemos encontrar vários exemplos de filmes que destacam o xamanismo. Como é o caso do filme *Sleep* (2023) de Jason Yu, ex-assistente de Bong Joon-ho, que recorre a ideias e tradições folclóricas e xamanistas para sustentar a narrativa. Conta a história de um casal recém-casado cujo marido tem episódios de sonambulismo. Soo-jin, a esposa, começa a acreditar que os problemas do marido poderão estar relacionados com espíritos e fantasmas. Quando a ciência e medicina deixam de funcionar, a esposa recorre ao xamanismo e somos convidados a acompanhar esta transição do racional para o irracional, quando a ciência é incapaz de explicar algo que só pode ser revelado através de rituais providos de conhecimento ancestral. É um filme que explora a relação contemporânea entre os sul-coreanos e a espiritualidade xamanista, num cenário moderno, urbano e conhecido por todos, o lar, a casa.

---

<sup>64</sup> Oh, K.-g., 2016. Korean Shamanism - The Religion of Women. *International Journal of Korean Humanities and Social Sciences*, Volume 2, pp. 71-86.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>68</sup> Oh, K.-g., 2016. Korean Shamanism - The Religion of Women. *International Journal of Korean Humanities and Social Sciences*, Volume 2, pp. 71-86.

### III. 2.2 Taoismo

Taoismo, uma das tradições religiosas mais antigas na Coreia. A sua origem remonta ao período dos Três Reinos, durante a dinastia de Tang na China (618-907 EC)<sup>69</sup>. O texto fundamental do Taoismo, o *Tao Te Ching*, foi trazido até a Goguryeo, o reino coreano, no século VII por filósofos chineses. Ao longo dos séculos seguintes, o taoismo manteve-se intacto como filosofia, mesmo durante a dinastia de Joseon (1392-1910) que era altamente influenciada por ideais neoconfucionistas<sup>70</sup>. No final do século XIV, existiam templos taoistas geridos pelo governo, nomeadamente o *Sokyŏkjŏn*. No entanto, com o crescente tom neoconfucionista da corte, os templos acabaram por ser desvalorizados e finalmente destruídos durante as invasões japonesas, pelo que nunca foram reconstruídos<sup>71</sup>. O taoismo é principalmente caracterizado pelo conceito central do Tao (traduzido comumente como caminho, via, fluxo), um conceito abstrato que representa a força ou a origem de tudo no universo, a interação entre o microcosmo e o macrocosmo.

Embora nunca tenha alcançado o mesmo nível de poder institucional como, por exemplo, o budismo, os princípios e as crenças taoistas foram incorporados noutras práticas religiosas ou filosóficas e no quotidiano do coreano. A sua influência pode ser observada em diversos locais: em santuários xamanistas, templos budistas e na própria bandeira da Coreia do Sul<sup>72</sup>. *Taegukgi*, a bandeira sul-coreana, é o símbolo mais evidente do taoismo. O círculo vermelho e azul no centro da bandeira sul-coreana deriva diretamente do conceito taoista de yin e yang e "(...) denota a harmonia entre as forças cósmicas negativas (yin, a parte azul) e as forças cósmicas positivas (yang, a parte vermelha)"<sup>73</sup>, representando a dualidade presente em todos os aspetos naturais do universo, que tudo é criado e evolui através da harmonia entre estas forças opostas. Trata-se de uma filosofia que valoriza essencialmente a simplicidade, honestidade e um modo de vida conforme a natureza pessoal e a do mundo, que incentiva a aceitar qualidades inatas e os ritmos da vida, um conceito central expresso pelo *Wu Wei* ou a ação sem esforço.

---

<sup>69</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>70</sup> Baker, D., 2003. Taoism in Korea, Past and Present. *Journal of the Daesoon Academy of Sciences*, Volume 16, pp. 241-263

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>73</sup> Anón., 2007. The National Flag - Taegeukgi. [Online]

No cinema, a sua influência manifesta-se de forma mais subtil do que explícita. Os ideais taoistas podem ser encontrados nos variados elementos que constituem a linguagem cinematográfica: nas estruturas narrativas, no ritmo, na estética, na filosofia subentendida. Por exemplo, os filmes de Lee Chang-dong revelam uma sensibilidade que se assemelha à filosofia taoista. O seu estilo é tanto melodramático como minimalista e adota uma abordagem pouco surreal a mais literária, o que vai de encontro ao seu passado enquanto escritor. No filme *Poetry* (2010), uma mulher com cerca de 60 anos começa a frequentar uma oficina de poesia depois de ser diagnosticada com Alzheimer e de descobrir que o neto participou na comissão de um crime horrendo. A protagonista não procura confrontar o mundo de forma violenta ou com reações extremas. Em vez disso, procura compreender, aceitar e atenuar a realidade através da poesia – um ato paciente que se pode associar ao conceito *Wu Wei*, ou a “não-ação”, onde a protagonista empenha-se em estar em harmonia com a ordem natural dos eventos da sua vida. É uma longa meditação sobre a terceira idade, a memória e a transição identitária que pessoas nesta faixa etária ultrapassam, onde o silêncio predomina e que nos obriga a contemplar profundamente a naturalidade que é a morte, durante os últimos anos de vida.

### III. 2.3 Budismo

Budismo é também uma religião/filosofia que influenciou e continua a influenciar profundamente a cultura sul-coreana. Originalmente desenvolvido na Índia por volta do século V AEC, o budismo apenas foi introduzido na Coreia cerca de 800 anos mais tarde, no século IV EC, através da China. Rapidamente se transformou numa força dominante que moldava crenças e práticas, pelo que foi oficializado como a religião do reino de Goguryeo e mais tarde, após se ter disseminado pela península, como a religião do reino unificado de Silla (668-935)<sup>74</sup>. Uma característica do budismo, que é de particular importância para o tópico do sincretismo, é a sua adaptação às culturas e crenças locais quando se insere numa região nova. O budismo não é uma religião “(...) exclusivista, autoritária como o cristianismo ou o islamismo. A pureza doutrinária é de pouca importância”<sup>75</sup>. Um exemplo que confere esta característica são as diversas alusões aos espíritos ou Deuses das montanhas, que já foram mencionados anteriormente, no *Samguk*

---

<sup>74</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>75</sup> Il-yeon, 1281. *Samguk Yusa*. s.l.:s.n.

Yusa<sup>76</sup>, entidades que remontam a práticas ancestrais animistas e xamanistas. O Samguk Yusa em si, um documento compilado por um monge budista no século XIII, comprova a influência do budismo ainda nos dias atuais, sendo considerado um tesouro nacional.

A tradição budista introduzida pela China na Coreia foi o budismo maaiana, a tradição mais seguida no mundo. Esta escola sublinha a importância dos bodisatvas, praticantes de budismo que atingiram um alto nível de iluminação, o que lhes permite escapar do ciclo eterno da morte e da reencarnação, mas que optaram por permanecer na existência para ajudar outras pessoas<sup>77</sup>. Ou seja, em vez de entrarem no Nirvana definitivo, os bodisatvas adiam a libertação final por compaixão. Os budistas acreditam no *samsara*, um ciclo contínuo de nascimento, velhice e morte, cuja libertação só é possível depois de alcançar Nirvana através da iluminação. O que mantém as pessoas presas neste ciclo de morte e reencarnação é o peso dos respetivos carmas<sup>78</sup>. Carma, no contexto religioso, significa “ação” e representa uma lei causal: “(...) o processo do carma é uma sequência causal e complexa de ações e suas consequências que continuam em encarnações posteriores”<sup>79</sup>. Outro conceito característico do budismo é o *dukka*, a ideia de que o sofrimento, a insatisfação ou a imperfeição são inerentes à vida. Um ensinamento fundamental que é considerado um facto incontornável da vida de todos os seres. A única maneira de “escapar” do *dukka* é ao seguir as Quatro Nobres Verdades e o Nobre Caminho Óctuplo. O tipo de budismo mais influente na Coreia é o *Seon*, uma escola dentro da tradição maaiana, mais conhecida pela sua pronúncia japonesa, *Zen*. Os budistas *Seon* acreditam que a prática da meditação é o caminho direto para a iluminação, com ênfase na experiência direta, na quietude e contemplação. Outro aspeto importante do budismo *Seon* é o foco em *gongan*, mais conhecidos pelo termo japonês, *koan* – uma “(...) questão paradoxal, sem solução por meios racionais, com o intuito de levar os estudantes à iluminação”<sup>80</sup>.

No cinema encontramos vários exemplos de filmes budistas. O budismo pode aparecer tanto como o tema do filme, como também a estrutura filosófica ou a linguagem estética. Um filme que serve de exemplo óbvio e também possivelmente o mais popular é *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* (2003), escrito e realizado por Kim Ki-duk. O filme é construído como uma metáfora do ciclo da vida, do *samsara* ou do *anicca* (a constante mutação de todas as coisas que compõem o

---

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Idem.

universo), onde cada capítulo representa uma estação do ano e uma etapa da existência humana, desde a infância até à velhice e segue a relação entre um mestre budista e o seu discípulo. Todo o filme segue a estética do budismo *Seon*: não existe pressa narrativa, somos convidados à contemplação, ao silêncio, no meio da natureza. Também a passagem do tempo e das estações se pode relacionar com a lei cármica; cada erro cometido pelo discípulo, ações cometidas como fruto do desejo, tem consequências que se traduzem nas estações seguintes. Outro filme profundamente ligado ao budismo é *Mandala* (1981) de Im Kwon-taek. O filme segue as vidas e interações de dois monges sul-coreanos, que percorrem caminhos semelhantes, mas com ideais diferentes. Ji-san é um monge austero, recluso que procura a pureza através do afastamento dos prazeres do mundo. Por outro lado, Po-bun procura mergulhar na dor e ceder às tentações carnis. Esta dicotomia nunca é resolvida – como ensina o próprio budismo, o caminho para a iluminação é único e pessoal.

### III. 2.4 Confucionismo

Mais tarde na história da Coreia, no séc. XIII, durante a dinastia de Joseon até 1910, o confucionismo consolidou-se como a principal ideologia estatal, considerado a base da cultura coreana. Durante mais de 500 anos, o confucionismo foi promovido como a doutrina oficial e permeou a vida quotidiana dos coreanos ao moldar estruturas familiares, normas hierárquicas e instituições. Vários aspetos moldam ainda hoje as realidades quotidianas dos sul-coreanos. A versão adotada foi o neoconfucionismo, uma interpretação mais racionalista e sistematizada do pensamento de Confúcio, desenvolvida por Zhu Xi durante a dinastia Song, na China<sup>81</sup>. O neoconfucionismo coreano atribui grande importância à ordem social, com especial destaque para a piedade filial. No contexto coreano, a piedade filial é mais do que apenas o “respeito pelos pais” ou o “respeito para com pessoas mais velhas”, é uma obrigação ética, um conjunto de regras com o intuito de “(...) criar um bom carácter e ditar a forma como as pessoas, em diferentes relações entre si, se devem comportar”<sup>82</sup>. De acordo com o confucionismo, os cinco tipos de relações são as seguintes: pai/mãe e filho/a, governador e governado/a, marido e mulher, irmão mais velho e irmão mais novo, amigo e amigo. Em todos estes conjuntos de relações, exceto na de amigo para amigo, existe alguém que está num nível superior da hierarquia e deve agir de uma forma justa. Por exemplo, no contexto

---

<sup>81</sup> Idem.

<sup>82</sup> Idem.

familiar, onde reina a autoridade parental, o pai é o núcleo familiar, um patriarcado que está acima dos demais. A outra parte da relação deve assistir os seus superiores e agir de acordo com aquilo que lhes é pedido<sup>83</sup>. Foram impostos papéis sociais de género, nomeadamente o conceito de que os homens controlam o exterior, ou seja, os aspetos públicos da vida, enquanto as mulheres governam o interior, os aspetos domésticos da vida. Contudo, esta não era sempre a realidade, particularmente junto dos coreanos das classes mais baixas, uma vez que frequentemente eram as "(...) mulheres que trabalhavam nos campos de arroz e lidavam com a vida frenética dos mercados"<sup>84</sup>. De acordo como o pensamento confucionista, a mulher está abaixo do homem e deve trabalhar para servir os homens presentes na sua vida, seja o marido, o pai ou o filho. Existe uma pressão social enorme para que as mulheres casem cedo, para que apenas sejam instruídas em determinadas áreas e para que não detenham mais poder do que os seus colegas masculinos<sup>85</sup>.

Atualmente, os valores confucionistas continuam visíveis em vários aspetos da vida quotidiana sul-coreana. Festividades como o *Seollal* (Ano Novo Lunar) e o *Chuseok* (festival da colheita) evidenciam a continuidade dessas tradições, através de cerimónias ancestrais conhecidas como as *jesa* (제사), realizadas em casa para homenagear os antepassados com oferendas e rituais de reverência. Além disso, estruturas sociais contemporâneas, como o serviço militar obrigatório, refletem princípios confucionistas como a piedade filial e o respeito pela hierarquia, onde os homens são moldados e treinados para o mercado de trabalho. O mesmo se aplica ao ambiente corporativo, onde muitas empresas reproduzem modelos de organização e autoridade herdados da ética confucionista<sup>86</sup>. Deste modo, a Coreia do Sul permanece uma nação muito ligada às suas tradições e assim bastante conservadora. Mesmo aqueles que não praticam nenhuma religião participam em festividades por respeito aos seus antepassados e à família. No cinema, pode-se argumentar que o confucionismo se expressa de forma subjacente. Embora esteja invisível como uma doutrina formal que acompanha as vidas diárias dos sul-coreanos, o confucionismo surge através da sua influência sobre as estruturas sociais, valores morais e relações entre personagens. Ou seja, o confucionismo vive-se através de todas as interações que se desenrolam no ecrã. Como em *The Housemaid* (1960) de Kim Ki-young, um filme que apresenta toda a estrutura de poder, classe e tradição no seio familiar e revela o aspeto conservador e

---

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> Idem.

<sup>85</sup> Idem.

<sup>86</sup> Idem.

confucionista de uma ordem moral e patriarcal onde o estatuto é definido por função, idade e género.

### III. 2.5 Cristianismo

Finalmente, a última religião com relevância para o imaginário sul-coreano é o Cristianismo. Introduzido na Coreia através da China no início do século XVIII, as origens da igreja católica coreana remontam a 1784, quando Yi Seung-hun, um membro da nobreza, foi "(...) batizado em Pequim e trouxe crucifixos, textos e outros artigos consigo para ajudar a disseminar a palavra da nova religião"<sup>87</sup>. A religião foi posteriormente proibida, o que iniciou um período de perseguição e martírio ao longo do século XIX. Yi Seung-hun acabaria por ser decapitado e martirizado na perseguição católica de 1801. No entanto, missionários de vários países ocidentais, nomeadamente dos Estados Unidos da América, chegaram à Coreia para disseminar a palavra cristã, muitos dos quais se tornaram importantes no desenvolvimento educacional dos coreanos. Um dos principais exemplos da influência cristã na educação está relacionado com a universidade Yonsei, uma das instituições mais prestigiadas do país. Yonsei foi fundada quando um antigo hospital fundado por Horace Newton Allen, um médico missionário protestante, se fundiu com uma universidade cristã, também esta fundada por missionários<sup>88</sup>. Para além da educação, muito missionários também desempenharam um papel crucial na saúde e em reformas sociais, o que contribuiu para a modernização da sociedade da altura<sup>89</sup>. Quando o Japão ocupou a Coreia em 1910, o cristianismo ganhou popularidade não só graças ao seu aspeto espiritual e económico (devido à sua associação à modernização e educação ocidental), mas também devido, em parte, ao nacionalismo sentido na altura, uma vez que "(...) servia como uma expressão da sociedade coreana que não estava totalmente sob o controlo japonês"<sup>90</sup>. Após a libertação e a Guerra da Coreia, o número de cristãos cresceu rapidamente. Devido à destruição causada pelo conflito e aos desafios económicos que se seguiram, muitas pessoas procuravam refúgio junto das igrejas<sup>91</sup>. Atualmente, igrejas protestantes são visíveis por toda a parte, desde grandes catedrais em grandes

---

<sup>87</sup> Idem.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Clark, D. N., 2006. Christianity in Modern Korea. *Rethinking Our Notions of "Asia"*, 11(2), pp. 35-39.

<sup>91</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

idades, a pequenas igrejas em aldeias rurais. Cruzes de néon, mega igrejas, cultos; a Coreia do Sul é um dos países asiáticos com a maior proporção de cristãos praticantes, protestantes e católicos e conta com mais de 21 mil missionários em 197 países<sup>92</sup>.

No cinema, o cristianismo pode surgir de um modo multifacetado, o que reflete o seu papel histórico e espiritual na Coreia do Sul e também no mundo. Em muitos casos, o cristianismo é problematizado, isto é, surge na linguagem cinematográfica e na narrativa numa posição de crítica. Em *Silenced* (2011), realizado por Hwang Dong-hyuk, um filme baseado em factos reais, acompanhamos Kang In-ho, um professor que começa a trabalhar numa escola para crianças surdas numa cidade rural. Rapidamente o professor descobre que várias alunas são abusadas sexualmente por membros de administração da escola, incluindo o diretor, ao longo de um período de cinco anos, no início da década de 2000. O que o filme apresenta, de forma bem explícita, é uma denúncia à hipocrisia institucional, no caso a religiosa, e a cumplicidade das autoridades face a abusos de poder. Aproximadamente a meio do filme, após o protagonista denunciar os crimes cometidos, num contexto judiciário, em tribunal, torna-se evidente que deter um elevado estatuto enquanto membro fiel da igreja e grande poder económico abre muitas portas e permite silenciar vítimas, proteger agressores e encobrir abusos. De um modo semelhante, embora mais grotesco, *The Fake* (2013), realizado por Yeon Sang-ho, evidencia a cegueira moral e o fanatismo que muitas vezes envolve a igreja cristã. A narrativa ocorre numa aldeia prestes a ser submersa por uma barragem, onde um falso padre aproveita-se da vulnerabilidade dos moradores com promessas de salvação e reconstrução, em troca de doações. É novamente exposta a hipocrisia religiosa, numa nação onde existe um número significativo de cultos religiosos. Contudo, o cristianismo também pode surgir lado a lado com as outras crenças presentes na Coreia do Sul, como em *The Wailing* (2016), de Na Hong-jin, onde a certo momento um padre católico tenta lidar com eventos sobrenaturais, mas fracassa, impotente, uma vez que estes eventos estão relacionados com forças espirituais mais arcaicas do imaginário coreano, como o xamanismo ou o budismo. Ou também nos cenários dos filmes, mesmo que não seja propositado, graças a todas as cruzes e igrejas que se espalham tanto pelas grandes metrópoles, como nas cidades rurais.

---

<sup>92</sup> Yoon, L., 2024. *Religion in South Korea - statistics & facts*. [Online]

### **III. 3. Eventos históricos**

Para aprofundar ainda mais a contextualização necessária à compreensão de certos filmes sul-coreanos e a cultura por detrás, e uma vez que estes eventos se manifestam como temas recorrentes na linguagem cinematográfica, julgo essencial abordar alguns eventos históricos que marcaram profundamente a Coreia do Sul. É natural a assiduidade destes temas e que o cinema, enquanto reflexo e veículo de memória coletiva, recorra com frequência a estas experiências históricas, sendo impossível ignorar a influência que tiveram na identidade nacional sul-coreana. Temas como a divisão da península, que resultou na separação abrupta de famílias e na consolidação de dois sistemas ideológicos opostos, a Guerra da Coreia (1950–1953), na qual cerca de 3 milhões de pessoas perderam a vida, os movimentos estudantis contra as ditaduras militares ao longo das décadas de 1970 e 1980, e o massacre de Gwangju em 1980, onde civis foram brutalmente reprimidos por exigirem democracia.

#### **III. 3.1 Divisão da península**

Após os 35 anos de ocupação japonesa, a Coreia foi finalmente libertada no final da Segunda Guerra Mundial, mas rapidamente se tornou palco de disputa geopolítica entre as superpotências emergentes. A península foi então dividida temporariamente ao longo do paralelo 38 N, por decisão dos Estados Unidos da América, como forma de impedir que os russos ocupassem a totalidade da península<sup>93</sup>. Em 1948, foram formados dois governos coreanos separados: a República da Coreia (ROK – Coreia do Sul), apoiada pelos EUA e liderada por Syngman Rhee, e a República Popular Democrática da Coreia (DPRK – Coreia do Norte), apoiada pela União Soviética e liderada por Kim Il-sung. O presidente norte-americano assegurou a promessa de Stalin em honrar o paralelo 38N, sem antes consultar o povo coreano. De acordo com Young, "(...) nenhum dos líderes imaginou que a decisão resultaria na divisão permanente do país, unificado desde 668"<sup>94</sup>. Esta divisão acabaria por provocar a Guerra da Coreia em 1950. Atualmente, o dia 15 de agosto, que marca a Libertação da Coreia, é feriado nacional tanto na Coreia do Norte como na Coreia do Sul<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> Young, I. L., 200. *Brief History of Korea - A Birds Eye View*. New York: The Korea Society.

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> Fuini, P., 2022. *Libertação da Coreia*. [Online]

### III. 3.2 Guerra da Coreia

A Guerra da Coreia está intrinsecamente ligada à divisão da península, como consequência direta. Ambos os líderes dos dois governos separados pretendiam unificar a Coreia sob os respectivos ideais e sistemas políticos. Estes interesses contraditórios levaram a tensões e inimizade entre o norte e o sul que culminaram no início da guerra a 25 de junho de 1950<sup>96</sup>, com um ataque surpresa da DPRK ao sul. O conflito trágico conta com um legado que causou a morte de cerca de 3 milhões de coreanos, tanto militares como civis<sup>97</sup>. Ironicamente, um conflito que tinha como objetivo unificar uma nação acabou por tornar esta possibilidade ainda mais inalcançável. As questões centrais não foram resolvidas, as tensões agravaram-se e foi deixada uma cicatriz profunda na história da península. Esta cicatriz, também ligada ao parágrafo anterior, reflete-se no cinema de forma recorrente. Em *Gilsodom* (1986), de Im Kwon-taek, um filme sobre uma mulher que procura pelo filho que perdeu durante a Guerra da Coreia, vemos uma das maiores consequências da divisão: famílias separadas. O filme é inspirado num evento real de 1983, quando o canal televisivo KBS (Korean Broadcasting System) transmitiu reencontros entre familiares separados pela guerra, chamado "*Finding Dispersed Families*". Também no filme *Piagol* (1955), de Lee Kang-cheon, surgem temáticas relacionadas com a guerra, um dos primeiros a representar soldados comunistas, algo arriscado num período em que o cinema era utilizado como instrumento ideológico e que contava com uma forte censura anticomunista. A sua estreia foi inicialmente bloqueada por ter sido acusado de mensagens pró-comunistas e só foi aprovado pela censura com a inclusão de uma cena com a bandeira sul-coreana que sugeria a superioridade do Sul relativamente ao Norte<sup>98</sup>. Com este último exemplo, observa-se os primórdios de algumas redundâncias temáticas que serão analisadas mais à frente. Um filme mais humanista, existencialista e com preocupações morais.

---

<sup>96</sup> HyoJung, J. J., 2010. *Overview of the Korean War and its Legacy*. [Online]

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema : from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

### III. 3.3 Movimentos estudantis durante as ditaduras

Ao longo da segunda metade do século XX, os estudantes sul-coreanos desempenharam um papel crucial na história política do país, particularmente na luta contra as ditaduras militares que assombraram e oprimiram a população nas décadas de 60, 70 e 80. Em 1960, eleições fraudulentas e a morte de um estudante numa manifestação<sup>99</sup> levaram à Revolução de Abril a 19 de abril, que reuniu cerca de 50 mil estudantes nas ruas de Seul. Quando se aproximaram do gabinete presidencial, a multidão foi alvo de tiros por parte da polícia, o que resultou em mais de 20 mortos, vários feridos e transformou o conflito numa situação revolucionária<sup>100</sup>. A revolução resultou na demissão e no exílio de Syngman Rhee. No entanto, o período breve de tranquilidade terminou com um golpe militar em maio de 1961 liderado por Park Chung-hee. Ao longo das próximas duas décadas, marcadas pelo governo autoritário, a opressão intensificou-se, pelo que forçou os movimentos estudantis a serem mais estruturados e organizados, operando maioritariamente de forma clandestina<sup>101</sup> e com mais riscos. Apesar das condições, os círculos universitários cresceram, por exemplo: "(...) a Universidade Nacional de Seul apenas tinha 5 ou 6 agrupamentos ideológicos no final da década de 1960. No final da década de 1970 contava com mais de 20"<sup>102</sup>. A década terminou com o assassinato de Park Chung-hee em 1979.

Em 1980, ocorre um dos eventos mais marcantes da história moderna da Coreia do Sul; um que reside permanentemente no imaginário da população. O Massacre de Gwangju ou o Movimento Democrático de Gwangju, que ocorreu depois do golpe militar de Chun Doo-hwan. Teve início a 18 de maio de 1980 e durou 10 dias, até 27 de maio. No primeiro dia, vários estudantes da Universidade de Chonnam protestavam contra a lei marcial e a contra a ordem de encerramento das universidades<sup>103</sup>. Os manifestantes eram agredidos, torturados, violados e mortos. A 21 de maio, militares abriram fogo contra os estudantes. Perante a possibilidade de um massacre, os civis armaram-se com aquilo que puderam e no dia 27, deu-se o "confronto final", onde milhares de civis perderam a vida, dada a diferença de habilidade e armamento que possuíam ambos os lados<sup>104</sup>. As manifestações foram

---

<sup>99</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>100</sup> Méndez Ospina, A., 2024. Student movements of 60s, 70s and 80s in South Korea, and their input the country's democracy. *Mundo Asia Pacífico*, 13(24), pp. 43-56.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Idem.

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Ibidem.

violentamente suprimidas pelas forças armadas, ao longo dos vários dias e posteriormente, ao longo dos anos subsequentes, o regime militar também tentou suprimir informações sobre o massacre. Nomeadamente, o número de mortos, que se estima ser mais de 2 mil civis, embora o registo oficial conte com apenas 203, e ao pintar os manifestantes como violentos<sup>105</sup>.

Posteriormente aos eventos de Gwangju, os movimentos estudantis continuaram, especialmente após as eleições de 1985, quando "(...) os partidos da oposição e os grupos dissidentes acusaram o governo de Chun Doo-hwan de ilegitimidade e o responsabilizaram pelo Massacre de Gwangju"<sup>106</sup>. Em 1987, a morte de Park Jong-chul, um estudante de apenas 21 anos, resultado de tortura intensa, um facto que o próprio governo tentou ocultar, contribuiu para o aumento da agitação e ajudou a desencadear o Movimento Democrático de Junho de 1987<sup>107</sup>. Este movimento culminou numa declaração que prometia eleições presidenciais diretas, a melhoria dos direitos humanos, libertação de presos políticos e promoção da autonomia local<sup>108</sup>.

Todos estes acontecimentos deixaram uma marca de elevadas proporções na sociedade sul-coreana, que lutou intensamente ao longo de várias décadas – com sangue e suor – para conquistar a liberdade. Reconhecidos como símbolos da luta pela democracia, estes episódios também contribuíram para a consolidação de uma cultura de resistência. Como será analisado posteriormente, o trauma histórico ou coletivo é um dos temas que ocorre frequentemente na linguagem cinematográfica sul-coreana. A memória popular e a tradição oral mantêm viva a história do que aconteceu há 45 anos, em Gwangju, e o que aconteceu em 1987 na nação. Um exemplo que explorou a temática de forma aberta e reflexiva é o filme *Peppermint Candy* (1999), de Lee Chang-dong, onde o massacre é apresentado como um ponto central na vida do protagonista, cuja trajetória de vida é totalmente influenciada pela brutalidade daquilo que testemunhou. Através de uma reencenação, vemos o protagonista no centro da catástrofe e todo o trauma que se segue. De um modo mais direto, *A Single Spark* (1995) também aborda a temática da resistência, realizado por Park Kwang-su, cujos filmes frequentemente retratam a violência do estado e a opressão. O filme é baseado na vida real de Jeon Tae-il, um jovem

---

<sup>105</sup> Min, E., Joo, J. & Kwak, H. J., 2003. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, CT: Praeger.

<sup>106</sup> Méndez Ospina, A., 2024. Student movements of 60s, 70s and 80s in South Korea, and their input the country's democracy. *Mundo Asia Pacífico*, 13(24), pp. 43-56.

<sup>107</sup> *1987: When the Day Comes*. 2017. [Filme] Realizado por Jang Joon-hwan. Coreia do Sul: Woojeung Film

<sup>108</sup> Cit. In. Méndez Ospina, A., 2024. Student movements of 60s, 70s and 80s in South Korea, and their input the country's democracy. *Mundo Asia Pacífico*, 13(24), pp. 43-56.

trabalhador de uma fábrica onde os empregados eram violentamente explorados, ativista, que se autoimolou em 1970 como forma de protesta contras as condições desumanas vivenciadas nas fábricas de têxteis. O filme *1987: When the Day Comes* fala especificamente dos eventos anteriormente mencionados no final da década de 1980, do ponto de vista dos cidadãos comuns, como estes se apercebem de que estão a vivenciar e fazem parte de uma ação política histórica, uma ação de desespero perante um governo que ameaça diretamente a sobrevivência de todos, sempre a fazer referência a pessoas, datas, locais e eventos reais que, de um modo cronológico.

### III. 3.4 Han Kang

Para afirmar ainda mais o impacto que o Massacre de Gwangju teve na memória dos sul-coreanos e aprofundar sobre a cultura, falaremos brevemente de Han Kang, que nasceu precisamente nessa mesma cidade, em 1970. A autora, uma criança de 9 anos na altura, mudou-se para Seul quatro meses antes dos acontecimentos, quando o pai decidiu tornar-se escritor a tempo inteiro e viver na capital<sup>109</sup>. Apenas descobriu o Massacre com 12 anos, quando encontrou na prateleira superior de uma estante um álbum de fotos tiradas por jornalistas estrangeiros que circulava clandestinamente<sup>110</sup>. A descoberta fê-la crescer com este trauma coletivo sempre presente na memória, pelo que se tornou num trauma pessoal e deixou marcas profundas. A vivência influenciou diretamente a criação da sua obra *Atos Humanos* em 2014, um romance que aborda as consequências humanas e sociais do massacre, explora temas como a dor coletiva, a memória, a resistência. A narrativa é construída a partir de várias perspetivas e oferece um retrato comovente das vítimas e dos sobreviventes, sem eufemizar quaisquer detalhes, de uma forma muito fria e crua, exatamente como os factos ocorreram. O primeiro capítulo, "O Rapaz", acompanha Dong-ho, um jovem adolescente de apenas 15 anos que se voluntaria para ajudar na identificação dos cadáveres, vítimas do massacre, que se acumulavam no ginásio da escola, uma morgue improvisada. Este é o ponto de vista mais próximo aos acontecimentos, um relato direto contado na segunda pessoa.

"Entras no ginásio, enfrentando a náusea que o cheiro fétido te provoca.  
(...) Os caixões que já passaram pela cerimónia fúnebre estão

---

<sup>109</sup> Armitstead, C., 2016. Han Kang: 'Writing about a massacre was a struggle. I'm a person who feels pain when you throw meat on a fire'. *The Guardian*, 5 Fevereiro.

<sup>110</sup> Ibidem.

arrumados junto à porta; e sob a enorme janela, envoltos em panos brancos, encontram-se os corpos de trinta e duas pessoas cujos familiares ainda não apareceram para os depositar em caixões. Junto à cabeça de cada um dele, uma vela metida numa garrafa vazia tremeluz em silêncio.”<sup>111</sup>

Os capítulos subsequentes proporcionam outros pontos de vista que demonstram como as mãos do regime alcançavam todos os cantos da sociedade. Desde uma alma encarnada, num tom lírico, a um prisioneiro pertencente à classe operária, sobrevivente de tortura ou uma editora que sofre às mãos da censura violenta. É uma história que não só reconta factos, como também demonstra como a dor e o luto se prolongam muito além do evento histórico, como afetam as vidas de sobreviventes de forma permanente.

Com uma longa carreira que iniciou em 1993, a sua primeira obra traduzida foi *A Vegetariana* de 2015 que, apesar das críticas à tradução, ganhou o Booker Prize. Em outubro de 2024, Han Kang tornou-se a primeira sul-coreana e a 18ª mulher a ser distinguida com o Prémio Nobel da Literatura. Reconhecida pela sua “intensa prosa poética que confronta traumas históricos e expõe a fragilidade da vida humana”<sup>112</sup>, Han também o presidente sul-coreano da altura, Yoon Suk Yeol, congratulou Han por “(...) converter as feridas da nossa história moderna em literatura excelente”<sup>113</sup>.

### **III. 4. Han**

O Han (한) é um conceito complexo e profundamente coreano, muitas vezes descrito como uma mistura de tristeza, ressentimento, luto, arrependimento e raiva que se acumula ao longo do tempo e é transmitida ao longo das gerações<sup>114</sup>. Possui uma dimensão individual e outra coletiva. Pode-se expressar de forma coletiva através dos eventos históricos, culturais e espirituais que a nação ultrapassou, ou de um modo individual, algo que pertence aos cidadãos coreanos desde o dia em que nasceram, como uma cicatriz que carregam no corpo e com a qual vivem até ao final da vida. Por exemplo, um ato de raiva ou de vingança é uma expressão

---

<sup>111</sup> Han, K., 2014. *Atos Humanos*. 3ª edição ed. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

<sup>112</sup> Creamer, E., 2024. South Korean author Han Kang wins the 2024 Nobel prize in literature. *The Guardian*, 10 Outubro.

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> Finkl, H. I. & Dalton-Finkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

individual de Han; as manifestações de rua, revoluções, raiva pública em resposta a injustiças, são expressões coletivas de Han<sup>115</sup>. É um conceito semelhante ao de "saudade", no sentido em que é complicado traduzir exatamente aquilo que significa e todas as suas nuances para outra língua, e também pelo facto de ser uma palavra abundantemente relacionada com a cultura do país onde se insere.

Como a "saudade", é algo que se expressa muito na arte. No filme *Sopyonje* (1993) de Im Kwon-taek, sobre artistas musicais itinerantes de *Pansori*, vemos como os artistas deste género musical folclórico expressam o Han através das suas vozes. Ao longo do filme, torna-se claro que *Pansori* já não é valorizado como era antigamente. O seu declínio é vividamente exposto na cena do mercado, onde Yubong, um mestre de *Pansori*, e Songhwa, a sua filha, cantam para um pequeno grupo de pessoas, cuja atenção é rapidamente desviada para uma banda de instrumentos de sopro e percussão que ali passa a anunciar um espetáculo ocidentalizado<sup>116</sup>. Mais tarde no filme, de modo a "incutir Han" na sua filha, o mestre Yubong cega-a propositadamente para que tenha um canto mais emotivo, numa tentativa de combater o declínio desta forma de arte face à modernização e à introdução do entretenimento ocidental<sup>117</sup>. Em 2003, *Pansori* foi considerado Património Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO. Outra expressão de Han na música é a canção popular tradicional "Arirang". Existem milhares de variantes desta mesma canção, cada província e até mesmo aldeias específicas têm as suas próprias versões. Embora o Aegukga seja o hino nacional oficial da Coreia do Sul, "Arirang" é considerado por muitos coreanos como o verdadeiro hino nacional das Coreias<sup>118</sup>. Durante a ocupação japonesa, "Arirang" tornou-se numa canção de resistência, o que contribuiu ainda mais para o sentimento nacionalista da altura. No mesmo período, estreia-se o filme *Arirang* (1926) de Na Un-gyu, um filme perdido sobre a opressão japonesa. Diz-se que "(...) os públicos emocionados cantavam a canção em conjunto enquanto assistiam ao filme"<sup>119</sup> como uma manifestação da raiva e tristeza do povo. A explosão emotiva do público perante o filme está em conformidade com o sentimento de Han e a sua manifestação como uma energia que toca a todos os coreanos. Para terminar esta secção, deixo um poema sobre Han que captura a sua essência eficazmente:

---

<sup>115</sup> Min, E., Joo, J. & Kwak, H. J., 2003. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, CT: Praeger.

<sup>116</sup> *Sopyonje*. 1993. [Filme] Realizado por Kwon-taek Im. Coreia do Sul: Taehung Pictures.

<sup>117</sup> Idem.

<sup>118</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>119</sup> Ibidem.

*A memória corporal da dor é  
Facilmente apagada  
Mas  
A ferida do coração  
Cresce cada vez mais  
Parte e regressa e  
Encara-me na noite profunda  
Não só encara, mas  
Chora com tristeza  
Treme de raiva  
Ou abraça o desespero  
A dor do corpo é sensorial mas  
A ferida do coração  
Em contacto com a essência da vida  
É talvez o chamado Han*

Han de Pak Kyongni<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Pak Kyöngni 박경리, Pöřigo kal kŏnman namasŏ ch'am holgabunhada 버리고 갈 것만 남아서 참 홀가분하다 [I leave light-heartedly with nothing left to keep] (Seoul: Maroniebuksŭ 마로니에북스, 2008), 106, tradução minha.

## **CAPÍTULO IV: MITOLOGIA DO CINEMA SUL COREANO E CULTURA DO PAÍS**

O cinema é, desde a sua origem e como as outras artes, um espaço para a reinvenção do mito. Isto é, através das redundâncias que o constituem, o mito que integra o imaginário da população que o concebe e consome pode ser reinventado ao longo do tempo. Na Coreia do Sul, onde a memória coletiva é marcada profundamente por vários períodos distintos ao longo do século XX, coincidindo com o momento em que o cinema foi introduzido, os filmes funcionam frequentemente como narrativas que reelaboram, consciente ou inconscientemente, os mitemas (estruturas narrativas, arquétipos, temas, décors, entre outros) que atravessam o imaginário coletivo.

Este é o capítulo principal da investigação levada a cabo e propõe analisar o modo como o cinema sul-coreano contemporâneo articula a sua própria mitologia enquanto uma linguagem simbólica viva que dialoga diretamente com a cultura e história do país, um imaginário que está em eterna evolução. A abordagem mitológica adotada baseia-se na premissa de que os filmes operam como espaços de reinvenção, onde mitos tradicionais podem ser reformulados ou substituídos por novos mitos que moldam a identidade urbana e nacional. Pretende-se analisar compreensivamente, de forma decrescente, partindo dos tópicos mais recorrentes para os menos frequentes, os diferentes elementos que surgem em redundância e ir a fundo na investigação realizada, uma análise sempre complementada com os exemplos fílmicos que a sustentam. Para tal, são utilizadas as fichas de análise mencionadas no primeiro capítulo da presente dissertação, que serviram para a recolha e identificação das informações mitológicas presentes nos 65 filmes visualizados.

Os tópicos de análise são os seguintes: géneros; temas/motivos; personagens; décors/cenários; emblemas/símbolos; arquétipos; situações dramáticas. Ao mesmo tempo que a análise é sustentada de exemplos fílmicos, também será feito o confronto dos mitemas com mitos coreanos tradicionais e com a cultura nacional moderna. Com isto, procura-se revelar a mitologia do cinema sul-coreano contemporâneo e como esta evoluiu ao longo das décadas.

É também importante destacar que, em alguns dos tópicos de análise, será feita uma distinção entre o período pré-democrático na Coreia do Sul e a modernidade.

Como foi visto no capítulo “Breve História do Cinema Sul-Coreano”, o primeiro presidente eleito democraticamente foi Roh Tae-woo em 1987, que governou até 1993. Considera-se importante esta distinção, uma vez que antes do processo de transição para uma democracia, os filmes e guiões eram fortemente condicionados pela censura. Após a transição, torna-se evidente uma maior liberdade criativa, ousadia crítica e a possibilidade de explorar cantos do cinema que anteriormente estavam interditos aos cineastas.

## **IV. 1. Géneros**

O primeiro tópico de análise abordará a questão dos géneros cinematográficos, com o objetivo de compreender de que forma estes se manifestam na linguagem do cinema sul-coreano contemporâneo. Pretende-se investigar não apenas como os géneros são utilizados formalmente, mas também como emergem em resposta a contextos históricos, sociais e culturais específicos.

### **IV. 1.1 Drama**

O género mais comum entre os filmes sul-coreanos analisados é, certamente, o drama. Nas informações recolhidas, entre os filmes visualizados, 56 são considerados dramas. O facto não é de admirar, uma vez que a Coreia tem uma longa história com este género. O primeiro género fílmico adotado na Coreia, no início do século XX, foi precisamente o melodrama (ou o *shinpa*, um termo que se referia a peças de teatro da “nova onda”, posteriormente adaptado ao cinema)<sup>121</sup>. Com origem no Japão, é o género com a maior popularidade historicamente, desde que foi introduzido na Coreia. A Coreia do Sul não possui um género próprio, isto é, não possui um género que seja originalmente coreano. Como os Estados Unidos da América tem o western ou Hong Kong tem os filmes de artes marciais. Até o melodrama *shinpa*, o género que dominou o cinema sul-coreano até aos anos 90, ainda muito produzido atualmente, e que possui um alto grau de características culturais sul-coreanas, é um género importado, originário do Japão. O género melodramático refere-se a filmes excessivamente sentimentais, cujo objetivo é deixar o público em lágrimas e nos quais o conflito narrativo habitualmente gira em

---

<sup>121</sup> Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema : from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

torno de um romance<sup>122</sup>. O género popularizou-se devido a três motivos principais. Primeiro, pelo facto de grande parte do público destes filmes serem mulheres. As mulheres foram as primeiras espetadoras de cinema na Coreia<sup>123</sup>. Numa sociedade que estava e continua a estar sob a crença confucionista, uma crença conservadora, onde se considera que chorar é um ato feminino, os homens consideravam este género fílmico feminino. E sendo que a maioria das produções eram melodramas, poucos homens frequentavam os cinemas. O entretenimento estava, portanto, dividido por géneros: o desporto era para os homens e o cinema para as mulheres<sup>124</sup>. Deste modo, a maioria dos filmes era produzido com as espetadoras em mente. Segundo, muitos dos melodramas eram baseados em romances, cujos leitores eram principalmente mulheres<sup>125</sup>. Terceiro, porque os melodramas tinham como foco principal as narrativas e os atores, ao contrário de outros géneros, e não necessitavam de técnicas cinematográficas avançadas ou cenários dispendiosos<sup>126</sup>. Após a libertação e a Guerra da Coreia, apesar de terem surgido outros géneros, o melodrama continuou a ser o género mais proeminente. Por exemplo, no início da década de 1960, ocupavam 73,5% da totalidade dos filmes produzidos<sup>127</sup>. Um filme que exemplifica bem o género é *The Coachman* (1961), realizado por Kang Dae-jin, nomeado ao Urso de Ouro em Berlim e vencedor do Urso de Prata. Um drama familiar clássico centrado num viúvo que tenta manter a família unida. *The Coachman* possui os elementos típicos do género melodramático/*shinpa*/drama, nomeadamente:

- Personagens claramente definidas. Isto é, personagens que são distintamente “boas” e outras que são “más”, como o protagonista Ha Chun-sam, que é pobre, mas moralmente correto, e o seu adversário, o seu empregador, que é rico, mas moralmente corrupto.

- Uma história de amor trágica. A história da filha do protagonista, uma mulher surda-muda casada com um homem abusivo que o pai salvou da morte certa durante a guerra e que eventualmente impulsiona-a a suicidar-se.

---

<sup>122</sup> Min, E., Joo, J. & Kwak, H. J., 2003. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, CT: Praeger.

<sup>123</sup> Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema : from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Ibidem.

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> Min, E., Joo, J. & Kwak, H. J., 2003. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, CT: Praeger.

- Um final triunfante. O sucesso do filho Su-eob no final do filme, ao passar no exame de advocacia e ao tornar-se procurador, algo que eleva socialmente a sua família acima do empregador moralmente corrupto, um triunfo final<sup>128</sup>.

Atualmente, o termo *shinpa* é frequentemente utilizado de forma pejorativa para descrever melodramas que seguem um estilo antiquado, com coincidências improváveis, reviravoltas e um sentimentalismo excessivo<sup>129</sup>. No entanto, muitos destes elementos, particularmente o emocionalismo, ainda podem ser encontrados em filmes sul-coreanos mais recentes. Como é o caso de *Christmas in August* (1998), de Hur Jin-ho, um drama sobre um fotógrafo, doente terminal, que inicia um romance com uma polícia de trânsito. No filme encontramos a influência dos *shinpa*, a tradição emocional, uma história de amor trágica. Contudo, o filme expressa-a de um modo mais minimalista e introspetivo e adota uma abordagem reformulada inserida numa estética moderna. É mais contido, silencioso e a emoção não é extremamente dramatizada, porém está presente.

#### IV. 1.2 Thriller

O segundo género fílmico com maior presença é o thriller. Entre os filmes visualizados, o primeiro thriller surge em 1960, com o filme *The Housemaid* de Kim Ki-young, já mencionado anteriormente. Contudo, os thrillers não foram um género dominante na Coreia do Sul durante um longo período. As informações recolhidas demonstram que os thrillers só começaram a ser produzidos significativamente a partir do final da década de 1990 e no início dos anos 2000. O surgimento dos thrillers pode estar ligado ao contexto geopolítico e social que a Coreia do Sul atravessou durante esta altura, que coincide com a era do pós-Guerra Fria, fim da ditadura militar e o início de um processo de democratização. Nas décadas anteriores a estes eventos, quando reinavam os melodramas, questionar as autoridades e seguir um raciocínio lógico era desaconselhado, proibido ou alvo de uma forte censura. E embora o termo thriller não seja simples de definir, entende-se thriller como um filme que procura criar suspense e tensão junto do espetador através de mecanismos de mistério, como uma investigação ou um crime, onde se tenta encontrar explicações e soluções para os problemas apresentados, com recurso à dedução e ao raciocínio. Logo, a produção de filmes do género thriller era

---

<sup>128</sup> Jeong, K., 2006. Nation Rebuilding and Postwar South Korean Cinema: The Coachman and The Stray Bullet. *Journal of Korean Studies*, 11(1), pp. 127-162.

<sup>129</sup> Stringer, J. & Shin, C.-Y., 2005. *New Korean Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

incompatível com um regime que suprimia a racionalidade e o ato de questionar. Uma fonte sugere que durante estas décadas de ditadura militar, que durou aproximadamente 30 anos, existia apenas um inimigo comum, ou uma única fonte de maldade, que era a Coreia do Norte, e assim, estava predeterminado em muitos filmes que o vilão ou o criminoso na narrativa seria um espião comunista do Norte<sup>130</sup>. Este facto, juntamente com a doutrina anticomunista que a Coreia do Sul seguia rigorosamente, limitava o espaço de criação e desenvolvimento dos thrillers. A mesma fonte sugere que o desenvolvimento dos thrillers no final da década de 1990 também está relacionado com "(...) o aumento da densidade populacional, do anonimato individual, uma maior valorização da privacidade e o aumento da taxa de criminalidade resultantes da urbanização capitalista"<sup>131</sup>. Estes fatores contribuíram para uma sensação generalizada de alienação e insegurança, particularmente nas grandes cidades, onde existia cada vez mais uma perceção acentuada da violência como parte do quotidiano, real ou imaginado. Em 2009, a Coreia do Sul atingiu um pico na taxa de criminalidade, com uma taxa de 1,10 homicídios por 100 mil habitantes<sup>132</sup>. Neste contexto, o thriller surge como um género particularmente eficaz em dramatizar o medo, a desconfiança e violência presente nas interações sociais da altura. É um género que se consolidou como um dos mais distintos e internacionalmente reconhecidos da cinematografia do país. O sucesso de filmes como *Shiri* (1999), de Kang Je-kyu, que superou o *Titanic* nas bilheteiras na Coreia, e *Join Security Area* (2000), de Park Chan Wook, foram pontos de viragem cruciais. Ambos os filmes adotam uma estrutura de thriller que envolve investigação e abordam temas politicamente sensíveis (como a divisão da Coreia), algo que anteriormente não era permitido em filmes sul-coreanos<sup>133</sup>. O êxito demonstrou a viabilidade comercial deste género e abriu caminho para alguns dos filmes mais conhecidos do cinema sul-coreano. Em 2003, surgem dois dos mais notáveis thrillers sul-coreanos, *Memories of Murder*, de Bong Joon-ho, e *Oldboy*, de Park Chan-wook. O primeiro sobre dois detetives que tentam resolver vários crimes relacionados, numa pequena província rural. O segundo sobre um homem que é preso, drogado e torturado durante 15 anos e que busca vingança quando finalmente é libertado.

---

<sup>130</sup> Idem.

<sup>131</sup> Park, Y., 2019. From the Era of Melodrama to the Age of the Comedy and the Thriller: The Simultaneous Transformations of Korean Society and Film Genre From the 1990s to the Present. *Korea Journal*, 59(4), pp. 103-135.

<sup>132</sup> Macrotrends, 2025. South Korea Crime Rate & Statistics 1990-2025. [Online]

<sup>133</sup> Park, Y., 2019. From the Era of Melodrama to the Age of the Comedy and the Thriller: The Simultaneous Transformations of Korean Society and Film Genre From the 1990s to the Present. *Korea Journal*, 59(4), pp. 103-135.

#### IV. 1.3 Mistura de géneros

Outra característica da linguagem cinematográfica sul-coreana é a mistura de géneros. Em vários dos filmes analisados, mas principalmente a partir da década de 1990, pode-se constatar que são misturados vários géneros fílmicos em várias produções. A partir dos anos 90, quando finalmente o país se democratizou, a transição política e social que se sentiu nesta altura potenciou a liberalização e a abertura do mercado a filmes estrangeiros, incluindo a distribuição direta por estúdios de Hollywood<sup>134</sup>. O novo panorama que constituía a indústria cinematográfica da altura permitiu a emergência e hibridização de géneros. Por exemplo, o filme *Joint Security Area* (2000) de Park Chan-wook, combina elementos ao estilo de Hollywood, como a ação ou a estrutura habitual de um thriller, com componentes de um típico melodrama sul-coreano. No filme, dois soldados norte-coreanos são encontrados mortos junto à Área de Segurança Conjunta (DMZ), o que inicia uma investigação supervisionada por uma nação neutra, a Suíça. Os elementos melodramáticos são introduzidos quando soldados de ambas as Coreias desenvolvem uma amizade; quando um soldado que guarda a fronteira sul-coreana atravessa-a para conviver com soldados do Norte. Uma amizade que é considerada “proibida” e altamente controversa, uma vez que a tensão militar entre ambas as nações permanece viva. Com isto, estão delineadas as bases que geralmente levam narrativas de amor sentimental, neste caso um amor fraterno, um afeto ilegal, a desfechos trágicos, uma característica central do melodrama. Para além de ser um melodrama, thriller e filme de ação em algumas instâncias, pode considerar-se também como um filme de guerra ou um drama social/político, uma vez que aborda a questão da divisão da Coreia e o trauma da Guerra, temáticas que surgem com frequência no imaginário sul-coreano. E fá-lo de um modo que alude ao humanismo e coloca de parte ideologias: foi um dos primeiros filmes a representar norte-coreanos como seres humanos, sem os demonizar<sup>135</sup>. Portanto, *JSA* funde a tensão e a estrutura habituais de um thriller, com a carga emocional de um melodrama, enquanto coloca em causa questões políticas e insere vários momentos de ação.

Finalmente, uma característica particular da mistura de géneros em filmes sul-coreanos é o que o autor Utin chama de uma “estrutura escorregadia” (“*The*

---

<sup>134</sup> Stringer, J. & Shin, C.-Y., 2005. *New Korean Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

<sup>135</sup> Idem.

*Slippery Structure*)<sup>136</sup> e que pode ser observada em vários filmes proeminentes do Novo Cinema Sul-coreano. Esta estratégia envolve uma mudança abrupta de gênero e de tom a meio do filme, o que cria uma inconsistência que exige que o espectador reajuste as suas expectativas relativamente ao filme<sup>137</sup>. É importante notar que esta estrutura difere da mistura de gêneros convencional. A mistura de gêneros, como foi observado acima, manifesta-se através da expansão dos limites de gênero, onde são agregados elementos de vários gêneros. Como observa Utin: "(...) esta prática apenas desafia a experiência do espectador até um certo limite, uma vez que tais filmes mantêm um tom sistemático (...)"<sup>138</sup>. Por outro lado, a "estrutura escorregadia", para além de mudar o gênero, fá-lo com uma alteração significativa no tom do filme, de forma abrupta. Para exemplificar, *My Sassy Girl* (2001), de Kwak Jae-yong, é um filme que contém elementos de uma comédia para adolescentes ou jovens adultos, de um romance melodramático tradicional e alguns aspetos de paródia, e combina-os numa experiência que desafia a categorização convencional<sup>139</sup>. Numa das cenas do filme, numa estação de metro, ambos os protagonistas estão à procura um do outro desesperadamente. Quando finalmente se encontram, abraçam-se afetuosamente, e a rapariga abruptamente lança um murro na cara de Kyun-woo, seguido da fala "Idiota, é suposto desviares-te"<sup>140</sup>. A grande maioria da cena segue um tom melodramático de romance que é abruptamente rompido, o que reinsere o tom habitual de uma comédia física.

Talvez o mestre desta estratégia seja Bong Joon-ho, que frequentemente quebra momentos sérios e/ou tensos nas suas cenas com momentos de comédia. Uma das cenas mais emblemáticas de *Parasite* (2019) ocorre quando a família Kim, depois de se infiltrar na casa da família Park, aproveita a ausência dos patrões para desfrutar do luxo da mansão. Entretanto a família Park regressa inesperadamente devido à chuva forte. Esta situação de grande tensão, em que a família Kim tenta arrumar, colocar tudo no sítio correto e esconder-se, é abruptamente quebrado por um momento de comédia quando Chung-sook pontapeia escadas abaixo o marido da antiga empregada que vivia num bunker secreto da casa. Também em *Memories of Murder* inúmeros momentos são marcados por interrupções de humor físico. Numa das cenas mais intensas do filme, os detetives protagonistas voltam a um local do crime durante a noite, onde aparece um homem misterioso que leva

---

<sup>136</sup> Utin, P., 2016. Sliding through genres: The Slippery Structure in South Korean films. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 8(1), pp. 45-58.

<sup>137</sup> Idem.

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> Idem.

<sup>140</sup> *My Sassy Girl*. 2001. [Filme] Realizado por Kwak Jae-yong. Coreia do Sul: Shin Cine Communications.

consigo roupa interior feminina vermelha. É desencadeada uma perseguição entre os detetives e este homem que culmina num cenário de uma pedreira, onde o homem se esconde ao fingir ser um dos trabalhadores. Toda a tensão da cena de perseguição, acompanhada de música com percussão intensa e planos em câmara lenta, é quebrada quando a música é interrompida abruptamente porque um dos detetives foi capaz de identificar o fugitivo por este estar a utilizar a roupa interior feminina mencionada. Logo a seguir, outro detetive corre na sua direção e atinge-o com um pontapé voador, uma marca estilística do realizador, o que introduz imediatamente um tom mais cómico, um pouco de humor físico que ameniza a cena. É uma cena onde o tom é alterado por completo repentinamente. Num momento, estamos prestes a capturar aquele que poderá ser o autor dos crimes, o enredo do filme, e noutra somos desarmados pelo humor característico de Bong Joon-ho.

## **IV. 2. Temas e motivos**

O segundo tópico de análise centra-se nos temas e motivos recorrentes que atravessam a linguagem cinematográfica sul-coreana. Ao identificar e mapear os elementos temáticos mais frequentes nos filmes selecionados, torna-se possível compreender quais são as narrativas simbólicas que estruturam o imaginário coletivo da Coreia do Sul contemporânea. Estes temas constituem o núcleo daquilo que pode ser entendido como uma mitologia moderna expressa através do cinema. Assim, esta análise visa não apenas destacar os conteúdos temáticos predominantes, mas também revelar como estes motivos funcionam como veículos de ressignificação cultural e expressão de valores, medos e aspirações partilhados pela sociedade sul-coreana.

### **IV. 2.1 Família**

A temática da família manifesta-se de forma proeminente e complexa no cinema sul-coreano, o que reflete a sua centralidade na estrutura social e cultural do país. A família surge como eixo temático em 23 dos filmes analisados, o que confirma a sua recorrência e relevância narrativa. A presença constante não é surpreendente, tendo em conta a forte influência do neoconfucionismo, que valoriza hierarquias familiares rígidas, a piedade filial e ensinamentos patriarcais. Esta ideologia foi promovida como doutrina oficial desde o início da dinastia de Joseon, em 1392, até

à sua queda, em 1910. É, portanto, uma filosofia que moldou de forma duradoura os códigos morais, o comportamento social e as estruturas de poder ao longo de vários séculos e está profundamente enraizada no imaginário. O seu legado permanece visível na sociedade contemporânea, onde a identidade do indivíduo continua, em grande medida, a ser definida pelas suas relações familiares<sup>141</sup>. Um exemplo que une a identidade individual à família pode ser observado na própria linguagem. Em coreano, as relações familiares estão ligadas pelo termo uri (우리 nosso/nós). Para se referir a alguém dentro da família, utiliza-se o termo “nosso” ou “nossa”, no lugar de “o meu” ou “a minha”. É sempre uri jib (우리집, a nossa casa), uri ddal (우리딸, a nossa filha), uri sengmyeong (우리생명, a nossa vida). Esta noção, que a própria linguagem destaca, reforça a ideia de união para com os outros enquanto família. Estende-se para além da família direta, como pode ser observado em festividades como o *Chuseok*, onde as famílias se juntam para honrar os seus antepassados e pode abranger as gerações do passado, presente e futuro.

No cinema, a unidade familiar é frequentemente explorada não só como um reflexo de valores tradicionais, mas também como um espaço aberto à crítica, onde são demonstrados valores familiares instáveis ou incompletos. É também uma temática que pode ser observada em todas as décadas analisadas. Na década de 1940, com o filme *A Hometown in the Heart* (1949), de Yoon Yong-gyu, é invocada a importância dos laços familiares quando uma criança órfã, que vive num templo budista, se afeiçoa a uma jovem viúva que chega para rezar pelo seu filho recentemente falecido. O filme insere-se num momento de grande instabilidade social e política, 4 anos depois da independência do Japão e pouco antes do início da Guerra da Coreia. Aqui a família é representada como uma unidade fragmentada e não como uma unidade familiar tradicional – os monges do templo são a sua família substituta. É aberto caminho a uma leitura da realidade social da época que revela valores familiares instáveis ou mesmo ausentes. 11 anos mais tarde, em 1960, estreia *The Housemaid* de Kim Ki-young, considerado amplamente como um dos melhores filmes sul-coreanos de sempre. À primeira vista, o filme apresenta uma família tradicional, numa situação de ascensão social, da classe média. Todo o núcleo familiar é abalado quando uma empregada doméstica é introduzida na equação, uma mulher com valores mais modernos que se relaciona com o pai da família. Com isto, surgem problemas de repressão e tensão sexual, abusos de poder e adultério, que foi ilegal na Coreia do Sul até 2015. Numa esfera pública, o

---

<sup>141</sup> Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema : from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

homem tenta manter as aparências, mas o filme rapidamente demonstra a fragilidade da família burguesa com o colapso de toda a ordem que antes predominava e com o colapso psicológico do pai, portador de uma masculinidade frágil. Mesmo o final do filme, que termina com o pai a dirigir-se diretamente ao espetador com a mensagem de que todos os homens pensam cada vez mais em mulheres jovens à medida que envelhecem, apontando o dedo à câmara: "Isto é verdade para todos os homens, mesmo para aqueles que estão a abanar a cabeça!"<sup>142</sup>, implica um tom de crítica e reflexão aos valores tradicionais que dominavam.

Após a década de 1990, a família continua a ser representada de um modo semelhante. A família fragmentada pode ser vista em filmes como *Poetry* (2010), onde uma senhora idosa nos seus 60 anos é a guardiã do seu neto adolescente, autor de um crime. Sem apoio familiar, a protagonista carrega o peso moral dos atos do neto, numa espécie de maternidade deslocada, enquanto tenta lidar com os próprios problemas. A família, aqui, encontra-se reduzida a uma presença funcional, onde o afeto familiar é gradualmente substituído pela impotência. Semelhantemente, em *Aloners* (2021), de Hong Sung-eun, a protagonista vive uma vida marcada pelo isolamento emocional e mantém uma relação distante do pai, após o falecimento da mãe. A ausência de intimidade revela o colapso da família como espaço de afeto.

Por outro lado, também é possível observar que a família surge como uma unidade heroica e unida. Alguns filmes propõem uma valorização da família, mesmo que, por vezes, inserida em contextos extraordinários. Em *The Quiet Family* (1998), de Kim Jee-won, a tradicional estrutura patriarcal está intacta: o pai é o líder da família, que decide abrir uma pousada nas montanhas. Nesta comédia negra absurda, os hóspedes morrem misteriosamente e a família tenta encobrir os factos em união. Aqui, cada membro tem um papel ativo na narrativa. A família está unida não pela harmonia, mas pelo peso do segredo que guardam conjuntamente. A unidade familiar é então preservada. *Parasite* (2019), de Bong Joon-ho, tem uma estrutura semelhante. A família Kim é apresentada como um núcleo unificado e solidário entre si, não obstante a sua posição marginal. Apesar da precariedade em que vivem, cada membro opera como um organismo coordenado e elaboram uma estratégia de sobrevivência, ainda que moralmente ambígua, para se infiltrarem na casa de uma família rica. Novamente, cada membro assume um papel e a família

---

<sup>142</sup> *The Housemaid*. 1960. [Filme] Realizado por Ki-young Kim. Coreia do Sul: Kim Ki-Young Production; Korean Literature Films.

permanece unida através de um segredo que partilham. No caso de *Parasite*, o segredo de terem omitido as suas verdadeiras identidades.

Na mitologia coreana, existem vários mitos e lendas profundamente relacionados com a família. Estes são frequentemente associados a conceitos oriundos do confucionismo e/ou do xamanismo, como o sacrifício ou a piedade filial. Uma lenda, intitulada "O enlutado canta, o monge dança, o velho lamenta" (상가승무노인탄), que consta da Enciclopédia de Literatura Popular Coreana conta a história de um casal jovem que era pobre, mas que permaneceu zeloso para com o pai idoso, viúvo. Na história, o rei disfarçado passa junto a um espetáculo numa aldeia que envolve um idoso sentado a lamentar-se, uma monge sem cabelo a dançar e um homem a cantar. Quando o rei pergunta ao idoso o que se passa, este responde que é o aniversário do falecimento da mulher, mas a família era tão pobre que a sua nora teve de vender o cabelo para poder preparar as oferendas para o rito comemorativo. O seu filho cantava e a sua nora, com a cabeça rapada como um monge, dançava. O rei, comovido com o que acabara de assistir, decide recompensar o filho com uma dica sobre um exame para um cargo governamental. O filho consegue o cargo e acaba por ter muito sucesso na vida<sup>143</sup>. O conto ilustra diretamente a devoção que um filho e a sua esposa (a nora) têm para com um pai idoso, destacando a piedade filial como uma das virtudes mais importantes para os coreanos. Por outro lado, um mito de origem xamanista e que aborda a família como unidade, é o Chilseongbonpuri (칠성본풀이), a origem das sete estrelas da constelação da Ursa Maior. Este mito narra o nascimento e a deificação de Chilseongsin (Sete Estrelas), um "(...) Deus serpente que supervisiona as fortunas de uma família"<sup>144</sup>. A mesma enciclopédia também menciona vários contos indexados especificamente como "filho/nora zeloso/a" ou "filha piedosa"<sup>145</sup>.

#### **IV. 2.2 Identidade**

O segundo tema mais recorrente nos filmes analisados está relacionado com a identidade, em particular com a identidade nacional coreana que tão alienada tem sido pelas várias formas de colonização a que a nação foi sujeita. Refere-se à forma como os filmes expressam o que significa "ser coreano" a nível histórico, social e

---

<sup>143</sup> The National Folk Museum of Korea, 2014. *Encyclopedia of Korean Folk Literature*. 3 ed. Seoul: The National Folk Museum of Korea.

<sup>144</sup> Idem.

<sup>145</sup> Idem.

cultural. Pode-se argumentar que as questões da identidade coreana surgem no início do século XX ou até antes, tendo em conta a sua história e a sua geografia, uma vez que partilha fronteiras com duas potências gigantes a norte, a China e a Rússia, e com as ilhas japonesas a sul e este. Como já foi mencionado anteriormente, um antigo provérbio coreano compara a sua posição a “um camarão esmagado entre baleias”<sup>146</sup>. A Coreia, até ao final do século XIX, funcionava como um estado tributário da dinastia de Qing, da China. Com a derrota da China pelo Japão no final do século, a Coreia tornou-se independente e instaurou o estado monárquico da Coreia Imperial, ou o Império da Coreia, que pouco tempo durou com a colonização formal por parte do Japão em 1910. Durante o período colonial, o regime colonial japonês implementou uma política sistemática de assimilação cultural, onde vários esforços foram feitos para suprimir a identidade coreana. Iniciou-se um processo de “japonização” que proibia a utilização da língua coreana, forçou a adoção de nomes japoneses, obrigava os coreanos a prestar culto em templos Shinto, milhares de mulheres foram escravizadas sexualmente, entre outras medidas<sup>147</sup>. A história da nação torna evidente, desde muito cedo, a necessidade de o povo coreano afirmar a sua identidade nacional.

O cinema contemporâneo sul-coreano procura ativamente contribuir para a afirmação de uma identidade cinematográfica nacional, ou um cinema nacional, ao explorar frequentemente tópicos relacionados com a história e a cultura local. Dos primórdios do cinema, encontramos *Arirang* de Na Un-gyu (1926), que retrata temas de resistência contra o domínio japonês, um filme cujo título em si é o nome de uma canção popular coreana, considerada como o “hino da Coreia unificada”<sup>148</sup>. Ou seja, um título que invoca por si só uma enorme emoção no imaginário coreano, dada a importância que esta canção tem culturalmente. Apesar de ser considerado um filme perdido, a sua influência na altura é inegável, enquanto filme que contribuiu para um enorme sentimento nacionalista contra a nação opressora e um orgulho da cultura local. No primeiro festival de cinema coreano, foi votado pelo público como o melhor filme mudo<sup>149</sup>. Alguns anos mais tarde, estreia o filme *Chunhyangjeon* (“A História de Chun-hyang”) (1935), o primeiro filme sonoro do país, realizado por Lee Myeong-u. Este é outro exemplo de um filme que explora a cultura local. A sua narrativa baseia-se no conto de Chun-hyang, uma história de amor e uma das lendas populares mais conhecida da Coreia, onde a lealdade de

---

<sup>146</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>147</sup> Young, I. L., 200. *Brief History of Korea - A Birds Eye View*. New York: The Korea Society.

<sup>148</sup> Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>149</sup> Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema : from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

Sung, uma *kisaeng* (cortesã), é testada após o seu marido partir para Seoul. Isto pode ser visto como o início da materialização da identidade do cinema coreano.

Dos filmes analisados, vários procuram afirmar a identidade de um cinema nacional, ao retratarem narrativas muito culturalmente coreanas. O filme *Ieoh Island* (1977), de Kim Ki-young, baseia-se num conto popular onde a ilha Ieodo beneficia de um carácter mítico, com particular relevância no imaginário dos habitantes da ilha Jeju, na Coreia do Sul. De acordo com a lenda, qualquer pessoa que avistasse a ilha não poderia regressar com vida e que esta servia de local de repouso para as almas de marinheiros que perdessem a vida em mar<sup>150</sup>. É uma obra profundamente simbólica que trabalha muito a identidade local e cultural da ilha Jeju. Os habitantes da ilha são maioritariamente mulheres, o que pode ser uma alusão direta às *haenyeo*, as mergulhadoras tradicionais da ilha de Jeju. As *haenyeo* são mulheres que, há séculos, mergulham até ao fundo do mar para recolher recursos marinhos como moluscos, algas e ouriços-do-mar, muitas vezes sem o auxílio de equipamentos de mergulho modernos<sup>151</sup>. Uma possível explicação para o facto de esta atividade ser desempenhada sobretudo por mulheres prende-se com a ausência frequente dos homens, cuja participação em atividades como a pesca em alto-mar os expunha a riscos elevados, muitas vezes resultando em acidentes fatais. Além disso, períodos de guerra ou de recrutamento militar afastavam os homens por longos períodos e deixavam, assim, às mulheres a responsabilidade de sustentar economicamente as famílias e a comunidade. Deste modo, no filme *Ieoh Island*, a predominância feminina entre os habitantes da ilha pode ser lida como uma referência direta a este fenómeno cultural.

O realizador que mais explorou e procurou fomentar uma identidade nacional através do cinema, foi certamente Im Kwon-taek. Os seus filmes frequentemente confrontam os diversos traumas da história coreana, incluindo os efeitos da Guerra da Coreia e a divisão nacional, como no filme *Gilsodom* (1986), onde uma mulher procura o filho que perdeu durante a guerra, ou o filme *The Taebaek Mountains* (1994), que narra o conflito ideológico geracional entre proprietários e agricultores na Coreia do Sul<sup>152</sup>, ou até *Mandala* (1981) que lida com o sofrimento de indivíduos, vítimas dos abusos políticos do regime ou do conflito ideológico, através de uma lente budista. Im também conta com a sua própria versão em filme da história de Chun-hyang, um filme de 2000. O seu estilo cinematográfico é um que é

---

<sup>150</sup> Anón., n.d. Fantasy Island Ieodo. [Online]

<sup>151</sup> *Haenyeo: A Força do Mar*. 2018. [Filme] Realizado por Lygia Barbosa da Silva. Brasil; Coreia do Sul: National Geographic Brasil.

<sup>152</sup> Stringer, J. & Shin, C.-Y., 2005. *New Korean Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

ativamente desenvolvido a partir da cultura nacional. *Sopyonje* (1993), o seu filme mais famoso, vendeu mais de um milhão de bilhete em Seul e tornou-se no filme doméstico mais visualizado aquando da sua estreia nos cinemas<sup>153</sup>. Neste filme seguimos Yu-bong e a sua filha adotada, Song-hwa, ambos artistas de *Pansori*, uma forma tradicional de narração coreana, apresentada por um vocalista e um percussionista. Podemos observar a forma como esta arte musical é quase esquecida a favor de outras formas de entretenimento mais modernas, num choque direto com a tradição. É um filme movido pela emoção, tanto expressa quanto contida. Ao longo da duração do filme, existe uma melancolia que assombra todas as cenas, expressa através da maestria de Im. A certo momento, deparamo-nos com um plano-sequência fenomenal no filme, com pouco mais de cinco minutos, no qual as personagens principais descem uma longa estrada, enquanto cantam e dançam conjuntamente. É um plano surpreendentemente infeliz, apesar da jovialidade. É um momento no filme que, creio, captura perfeitamente toda a essência e estética de *han*, o sentimento de angústia inerentemente coreano, uma resposta emocional e cultural a décadas de sofrimento, encaixado num plano imóvel e numa cena de cinco minutos.

#### **IV. 2.3 Virtude feminina e mulher**

Virtude feminina é outro tema que surge recorrentemente e que está relacionado com o confucionismo, como a temática da família. É um tema persistente que também se manifesta muito em narrativas míticas, o que afirma a sua presença desde os primórdios da nação no imaginário coreano. Uma destas narrativas já foi mencionada anteriormente, a história de Chunhyang, reproduzida várias vezes em filme. Outra narrativa de particular relevância está relacionada com o xamanismo e conta a origem das xamãs mulheres. A Princesa Bari nasce como a sétima filha de um rei e uma rainha que pretendiam ter um filho homem. Por ter nascido mulher, é abandonada ao nascer e atirada ao mar dentro de um cofre. A criança é salva por intervenção divina e criada por um monge budista que encontrou o cofre quando este deu à costa. O monge deu-lhe o nome Bari, diminutivo de Barideggie que significa "pequena abandonada". Um dia, Bari descobre que os seus pais biológicos adoeceram através de um xamã que visitou o templo onde vivia, e decide partir numa jornada espiritual em busca do único remédio que poderia salvá-los, numa viagem até ao submundo. Após sete anos de muitas dificuldades, Bari regressa

---

<sup>153</sup> James, D. E., 2001. Im Kwon-Taek: Korean National Cinema and Buddhism. *Film Quarterly*, 54(3), pp. 14-31.

para salvar os pais que a tinham rejeitado inicialmente. Graças às suas ações altruístas, Bari ascende a Deusa xamã que preside os rituais fúnebres<sup>154</sup>.

Esta temática está significativamente associada à piedade filial, ao sacrifício e ao altruísmo feminino. Sob a esfera do confucionismo, uma mulher virtuosa é uma mulher de valor, uma honra para toda a família e esperava-se que fosse passiva, silenciosa e respeitosa. Como foi visto anteriormente na secção sobre o confucionismo, existem 5 tipos de relações: pai/mãe e filho/a, governador e governado/a, marido e mulher, irmão mais velho e irmão mais novo, amigo e amigo. Em nenhum destes conjuntos de relações a mulher se encontra em superioridade hierárquica. Portanto, é uma filosofia que reduz a mulher a um estado passivo e quieto, submisso para com os outros. Esta é uma das principais representações de virtude feminina e da mulher no cinema, a imagem de uma “boa esposa e mãe sábia”<sup>155</sup>.

A segunda principal representação da mulher, é uma mulher maliciosa ou o clássico arquétipo da *femme fatale*<sup>156</sup>. O filme *The Housemaid*, também já mencionado, contém ambas as representações. A senhora Kim, a mãe da família, na segunda metade do filme, que apesar de ter dado à luz recentemente, esforça-se incessantemente a coser em casa em prol da família, representa a ideia de sacrifício no contexto da virtude feminina e no contexto familiar. Por outro lado, a empregada é a encarnação de *femme fatale*, uma mulher que penetra no seio familiar e causa destabilização desde o momento da sua chegada, com adultério, manipulação e homicídio. Também no filme *Jeoh Island*, do mesmo realizador, encontramos este arquétipo. As mulheres que dominam a ilha exercem o indiscutível poder que possuem para “combater” a empresa e os investidores que pretendem construir um resort turístico, o que culmina na derradeira tragédia do homem que visita a ilha para a investigar. Em filmes mais recentes, a mesma dicotomia entre a *femme fatale* e a boa esposa/mãe continua a marcar presença. Tanto *Thirst* (2009) como *The Handmaiden* (2016), de Park Chan-wook, utilizam o arquétipo da *femme fatale*. Por outro lado, também surge a tradicional presença feminina, aquela que tudo faz pela família, como em *Poetry* (2010) ou em *Mother* (2009).

Contudo, depois dos anos 2000, começa a emergir um novo olhar cinematográfico sobre as mulheres que não reproduz os estereótipos tradicionais associados historicamente às duas personagens. São filmes que colocam a mulher sob outro

---

<sup>154</sup> Finkl, H. I. & Dalton-Finkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.

<sup>155</sup> Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema : from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

<sup>156</sup> Ibidem.

ponto de vista, uma perspectiva mais intimista e realista, frequentemente conduzida por realizadoras ou por vozes sensíveis à experiência feminina, e que retratam os quotidianos de pessoas comuns em busca de autonomia, identidade, equilíbrio. Refiro-me a filmes como *Take Care of My Cat* (2001), de Jeong Jae-eun, que segue as vidas de um grupo de cinco amigas adolescentes que estão prestes a terminar o ensino secundário e a entrar na vida adulta. *Microhabitat* (2017), de Jeon Go-woon, acompanha Miso, uma mulher que vende a casa e vive um dia de cada vez, em troca de liberdade pessoal, ficando na casa de amigos, enquanto reconsidera o seu lugar no mundo. *Little Forest* (2018), de Yim Soon-rye, que apresenta uma jovem mulher que foge da confusão da cidade e regressa à sua terra natal numa zona rural, onde volta a encontrar-se através da autossuficiência, da simplicidade e do contacto com a natureza. Ou *House of Hummingbird* (2018), de Kim Bora, que se foca nas vivências e nos problemas de uma adolescente de 14 anos. Estes filmes refletem um afastamento dos modos tradicionais de representação feminina, abrindo espaço para uma mitologia contemporânea centrada na experiência feminina em transformação.

#### **IV. 2.4 Trauma histórico ou memória**

Este último tema recorrente no cinema contemporâneo sul-coreano, a memória e o trauma histórico, raramente surge de forma isolada. Pelo contrário, articula-se frequentemente com outras temáticas, como a marginalização ou a alienação individual e a crítica política ou social. Muitos filmes abordam o passado traumático que a Coreia ultrapassou durante o século anterior, seja a ocupação colonial, a divisão da península ou os regimes autoritários que se seguiram. E estes filmes que têm estes temas no seu cerne, habitualmente recorrem a personagens em situações de marginalização como forma de crítica social e política. Portanto, adotam uma abordagem que convida o espetador a refletir sobre as consequências destes eventos. A memória histórica torna-se um ponto de partida, uma rampa para questionar o sistema.

Curiosamente, entre os filmes analisados, esta temática aparece com bastante frequência até à segunda metade da década de 1990. A partir desta altura, a tendência diminui, mas não significa que desaparece totalmente, sendo que ainda foram produzidos alguns filmes com relevância a partir de 2000. É um facto interessante, tendo em conta que o período anterior à década de 1990 estava repleto de censura e regimes opressores e, no entanto, é aquele onde a temática mais prevalece. Isto pode dever-se ao facto de ser uma temática mais urgente

neste período, ou seja, era mais essencial criticar estes temas, sobretudo os regimes opressores, como uma forma de militar em prol de um futuro melhor e alertar a população, apesar de todas as limitações. Efetivamente, dentro dos filmes analisados, entre 1946 e 1993, 12 dos 16 filmes apresentam a temática do trauma, cada um deles aliado a um evento histórico específico. Os dois filmes mais antigos que constam da lista, *Hurrah! For Freedom* e *A Hometown in the Heart*, de 1946 e 1949 respectivamente, abordam o evento da ocupação colonial por parte do Japão. O primeiro, apesar de um terço das imagens ter sido perdido, aborda a temática através de uma reencenação do período colonial e conta a história de um combatente da resistência que lidera a luta pela liberdade. Foi o primeiro filme produzido no país após alcançar a independência. O segundo, retrata diretamente as consequências da ocupação, ao apresentar indivíduos devastados à procura de consolação por meio de famílias improvisadas: um órfão cuja família adotiva são os monges de um templo budista e uma viúva que perdeu o filho.

Evidentemente, após 1953, ano em que a Guerra da Coreia terminou, este evento juntamente com a divisão da nação, são aqueles que potenciaram a temática do trauma nos filmes deste período. O filme *The Flower in Hell* (1958), realizados por Shin Sang-ok, é um ótimo exemplo que demonstra a realidade e as dificuldades do pós-guerra na Coreia do Sul, em particular na capital do país. O filme apresenta uma Seul devastada pela guerra, onde predominam as ruínas e os bairros degradados, a miséria generalizada, dependente de forças militares americanas que impõem a sua própria cultura. Esta influência externa pode ser observada em cenas como a de um baile, onde dançarinas coreanas se apresentam ao som de jazz para entreter soldados americanos, sublinhando a dimensão cultural da ocupação. Sonya, a personagem central feminina, representa uma geração de mulheres empurradas para a margem da sociedade e recorre à prostituição como meio de sobrevivência. De um modo semelhante, o seu namorado e os seus companheiros recorrem ao crime como única alternativa viável para sustentar-se. Através destas personagens e deste cenário, o filme denuncia tanto as consequências materiais de uma guerra, como o colapso moral de uma sociedade fraturada.

Outro filme que é importante destacar dentro desta temática, por ser uma das obras mais significativas da história do cinema sul-coreano, é *Aimless Bullet* (1961), realizado por Yu Hyun-mok. O cenário é semelhante ao do filme mencionado no parágrafo anterior e também a *The Coachman*; demonstra vividamente a situação social e a miséria sentida durante a década de 1950, no pós-guerra, nomeadamente nos bairros que circundam Seul, no caso do filme, o bairro Haebangchon, um dos mais antigos da cidade, onde vive o protagonista, Song Cheol-ho, com toda a sua família, numa casa muito degradada. Num

contraste forte, o filme também apresenta o local onde o protagonista trabalha, um escritório de contabilidade, e as ruas movimentadas de Seul, à volta do escritório. A disparidade entre a sua casa, uma visão de pobreza extrema, e a ruas cheias de carros e de transeuntes, sublinha visualmente a sua alienação<sup>157</sup>. Quanto às personagens, algumas também apresentam semelhanças. A irmã do protagonista recorre à prostituição com soldados americanos; o seu irmão, veterano da guerra, assalta um banco após não conseguir um emprego; a sua mulher grávida morre durante o parto, por ter trabalhado arduamente para sustentar a família; a mãe, já idosa, sofre de perturbação de stresse pós-traumático graças aos bombardeamentos durante a guerra e está constantemente a repetir a mesma súplica: “Vamos! Vamos embora daqui”<sup>158</sup>, a frase que dizia à sua família para fugir das bombas, um símbolo direto do trauma. Para além dos familiares do protagonista, também são apresentados os amigos do seu irmão. Antigos soldados que perderam o rumo da vida, clientes habituais de um bar que dispõe de uma atmosfera decadente e sufocante, onde o desespero é palpável, para vangloriar os antigos dias de quando estavam no exército. Entre eles Gyeongsik, um antigo comandante reduzido às muletas que agora carrega devido à sua incapacidade. Outro símbolo direto, uma consequência da guerra, que deixou muitas pessoas na mesma situação, sem rumo e/ou mutilados. *Aimless Bullet* serve como um retrato cinematográfico do trauma histórico, com várias personagens-chave representantes das várias realidades sociais do pós-guerra sul-coreano.

### **IV. 3. Personagens**

O terceiro tópico de análise centra-se nas personagens que compõem o cinema sul-coreano contemporâneo. Esta análise procura identificar os tipos de figuras mais recorrentes e compreender como estas personagens não só se relacionam com os arquétipos culturais tradicionais, mas também como são reinventados à luz do imaginário contemporâneo.

#### **IV. 3.1 Figuras de pureza/inocência**

---

<sup>157</sup> Jeong, K., 2006. Nation Rebuilding and Postwar South Korean Cinema: The Coachman and The Stray Bullet. *Journal of Korean Studies*, 11(1), pp. 127-162.

<sup>158</sup> *Aimless Bullet*. 1961. [Filme] Realizado por Hyun-mok Yu. Coreia do Sul: Daehan Films CO., LTD.

O tipo de personagem mais recorrente conta com características de pureza ou inocência. No cinema sul-coreano, estas características são principalmente expressas através da infância e da juventude. São frequentemente apresentadas personagens infantis ou bastante jovens, retratadas numa fase da vida anterior às responsabilidades e aos pensamentos adultos, ou antes do impacto corrosivo das experiências vividas através do contacto com o mundo. Curiosamente, na maioria dos filmes budistas visualizados, surgem personagens infantis. Crianças que seguem as suas vidas no maior estado de pureza. Em *A Hometown in the Heart*, o protagonista é uma criança órfã (Do-seong) que vive num templo budista. A sua inocência é evidenciada ao longo de todo o filme. Numa das cenas, Do-seong procura uma espécie de pombo específica porque queria fazer um leque bonito com as penas para a sua mãe, quando esta chegasse. A criança é posteriormente reprimida por ter trazido animais mortos para o templo. O filme *Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?*, realizado por Bae Yon-kyun, outro filme budista, é sobre três monges que vivem num templo remoto: um mestre idoso, um jovem que deixou a cidade à procura da iluminação e uma criança órfã. A personagem Hae-jin, a criança no filme, é apresentada como uma espécie de tábua rasa, um quadro em branco no qual os ensinamentos budistas podem ser inscritos sem a interferência de outras ideologias, como sugere Gateward<sup>159</sup>. Durante o filme, a criança pode ser vista a deambular, junto ao rio, onde encontra e brinca com outras crianças, pela floresta. *Passage to Buddha* (1993), de Jang Sun-woo, reproduz esta personagem. O protagonista é uma criança órfã que parte numa missão para encontrar a mãe. Uma jornada em busca da iluminação que descreve as etapas da iluminação espiritual, inspirada pelos ensinamentos budistas.

O segundo modo através do qual estas características se manifestam, é por meio personagens femininas. Como foi visto na secção sobre a temática da virtude feminina e a mulher, as personagens femininas podem ser representadas com a pureza tradicional, associada ao conservadorismo da influência confucionista, definida pelas normas patriarcais estabelecidas. De outra forma, em vários thrillers a partir dos anos 2000, a mulher surge vitimizada e inocente, numa posição ligeiramente redutora. Como em *The Chaser* (2008), de Na Hong-jin, onde o protagonista, um rufião que gere várias prostitutas, busca incessantemente uma das suas raparigas que desapareceu. Ou em *I Saw the Devil* (2010), de Kim Jee-won, que coloca o protagonista numa missão para atormentar o homem que assassinou a sua noiva. Algo que faz lembrar o arquétipo ocidental clássico da “donzela em apuros” e faz sentido se esta for a inspiração para as narrativas destes

---

<sup>159</sup> Gateward, F., 2007. *Seoul Searching Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. Albany: State University of New York Press.

filmes, uma vez que a partir desta altura, após a década de 1990, com o fim dos regimes autoritários e da censura, a influência do ocidente e de Hollywood já era bastante marcante. Os mitos coreanos também apresentam personagens femininas em situações de perigo, no entanto a forma como estas situações são resolvidas é habitualmente através da própria resiliência, como já foi mencionado, por exemplo no mito de Chunhyang, e nem sempre as personagens são passivas à espera de um resgate heroico de um cavaleiro branco. No mito da Princesa Bari, a deusa de todas as xamãs, ela é uma agente ativa da sua própria história, não alguém que necessita de ser salva. O mesmo acontece na lenda de Sim Cheong, ou o *Shamanic Song of Sim Cheong* (심청굿무가), onde Sim Cheong, a filha de um homem cego, se oferece como sacrifício para ajudar o pai. É lançada ao mar num ritual, mas, em vez de morrer, é salva pelos Deuses do oceano que a fazem renascer como imperatriz. Agora, com um novo estatuto, Sim Cheong pede ao imperador para realizar um banquete para todos os homens cegos do reino, durante três meses e dez dias, onde se volta a reunir com o pai. Este, tomado pela alegria, recupera a visão. Esta é uma instância onde a personagem feminina é salva. Contudo, o seu resgate vem do mundo espiritual e não de um herói. A lenda de Sim Cheong é contada em forma de Pansori no final do filme *Sopyonje*, de Im Kwon-taek, num clímax intenso e emotivo.

#### **IV. 3.2 Figura autoritária/patriarca**

A figura autoritária ou do patriarca também não poderia faltar, tendo em conta tudo aquilo que já foi referido relativamente à tradição confucionista e ao familialismo. Assim, o patriarca tradicional ou a figura autoritária pode ser observado nos filmes que têm a família como a temática central, muitos dos quais já foram mencionados na presente dissertação. Filmes como *The Coachman*, *The Housemaid*, *Sopyonje*, *Aimless Bullet*, *The Quiet Family*, todos apresentam uma família tradicional onde o pai, o patriarca, é a figura central autoritária, o tomador de decisões que procura sustentar a família. Este último, apesar de ser uma comédia moderna, apresenta a mesma estrutura familiar, com um patriarca como cabeça de família. Pode-se igualmente argumentar que todos os monges mestres presentes nos filmes budistas são figuras autoritárias, uma vez que, na maioria dos casos, servem como uma figura parental adotiva, transmitem os seus ensinamentos com rigidez, tal como um patriarca, e são a personagem com mais poder no contexto em que se inserem.

É uma figura que também está presente nas mitologias coreanas, por exemplo, através de lendas sobre reis. O mito do Rei Yuri narra a história da sucessão ao trono de Yuri enquanto o segundo rei do reino de Goguryeo. No conto, Yuri é uma criança sem pai que um dia descobre uma espada quebrada em sua casa. Yuri parte numa jornada para encontrar o pai. Quando chega a Jolbon, encontra-se com o rei que possui a outra metade da espada quebrada. Ao juntar ambas as partes, sangue escorre da lâmina e junta as partes numa só. O rei diz que se ele for realmente seu filho, terá poderes divinos. Yuri salta no ar e monta-se nos raios de luz que vinham da janela, algo que impressionou o rei, que decide torná-lo no príncipe herdeiro ao trono<sup>160</sup>. É um exemplo de um mito onde uma das personagens é apresentada como uma figura autoritária, neste caso a autoridade máxima real, o rei.

Contudo, este tipo de personagem oferece uma interpretação mais ampla e abrangente. Ao ultrapassar a dimensão individual, a figura autoritária pode ser igualmente interpretada como o regime opressor que governava a Coreia do Sul durante grande parte do século XX. O cinema sul-coreano tem uma longa história de opressão onde é moldado pela interferência e pelo controlo governamental, particularmente através da censura rigorosa imposta por regimes autoritários. Neste contexto, inúmeros filmes representam esta personagem coletiva e quase invisível que é o governo militar. Um exemplo significativo desta representação encontra-se em *The March of Fools* (1975), realizado por Ha Gil-jong, que enfrentou uma censura rigorosa e que retrata o ambiente sombrio da década de 1970. A narrativa acompanha um grupo de estudantes universitários. As primeiras cenas demonstram imediatamente os efeitos que o governo tem na população. O filme abre com imagens de vários estudantes universitários, numa espécie de inspeção militar para determinar se estão aptos para o exército. Estas imagens iniciais invocam logo um sentimento de autoritarismo, de vigilância, de controlo estatal. Alguns minutos mais tarde, mas ainda na fase inicial do filme, os estudantes protagonistas são perseguidos pela polícia e levados até uma esquadra por terem o cabelo demasiado comprido, um detalhe aparentemente trivial e que o filme desarma de um modo cómico (os estudantes têm encontros marcados para a noite), mas que denuncia o alcance invasivo de algumas políticas do regime. Através de cenas como estas, torna-se evidente a figura autoritária do regime e o peso da repressão sistémica.

---

<sup>160</sup> The National Folk Museum of Korea, 2014. *Encyclopedia of Korean Folk Literature*. 3 ed. Seoul: The National Folk Museum of Korea.

### **IV. 3.3 Sábio/mestre**

A figura de sábio/mestre é também bastante comum no cinema sul-coreano. Pode ser observada em todos os filmes budistas já referidos, onde a figura aparece como um guia moral ou espiritual, o mestre austero cujos ensinamentos são passados às gerações seguintes. Outro filme budista que apresenta a mesma figura, ainda não referido, é *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* (2003), de Kim Ki-duk, potencialmente o filme budista mais conhecido internacionalmente, onde um monge acompanha o crescimento de um rapaz ao longo de várias estações da vida e o educa com sabedoria e compaixão.

O sábio/mestre não é uma figura exclusiva de filmes budistas. Também pode surgir como, por exemplo, professores ou como personagens mais velhas que desempenham um papel formativo fundamental na transmissão de conhecimentos às gerações mais novas. No filme *Sopyonje* (1993), a personagem do mestre de Pansori, Yu-bong, é destacada como um exemplo de um artista que faz de tudo para transmitir a sua arte às gerações seguintes, no caso os seus filhos adotivos, mesmo que isso implique tomar medidas extremas. Noutros casos, a figura pode ser um(a) professor(a). Em *House of Hummingbird* (2018), estas características são expressas através da professora de mandarim da protagonista, que a orienta e é fundamentalmente uma figura parental que transmite amor e segurança, algo de que a protagonista carece em casa. Em *Swing Kids* (2018), de Kang Hyung-chul, é a personagem de Jackson que assume a figura de mestre/sábio, um militar americano, professor da dança swing, destacado na Coreia durante o período da Guerra da Coreia.

### **IV. 3.4 Anti-herói**

A personagem do anti-herói começa a ganhar destaque particularmente a partir da década de 2000, o que coincide com a crescente popularidade do género thriller. Ao contrário do herói tradicional, um anti-herói é um protagonista imperfeito, cujos morais podem ser questionáveis, marcado por ações que geralmente desafiam os códigos éticos convencionais. Um dos realizadores que mais contribuiu para a consolidação deste tipo de personagem no cinema sul-coreano foi Park Chan-wook, especialmente através da sua aclamada trilogia da vingança. Entre 2002 e 2005, realizou *Sympathy for Mr. Vengeance*, *Oldboy* e *Lady Vengeance*, três filmes que destacam anti-heróis e a sua busca por vingança em nome da justiça pessoal.

O expoente máximo do anti-herói no cinema sul-coreano, creio, é a personagem Kim Min-chul no filme *The Fake* (2013), realizado por Yeon Sang-ho. No filme, um ex-recluso regressa à sua aldeia natal e retoma um ciclo de abuso: tortura a família, confronta os vizinhos e tenta destruir o culto religioso que planeia enganar a população local. O protagonista não possui uma única qualidade redentora, é uma das pessoas mais desprezíveis e indigna de confiança da aldeia. É uma personagem que aterroriza a família, agride a mulher, rouba dinheiro da filha, gasta-o em álcool e jogos de azar. O que impede esta personagem de ser totalmente detestável é o facto de Kim Min-chul tentar ativamente dismantelar o culto presente na aldeia. É o único que reconhece o verdadeiro objetivo do culto religioso que manipula a população local para extorquir dinheiro. No entanto, sendo conhecido na aldeia pela sua atitude, ninguém acredita nele, apesar das suas intenções serem teoricamente justas. Este paradoxo cria um forte conflito no espetador. Por um lado, é difícil simpatizar com alguém tão moralmente corrompido, mas, ao mesmo tempo, é igualmente difícil ignorar a sua tentativa de desmascarar um esquema que explora os mais vulneráveis.

#### **IV. 4. Décors/Cenários**

De seguida, será feita uma análise dos décors/cenários que compõem o cinema sul coreano, acompanhada de imagens que contribuam para os argumentos aqui feitos. Os *décors* desempenham um papel significativo na construção visual e narrativa de um filme. Estes elementos, parte da *mise-en-scène*, contribuem para a história e para aquilo que o filme pretende transmitir visualmente, pelo que podem, ao mesmo tempo, refletir o contexto histórico e social. Esta secção propõe analisar os cenários recorrentes identificados nos filmes analisados e compreender de que forma contribuem para a construção de um imaginário coletivo sul-coreano.

##### **IV. 4.1 Mesa de refeições/Restaurante/Bar**

O *décor* mais recorrente no cinema sul-coreano é o espaço da refeição partilhada, em particular, cenas à mesa que envolvem comida e álcool. Na grande maioria dos filmes analisados, surgem planos que juntam pessoas à mesa, enquanto partilham uma refeição e/ou bebem álcool, em casa, restaurantes ou bares.



**Figura 1** *The Road to Sampo*. 1975. [Filme] Realizado por Man-hee Lee. Coreia do Sul: Yeonbang Movies. Cena à refeição.



**Figura 2** *A Bittersweet Life*. 2005. [Filme] Realizado por Jee-woon Kim. Coreia do Sul: CJ Entertainment. Cena à refeição onde a hierarquia é explícita.



**Figura 3** *The Day He Arrives*. 2011. [Filme] Realizado por Sang-soo Hong. Coreia do Sul: Jeonwonsa Film. Cena à refeição.

Este ato social tem, inclusive, um nome específico na cultura sul-coreana: *hoesik* (회식), que se refere a um grupo de pessoas que se junta para comer e beber. Na Coreia do Sul, comer em conjunto é uma parte vital da sociedade e da cultura. É uma prática que promove a união, associada ao fortalecimento de laços, à partilha emocional e à suspensão temporária de hierarquias sociais impostas. É muito comum as pessoas irem jantar ou beber fora com os colegas de trabalho quando chega a hora de sair. Graças ao confucionismo, é mantida uma hierarquia restrita no contexto empresarial. Sair para jantar com os colegas é uma forma de relaxar e colocar a hierarquia um pouco de lado, onde se pode conversar mais livremente<sup>161</sup>. O ato de comer ou beber em conjunto faz parte da linguagem cinematográfica e reflete valores culturais fundamentais, como o respeito, a partilha, a pertença, seja num contexto familiar, profissional ou entre amigos.

No cinema, cenas deste género são frequentemente utilizadas para determinar dinâmicas interpessoais, como, por exemplo, para expor conflitos ou estabelecer hierarquias, ou até para criar momentos de aproximação e intimidade entre personagens, ou entre personagens e espetador. O início do filme *The Road to Sampo* (1975), realizado por Lee Man-hee, apresenta dois homens que acabam de se conhecer, um mais velho e outro mais jovem. A primeira ação que tomam ao chegarem a uma pequena aldeia ali perto, é ir comer algo num restaurante. Aliás, é graças a esta ação, ir a um restaurante, que todo o enredo do filme se desenvolve, pois é aqui onde aceitam procurar pela empregada de mesa que de lá fugiu, a terceira protagonista, em troca de 10 mil won. O cenário à mesa, onde se partilha uma refeição ou uma bebida, seja num restaurante ou num bar, manifesta uma centralidade e importância inegáveis. No filme *The Day He Arrives* (2011), de Hong Sang-soo, grande parte do filme decorre em bares e restaurantes, onde se repete o ritual de beber e conversar, num total de oito cenas, marcadas por planos longos, característicos do realizador. Em ambos os casos, o cenário à mesa torna-se no palco onde os estados emocionais das personagens se revelam com mais clareza; um espaço íntimo de exposição e revelação emocional.

#### **IV. 4.2 Seul/Urbano/Cidade**

O segundo cenário com maior destaque nos filmes analisados está associado aos espaços urbanos, em especial à cidade de Seul, capital da Coreia do Sul. Como referido no parágrafo introdutório desta secção, muitos dos espaços retratados

---

<sup>161</sup> Engelkes, K., 2014. *korean.net*. [Online]



**Figura 4** *Aimless Bullet*. 1961. [Filme] Realizado por Yu Hyun-mok. Coreia do Sul: Daehan Films CO., LTD. Bairro degradado de Seul.



**Figura 5** *The Coachman*. 1961. [Filme] Realizado por Dae-jin Kang. Coreia do Sul: Hwaseong Film Company. Bairro antigo de Seul.



**Figura 6** *The March of Fools*. 1975. [Filme] Realizado por Gil-jong Ha. Coreia do Sul: Hwacheon Films. Zona urbana em Seul.

procuram refletir o contexto histórico e social em que o filme se insere. Relativamente à cidade de Seul, o caso mais evidente são os filmes cuja temática aborda o pós-guerra na Coreia do Sul. Um exemplo notável é *Aimless Bullet* (1961), onde existe uma intenção clara de representar não apenas a pobreza generalizada da cidade após a Guerra da Coreia, mas também as suas consequências diretas na vida quotidiana de uma grande parte da população, ao representar também o espaço doméstico, a casa delapidada onde o protagonista vive com toda a sua família. Ao longo do filme, são mostrados vários planos dos bairros pobres, justapostos com a modernidade e a agitação do centro da cidade. A mesma lógica visual surge no filme *The Coachman*, do mesmo ano, que exhibe igualmente cenas dos bairros antigos de Seul durante o pós-guerra e coloca-os quase lado a lado com planos da casa abastada do patrão rico do protagonista. Em termos mais modernos, um filme que segue uma linha de pensamento semelhante é *Parasite*, de Bong Joon-ho, onde esta dinâmica é explorada através da coexistência de mundos paralelos dentro da mesma cidade. Um submundo subterrâneo cheio de pobreza com fracas condições e a superfície luxuosa da elite urbana.

Seul surge com tanta frequência por razões históricas, sociais e económicas. Seul é uma cidade centenária, sendo a capital desde 1394. Cerca de metade da população da Coreia do Sul vive na área metropolitana de Seul, constituída principalmente por Seul e Gyeonggi-do<sup>162</sup>. Seul continua a apresentar os contrastes referidos no parágrafo anterior. O melhor exemplo desta dinâmica está relacionado com a vila Guryong, uma espécie de acampamento ilegal, com casas improvisadas, em terrenos privados, dentro de Gangnam, um dos bairros mais caros e abastados da cidade<sup>163</sup>. Sendo uma das maiores cidades do mundo, a diversidade visual é quase inesgotável. Desde arranha-céus a bairros tradicionais, subúrbios labirínticos, ambientes industriais, universidades, templos, entre outros. É natural que muitos cineastas escolham retratar narrativas dentro deste espaço urbano, tendo em conta a quantidade de possibilidades que toda a área metropolitana oferece.

#### **IV. 4.3 Casa**

O cenário da casa ou do espaço doméstico também emerge como um elemento significativo e frequente no cinema sul-coreano. Sendo a família de extrema

---

<sup>162</sup> Korea.net, 2022. *South Korea – Summary*. [Online]

<sup>163</sup> Blason, J., 2014. Gangnam, shanty-style: life in Seoul's Guryong Village slum – in pictures. *The Guardian*, 14 Julho.



**Figura 7** *The Coachman*. 1961. [Filme] Realizado por Dae-jin Kang. Coreia do Sul: Hwaseong Film Company. Casa antiga.



**Figura 8** *Oasis*. 2002. [Filme] Realizado por Chang-dong Lee. Coreia do Sul: Dream Venture Capital. Casa onde vivem várias gerações da mesma família.



**Figura 9** *Aloners*. 2021. [Filme] Realizado por Hong Sung-eun. Coreia do Sul: Korean Academy of Film Arts. Cerimónia *jesa* em honra de um falecido.

importância na cultura sul-coreana, é natural a casa surgir como um dos cenários mais recorrentes, uma vez que este é o centro familiar.

É em casa onde se realizam cerimónias ancestrais conhecidas como as *jesa* (제사), em honra dos antepassados dos participantes, unindo os vivos com as gerações falecidas. Também é bastante comum várias gerações viverem na mesma casa ou no mesmo terreno, o que reforça a estrutura geracional. É o espaço central para a família.

Este cenário segue as pegadas do caso anterior, no sentido em que, muitas vezes, também procura refletir o contexto, a estrutura social das personagens que lá habitam. Esta ideia é mais recorrente em filmes que também procuram fazer alguma crítica social ou política, o que é o caso de todos os filmes mencionados no parágrafo anterior. Em *Parasite*, vemos o contraste entre a família Kim que vive numa cave e a família Park que vive numa mansão. Em *The Coachman*, o contraste entre a casa desgastada do protagonista e a vivenda abastada do patrão. E em *Aimless Bullet*, o contraste entre a casa do protagonista, degradada, e o centro moderno da cidade.

A casa também pode ser o palco de tensões emocionais entre personagens. Esta ideia é bastante comum em filmes cuja temática é a família. Sendo este cenário um local de intimidade, onde as personagens estão no seu espaço de conforto e de maior vulnerabilidade, é habitual ser aqui onde tensões entre membros da família são reveladas. O filme *Oasis* (2002), de Lee Chang-dong, a casa assume uma importância narrativa significativa. É em casa onde o espetador descobre inicialmente a natureza disfuncional das relações familiares do protagonista, em particular com a mãe, os irmãos e a cunhada, revelando dinâmicas de rejeição, culpa, alienação. É igualmente num espaço doméstico, um apartamento simples e isolado, onde o protagonista primeiro conhece a segunda protagonista do filme, uma jovem com paralisia cerebral pela qual se apaixona, o que marca o início de uma relação inesperada e, ao mesmo tempo, o início do enredo do filme.

Simultaneamente, em alguns filmes, a casa surge como um espaço assombrado, de terror, o que vai contra a noção tradicional que define o lar como um local de segurança e ordem. *The Housemaid* e *Parasite* transformam a casa burguesa num espaço caótico, onde a ameaça vem de dentro. No primeiro, a empregada transforma-se numa presença desestabilizadora da ordem; no segundo, o “parasita” é a família inteira que se infiltra na casa. Ambos os filmes progressivamente culminam na destruição familiar. O mesmo tipo de terror pode ser visto no filme *Sleep* (2023), de Jason Yu. Neste caso, o terror acontece também em casa. Apesar de ser um tipo de terror diferente, com origens folclóricas e

xamanísticas, mais psicológico e paranoico, a ameaça continua a vir de dentro: será o marido uma ameaça para a ordem familiar?

#### **IV. 4.4 Montanha/Floresta/Rural**

Estes espaços naturais surgem no cinema sul-coreano como um contraponto à cidade, ao ambiente urbano, e podem comportar uma forte carga simbólica, estética ou narrativa. Como abordado no capítulo dedicado à cultura local, a península da Coreia é uma das regiões mais montanhosas do mundo, com mais de 70% de área coberta por montanhas ou colinas. É muito fácil encontrar regiões montanhosas onde quer que estejamos, mesmo dentro das grandes áreas urbanas. Evidentemente, fora das cidades, em áreas rurais, torna-se ainda mais fácil encontrar estes elementos, já que a ausência de arranha-céus permite que a paisagem montanhosa domine o horizonte. Um filme que destaca maioritariamente espaços urbanos pode facilmente transicionar para cenários rurais ou montanhosos. Um exemplo disto é *My Sassy Girl*, um filme que decorre sobretudo na cidade, mas cujo clímax ocorre no topo de uma montanha, junto a uma árvore, onde os protagonistas enterram uma cápsula com cartas um para o outro que prometem voltar a abrir e ler passados dois anos.

As montanhas também estão tradicionalmente associadas a divindades, como o local onde habitam Deuses ou guardiões das comunidades locais. Uma crença comum em várias culturas asiáticas, na Coreia, são os chamados *sanshin*. O próprio mito fundador da Coreia reforça essa ligação sagrada ao espaço montanhoso e conta a história de Hwanung, filho de um Deus celestial, que desce dos céus e instala-se no Monte Taebaek. Posteriormente, casa-se e tem um filho chamado Dangun, o mítico fundador da primeira nação coreana<sup>164</sup>. A Enciclopédia de Literatura Popular Coreana dedica uma categoria específica intitulada “Lendas de Montanhas, Picos e Trilhos”, dedicada a histórias que têm como cenário ou foco central as montanhas. Assim, pode-se constatar que, desde os primórdios da civilização na região da península coreana, que a montanha ocupa um lugar privilegiado no imaginário coletivo coreano.

As montanhas e as florestas são locais privilegiados para templos budistas, o que contribui também para a sua dimensão espiritual e sagrada, pelo que surgem em essencialmente todos os filmes com esta temática. É nestes locais que os monges

---

<sup>164</sup> The National Folk Museum of Korea, 2014. *Encyclopedia of Korean Folk Literature*. 3 ed. Seoul: The National Folk Museum of Korea.

procuram a iluminação, na solidão montanhosa. Os filmes *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*, *Mandala*, *A Hometown in the Heart* e *Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?* todos dão o devido protagonismo às montanhas e às florestas. Nestes filmes, o templo principal localiza-se no meio de uma floresta, num espaço montanhoso, onde as personagens estão em harmonia com toda a natureza que as rodeia. Mesmo em *Mandala*, um filme que acompanha dois monges errantes ao longo dos mais variados cenários, aquele que mais destaque recebe é o rural, as montanhas e as florestas onde se encontram os templos e por onde vagueiam os protagonistas.



**Figura 10** *Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?*. [Filme] Realizado por Bae Yong-kyun. Coreia do Sul: Bae Yong-kyun Productions. Zona montanhosa.



**Figura 11** *Mandala*. 1981. [Filme] Realizado por Kwon-taek Im. Coreia do Sul: Hwacheon Films. Floresta coberta de neve.



**Figura 12** *My Sassy Girl*. 2001. [Filme] Realizado por Kwak Jae-yong. Coreia do Sul: Shin Cine Communications. Zona rural com montanhas.

## IV. 5. Emblemas e símbolos

Esta seção procura analisar os diferentes emblemas e símbolos presentes no cinema sul coreano. Os símbolos funcionam como elementos que enriquecem a narrativa e traduzem camadas culturais, espirituais, emocionais, entre outras. Podem surgir sob uma forma tangível ou numa dimensão abstrata.

### IV. 5.1 Água/rio

A água é um elemento que surge com bastante frequência em várias culturas; representa a vida, transformação, impermanência. Também no cinema sul-coreano a água corrente, especialmente o rio, está fortemente associada ao passar do tempo, à impermanência, à transitoriedade da vida enquanto símbolo. Esta associação tem uma origem filosófica, folclórica e é explorada de forma sutil em alguns filmes.

Na mitologia, os rios são descritos como os "(...) ventres nos quais a humanidade nasce"<sup>165</sup>. Locais repletos de vida. Os rios também são vistos como a fronteira entre dois mundos diferentes, entre o mundo dos humanos e a morte<sup>166</sup>, o que vai de encontro com a ideia de que estes corpos de água podem representar a impermanência, o local de transição para o submundo, lar dos falecidos. Na lenda da Deusa xamã, a Princesa Bari passa por várias dificuldades antes de atravessar o rio que a leva até ao submundo, onde adquire o elixir da vida.

Um filme que faz uma utilização poética do rio e da água é *Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?*. Ao longo de todo o filme, são mostradas cenas junto do rio, inclusive cenas que focam o rio e que mantêm as personagens desfocadas. Uma das cenas mais icónicas e intrigantes do filme, a meu ver, é uma onde se pode ver a criança monge, Hae-jin, a brincar no rio com outras crianças que por lá estão. De um momento para o outro, as crianças aparentemente inocentes, unem-se para tentar afogar Hae-jin, numa espécie de brincadeira maldosa. Ninguém parece ver o mal naquilo, mas é evidente o sofrimento da criança, vê-se no seu rosto, é audível através do sufoco e dos gritos abafados. A cena seguinte mostra a mesma criança a

---

<sup>165</sup> The National Folk Museum of Korea, 2014. *Encyclopedia of Korean Folk Literature*. 3 ed. Seoul: The National Folk Museum of Korea.

<sup>166</sup> Ibidem.

cair no rio, onde desmaia por não conseguir nadar, mesmo após as suas tentativas. Hae-jin é então levado pelo rio, a flutuar, até que acorda finalmente, são e salvo. O que o filme parece estar a insinuar é precisamente este limiar entre a vida e a morte, sendo o rio tanto a génese da vida como o local de transição para a morte.

#### **IV. 5.2 Comboio**

No cinema, a passagem do tempo é frequentemente simbolizada através de pistas visuais, metáforas e estruturas narrativas. Um exemplo emblemático deste tipo de técnica surge no filme *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*, onde o tempo assume uma forma cíclica, simbolizada pela sucessão das estações do ano. As estações não representam apenas as mudanças naturais do tempo, mas também os estágios da vida do monge protagonista, desde criança até à idade adulta. Outro filme que segue uma estrutura narrativa semelhante é *Little Forest* (2018), de Yim Soon-rye, onde as estações também são utilizadas para representar a passagem do tempo, embora de um modo menos espaçado. Aqui, o foco recai sobre a protagonista e o seu processo de reconexão com a natureza e consigo mesma, num ritmo narrativo que acompanha os ciclos da terra, da comida e da introspeção.

Outro símbolo recorrente da passagem do tempo no cinema sul-coreano é o comboio. Algo evidente no filme *Peppermint Candy*, onde o comboio surge inúmeras vezes. O próprio começo do filme apresenta uma luz ao fundo do túnel, até à qual nos aproximamos, fazendo uma imediata alusão ao comboio e à morte. Momentos mais tarde, o protagonista sobe até uma linha de comboio, onde grita "Eu vou voltar!" diante de um comboio que se aproxima. A partir deste momento, a narrativa desenrola-se em sentido cronológico inverso. Sempre que o filme recua no tempo, surgem imagens de uma linha de comboio, a movimentar-se em sentido contrário. Cada segmento revela os eventos do passado do protagonista que conduziram à sua tragédia. Assim, o comboio funciona não só como um símbolo da passagem do tempo, mas também como um símbolo da memória, do destino incontável, liga o passado ao presente num movimento constante.

De um modo menos complexo, o comboio também pode surgir antes da passagem de longo período de tempo. Como no filme *Gilsodan*, onde, durante um flashback, a protagonista se separa do seu namorado ao partir de comboio para ir morar com a tia, depois de ser expulsa pelo pai por ter engravidado. O comboio simboliza a passagem do tempo irreversível: a Guerra da Coreia iniciou-se poucos meses depois e ambos só voltam a ver-se passadas várias décadas. O mesmo tipo de

comboio aparece no filme *The March of Fools*. No final, o protagonista embarca num comboio que o levará ao serviço militar obrigatório durante três anos e onde, com muito esforço, tenta despedir-se da namorada, a qual não verá durante todo esse período, enquanto no fundo passa uma música que canta "O tempo pode ser tão cruel, tempo que não para".

## **IV. 6. Arquétipos**

Esta secção propõe-se a explorar os arquétipos presentes no cinema sul-coreano contemporâneo, ao investigar de que forma se manifestam e quais as raízes culturais, históricas ou mitológicas que os sustentam. Mais do que simples estereótipos, os arquétipos funcionam como estruturas simbólicas profundas que oferecem ao espetador modelos reconhecíveis para interpretar questões de identidade, conflito, transformação e pertença. Ao serem inseridos em contextos narrativos marcados por intensas mudanças sociais e culturais, estes arquétipos não apenas refletem o imaginário coletivo da Coreia do Sul, mas também o atualizam e problematizam. Esta análise pretende, assim, identificar os tipos mais recorrentes nos filmes analisados e compreender como operam como agentes simbólicos de expressão cultural, emocional e histórica.

### **IV. 6.1 Sombra**

O conceito junguiano de Sombra refere-se ao lado obscuro da personalidade, os aspetos reprimidos, ocultos ou negados da psique. São qualidades que frequentemente emergem sob formas perturbadoras ou violentas, através de comportamentos imorais que não se enquadram no funcionamento normal da sociedade.

A Sombra não surge apenas da psicologia individual das personagens e pode ter raízes profundas em fundos culturais e históricos específicos da Coreia. A começar pelo confucionismo, uma filosofia que molda toda a estrutura social coreana desde o século XIV. É uma filosofia que promove uma hierarquia rígida, como já foi visto

ao longo da presente dissertação. Além disso, também é uma filosofia que influencia a sociedade a preferir a harmonia externa acima da verdade interna. Isto quer dizer que é muito comum evitar confrontos diretos, escândalos ou a vergonha em geral, uma vez que a persona, a imagem pública, é valorizada, enquanto a autenticidade é escondida. Graças à sua natureza conservadora, o homem também é bastante influenciado por uma masculinidade tóxica, um fenómeno aparentemente global, que o leva a reprimir emoções consideradas “femininas” (chorar, mostrar afeto, entre outras). Toda esta repressão pode levar o indivíduo à explosão emocional e à destruição do que o envolve. Por exemplo, no filme *The Housemaid*, o que origina a destruição familiar é o desejo reprimido do protagonista e a sua violação do ideal confucionista de uma casa e uma família harmoniosas. Este arquétipo é bastante comum em thrillers que frequentemente destacam assassinos e vilões, com temas ligados ao crime. Um exemplo claro é *Oldboy*, onde o protagonista, após quinze longos anos de um encarceramento inexplicável, finalmente é libertado e toda a repressão leva-o a ser dominado por um impulso cego de vingança. De um modo semelhante, em *Thirst* Park Chan-wook retrata um padre que, ao submeter-se a um tratamento experimental, adquire características vampíricas que amplificam os desejos que já tentava suprimir enquanto padre. O centro da narrativa destaca principalmente a tensão entre contenção ou libertação, fé ou desejo, moralidade ou impulso, e revela como a repressão pode corroer o indivíduo.

O segundo modo que pode influenciar o arquétipo da Sombra prende-se com eventos históricos. Como já mencionado em várias partes da presente dissertação, a península da Coreia sofreu um século XX repleto de violência histórica. Desde a ocupação japonesa, passando pelas ditaduras militares, até à crise financeira asiática de 1997. É natural que estas feridas históricas, muitas vezes não totalmente resolvidas a nível social, se manifestem simbolicamente na figura da Sombra no cinema sul-coreano, o que reflete o peso do passado que assombra o presente. Em *Peppermint Candy*, o protagonista é um produto claro destes eventos, fruto do trauma histórico, que o leva à ruína. Um dos momentos mais marcantes é a revelação de que Yong-ho foi um agente direto na repressão violenta do Massacre de Gwangju, em 1980, possivelmente o ponto de não retorno em toda a sua narrativa. A Sombra, aqui, transcende a dimensão psíquica individual e funciona como o resultado de uma memória ou um trauma coletivo e manifesta-se sob a forma de colapso moral que culmina no suicídio do protagonista.

#### IV. 6.2 Modernidade versus tradição

A dicotomia entre modernidade e tradição é um dos arquétipos mais persistentes e significativos no cinema sul-coreano. Este é um arquétipo novamente influenciado por questões históricas. A Coreia do Sul é um país que sofreu uma transformação industrial e económica radical em poucas décadas. O chamado *Milagre do Rio Han* designa o processo de industrialização acelerada e o crescimento económico extraordinário que levou o país a passar, em apenas algumas décadas, de uma nação agrária devastada pela Guerra da Coreia, assolada pela pobreza e o desemprego generalizado, para uma das maiores potências económicas mundiais<sup>167</sup>. Iniciado pelo governo autoritário de Park Chung-hee, que assumiu o poder em 1962, o desenvolvimento foi alcançado através da intervenção governamental, de planeamento estratégico e de políticas inovadoras, com um foco especial na indústria. Para exemplificar os resultados do milagre, o rendimento per capita sul-coreano subiu de 87 USD em 1962 para 12 244 USD em 1996<sup>168</sup>, o que subsequentemente também originou um aumento da educação e qualificações, melhoria das infraestruturas e da qualidade de vida em geral. Em pouco mais de três décadas, a Coreia do Sul tornou-se num país totalmente diferente. Tendo em conta que a extensão e a intensidade da modernização são consideradas uma conquista única da história moderna e cultura da Coreia, é natural considerá-la como um dos principais constituintes da experiência coletiva sul-coreana no século XX<sup>169</sup>. Por outras palavras, é uma experiência que inevitavelmente moldou o imaginário coletivo durante o século passado. Assim, pretende-se examinar os discursos cinematográficos sobre a modernização, de modo a delinear como o cinema interage com a realidade social em rápida mutação.

No cinema, vários filmes abordam diretamente esta dinâmica, em particular filmes produzidos durante o século XX. Um dos realizadores mais proeminentes na abordagem da tradição face à modernização é Im Kwon-taek, por toda a sua influência e maestria. O seu filme *Sopyonje* é um exemplo notável desta dicotomia, onde é retratada a luta de artistas da arte tradicional Pansori à procura de sobreviver numa realidade onde a música ocidental ganha cada vez mais popularidade. Também *Mandala*, do mesmo realizador, coloca monges budistas a

---

<sup>167</sup> Bu, J., 2023. How The "Miracle of The Han River" Came into Being: From The Perspective of a Developmental State to Explore the Economic Transformation of South Korea. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*, Volume 23, pp. 492-498.

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> Min, E., Joo, J. & Kwak, H. J., 2003. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, CT: Praeger.

navegar, em algumas cenas, as ruas modernas e urbanas de uma cidade muito movimentada, criando assim duas contradições. Por um lado, coloca um elemento tradicional, os monges, a explorar a modernidade e a realidade social da década de 1980. Ao mesmo tempo, também contrapõe o contexto rural, onde se situam os templos budistas que os personagens frequentam, com a agitação e a urbanização exuberante da cidade.

Kim Ki-young também explorou esta ambivalência no seu filme *Ieoh Island*. A narrativa acompanha o caso do desaparecimento de um jornalista durante uma viagem de negócios a uma ilha remota, onde uma empresa planeia construir um hotel de luxo cujo nome honra a mítica ilha de Ieodo. Para investigar o mistério, um dos empreiteiros desloca-se até uma ilha vizinha, onde o tempo parece resistir à modernidade. A ilha é principalmente povoada pelas viúvas de marinheiros falecidos ou desaparecidos no mar, uma alusão direta às *haenyeo*, as tradicionais mulheres mergulhadoras da ilha Jeju. Entre as residentes, destaca-se também a presença de um grupo de xamãs, que representa uma resistência espiritual à invasão do capitalismo. A tensão entre o protagonista e as habitantes da ilha representa o conflito entre a racionalidade urbana, a modernidade violenta e globalizada, e o saber ancestral, entre o progresso material e a persistência do sagrado, do tradicional. Kim transforma assim o espaço geográfico da ilha num campo de batalha onde as estruturas tradicionais prevalecem.

#### **IV. 6.3 Jornada do herói (trágico)**

O arquétipo da jornada do herói é uma estrutura mítica universal que descreve a viagem de transformação de um protagonista. Essa jornada descreve o caminho que a personagem principal, o herói, atravessa para alcançar o seu arco de transformação. Contudo, no cinema sul-coreano, esta jornada distancia-se por vezes do modelo clássico de triunfo e superação. Em vez de um herói invencível que supera os obstáculos à medida que os encontra, deparamo-nos frequentemente com personagens marcadas pela falha moral, impotência ou pelo trauma. Assim, muitos heróis coreanos são heróis trágicos.

O ritual de partida do herói sul-coreano raramente é iniciado por desejo ou aventura. Em muitos casos, o que provoca a partida é um acontecimento negativo. A jornada de Kim Soo-heyon, em *I Saw the Devil* (2010), inicia-se quando a sua mulher é assassinada. A jornada de Oh Dae-su, em *Oldboy*, inicia-se quando finalmente é libertado de um encarceramento inexplicável. A jornada introspetiva e

silenciosa de Yang Mi-ja, em *Poetry*, inicia-se quando descobre que está a perder a memória e depois de o neto ter cometido um crime terrível.

Durante a jornada, é comum os heróis serem obrigados a confrontar as realidades das suas situações, onde frequentemente se perdem moralmente. Em *A Day Off* (1968), o protagonista procura incessantemente por dinheiro para o parto da mulher que está grávida, algo que concretiza ao roubar um amigo chegado. Em *Sympathy for Mr. Vengeance*, as ações do protagonista levam ao suicídio da sua irmã, após recorrer a medidas desesperadas e ilegais para financiar um transplante de um fígado. Em *A Hometown in the Heart*, o menino órfão vê-se incapaz de superar o obstáculo principal na sua jornada: o monge budista mestre que nega a sua adoção, após descobrir que o rapaz matou pássaros junto ao templo.

Finalmente, no clímax ou retorno, o herói não regressa ou regressa ferido. Em *Aimless Bullet*, o herói é derrotado pela pobreza e pela morte da mulher, o que o leva a entrar numa espiral mentalmente destrutiva que termina num final sangrento, literalmente. Curiosamente, em *I Saw the Devil*, o herói consegue alcançar aquilo que pretende, mas à custa da sua própria dignidade, pelo que acaba também ele ferido moralmente no final. Em alguns casos, o filme inicia a narrativa ao prestar certeza de que o protagonista não sobrevive. Como em *Peppermint Candy* que inicia com o suicídio do protagonista; ou em *Christmas in August*, onde o protagonista sofre de uma doença incurável.

Na mitologia coreana, os mitos e lendas trágicas são bastante comuns. A Enciclopédia de Literatura Popular Coreana indica que, em lendas sobre figuras extraordinárias com um intelecto e uma capacidade física excecional, aqueles que têm sucesso são lembrados como heróis e aqueles que falham são lembrados como comandantes trágicos, incluindo Jang Bo-go, Choe Yeong, entre outros<sup>170</sup>. Estas lendas contribuíram significativamente para a expansão do género de contos trágicos em literatura coreana, que frequentemente retratam heróis com habilidades e poderes fantásticos, mas que, devido à impaciência, ao ciúme e à insensibilidade, acabam por ser derrotados quando confrontam o mundo<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> The National Folk Museum of Korea, 2014. *Encyclopedia of Korean Folk Literature*. 3 ed. Seul: The National Folk Museum of Korea.

<sup>171</sup> Ibidem.

## **IV. 7. Situações dramáticas**

Esta secção final da análise dos filmes propõe identificar as situações dramáticas que surgem com maior frequência no cinema sul-coreano contemporâneo, examinar os seus significados e a forma como dialogam com a cultura nacional. Algumas dessas situações cruzam-se diretamente com os resultados da(s) secção(ões) anterior(es), nomeadamente no que diz respeito à figura do herói trágico.

### **IV. 7.1 Perseguição/fuga**

A situação dramática da fuga ou perseguição é uma das mais recorrentes entre os filmes analisados, especialmente nos thrillers, embora não se limite exclusivamente a esse género. Clássicos do cinema sul-coreano como *Memories of Murder*, *A Bittersweet Life* e a trilogia da vingança de Park Chan-wook incluem sequências marcantes de perseguição. Contudo, não se prende unicamente a este género, o que revela a sua versatilidade. Como já foi visto anteriormente, em *The March of Fools*, uma das primeiras cenas mostra os protagonistas a fugir da polícia por terem o cabelo demasiado comprido, algo que denuncia a repressão social vivida na Coreia do Sul durante as ditaduras militares. Outro exemplo é o filme *The Flower in Hell*, um melodrama moderno para a época, cujo final mostra uma cena de perseguição e fuga que inclui as forças militares americanas, após um dos protagonistas e os seus companheiros assaltarem um comboio, o que revela o conflito sentido pelas personagens que se encontram numa situação de marginalização, num país violentamente influenciado por forças estrangeiras.

Estas situações não implicam necessariamente a perseguição clássica onde uma pessoa corre atrás de outra, no estilo gato e rato. Podem também incluir pessoas fugitivas, como apresenta o filme *The Isle* (2000) de Kim Ki-duk, onde um dos protagonistas está em fuga da polícia e esconde-se numa espécie de estabelecimento turístico para pescadores. Ou em *The Road to Sampo*, cuja protagonista feminina é uma fugitiva do restaurante onde trabalhava e agora viaja com os seus novos companheiros, um pouco sem rumo. Paralelamente, num tom mais moderno e simbólico, *Microhabitat* também destaca uma protagonista fugitiva do *status quo*, onde também ruma a cidade, vivendo um dia de cada vez.

#### IV. 7.2 Morte

A situação dramática onde alguma personagem perde a vida é também uma das mais recorrentes no cinema sul-coreano. Apesar de estar diretamente relacionada a jornada do herói trágico, também é bastante comum outras personagens falecerem. Em 35 dos filmes analisados, surgem situações onde personagens falecem ou situações onde existem personagens afetadas pela(s) morte(s) de outra(s) pessoa(s).

A situação dramática da morte pode ser categorizada em quatro partes relacionadas com a mesma: perda de entes queridos; suicídio; homicídio e cremação. A primeira categoria relaciona-se com a perda de familiares, amigos ou pessoas com quem a personagem tem uma ligação afetiva forte. Pode-se observar este tipo de morte em filmes como *The Host*, *Sympathy for Mr. Vengeance*, *Oldboy*, *Little Forest*, *The Fake*, *A Day Off*, *Sleep*, *Parasite*, *Sopyonje*, *The Coachman*, *A Hometown in the Heart*, *Aloners*, entre outros. Todos estes filmes apresentam personagens especificamente familiares que faleceram, seja durante a narrativa ou num espaço temporal distinto. A intenção aqui pode estar relacionada com a vontade é tranquilizar o monstro que é a morte, o medo de todos, e explorar a forma como o ser humano interage com o destino final. Em segundo, em vários filmes encontram-se instâncias onde as personagens cometem suicídio. *Sympathy for Mr. Vengeance*, *Peppermint Candy*, *The Housemaid*, *Thirst*, *The Fake*, *The March of Fools*, *A Single Spark*, *The Coachman*, são exemplos de filmes onde existem personagens que cometem suicídio.

Infelizmente, de acordo com a Organização Mundial de Saúde, a República da Coreia é o segundo país com a maior taxa de mortalidade por suicídio no mundo, com 27,5 suicídios por cada 100 mil habitantes, em 2021<sup>172</sup>. Os motivos para esta taxa elevada são complexos. A pobreza entre idosos é um dos fatores críticos, com mais de 40% dos cidadãos seniores a viverem abaixo do limiar da pobreza em 2022<sup>173</sup>. Outro fator é a enorme pressão social pelo sucesso, a intensa competição na sociedade, especialmente no sistema educativo relativamente à entrada nas

---

<sup>172</sup> World Health Organization, 2025. *Suicide mortality rate (per 100 000 population)*. [Online]

Disponível em: <https://data.who.int/indicators/i/F08B4FD/16BBF41>

<sup>173</sup> South China Morning Post, 2023. *Why South Korea's suicide rate is so high*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u1moiwYGHRk> (Acedido a 11 de junho de 2025).

melhores universidades, sendo esta a principal causa de morte entre adolescentes e jovens adultos desde 2011<sup>174</sup>.

Em terceiro lugar, o homicídio, que pode ser observado, por exemplo, em *The Chaser*, *The Fake*, *The Flower Hell*, *Oldboy*, entre outros. Como foi visto anteriormente, na secção sobre o thriller, após a década de 1990, com a democratização, a Coreia do Sul registou um aumento significativo da taxa de homicídios, surgindo um pico em 2009, o que pode estar relacionado com o aumento da densidade populacional e da taxa de criminalidade resultantes da urbanização capitalista. Por último, a quarta categoria relacionada com a morte é a cremação, que diz respeito também à secção seguinte, pelo que será analisada a seguir.

#### **IV. 7.3 Purificação**

Finalmente, surge a situação dramática da purificação, em particular, a purificação através dos elementos, do fogo ou da água. É uma situação mais abstrata que as anteriores. Relativamente ao fogo, prende-se bastante com o domínio espiritual. Na tradição budista, a impermanência é uma doutrina central que condiciona tudo, incluindo os nossos corpos. Morrer não é o desfecho final, mas sim um estado de transição no ciclo contínuo da vida e do renascimento, influenciado pelo carma. Em 3 dos 4 filmes budistas analisados, existem personagens que atravessam um ritual de purificação através do fogo. Em *Mandala* e *Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?* morrem monges que são posteriormente cremados por um outro monge, num momento de paz, com imagens meditativas do fogo, simbolizando o facto de estes monges terem conseguido alcançar a iluminação, o que lhe permitiu tornarem-se budas. Em *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*, de um modo mais radical e extremo, o monge mestre morre através da autoimolação, numa cena um pouco desconcertante, uma vez que, à medida que vemos o monge a queimar num barco que flutua no lago, toca uma música serena, contraditória às imagens chocantes. Pode ser feito um paralelismo com o filme *A Single Spark*, onde o protagonista, um jovem de 22 anos, trabalhador de uma fábrica de têxteis, autoimola-se como forma de protestar contra a hipocrisia do governo. Em ambos os casos, a catarse é atingida através do fogo. No budismo, a prática crematória é um método comum e favorecido na disposição funerária, por simbolizar a libertação da alma do corpo físico e por facilitar o ciclo de renascimento. Esta prática está

---

<sup>174</sup> Ibidem.

diretamente ligada ao facto de que o próprio Siddhartha Gautama, fundador do budismo, foi cremado, e as suas cinzas e ossos foram distribuídos por vários locais e depositados em estupas<sup>175</sup>, mausoléus para figuras importantes da religião budista.

Também a água surge como o segundo elemento purificador. A água assume um papel mais tradicional relativamente à purificação. Está habitualmente associada a rituais e cerimónias para limpar e purificar, lavar os corpos, retirar impurezas, afogar as mágoas, tanto física como espiritualmente. É um símbolo de transformação ou adaptação, com características curativas. O final do filme *A Day Off* apresenta o protagonista devastado após a morte da sua mulher durante o parto, revoltado com as condições miseráveis em que vive, porém, conformado com estes factos, quase aliviado, como se tivesse levantado um peso dos ombros. Finalmente, após um episódio delirante, sai do eléctrico para a rua e permanece à chuva, simbolizando a sua catarse, a sua cura. Em *The Chaser*, a chuva também atua como um elemento purificador; no final, com a derrota do assassino, a chuva surge para limpar os corpos das vítimas, lavar a terra que os cobre à medida que são desenterrados, para que possam finalmente ter uma catarse digna.

---

<sup>175</sup> Lopez, D. S., 2025. *Buddha - Enlightenment, Teachings, Relics*. [Online]  
Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Buddha-founder-of-Buddhism>

## CONCLUSÃO

Em jeito de conclusão faz-se uma síntese dos principais mitemas encontrados no corpus fílmico, procurando identificar a mitologia que desvelam, e confrontá-la com as mudanças sociais e culturais modernas da Coreia do Sul.

Os cenários principais e mais amplos onde decorrem as ações são, por um lado, ambientes urbanos, nomeadamente a cidade de Seul e, por outro lado, ambientes rurais, as montanhas e florestas. Tais cenários evidenciam a oposição entre a modernização e a tradição, o contraste entre uma megalópole fragmentada e segregada e um lugar sagrado e puro. Esta dialética correlaciona-se certamente com a transformação extremamente acelerada vivida pela Coreia entre as décadas de 1970 e 1990, durante o chamado *Milagre do Rio Han*, que forçou milhões de pessoas a adaptarem-se rapidamente às novas circunstâncias sociais e culturais.

Num plano mais restrito surge-nos a casa, onde se evidencia, à semelhança da cidade, a hierarquia social e os seus conflitos. A casa é muitas vezes um espaço assombrado por tensões entre familiares, um território caótico onde se libertam as emoções reprimidas, um palco habitado por famílias em crise e onde o papel da mulher adquire novos contornos. Por fim, temos a mesa de refeições, em casa ou no restaurante e a mesa do bar, constituindo um lugar de encontro e ritual, de fusão e de transformação do corpo e do espírito, onde se revelam dinâmicas interpessoais e hierarquias subjacentes ou onde estas são colocadas de parte temporariamente, surgindo também como um local de relaxamento.

As personagens mais recorrentes englobam a figura autoritária do patriarca, uma metonímia do poder ditatorial que vigorou na Coreia durante décadas, o anti-herói e o herói trágico alienado, ambos um reflexo dos traumas históricos vividos pelo povo sul-coreano desde a ocupação japonesa, passando pela guerra da Coreia e a divisão do país, até ao regime ditatorial, e ao mesmo tempo uma manifestação do *Han*, um fenómeno cultural e coletivo que espelha a dor, amargura e resistência, algo profundamente arreigado na identidade coletiva do povo coreano. Aliás, constata-se que os géneros mais frequentes são o drama e o thriller, onde a sombra das personagens irrompe com toda a força, um contraponto à filosofia confucionista ou um sintoma do seu declínio por entrarem em choque com os valores tradicionais que estão associados. Associado a estas personagens, revela-se a temática da identidade nacional, do seu questionamento e transformação. Encontramos também com muita frequência a figura da mulher, ora a mulher

virtuosa, passiva, esposa, ora a mulher demoníaca, ora ainda a mulher em busca da autonomia, a figura da criança, símbolo da pureza e da inocência, e o sábio, o mestre, sobretudo na figura do monge mestre, um guia espiritual de inspiração budista que aponta o caminho da iluminação e cujos ensinamentos são herdados pelos seus discípulos.

Tais personagens dão corpo a redundantes situações dramáticas de perseguição/fuga, de alimentação/transformação, e de morte/purificação. No seu seio destacam-se três emblemas fundamentais: a água, símbolo da vida e da morte, o fogo, símbolo da purificação, e o comboio, imagem do movimento, todos eles símbolos da passagem do tempo, da transitoriedade da vida, ou o estandarte budista da impermanência.

Em suma, o cinema sul-coreano revela-nos uma mitologia viva, enraizada simultaneamente no passado arcaico e nas convulsões do presente, onde o espiritual, o histórico e o íntimo se entrelaçam. Uma mitologia que une a doutrina budista, um símbolo do passado arcaico, do tradicional, com as grandes transformações vividas pelo povo sul-coreano ao longo do século XX, uma mitologia da transformação, uma mitologia hermética, da ligação entre dois mundos, muito próxima do real e perfeitamente correlacionada quer com o mais primitivo do país, quer com as mais recentes mudanças sociais e culturais. É uma mitologia cinematográfica que permite à sociedade sul-coreana dar sentido às suas mudanças, à sua história, integrar os seus traumas e projetar as suas inquietudes num plano simbólico, para refletir o imaginário coletivo e contribuir ativamente para o seu (re)conhecimento e atualização.

Inicialmente, pretendia-se analisar de forma aprofundada o imaginário no cinema sul-coreano contemporâneo, através da identificação e interpretação dos seus principais mitemas, e correlacioná-los com a cultura do país. Ao concluir esta dissertação, considero que este objetivo foi grandemente alcançado. A metodologia escolhida revelou-se muito adequada para explorar o corpus fílmico selecionado e evidenciou de forma eficiente padrões simbólicos e temáticos que atravessam uma grande parte das produções cinematográficas.

Contudo, um processo deste género não está isento de dificuldades. A principal dificuldade prende-se com a vastidão e diversidade do cinema sul-coreano. A seleção fílmica, apesar de procurar ser o mais vasta possível, implicou inevitavelmente deixar de fora muitas obras relevantes, o que pode ter condicionado a representatividade do cinema analisado. Por exemplo, vários géneros pouco surgem no corpus fílmico, como o de terror, em si já muito rico em

mitologias inerentes ao género, ou o documentário e a animação, que poderiam revelar o seu próprio imaginário. Ao mesmo tempo, muitos filmes não puderam ser visualizados por falta de mais tempo, à medida que se tornava urgente iniciar o processo de escrita. Além disso, embora a grande maioria dos filmes se encontre disponível no YouTube ou em serviços de *streaming*, alguns deles foi mais difícil de encontrar, principalmente filmes mais recentes. Outra dificuldade prende-se com a minha nacionalidade. Apesar de todo o estudo e pesquisa realizados no âmbito desta dissertação, todo o interesse pela cultura e história, nunca me será possível compreender as mitologias do mesmo modo que uma pessoa natural da Coreia do Sul.

Apesar dos desafios, este percurso revelou-se profundamente enriquecedor. Ao longo da investigação, foi-me possível aprofundar imenso os conhecimentos sobre a cultura, a história e a realidade social da Coreia do Sul, bem como sobre as ferramentas de análise mitológica e simbólica no cinema. Para além da aprendizagem académica, todo este estudo também serviu para ampliar a minha curiosidade e o meu interesse por esta nação fascinante, pelo que me sinto profundamente realizado com a sua conclusão.

Futuramente, seria interessante aprofundar a relação entre o imaginário e os géneros; por exemplo, explorar de que forma certos mitemas se manifestam de forma diferente nos melodramas, na comédia, no terror e como estes podem evoluir ao longo do tempo. Outro caminho atraente seria examinar como o imaginário e as questões de género são reinterpretados por realizadoras sul-coreanas, e de que forma são colocados em confronto com o imaginário tradicional. Por fim, seria também curioso explorar a representatividade de personagens e temas LGBT no cinema sul-coreano, uma questão moderna e que se encontra em constante mudança, especialmente num país que historicamente tem sido menos recetivo às identidades *queer*. Em suma, este trabalho não constitui apenas um ponto de chegada, mas também um ponto de partida para novas aventuras no cinema sul-coreano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anón., 2007. *The National Flag - Taegeukgi*. [Online]  
Disponível em: <https://www.mois.go.kr/eng/sub/a03/nationalSymbol/screen.do>  
[Acedido em 14 Abril 2025].
- Anón., n.d. *Fantasy Island Jeodo*. [Online]  
Disponível em: <https://www.khoa.go.kr/eng/kcom/cnt/selectContentsPage.do?cntId=31080100>  
[Acedido em 10 Abril 2025].
- Araújo, A. F. & Almeida, R. d., 2018. Fundamentos metodológicos do imaginário: mitocrítica e mitanálise. *Téssera*, pp. 18-42.
- Armitstead, C., 2016. Han Kang: 'Writing about a massacre was a struggle. I'm a person who feels pain when you throw meat on a fire'. *The Guardian*, 5 Fevereiro.
- Baker, D., 2003. Taoism in Korea, Past and Present. *Journal of the Daesoon Academy of Sciences*, Volume 16, pp. 241-263.
- Blason, J., 2014. Gangnam, shanty-style: life in Seoul's Guryong Village slum – in pictures. *The Guardian*, 14 Julho.
- Bu, J., 2023. How The "Miracle of The Han River" Came into Being: From The Perspective of a Developmental State to Explore the Economic Transformation of South Korea. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences* , Volume 23, pp. 492-498.
- Clark, D. N., 2006. Christianity in Modern Korea. *Rethinking Our Notions of "Asia"*, 11(2), pp. 35-39.
- Cremer, E., 2024. South Korean author Han Kang wins the 2024 Nobel prize in literature. *The Guardian*, 10 Outubro.
- Engelkes, K., 2014. *korean.net*. [Online]  
Disponível em: <https://www.korea.net/NewsFocus/People/view?articleId=121988>  
[Acedido em 05 Junho 2025].
- Fenkl, H. I. & Dalton-Fenkl, B., 2024. *The Korean Myths: A Guide to the Gods, Heroes and Legends*. Londres: Thames & Hudson.
- Fuini, P., 2022. *Libertação da Coreia*. [Online]  
Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/35798>  
[Acedido em 6 Maio 2025].
- Gateward, F., 2007. *Seoul Searching Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- Han, K., 2014. *Atos Humanos*. 3ª edição ed. Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- HyoJung, J. J., 2010. *Overview of the Korean War and its Legacy*. [Online]  
Disponível em:

[https://spice.fsi.stanford.edu/docs/overview\\_of\\_the\\_korean\\_war\\_and\\_its\\_legacy](https://spice.fsi.stanford.edu/docs/overview_of_the_korean_war_and_its_legacy)  
[Acedido em 7 Maio 2025].

Il-yeon, 1281. *Samguk Yusa*. s.l.:s.n.

Jae-yeon, W., 2024. *Only 1 out of 35 commercial films helmed by female director last year: data*. [Online]

Disponível em: <https://en.yna.co.kr/view/AEN20240307006100315>

James, D. E., 2001. Im Kwon-Taek: Korean National Cinema and Buddhism. *Film Quarterly*, 54(3), pp. 14-31.

Jeong, A., 2015. *Performing Colonial Imagination*. Los Angeles: s.n.

Jeong, K., 2006. Nation Rebuilding and Postwar South Korean Cinema: The Coachman and The Stray Bullet. *Journal of Korean Studies*, 11(1), pp. 127-162.

Kim, M.-h., 2007. *Korean Cinema : from Origins to Renaissance*. s.l.:KOFIC.

Kim, M. H., 2019. 1970 Korean Cinema and Ha Kilchong. *International Journal of Korean History*, Agosto, Volume 24, pp. 251-263.

Korea.net, 2022. *South Korea – Summary*. [Online]

Disponível em: <https://www.korea.net/AboutKorea/Society/South-Korea-Summary>  
[Acedido em 5 Junho 2025].

Lawson, T., 2005. *The Seattle Times*. [Online]

Disponível em: [Tarantino opens doors for graphic Korean filmmaker | The Seattle Times](#)  
[Acedido em 20 Março 2025].

Lopez, D. S., 2025. *Buddha - Enlightenment, Teachings, Relics*. [Online]

Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Buddha-founder-of-Buddhism>  
[Acedido em 11 Junho 2025].

Macrotrends, 2025. *South Korea Crime Rate & Statistics 1990-2025*. [Online]

Disponível em: <https://macrotrends.net/global-metrics/countries/kor/south-korea/crime-rate-statistics>  
[Acedido em 20 Maio 2025].

Martin, D., 2006. *The New York Times*. [Online]

Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/04/13/arts/shin-sang-ok-80-korean-film-director-abducted-by-dictator-is-dead.html>  
[Acedido em 26 Março 2025].

Méndez Ospina, A., 2024. Student movements of 60s, 70s and 80s in South Korea, and their input the country's democracy. *Mundo Asia Pacífico*, 13(24), pp. 43-56.

Min, E., Joo, J. & Kwak, H. J., 2003. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, CT: Praeger.

Oh, K.-g., 2016. Korean Shamanism - The Religion of Women. *International Journal of Korean Humanities and Social Sciences*, Volume 2, pp. 71-86.

- Paquet, D., 2006. *1990-1995*. [Online]  
Disponível em: <https://www.koreanfilm.org/kfilm90-95.html>  
[Acedido em 1 Abril 2025].
- Paquet, D., 2007. *Korean Film*. [Online]  
[Acedido em 23 Março 2025].
- Paquet, D., 2019. *1980-1989*. [Online]  
Disponível em: <https://www.koreanfilm.org/kfilm80s.html>  
[Acedido em 31 Março 2025].
- Park, Y., 2019. From the Era of Melodrama to the Age of the Comedy and the Thriller: The Simultaneous Transformations of Korean Society and Film Genre From the 1990s to the Present. *Korea Journal*, 59(4), pp. 103-135.
- Serper, Z., 2001. Kurosawa's Dreams: A Cinematic Reflection of a Traditional Japanese Context. *Cinema Journal*, 40(4), pp. 81-103.
- South China Morning Post, 2023. *Why South Korea's suicide rate is so high*. s.l.:s.n.
- Stringer, J. & Shin, C.-Y., 2005. *New Korean Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Teekah, E., 2025. *Park Chung-Hee*. [Online]  
Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Park-Chung-Hee>  
[Acedido em 27 Março 2025].
- The National Folk Museum of Korea, 2014. *Encyclopedia of Korean Folk Literature*. 3 ed. Seul: The National Folk Museum of Korea.
- Utin, P., 2016. Sliding through genres: The Slippery Structure in South Korean films. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 8(1), pp. 45-58.
- World Health Organization, 2025. *Suicide mortality rate (per 100 000 population)*. [Online]  
Disponível em: <https://data.who.int/indicators/i/F08B4FD/16BBF41>  
[Acedido em 11 Junho 2025].
- Yoon, L., 2024. *Religion in South Korea - statistics & facts*. [Online]  
Disponível em: <https://www.statista.com/topics/12567/religion-in-south-korea/#topicOverview>  
[Acedido em 3 Maio 2025].
- Young, I. L., 200. *Brief History of Korea - A Birds Eye View*. New York: The Korea Society.

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1** *The Road to Sampo*. 1975. [Filme] Realizado por Man-hee Lee. Coreia do Sul: Yeonbang Movies. Cena à refeição.

**Figura 2** *A Bittersweet Life*. 2005. [Filme] Realizado por Jee-woon Kim. Coreia do Sul: CJ Entertainment. Cena à refeição onde a hierarquia é explícita.

**Figura 3** *The Day He Arrives*. 2011. [Filme] Realizado por Sang-soo Hong. Coreia do Sul: Jeonwonsa Film. Cena à refeição.

**Figura 4** *Aimless Bullet*. 1961. [Filme] Realizado por Yu Hyun-mok. Coreia do Sul: Daehan Films CO., LTD. Bairro degradado de Seul.

**Figura 5** *The Coachman*. 1961. [Filme] Realizado por Dae-jin Kang. Coreia do Sul: Hwaseong Film Company. Bairro antigo de Seul.

**Figura 6** *The March of Fools*. 1975. [Filme] Realizado por Gil-jong Ha. Coreia do Sul: Hwacheon Films. Zona urbana em Seul.

**Figura 7** *The Coachman*. 1961. [Filme] Realizado por Dae-jin Kang. Coreia do Sul: Hwaseong Film Company. Casa antiga.

**Figura 8** *Oasis*. 2002. [Filme] Realizado por Chang-dong Lee. Coreia do Sul: Dream Venture Capital. Casa onde vivem várias gerações da mesma família.

**Figura 9** *Aloners*. 2021. [Filme] Realizado por Hong Sung-eun. Coreia do Sul: Korean Academy of Film Arts. Cerimónia *jesa* em honra de um falecido.

**Figura 10** *Why Has Bodhi-Dharma Left for the East?*. [Filme] Realizado por Bae Yong-kyun. Coreia do Sul: Bae Yong-kyun Productions. Zona montanhosa

**Figura 11** *Mandala*. 1981. [Filme] Realizado por Kwon-taek Im. Coreia do Sul: Hwacheon Films. Floresta coberta de neve.

**Figura 12** *My Sassy Girl*. 2001. [Filme] Realizado por Kwak Jae-yong. Coreia do Sul: Shin Cine Communications. Zona rural com montanhas

## ANEXO(S)

### Anexo 1 – Modelo de ficha de análise fílmica

FICHA DE ANÁLISE nº	
Título, Realizador, Ano, Género	
Sinopse	
Temas/motivos	
Personagens	
Figurinos	
Décors/Cenários	
Emblemas/símbolos	
Arquétipos	
Situações dramáticas	
Música	
Outras características da linguagem cinematográfica	
Críticas e receção pelo público	
Observações	

## [LOMBADA E ENCADERNAÇÃO]

**Nota:** lombada (nome, título, ano)  
- encadernação térmica -