

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CAMPUS DE SÃO CARLOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

Gabriel da Silva Pinheiro

A GAROTA DAS FLORES (1972):

Uma análise da questão nacional no cinema da Coreia do Norte

São Carlos, 2024
Gabriel da Silva Pinheiro

A GAROTA DAS FLORES (1972):

Uma análise da questão nacional no cinema da Coreia do Norte

Dissertação apresentada à Banca de Defesa, no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob orientação da Prof^a Dr^a. Flávia Cesarino Costa como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

São Carlos, 2024

Pinheiro, Gabriel da Silva

A garota das flores (1972): uma análise da questão nacional no cinema da Coreia do Norte / Gabriel da Silva Pinheiro -- 2024.

120f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Flávia Cesarino Costa

Banca Examinadora: Flávia Cesarino Costa, Samuel José

Holanda de Paiva, Cecília Antakly de Mello

Bibliografia

1. Cinema. 2. Coreia do Norte. 3. A garota das flores. I. Pinheiro, Gabriel da Silva. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Gabriel da Silva Pinheiro, realizada em 03/08/2024.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa (UFSCar)

Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva (UFSCar)

Profa. Dra. Cecília Antakly de Mello (USP)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

Agradecimentos

À CAPES, pelo financiamento que permitiu a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, a Prof^a. Dr^a. Flávia Cesarino Costa, por todas as conversas sobre a pesquisa, todos os direcionamentos, ensinamentos, puxões de orelha, caronas e confraternizações.

Aos meus pais, todos eles, e minha família, por todo o incentivo e apoio para que eu pudesse ter essa experiência, mesmo que longe.

À Andressa, por todo o amor, carinho, companheirismo e por todas as dicas valiosíssimas durante todo o processo seletivo, de pesquisa e de escrita. Eu e você temos muitas histórias para escrever juntos.

Aos amigos e especialmente ao João, parceiro de podcast, de mestrado, de São Carlos e de cinefilia. Aos camaradas da luta política na cidade de São Carlos, que deram ainda mais sentido para toda essa minha estadia no interior de São Paulo. Eu aprendi muito com todos vocês. Aos meus colegas discentes, professores e ao secretário do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da UFSCar, por todo o trabalho que tivemos em conjunto. Ao Grupo Cinemídia, à Revista Universitária do Audiovisual e ao Cineclube da RUA, por terem me dado a experiência universitária que eu sempre quis ter. À Prof^a. Dr^a. Cecília Antakly de Mello (USP), Prof^a. Dr^a. Ludmila Moreira Macedo de Carvalho (UFRB) e Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva (UFSCar) por todas as dicas e pistas para que eu pudesse chegar até o cerne da questão. À Editora Polytheama, ao Projeto Orientalismo e à Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual por terem confiado no meu trabalho e publicado os artigos que surgiram desta pesquisa. À North Korean Archives and Library por toda a ajuda.

À cidade de São Carlos por ter me acolhido tão bem nesses dois anos que vão ficar pra sempre na minha memória.

À minha mãe, Tatiana da Silva Cunha, por absolutamente tudo.

Resumo

O trabalho analisa o filme norte-coreano *A Garota das Flores*, de 1972, para explorar as interações entre questões nacionais e o cinema na Coreia do Norte. Além disso, é feito um mapeamento histórico do desenvolvimento do cinema no país. São examinadas as relações entre o cinema, a história e política da Coreia do Norte e as influências estéticas de cinemas como o da União Soviética e da China. A análise do filme *A Garota das Flores* promove um diálogo entre a obra cinematográfica e o seu contexto histórico e político. Ressalta-se o papel da alegoria histórica nacional focada na personagem principal, Koppun.

Palavras-chave: Cinema; Coreia do Norte; *A Garota das Flores*.

요약

이 연구는 1972년에 제작된 북한 영화인 *꽃 소녀*를 분석하여 북한의 국가적 문제와 영화 간의 상호 작용을 탐구합니다. 또한 이 연구에서는 국가 내 영화 발전의 역사적 과정을 조망합니다. 북한 영화, 역사 및 정치, 그리고 소련과 중국 같은 다른 영화의 미학적 영향 사이의 관계를 조사합니다. *꽃 소녀* 영화의 분석은 영화 작품과 그 역사적 및 정치적 맥락 간의 대화를 촉진합니다. 이는 주인공인 꽃분에 중점을 둔 국가적 역사적 애러를 강조합니다.

핵심 단어: 영화; 북한; *꽃 소녀*.

Abstract

The work analyzes the North Korean film *The Flower Girl* from 1972 to explore the interactions between national issues and cinema in North Korea. Additionally, a historical mapping of the development of cinema in the country is conducted. The relationships between cinema, North Korean history and politics, and the aesthetic influences of cinemas such as those of the Soviet Union and China are examined. The analysis of the film *The Flower Girl* promotes a dialogue between the cinematic work and its historical and political context. It emphasizes the use of the national historical allegory focused on the main character, Koppun.

Keywords: Film; North Korea; The Flower Girl.

Resumen

El trabajo analiza la película norcoreana *La Florista* de 1972 para explorar las interacciones entre las cuestiones nacionales y el cine en Corea del Norte. Además, se realiza un mapeo histórico del desarrollo del cine en el país. Se examinan las relaciones entre el cine, la historia y la política de Corea del Norte y las influencias estéticas de cines como el de la Unión Soviética y China. El análisis de la película *La Florista* promueve un diálogo entre la obra cinematográfica y su contexto histórico y político. Se enfatiza el uso de la alegoría histórica nacional centrada en el personaje principal, Koppun.

Palabras clave: Cine; Corea del Norte; La Florista.

SUMÁRIO

1. Introdução	7
1.1. Estado da arte da pesquisa sobre a RPDC no Brasil e trajetória desta pesquisa	8
1.2. Objetivos e metodologias	15
1.3. Objeto e hipóteses	16
1.4. Descrição dos capítulos	23
2. Cinema, história e a questão nacional	25
2.1. Cinema norte-coreano e a história	25
2.2. Marxismo, questão nacional e nacionalismo	34
2.3. Questão nacional e a ideia juche	38
2.4. Questão nacional e teoria do cinema norte-coreano	42
2.5. A Garota das Flores: História e questão nacional	47
3. Cinema realista: Do socialista ao juche	54
3.1. Cinema realista socialista soviético	54
3.2. Realismo juche	60
3.3. Melodrama: Realismo juche e a questão de classes	64
4. Alegoria histórica	80
4.1. Alegoria histórica nacional	81
5. Conclusão	99
6. Referências bibliográficas	105
7. Lista de figuras	111
8. Apêndices	114
8.1 Rosto de Koppun em diversos locais	114
8.2 Lista de Filmes norte coreanos e proposição de traduções	119

1. Introdução

O escritor e cineasta francês Jean Patrick Lebel em sua obra *Cinema e Ideologia* (1972), explica que o cinema e os meios audiovisuais, pelo desenvolvimento e aperfeiçoamento técnico, estariam cada vez mais aptos para desempenhar um papel primordial na luta política. Para o autor, o cinema intervém diretamente como meio de uma luta política e ideológica que ultrapassa o próprio cinema e que os cineastas são seus porta-vozes, assim como os outros profissionais envolvidos na arte, na comunicação e na política em geral. (1972. p. 321)

No artigo *Notas para uma Definição de Cinema Revolucionário*, Alfredo Rubinato afirma que “desde o advento do cinema soviético, com a vitória da revolução socialista, as possibilidades de um cinema de expressão revolucionária começaram a ser seriamente discutidas”. De acordo com o autor as contribuições de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov trouxeram uma concepção de um cinema revolucionário não apenas em termos de conteúdo, mas também em seus aspectos formais, o que poderia desencadear no público a formação de uma consciência revolucionária.

É importante enfatizar que a arte revolucionária, quando destituída de uma estética revolucionária que acompanhe suas ideias, logo degenera em arte didática, em arte falsamente "popular", e o que é mais grave, em objeto de manipulação política de governos autoritários, como no célebre caso do realismo socialista stalinista. Sem a vanguarda formal, pois, a arte revolucionária perde o seu conteúdo transformador, pois é manipulada de maneira a se converter em instrumento de mera doutrinação; e, sem as ideias revolucionárias, a vanguarda formal perde sua capacidade de transformação. (RUBINATO, Alfredo. 2016.)

A República Popular Democrática da Coreia, frequentemente referida como RPDC ou Coreia do Norte, segue uma tradição semelhante à antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, onde a propaganda pública e estatal, por meio de cartazes, desfiles, performances e mídia, desempenha um papel crucial no exercício do poder político. Entre todas as formas de arte, o cinema é especialmente valorizado por seu potencial como ferramenta política. No entanto, o estudo do cinema na RPDC permanece em grande parte pouco explorado em comparação com outras cinematografias mundiais, devido inclusive, mas não restrito às dificuldades na

obtenção de fontes primárias de pesquisa. Apesar desses desafios, alguns pesquisadores têm se dedicado ao tema, buscando lançar luz sobre a rica e complexa tradição cinematográfica do país.

Promover o debate sobre a cultura, arte e, principalmente, cinema na RPDC nos parece crucial devido à centralidade que o país ocupa no noticiário internacional, muitas vezes com algumas ideias pré-concebidas que podem de certa forma fazer com que o entendimento do país acabe prejudicado. Esta pesquisa propõe uma análise da cinematografia de um país distante, porém significativo, que ainda recebe pouca atenção da academia brasileira. Ao explorar esse tema, espera-se contribuir para um entendimento mais profundo não apenas da cultura cinematográfica da Coreia do Norte, mas também de sua sociedade, cultura e política.

1.1. Estado da arte da pesquisa sobre a RPDC no Brasil e trajetória desta pesquisa

A investigação e o debate no contexto acadêmico brasileiro acerca da República Popular Democrática da Coreia ostentam uma tradição predominantemente associada às áreas do conhecimento voltadas para os estudos das relações internacionais. Porém é importante salientar que essa tradição também não é longeva, visto que até o início dos anos 2000, poucos pesquisadores brasileiros dedicaram-se de maneira aprofundada à exploração desse tema específico.

Até o ponto temporal ao qual esta análise conseguiu retroceder na cronologia, identificou-se que a primeira publicação de relevância concernente à Coreia do Norte remonta ao capítulo intitulado "A Coréia e as grandes potências: Estados Unidos, China, Rússia e Japão", redigido por Paulo Fagundes Visentini para a obra "Coréia: visões brasileiras", editada por Samuel Pinheiro Guimarães e lançada em 2003. Consoante ao seu currículo, é digno de nota que Visentini já havia iniciado suas incursões acadêmicas acerca da península coreana previamente; a mencionada publicação, dedicada a examinar o contexto geopolítico que circunscrevia a Coreia do Norte, fora apresentada como um trabalho no ano de 2000.

Na qualidade de docente de relações internacionais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Visentini desempenhou o papel de orientador acadêmico para Helena Hoppen Melchionna durante seu percurso de mestrado no

âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Estratégicos Internacionais. A dissertação de Melchionna, intitulada "A política externa da República Democrática Popular da Coreia e o papel estratégico da China (1945-2011)", defendida em 2014, contribuiu para aprofundar ainda mais os estudos concernentes à Coreia do Norte no domínio das relações internacionais.

A colaboração entre Melchionna e Vizontini, aliada à participação da Professora Analúcia Danilevicz Pereira, também vinculada à UFRGS, culminou na produção da obra talvez mais notória no Brasil acerca do país em questão: "A Revolução Coreana: O desconhecido socialismo Zuche", publicada em 2015 pela editora da Universidade Estadual Paulista. A Professora Danilevicz também colaborou com Vizontini em alguns artigos acadêmicos sobre o tema.

Danilevicz posteriormente assumiu a função de orientadora para dois pesquisadores mais recentes que se dedicaram aos estudos sobre a Coreia do Norte no contexto acadêmico brasileiro: Pedro Vinícius Pereira Brites, em seu doutorado, e Luana Margarete Geiger no mestrado e no doutorado, ambos na UFRGS, embora em programas de pós-graduação distintos. No âmbito de sua dissertação de mestrado, intitulada "A crise na península coreana e a segurança regional do leste asiático", Brites investigou o papel da perpetuação dos conflitos na península coreana como um fator agravante para a segurança na região do leste asiático. Subsequentemente, em sua tese de doutorado, intitulada "As dinâmicas regionais do nordeste asiático e o pivô norte-coreano", ele deu sequência à sua pesquisa de mestrado, aprofundando os entendimentos sobre o papel desempenhado pela porção norte da península no cenário geopolítico local.

O trabalho de Geiger representa uma significativa incursão no âmbito das Ciências Políticas, sendo, até o ponto abordado por esta pesquisa, o primeiro a ser identificado nesse campo específico. Em sua dissertação, a pesquisadora abordou a temática do nacionalismo norte-coreano e suas interconexões com a política referente às armas nucleares, apresentando o texto intitulado "A política nuclear norte-coreana: dissuasão, nacionalismo e relações regionais", o qual foi defendido por ela em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da UFRGS. No decurso de seu doutorado, concluído em 2022, Geiger defendeu a tese intitulada "A República Popular Democrática da Coreia: mudanças político-econômicas e a nova ordem regional (2011-2021)". Nesse trabalho, a pesquisadora contribuiu de maneira substancial para os estudos concernentes à Coreia do Norte durante os anos de

liderança de Kim Jong-un, fornecendo uma análise intensiva das mudanças político-econômicas e da emergente ordem regional nesse período.

Até o momento, evidencia-se que a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) tem desempenhado um papel proeminente nos estudos acerca da República Popular Democrática da Coreia. Contudo, é importante ressaltar que também se observam pesquisas acadêmicas relevantes fora do estado do Rio Grande do Sul. Retornando ao domínio das relações internacionais, Paulo Henrique Caetano Galvão, em sua dissertação de mestrado defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade Estadual Paulista (Unesp), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo, investigou a sobrevivência do governo norte-coreano liderado pela família Kim. Sua dissertação, intitulada "O aparato bélico da Coreia do Norte: uma análise do programa nuclear da dinastia Kim e da dissuasão como estratégia de sobrevivência do regime", examinou minuciosamente o programa nuclear da dinastia Kim, destacando a dissuasão como uma estratégia crucial para a sobrevivência do governo norte-coreano.

Na Universidade de São Paulo (USP), também em um Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Vinícius Hyppolito Rodrigues Vilas Boas defendeu sua dissertação de mestrado em 2023, intitulada "Entendendo a inconsistente política externa de Donald Trump através de avaliações psicológicas: o caso da Coreia do Norte". Neste trabalho, Vilas Boas explorou as contradições entre o discurso e a ação do ex-presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, em relação à Coreia do Norte.

Todos esses estudos, tanto no campo das relações internacionais quanto nas ciências políticas, destacaram-se por sua expansão do conhecimento acadêmica brasileiro e pioneirismo na compreensão da República Popular Democrática da Coreia como um objeto essencial de investigação para a compreensão dos eventos atuais tão frequentemente reportados pela mídia. Todavia, é crucial reconhecer que uma lacuna substancial persiste nessas pesquisas, particularmente no que tange às questões culturais e expressões artísticas da Coreia do Norte. A cultura e a arte de um país constituem uma dimensão essencial para a compreensão abrangente de sua identidade e dinâmicas internas.

Em 2019, Carolline Acioli Oliveira Andrade pioneiramente trilhou o caminho dos estudos sobre a cultura norte-coreana ao defender a dissertação intitulada "O

som do juche: A instrumentalização ideológica do k-pop da banda Moranbong como ferramenta de legitimidade do regime norte-coreano do século XXI". Esta pesquisa, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe (UFS), representou uma incursão inovadora ao explorar o fenômeno do k-pop sul-coreano e a tentativa norte-coreana de assimilar esse mesmo fenômeno musical.

Importante ressaltar que esse levantamento levou em consideração arquivos presentes na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações até janeiro de 2024. Para além de teses e dissertações é necessário ressaltar a importância para este trabalho que foi o artigo "A revolução coreana entre a questão nacional e o marxismo: O juche e a construção de um projeto patriótico na Coreia socialista" escrito pelo doutor em Ciência Política Diego Grossi, publicado em 2015 na revista Boletim Historiar.

Também é necessário que se faça saber que duas missões político-acadêmicas para a Coreia do Norte foram realizadas no Brasil. Em 2014 e em 2019 a missão foi organizada pelo Centro Brasileiro de Solidariedade aos Povos e Luta pela Paz (Cebrapaz) e a Embaixada da República Popular Democrática da Coreia, em Brasília. Pesquisadores já citados como Paulo Gilberto Fagundes Visentini, Analúcia Danilevicz Pereira, Pedro Vinícius Pereira Brites e Luana Margarete Geiger estiveram entre os selecionados para participar das missões que visavam fomentar o desenvolvimento de uma nova geração de pesquisadores brasileiros sobre o país, facilitar colaborações tanto no âmbito acadêmico quanto governamental e expressar solidariedade à República Popular Democrática da Coreia.

Outras iniciativas podem ser elencadas com o intuito de aprofundar o entendimento acerca da República Popular Democrática da Coreia no Brasil. O trabalho da historiadora, jornalista e membro do Comitê Central do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), Rosanita Campos, deteve caráter pioneiro ao realizar a tradução para o português e publicação dos textos de Kim Il-sung no Brasil. Rosanita também desempenha a coordenação da Associação de Amizade com a Coreia (KFA-Brasil), entidade internacional com sede no Brasil que rotineiramente traduz uma variedade de textos e notícias relacionadas ao país. Adotando uma abordagem semelhante na tradução de documentos oficiais norte-coreanos, embora com um enfoque mais específico nos estudos das táticas e estratégias militares, o Centro de Estudos da Política Songun (CEPS-Songun) foi concebido em 2016, sendo presidido por Lucas

Rubio. Adicionalmente, destaca-se a publicação contínua de diversos livros sobre a Coreia do Norte pela Editora Nova Cultura, vinculada à organização União Reconstrução Comunista, até a presente data.

Durante minha graduação, concentrei meu interesse no campo do cinema e do audiovisual. Desenvolvi um projeto de crítica cinematográfica ao longo de cinco anos, atuando como jornalista independente na área. Devido ao currículo de jornalismo, não explorei a vertente teórica do cinema, levando-me a buscar complementação por meio das disciplinas oferecidas pelo curso de Cinema e Mídias Digitais na mesma instituição. Sob a orientação do Prof. Dr. Michael Moacir Peixoto, aprofundi meus conhecimentos na história e teoria do cinema. Como Trabalho de Conclusão de Curso, apresentei a monografia *Breve panorama atual da crítica de cinema brasileira: Mídias tradicionais e novas mídias*, que investigou o papel das novas mídias na crítica cinematográfica local.

No início de 2022, tomei a decisão de prosseguir meus estudos acadêmicos na área do cinema, por meio de um colega, fui apresentado ao livro *Sobre a Arte do Cinema (1973)*, escrito pelo segundo líder norte-coreano Kim Jong-il em 1973. Esse encontro com a obra despertou imediatamente meu interesse, uma vez que as relações entre Estado, socialismo e cinema já eram temas de meu interesse há algum tempo. Esse novo campo de estudo se apresentou como um terreno promissor para futuras investigações. O projeto de pesquisa que submeti ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som durante o processo seletivo concentrou-se na análise da influência do livro mencionado nas obras cinematográficas dirigidas por Shin Sang-ok, um cineasta sul-coreano, durante seu período de permanência na República Popular Democrática da Coreia (RPDC).

Inicialmente o meu projeto consistia em entender a extensão da influência e do impacto do pensamento de Kim Jong-il e do seu livro *영화예술론*, em inglês *On the art of cinema*, no filmes *돌아오지 않은 밀사 (An Emissary of No Return)*, *사랑 사랑 내사랑 (Love, Love, My Love)* e *탈출기 (Runaway)*, de 1984 e *소금 (Salt)*, *심청전 (The Tale of Shim Chong)* e *불가사리 (Pulgasari)* de 1985 realizados pelo cineasta coreano Shin Sang-ok enquanto o mesmo estava na Coreia do Norte. A intenção era entender de forma mais aprofundada o funcionamento das dinâmicas políticas e ideológicas na produção cinematográfica da RPDC durante aquele período, compreender de forma

mais extensiva o pensamento de Kim Jong-il sobre a atividade cinematográfica e sobre o teor de suas teses sobre o que poderia e deveria ser o cinema na República Popular Democrática da Coreia.

Em meu encontro inicial com a minha orientadora de mestrado, a Prof^a. Dr^a. Flávia Cesarino Costa ela gentilmente recomendou que eu me dedicasse à leitura e à visualização de um amplo conjunto de filmes, com o propósito de estimular o surgimento de novas e aprimoradas ideias ao longo da fase inicial deste programa de mestrado. A partir desse procedimento, surgiu a concepção de realizar uma compilação abrangente de todos os filmes oriundos da República Popular Democrática da Coreia disponíveis na internet. Essa empreitada demandou aproximadamente dois meses de trabalho e exigiu que eu adquirisse conhecimentos básicos da língua coreana, a fim de facilitar a identificação dos filmes por seus títulos originais. Como resultado dessa pesquisa, uma lista completa foi elaborada e divulgada na internet por meio da plataforma Letterboxd. Esta lista, composta por cerca de 100 filmes que englobam longas-metragens, documentários, curtas-metragens e animações, inclui links diretos para cada obra cinematográfica.

A iniciativa ganhou considerável repercussão, contando com o acompanhamento de quase 1.200 usuários da plataforma em todo o mundo. Muitos destes demonstravam interesse particular pelo cinema da RPDC. Durante esse processo, tive a oportunidade de estabelecer contato com diversas pessoas que compartilhavam o interesse pelo cinema proveniente da RPDC, incluindo indivíduos que haviam visitado o país, entusiastas do cinema asiático e até mesmo organizações sem fins lucrativos dedicadas à compilação de conteúdo relacionado à RPDC, como a North Korean Archives and Library (NKAAL). A NKAAL¹, de forma extremamente prestativa, auxiliou-me na localização de filmes que não havia sido possível encontrar na internet por conta própria.

Particpei da disciplina "Tópicos de Intermidialidade", ministrada pelo Prof. Dr. Samuel Paiva. Durante a elaboração do trabalho final dessa disciplina, tive a oportunidade de explorar o filme *A Garota das Flores* sob a perspectiva da intermidialidade, devido ao fato de que o filme era uma adaptação de uma das cinco óperas revolucionárias norte-coreanas. O filme se tornou um objeto de completa

¹ Com sede no Canadá o arquivo é mantido por entusiastas do tema Coreia do Norte quee organizam e disponibilizam material no site: www.nkaal.com

obsessão minha e acabei adotando-o como o meu objeto de pesquisa para a minha dissertação de mestrado. O resultado dessa pesquisa foi materializado no artigo intitulado *Cinema e ópera revolucionária na Coreia do Norte: Uma purificação pelo impuro*², que foi apresentado no Seminário do Grupo de Pesquisa de Cinema da Intercom e posteriormente adaptado como capítulo de um livro publicado sob o título Estudos de Cinema II pela editora Polytheama, em colaboração com a Intercom.

Simultaneamente, ao despertar de meu interesse pelas questões relacionadas ao filme *A Garota das Flores*, também fui atraído pela temática dos festivais de cinema no contexto dos estudos sobre o cinema da República Popular Democrática da Coreia. Esse interesse culminou na elaboração do artigo intitulado “Exibição de filmes da Coreia do Norte na Coreia do Sul: Novas aproximações e o caso do 22º BIFAN”³, que foi escrito sob a orientação conjunta da Prof^a. Dr^a. Flávia Cesarino Costa publicado na *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Rebeca)*(2023). Este estudo analisa a primeira exibição de um filme norte-coreano em solo sul-coreano, ocorrida em 2018. Paralelamente, também conduzi uma pesquisa sobre o Festival Internacional de Cinema de Pyongyang, na RPDC, resultando no trabalho intitulado *Festival de Cinema de Pyongyang: Janela entre o mundo e a Coreia do Norte* (2023). Este trabalho foi apresentado durante os painéis do último encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) em Foz do Iguaçu.

No segundo semestre do mestrado, tive a oportunidade de cursar a disciplina intitulada "Estratégias Narrativas do Melodrama no Cinema" ministrada pela Prof^a. Dr^a. Flávia Cesarino Costa. Durante esse período, fui exposto de forma abrangente às teorias relacionadas ao melodrama. Esse encontro com a teoria do melodrama proporcionou-me uma nova perspectiva de análise em relação ao cinema norte-coreano, particularmente em relação às obras que pude examinar, com destaque para *A Garota das Flores*. A partir dos conteúdos abordados nessa disciplina, elaborei um artigo intitulado “Melodrama da luta de classes no cinema da Coreia do Norte: Kim Jong-il e os conflitos narrativos”, o qual foi submetido ao 7º Simpósio Eletrônico

² PINHEIRO, Gabriel S. Cinema e ópera revolucionária na Coreia do Norte: uma purificação pelo impuro. In: LUSVARGHI, Luiza; NASCIMENTO, Genio (org.). *Estudos de Cinema: Visualizando as diferenças (vol. II)*. 1. ed. São Paulo: Polytheama, 2023. v. 2, p. 165-181. ISBN 978-65-85468-04-6

³ PINHEIRO, Gabriel S.; FLÁVIA CESARINO, Costa. Exibição de filmes da Coreia do Norte na Coreia do Sul: Novas aproximações e o caso do 22º BIFAN. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo, v. 12, ed. 2, p. 1-18, 2023.

Internacional de Estudos Orientais e, posteriormente, incluído na coletânea *Oriente 23: Estudos Coreanos*, organizada por André Bueno e publicada pela Editora Rio de Janeiro⁴. Nessa mesma fase da reconfiguração da pesquisa, tive a oportunidade de apresentá-la aos estudantes do curso de Imagem e Som durante a disciplina "Pesquisa 2", sob a orientação do Prof. Dr. Samuel Paiva. Durante essa discussão, o professor Samuel me indicou o texto que vem a ser central para este trabalho, *Alegoria Histórica* de Ismail Xavier. A partir da leitura desse texto e de outras pesquisas históricas, o caráter melodramático deixou o lugar de centralidade na pesquisa para uma outra questão que estava ainda mais latente durante os visionamentos do filme, o caráter nacional norte-coreano. A partir daqui, com a orientação da Prof^a Dr^a Flávia Cesarino Costa a pesquisa tomou o rumo em direção ao que vem a ser o presente trabalho.

1.2. Objetivos e metodologias

O trabalho tem como escopo central a análise do filme norte-coreano intitulado *A Garota das Flores* (1972), com o propósito de elucidar as intrincadas interações entre as questões nacionais e o cinema na República Popular Democrática da Coreia (RPDC). O objetivo fundamental desta pesquisa consiste em investigar de que maneira a confluência entre o filme supracitado e a história da Coreia pode ter contribuído para a construção de uma alegoria nacional no contexto norte-coreano, tendo como figura central a personagem Koppun.

Ademais, esta dissertação visa a efetuar um mapeamento histórico do desenvolvimento do cinema na Coreia do Norte, desde seu advento até a data de lançamento do filme em questão. Tal análise será contextualizada dentro do quadro histórico que abarca a trajetória da RPDC, com vistas a esclarecer as influências e impactos ideológicos que moldaram a produção cinematográfica norte-coreana. Abordagens de cunho teórico, como as relações entre cinema e ideologia, bem como a influência do cinema da era do realismo socialista soviético e o cinema revolucionário chinês, serão exploradas de modo a contribuir para uma compreensão mais abrangente do filme em foco a partir de suas influências estéticas.

⁴ PINHEIRO, Gabriel S. Melodrama da luta de classes no cinema da Coreia do Norte: Kim Jong-il e os conflitos narrativos. In: André Bueno. (Org.). *Oriente 23: Estudos Coreanos*. 1ed. Rio de Janeiro: Ed. Rio de Janeiro, 2023., p. 33-41.

A metodologia adotada neste estudo é de caráter interdisciplinar, combinando análise fílmica detalhada com pesquisa histórica. As etapas metodológicas principais englobam uma revisão da literatura existente sobre a história da Coreia do Norte, explorando as contribuições bibliográficas trazidas por Luana Geiger, Diego Grossi e com destaque para Paulo Fagundes Visentini por sua obra seminal sobre a RPDC no Brasil, "A Revolução Coreana" e Travis Workman, que em sua recente publicação "Political Moods: Film Melodrama and The Cold War in The Two Koreas" (2023) avançou muito na pesquisa histórica do país e a relação dela com o cinema. Já o cinema norte-coreano propriamente dito, foi abordado através das pesquisas de Charles K. Armstrong (2002), Antoine Coppola (2016), Kim Dong Hoon (2014), Kim Suk-Young (2010), Hyangjin Lee (2012), e principalmente Johannes Schönher (2012) e seu livro "North Korean Cinema: A History". A discussão sobre o nacionalismo foi pautada pelas concepções dos autores marxistas Aijaz Ahmad (2002), Benedict Anderson (2005) e Horace B. Davis (1979). As relações do cinema norte coreano e o realismo socialista soviético trouxeram contribuições de David Bordwell (2019), Albert Leong (1984) e Abram Tertz (1970) e os paralelos com o cinema chinês foram elaborados com argumentos trazidos por Jessica Ka Yee Chan (2019), Xiao Liu (2015), Xiaoning Lu (2020) e Yingjin Zhang (2004). E o terceiro capítulo é pautado pelo conceito de alegoria histórica como discutido pelo pesquisador brasileiro Ismail Xavier no livro de Fernão Ramos "Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica" (2005).

Além disso, durante todo o texto será feita uma análise crítica do filme *A Garota das Flores*, promovendo um diálogo aprofundado entre a obra cinematográfica e as temáticas que circulam o trabalho. Esse exame será conduzido por meio de uma abordagem que oscila entre a aproximação e o distanciamento, com ênfase na exploração das interações entre o filme e o contexto histórico e político.

1.3. Objeto e hipóteses

A Garota das Flores (꽃파는 처녀) é um filme de origem norte-coreana, dirigido conjuntamente por Hak Pak e Choe Ik-gyu, com autoria do roteiro atribuída a Kim Il-sung. Sua primeira exibição ocorreu em 31 de agosto de 1972. O mencionado filme, que é um drama com uma duração total de 121 minutos, foi concebido sob a produção

da Korean Film Studio, sendo posteriormente distribuído pela Korean Film. O filme conta com Yong Hui Hong no papel da protagonista Koppun, Hu Nam Ru interpretando a mãe, a Senhora Kim, Pak Hwa Son como a irmã mais nova, Sun Hui, e Ren Rin Kim desempenhando o papel do irmão mais velho, Chol Yong.

O filme narra a vida difícil de Koppun, uma jovem coreana que vende flores para ajudar a família sob o domínio japonês na década de 1930. A família enfrenta a exploração dos proprietários Bae, com flashbacks revelando tragédias passadas. Koppun tenta melhorar sua situação, mas enfrenta humilhações. A trama intensifica-se com a morte da mãe e o desaparecimento de Sun Hui. Koppun parte em busca do irmão, Chol Young, enfrentando adversidades. Ao descobrir a morte de Chol Young, ela fica desamparada e é expulsa de uma pensão. Enquanto isso, Sun Hui é levada pelos Bae. No terceiro ato, Chol Young está vivo, unindo-se à resistência coreana. Os aldeões confrontam os Bae, libertam Koppun e reúnem a família. Chol Young faz um discurso revolucionário, destacando a luta contra a exploração imperialista. O filme termina com a família promovendo a revolução, marcando uma transformação social e política na Coreia.

Os diretores do filme possuem papel importante na produção cinematográfica norte-coreana. Hak Pak começou sua carreira como ator, tendo este participado do elenco de *Minha Terra Natal*, em 1949, e de *Batedores*, em 1953. Seu primeiro filme conhecido é *Vilarejo na Linha de Demarcação* (분계선마을에서), de 1961. Ele também dirigiu no mesmo ano de *A Garota das Flores* um documentário encomendado pelo Ministério da Cultura chamado *País dos Pomares* (과수원의 나라), sobre os pomares norte-coreanos, que posteriormente foi enviado a diversas nações amigas da Coreia do Norte.

Já Choe Ik-gyu tem uma carreira um pouco diferente e muito mais atarefada na produção cinematográfica da Coreia do Norte. Como aponta Paul Fischer (2015, p.67), talvez o segundo nome mais importante no cinema norte-coreano, depois de Kim Jong-il, seja Choe Ik-gyu. Depois de estudar na União Soviética, aprofundando-se em língua e literatura russa na Universidade de Pyongyang, em 1956 ele assumiu a direção do Korean Film Studio com vinte e dois anos. A trajetória ascendente de Choe dentro do Korean Film Studio, e os seus dois sucessos da direção *Mar de Sangue* e *A Garota das Flores*, ambos adaptações de óperas revolucionárias,

culminaram em sua nomeação como diretor da Divisão de Cinema no Departamento de Propaganda e Agitação.

A Garota das Flores solidificou a posição de Choe Ik-Gyu como o colaborador criativo mais confiável de Jong-Il. A partir desse momento, Jong-Il confiou a Choe não apenas a produção de filmes, mas também a criação dos eventos públicos de maior destaque do estado, como as celebrações do aniversário de Kim Il-Sung e as marchas do Dia da Libertação. Choe seria fundamental na criação dos impressionantes e gigantescos displays de unidade sincronizada que evoluíram para os famosos Jogos de Massa. O moderno estado norte-coreano, que é uma produção, um espetáculo por si só, deve tanto ao gosto e talento de Choe Ik-Gyu quanto a Kim Jong-il. (FISHER, 2015, p.77, tradução minha).⁵

Choe Ik-gyu ascendeu ainda mais na hierarquia administrativa, eventualmente ocupando o cargo de vice-diretor e posteriormente diretor de todo o Departamento de Propaganda e Agitação do país. Sua carreira continuou a prosperar, e em 2003, ele foi nomeado para o cargo de Ministro da Cultura da Coreia do Norte. Além de carreira cinematográfica e administrativa, Choe também entrou na arena política em 2009, quando foi eleito como deputado na Assembleia Popular Suprema, representando o 73º Distrito Eleitoral.⁶ Choe também supervisionou a produção de outros filmes, peças e séries de TV norte-coreanas ao longo do tempo, sendo frequentemente creditado com o pseudônimo "Choe Sang-geun".

Parece subsistir uma considerável dose de ceticismo nos estudos concernentes ao cinema norte-coreano quanto à autenticidade da alegação de que Kim Il-sung, o fundador revolucionário da República Popular Democrática da Coreia, efetivamente redigiu o roteiro de *A Garota das Flores* durante seu encarceramento por parte dos japoneses em Jilin, na China, no ano de 1930. Tal suspeita decorre, em parte, da tendência dos autores a manifestarem uma inclinação desconfiada em relação às informações provenientes de fontes primárias associadas ao governo norte-coreano. Contudo, é de se notar que Kim Il-sung é oficialmente reconhecido

⁵ The Flower Girl also cemented Choe Ik-Gyu's place as Jong-Il's most trusted creative collaborator. From now on Jong-Il entrusted Choe not just with films, but with the creation of the state's highest-profile public events, such as Kim Il-Sung's birthday celebrations and Day of Liberation marches. Choe would be instrumental in creating the awe-inspiring, huge-scale displays of synchronized unity that developed into the famous Mass Games. The modern North Korean state, which is a production, a display performance of its own, owes as much to Choe Ik-Gyu's taste and talents as it does to Kim Jong-Il

⁶Dados da North Korean Leadership Watch disponíveis em:
<https://nkleadershipwatch.files.wordpress.com/2009/10/choikgyu.pdf>

como o autor da ópera que serviu de base para o filme de 1972. Antoine Coppola, em *Cinéma et dictature en Corée du Nord*, apresenta um documento atribuído ao próprio Kim Il-sung, no qual aborda a concepção do texto. Coppola revela que Il-sung iniciou a escrita do texto em Jilin e o concluiu posteriormente, porém a ópera não teria sido apresentada ao público até que o roteiro fosse adaptado para o cinema, tarefa empreendida por Kim Jong-il no início da década de 1970. Mesmo assim, Coppola levanta suspeitas sobre a autoria da obra: “Como não há evidência dessas obras antes da realização dos filmes, é possível que se tratasse apenas de uma encenação pelos dois Kims”. (COPPOLA, 2016, p.158, tradução minha).⁷

O que não suscita controvérsias é o profundo comprometimento de Kim Jong-il na realização do filme *A Garota das Flores*. Além de sua contribuição decisiva para a conclusão do roteiro, Jong-il desempenhou um papel fundamental na seleção da jovem, que até então era completamente desconhecida, para o papel principal do filme, supervisionou o processo de montagem e frequentou assiduamente o set de filmagens para orientar a produção, deliberando sobre os enquadramentos e as dinâmicas cênicas. (FISHER, 2015, p.76).

Como era a vontade de Kim Jong-il desde o início do seu envolvimento com o cinema e a escrita do livro de 1972, *Sobre a Arte do Cinema* (que será discutido posteriormente), as qualidades artísticas de *A Garota das Flores* finalmente trouxeram um avanço internacional para o cinema norte-coreano. O filme ganhou um prêmio especial no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary de 1972 na antiga Tchecoslováquia. Os grandes festivais de cinema do bloco oriental como Karlovy Vary, Moscou e Sochi já haviam exibido filmes norte-coreanos antes, embora mais por considerações políticas do que artísticas. Mas com *A Garota das Flores*, até mesmo um júri internacional foi conquistado por uma produção de Kim Jong-il. (SCHÖNHERR, 2012, p. 49).

O filme foi um gigantesco sucesso popular, tanto na Coreia do Norte quanto na China, sendo a primeira vez que um filme norte-coreano encontrou um grande público no exterior. Ele ganhou um prêmio especial no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia, sendo o primeiro prêmio internacional para um filme

⁷ En l'absence de trace de ces œuvres avant la réalisation des films, il est possible qu'il ne s'agisse que d'une mise en scène des deux Kim.

norte-coreano (e, até o início da década de 1980, o único). [...] Em 2009, quando o primeiro-ministro chinês Wen Jiabao visitou Pyongyang, foi Hong Yong-Hee quem recebeu seu avião. A renomada autora chinesa Tie Ning descreve a experiência de assistir a "A Garota das Flores" em seu romance "How Long Is Forever?": "Um filme norte-coreano chamado 'The Flower Girl' estava sendo exibido nos cinemas das principais cidades do país. Esse filme praticamente afogou todos em lágrimas... Sentado na minha frente estava um adulto chorando tão intensamente que bateu dolorosamente suas costas no encosto do assento. Ele ficou histérico e fez muito barulho, mas ninguém reclamou porque todos os outros estavam ocupados chorando também." (FISCHER, 2016, p.77, tradução minha).⁸

O filme também ganhou distribuição internacional em DVD quando em setembro de 2006, durante o Festival Internacional de Cinema de Pyongyang, James Velaise, o diretor da empresa de distribuição francesa *Pretty Pictures* adquiriu os direitos de distribuição do filme *O Diário de Uma Colegial* (한 녀학생의 일기), para o mercado francês. Dois anos mais tarde, em 2008, Velaise retornou ao festival com o intuito de assegurar os direitos de distribuição global da obra. Com sucesso, Velaise conseguiu lançar uma coleção de DVDs de filmes provenientes da Coreia do Norte, acompanhados de legendas em inglês e este conjunto incluía o filme *A Garota das Flores*. (SCHÖNHERR, 2012, p. 164).

A atriz Yong Hui Hong, que interpreta a protagonista Koppun no filme, passou de uma estudante de cinema desconhecida para uma estrela nacional e ícone mundial do cinema norte-coreano. Esse fenômeno pode ser atribuído, para além dos méritos artísticos do filme, à dinâmica da intermedialidade no âmbito das artes da Coreia do Norte, conforme discutido no livro *Illusive Utopia: theater, Film, and everyday performance in North Korea* (2010) da pesquisadora e professora Suk-

⁸ The film was a gigantic popular success, both in North Korea and in China, the first time a North Korean film found a large audience abroad. It won a special prize at the Karlovy Vary International Film Festival in Czechoslovakia, the first international prize for a North Korean film (and, until the early 1980s, the only one). [...] In 2009, when the Chinese premier Wen Jiabao visited Pyongyang, it was Hong Yong-Hee who greeted his plane. The celebrated Chinese author Tie Ning describes the experience of seeing *The Flower Girl* in her novel *How Long Is Forever?*: "A North Korean movie named *The Flower Girl* was playing at theaters in major cities across the country. This movie practically drowned everyone in tears.... Sitting in front of me was an adult crying so hard that he hit his spine painfully against the back of the seat. He became hysterical and made a lot of noise, but no one complained because everyone else was too busy crying."

Young Kim. A figura de Yong Hui Hong pode ser encontrada em uma variedade de contextos em todo o país, como: "materiais para encenar jogos de massa, cartazes, murais, artes plásticas e desfiles. [...] Essas imagens foram amplamente difundidas e se tornaram parte da paisagem urbana" (PINHEIRO, 2023a, p.170). A figura de Koppun chegou até mesmo a estampar as cédulas de um won coreano, além de aparecer em quatro selos postais.

A versão para os palcos de *A Garota das Flores* estreou em Pyongyang simultaneamente ao lançamento do filme. Esta produção teatral é continuamente apresentada até os dias atuais pela Trupe de Ópera Mar de Sangue, que foi fundada em 1971 e adquiriu seu nome devido à sua estreia com a encenação de *Mar de Sangue*. Durante uma turnê adicional pela China em 2008, o jornal chinês *O Diário do Povo* fez a seguinte retrospectiva da ópera:

Por mais de 30 anos, *A Garota das Flores* tem sido considerada um clássico da arte nacional norte-coreana, desempenhando um papel importante na recepção de dignitários estrangeiros e na promoção dos intercâmbios culturais da Coreia do Norte. A peça visitou o Japão, França, Itália, Alemanha, União Soviética e outros países centenas de vezes, sendo vista por centenas de milhares de espectadores. Na China, *A Garota das Flores* alcançou um nível de reconhecimento que é difícil de igualar por outras obras literárias e artísticas norte-coreanas. (DIÁRIO DO POVO ONLINE, 2008, tradução minha).⁹

De fato, tanto a ópera quanto o filme *A Garota das Flores* foram um grande sucesso na República Popular Democrática da Coreia em seus respectivos suportes, palco e telas de cinema. Esse sucesso gerou insatisfação em Jong-il, que sentiu, na década seguinte, que o cinema norte-coreano tinha atingido o seu auge com *A Garota das Flores* e a publicação de *Sobre a Arte do Cinema*, e que os filmes subsequentes não conseguiram superar a obra de 1972. (SCHÖNHERR, 2012, p. 65). E realmente, talvez esse tenha sido o maior triunfo de Kim Jong-il como agente cultural norte-coreano, pois ele conseguiu criar um espaço, mesmo que pequeno, para o cinema e

⁹ 30多年来,《卖花姑娘》作为朝鲜民族艺术的传世经典,成为接待来访的外国政要的保留节目,并在推动朝鲜对外文化交流方面发挥着重要作用。该剧曾上百次出访日本、法国、意大利、德国、苏联等国家,观众达数十万之众。在中国,《卖花姑娘》获得的认知度更是朝鲜其它文艺作品难以企及的。

a ópera norte-coreana em âmbito internacional, enquanto também consolidava a ideia juche, principalmente através da coreanização do realismo socialista, garantindo-lhe legitimidade enquanto linha política para o Partido na Coreia do Norte. No entanto, é necessário ir além desses elementos extra fílmicos e entender do que trata o filme *A Garota das Flores* e porque essa história se tornou tão famosa.

Após os diversos visionamentos do filme em questão, o que se sucedeu em nosso trajeto de pesquisa foi uma evolução na abordagem do objeto ao longo do tempo. Inicialmente, foi destacada a notável utilização do melodrama como uma ferramenta para alcançar determinados objetivos na camada textual política de *A Garota das Flores*. Com o passar do tempo, o enfoque na natureza melodramática do filme cedeu lugar a questões mais profundas que emergiram das análises realizadas durante o processo de pesquisa, especialmente o forte sentimento de nacionalismo que o filme busca promover, frequentemente através do melodrama.

A temática nacional no filme se tornou, assim, o foco da investigação. Tal constatação revelou-se robusta durante a revisão bibliográfica, evidenciada pela percepção de que o processo revolucionário que culminou na fundação da RPDC carregava consigo um marcado caráter nacional em seu discurso. Além da formação do país, esse sentimento nacionalista se mostrou intrínseco para alguns pesquisadores na consolidação do governo, por meio da elaboração da ideia juche.

A Garota das Flores, contextualizado no período histórico, político e geográfico em que foi produzido, parece proferir um discurso substancial sobre as questões nacionais da Coreia do Norte e, de forma mais ampla, da península coreana como um todo. Portanto, o objetivo aqui empreendido foi o de situar o filme nesses termos da história e política norte-coreanas. Para tal empreitada, tornou-se imperativo compreender a história da Coreia e do cinema norte-coreano, bem como as características nacionalistas do processo revolucionário como um todo, a fim de discernir como o filme poderia ter promovido este discurso focado nas questões nacionais daquele país. Nesse processo, o aspecto que mais se destacou foi a centralidade do papel da protagonista Koppun neste discurso, que parece estar intrinsecamente no filme. Este elemento será explorado ao longo do trabalho, especialmente durante o terceiro capítulo, onde se buscará compreender seu papel à luz do conceito de alegoria histórica nacional.

1.4. Descrição dos capítulos

O capítulo intitulado "Cinema, história e a questão nacional" inicia-se com uma investigação sobre a intersecção entre cinema, história e a problemática nacional, delineando a relevância do cinema como um instrumento de expressão e edificação da identidade nacional. A análise se concentra na interação entre o cinema norte-coreano e os eventos históricos que moldaram a nação, evidenciando como a sétima arte refletiu e reinterpretou os acontecimentos históricos. A obra de Luana Geiger, Diego Grossi, Paulo Fagundes Visentini e Travis Workman são fontes bibliográficas fundamentais. A análise do cinema norte-coreano se baseou nas pesquisas de Charles K. Armstrong, Antoine Coppola, Kim Dong Hoon, Kim Suk-Young, Hyangjin Lee, e em especial Johannes Schönnher, autor de "North Korean Cinema: A History". O capítulo prossegue com uma investigação sobre a influência do marxismo na abordagem da problemática nacional e do nacionalismo no cinema, destacando as concepções de Aijaz Ahmad, Benedict Anderson e Horace B. Davis. Em seguida, foi examinada a conexão entre a ideia juche e a representação da questão nacional no cinema norte-coreano, identificando como esse conceito político permeou a narrativa cinematográfica. Uma análise teórica sobre a representação da problemática nacional no cinema norte-coreano é apresentada, explorando conceitos-chave e abordagens críticas. O foco recai sobre a análise específica do filme *A Garota das Flores*, situando-o dentro do contexto mais amplo do cinema norte-coreano e sua representação da história e da questão nacional.

O capítulo intitulado "Cinema realista: Do socialista ao juche" delinea a trajetória do desenvolvimento do realismo socialista no cinema, desde suas origens no contexto cinematográfico socialista soviético até sua adaptação ao ambiente norte-coreano. Uma análise foi conduzida sobre o realismo socialista soviético como precursor do movimento artístico conhecido como realismo juche, enfatizando suas características estilísticas e temáticas distintivas. Além disso, é investigada a emergência do realismo juche como uma modalidade específica de representação cinematográfica na Coreia do Norte, fortemente influenciada por considerações ideológicas. Uma atenção particular é dedicada ao estudo do papel do melodrama dentro do contexto do realismo juche, especialmente no que tange à sua abordagem das questões de classe e das dinâmicas sociais. Adicionalmente, são examinadas as maneiras pelas quais o realismo juche lida com a questão nacional, destacando-se a

forma como o cinema norte-coreano retrata a identidade nacional e as lutas históricas do povo, estabelecendo conexões com as influências que o cinema norte-coreano recebeu do cinema revolucionário chinês durante a era de Mao Zedong. As interações entre o cinema norte-coreano e o realismo socialista soviético são avaliadas com base nas contribuições teóricas de David Bordwell, Albert Leong e Abram Tertz, enquanto os paralelos com o cinema chinês são desenvolvidos com base em argumentos apresentados por Jessica Ka Yee Chan, Xiao Liu, Xiaoning Lu e Yingjin Zhang.

O derradeiro capítulo, intitulado "Alegoria histórica nacional", investiga o emprego da alegoria histórica nacional enquanto uma estratégia cinematográfica para veicular conceitos concernentes à identidade nacional e à trajetória histórica de uma nação. Este capítulo empreende uma análise aprofundada do conceito de alegoria histórica nacional e sua implementação no meio cinematográfico, salientando a capacidade dos filmes em representar eventos históricos de maneira simbólica e metafórica. O enfoque recai sobre a personagem de Koppun, caracterizada como uma alegoria histórica nacional na obra "A Garota das Flores", elucidando-se como sua jornada pessoal reverbera e encapsula a história coletiva do país em questão. É importante ressaltar que este capítulo é substancialmente embasado no conceito de alegoria histórica tal como discutido por Ismail Xavier no livro de Fernão Ramos, "Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica" (2005).

2. Cinema, história e a questão nacional

Assim como várias cinematografias pelo mundo, o cinema da Coreia do Norte tende a abordar elementos cruciais da sua história pregressa como força motriz criativa. Esse movimento chega a pautar fases do cinema norte-coreano, como poderemos ver mais à frente. Porém para que possamos entender esse movimento é necessário também entender um pouco da história do país antes mesmo da divisão da península coreana. Esses movimentos históricos serão importantes também para entender o caráter nacionalista da revolução coreana e a centralidade da questão nacional para a consolidação da ideia juche¹⁰ enquanto a linha política do Partido dos Trabalhadores da Coreia e os desdobramentos disso no cinema norte-coreano e em *A Garota das Flores*.

2.1. Cinema norte-coreano e a história

A península coreana está situada entre grandes potências, como China, Rússia e Japão, além da presença dos Estados Unidos na Coreia do Sul nos últimos setenta anos. Essa península é estreita, com 200 km de largura no sentido leste-oeste e 1.000 km de comprimento no sentido norte-sul, abrangendo uma área total de 219,7 mil km², ligeiramente menor do que Roraima. Ao oeste, está localizado o Mar Amarelo e, a leste, o Mar do Japão, também conhecidos como Mares do Oeste e do Leste da Coreia.

Durante sua trajetória histórica, a península da Coreia foi dividida e reunificada diversas vezes. Desde a época do bronze, havia diversas cidades-estados fortificadas que, ao se unirem, formaram reinos na península. Esses reinos sempre mantiveram laços políticos, econômicos e culturais estreitos entre si. A Coreia nunca foi completamente influenciada pela cultura chinesa, mas incorporou alguns elementos à sua própria cultura, como o confucionismo. No entanto, é inegável que a China exerceu uma grande influência sobre a península coreana ao longo da história. Essa influência, embora tenha variado em intensidade e forma ao longo do tempo, é fundamental para entender a Coreia do Norte atual e as relações entre a China e a Coreia. (VISENTINI, 2015, p. 28-33).

¹⁰ A ideia juche será explicada no item 2.3 da dissertação.

A gênese da nação coreana remonta ao antigo reino de Choson, que foi subjugado pela dinastia Han da China em 108 a.C. Conseqüentemente, a península coreana foi dividida em três grandes reinos: Koguryo, Paekche e Silla. A unificação dos reinos se deu em 668 d.C. quando o reino de Silla uniu forças com a dinastia Tang da China para sobrepujar Koguryo e Paekche. Em 918, a dinastia Koryo surgiu e unificou a península, gerando muitas das instituições sociais, econômicas e políticas que se perpetuariam até a primeira metade do século XX. A dinastia Koryo foi sucedida pela dinastia Choson em 1392, a qual instituiu uma sociedade patriarcal e hierárquica fundamentada no “neofucionismo”, tendo influenciado tanto os assuntos internos quanto a política externa da Coreia. (VISENTINI, 2015, p. 28-33).

Durante o domínio da dinastia Choson, a Coreia tornou-se um estado tributário da China, contudo conseguiu manter sua independência interna e não sofreu exploração econômica por parte do império chinês. Como forma de distinguir-se da China e do Japão, a Coreia desenvolveu seu próprio sistema de escrita, o Hangeul. Em virtude das invasões mongóis e japonesas, a Coreia adotou uma política de isolamento, que foi mantida até o século XIX. Nesse momento, o Japão impôs a abertura dos portos coreanos mediante os Tratados Desiguais de 1876. Após a derrota da China na Primeira Guerra Sino-Japonesa, a Coreia foi anexada pelo Japão, perdendo sua autonomia. Durante esse período, suas instituições e modo de vida foram enraizados nas influências recebidas da China e na proteção garantida pelo "irmão maior". (VISENTINI, 2015, p. 28-33).

Foi nesse período que o cinema foi introduzido na península. Segundo Armstrong:

De acordo com a lenda da produção cinematográfica coreana, a arte do cinema foi introduzida na Coreia tão cedo quanto em 1898, quando a British-American Tobacco Company, uma subsidiária da British-American Trust Company baseada em Xangai, começou a exibir filmes curtos na área de Ch'ungmuro, em Seul, como forma de vender cigarros. A taxa de entrada, segundo dizem, era inicialmente uma embalagem vazia de cigarros por cliente, subindo para dez embalagens à medida que a popularidade dos filmes aumentava nos anos seguintes. O primeiro registro documentado de exibição de um filme na Coreia data de junho de 1903, quando o jornal Hwangsöng

sinmun anunciou exposições públicas de "imagens em movimento" (hwaltong sajin) na área de Tongdaemun, em Seul, diariamente (exceto aos domingos) das 20:00 às 22:00 horas. O promotor dos filmes era a Hansŏng [Seul] Electric Company, dirigida pelos americanos Henry Collbran e H. R. Botswick. O imperador Kojong havia há algum tempo demonstrado interesse pessoal na promoção da energia elétrica na Coreia e havia estabelecido a Hansŏng Electric Company com financiamento governamental substancial em janeiro de 1898. A empresa havia introduzido o bonde elétrico, as luzes elétricas e telefones em Seul até o início do século XX. Além disso, construiu o primeiro cinema da Coreia em 1906. No ano seguinte, foram construídos mais três cinemas temporários perto do Portão Oeste de Seul e, em 1909, foi construído o primeiro cinema permanente. (2002, p. 3, tradução minha).¹¹

O cinema chegou ao Japão no final do século XIX, e os japoneses começaram a produzir seus próprios filmes na primeira metade da década de 1900. O kino-drama, uma mistura de cenários filmados e atuações ao vivo, veio da Rússia para o Japão e tornou-se popular na Coreia durante o período colonial. O governo imperial japonês reconheceu o potencial de propaganda do cinema desde cedo e encomendou filmes para promover laços coreano-japoneses após a anexação da Coreia em 1910. Após a colonização da Coreia pelos japoneses, a produção cinematográfica foi dominada pelos interesses japoneses, mas uma indústria cinematográfica coreana também surgiu após os protestos de independência de 1919 e continuou a se desenvolver nas décadas seguintes. Em 1937, no entanto, a indústria foi absorvida pela máquina de propaganda japonesa durante a invasão da China. O período de "política cultural" entre o Movimento de 1º de março e a Segunda Guerra Sino-Japonesa foi um

¹¹ According to Korean filmmaking lore, the novel art of the cinema was introduced to Korea as early as 1898, when the British-American Tobacco Company, a subsidiary of the Shanghai-based British-American Trust Company, began to show short films in the Ch'ungmuro area of Seoul as a way to sell cigarettes. The entrance fee is said to have been initially one empty cigarette pack per customer, going up to ten packs as the popularity of the films increased over the next several years. The first documented account of a film screening in Korea dates from June 1903, when the Hwangŏng sinmun newspaper advertised public showings of "moving pictures" (hwaltong sajin) in the Tongdaemun area of Seoul, daily (except Sundays) from 8:00 to 10:00 pm. The promoter of the films was the Hansŏng [Seoul] Electric Company, run by Americans Henry Collbran and H. R. Botswick. Emperor Kojong had for some time taken a personal interest in the promotion of electric power in Korea and had established the Hansŏng Electric Company with substantial government financing in January 1898. The company had introduced the electric trolley, electric lights, and telephones to Seoul by the turn of the century. It also built Korea's first motion picture theater in 1906. The following year, three more temporary theaters were built near the West Gate of Seoul, and the first permanent movie theater was built in 1909.

momento criativo para a produção cinematográfica coreana sob o domínio colonial japonês. (ARMSTRONG, 2002, p. 4).

Em 1919, foram lançados os primeiros filmes na Coreia, ambos curtas-metragens, embora dirigidos e escritos por coreanos, a cinematografia e a edição foram feitas por um japonês. Em 1920, Yi P'iru tornou-se o primeiro cineasta coreano e dirigiu o primeiro filme sonoro da Coreia em 1935. Na década de 1920, mais coreanos começaram a dirigir longas-metragens, e muitos cineastas estavam ligados a outras esferas artísticas, incluindo literatura, teatro e música. As tendências políticas que permeavam as comunidades intelectuais e artísticas, incluindo o crescimento de influências comunistas, afetaram o mundo do cinema coreano. (ARMSTRONG, 2002, p. 5).

A colonização japonesa trouxe consigo consequências significativas para a população coreana, como a perda da autonomia e a exploração econômica, que contribuíram para a formação das condições propícias à via socialista. De acordo com Paulo Visentini (2015, p. 34) a análise dos impactos do imperialismo japonês na população coreana é de extrema importância para a compreensão do processo de difusão do marxismo na região, bem como da influência da luta comunista e guerrilheira na China sobre esse processo. Esse período histórico também possibilita a compreensão da formação das condições socioeconômicas que favoreceram a adoção do sistema socialista, e como as particularidades nacionalistas do governo marxista-leninista liderado por Kim Il-sung foram moldadas com o auxílio da União Soviética.

Em 1919 também eclodiram os primeiros movimentos de independência. (VISENTINI, 2015, p. 36). Porém foi só nos anos 40, após diversos coreanos lutarem ao lado de Mao Zedong na guerra civil de 1945 contra os japoneses, e por conta da influência dos comunistas chineses nos movimentos pela independência coreana, que o movimento comunista de guerrilha nacionalista antijaponesa começa a tomar força. Foi nesse movimento em que Kim Il-sung, um herói da resistência armada na Manchúria, se destacou como uma liderança. (VISENTINI, 2015, p. 41).

Inspirados pela revolução russa de 1917, os escritores coreanos formaram uma organização pró-comunista chamada KAPF (Federação Coreana de Artistas Proletários) em 1925, que mais tarde formou a Korean Film Arts Club em 1927. Os membros da organização queriam usar o cinema como uma "arma" para libertar as massas proletárias e camponesas da opressão colonial japonesa. Isso chegou a um

fim abrupto em 1931 devido a vários fatores, incluindo o clima político e o fracasso comercial. A própria KAPF foi dissolvida em 1935, mas os cineastas afiliados à organização continuaram a trabalhar e muitos deles ressurgiram após a Libertação, produzindo filmes "proletários" na Coreia do Norte. (ARMSTRONG, 2002, p. 5).

Após a guerra na Manchúria¹² e o avanço japonês, houve um ambiente artístico mais restritivo na colônia coreana, com recursos desviados para a militarização. A produção cinematográfica, que havia atingido seu auge em 1927 e 1928, caiu drasticamente em 1931 e 1932, e novamente na década de 1940, devido à guerra contra a China e os Estados Unidos. Em 1941, uma nova lei japonesa de cinema fechou muitas pequenas empresas cinematográficas coreanas e criou uma única Companhia de Cinema controlada pelo governo colonial. Durante este período, cerca de vinte e cinco filmes foram feitos na Coreia, principalmente para promover o esforço de guerra e retratar os valores da assimilação cultural, evidenciando que a indústria cinematográfica estava completamente subordinada ao esforço de guerra. (ARMSTRONG, 2002, p. 6).

Durante o período da Guerra Fria, a península coreana assumiu um papel altamente sensível no cenário internacional, com as grandes potências disputando influência sobre a região. De acordo com Visentini (2015, p. 47) a clivagem sociopolítica interna e a partilha geográfica do território entre os Estados Unidos e a União Soviética, divididos pelo paralelo 38°, intensificaram essa situação. Após a rendição do Japão, a resistência anti japonesa organizou comitês populares, mas as unidades pró-japonesas dos EUA agiram como polícia e dissolveram os comitês na porção sul do paralelo. (VISENTINI, 2015, p. 48).

Nesse contexto, Syngman Rhee e Kim Il-sung emergiram como as principais figuras políticas dominantes nas duas zonas. Enquanto Rhee era fortemente antijaponês e anticomunista, contando com o apoio dos Estados Unidos, Kim Il Sung, líder da resistência armada na Manchúria, possuía convicções nacionalistas e comunistas e contava com a confiança dos soviéticos. Embora ambos tivessem o apoio de uma superpotência, Kim Il-sung se consolidou como a principal liderança comunista dos guerrilheiros manchurianos, que se converteram no núcleo da hierarquia norte-coreana. (VISENTINI, 2015, p. 49).

¹² A Guerra da Manchúria foi um conflito entre o Japão e a China pelo controle da região da Manchúria, ocorrido em 1931-1932. A Coreia, então sob ocupação japonesa, foi utilizada como base logística e recrutamento de soldados japoneses durante o conflito.

Quando o Japão se rendeu em 1945, a Coreia tinha uma indústria cinematográfica em desenvolvimento, mas dependia fortemente do financiamento, equipamentos e treinamento japoneses. A crise foi agravada pela turbulência política e pela divisão da península em zonas de ocupação soviética e americana, com uma parte substancial da comunidade cinematográfica coreana migrando para a Coreia do Norte. A divisão resultou em dois mundos políticos e artísticos diferentes, tanto para o cinema como para a península como um todo. (ARMSTRONG, 2002, p. 7).

A República Popular Democrática da Coreia (RPDC) foi estabelecida em 9 de setembro de 1948, pouco depois da criação da República da Coreia (ROC), a Coreia do Sul. Kim Il Sung tornou-se o primeiro-ministro da RPDC e permaneceu nessa posição até 1972, quando uma mudança constitucional o elevou à presidência. As forças militares soviéticas foram retiradas da península no final de 1948.

Pouco depois da fundação do país, em 1949, a Coreia do Norte lançou seu primeiro longa-metragem, *Minha Terra Natal* (내 고향), dirigido por Hong-sik Kang. Na época, praticamente todo o equipamento de produção cinematográfica estava no Sul, portanto, os soviéticos, antes de se retirarem do país logo após a sua fundação, assinaram um acordo de produção de filmes e trouxeram equipamentos cinematográficos e técnicos treinados da União Soviética. (ARMSTRONG, 2002, p. 13).

A origem e as causas da Guerra da Coreia são tema de debate candente entre historiadores. As historiografias norte-americana e sul-coreana tradicionais afirmam que o conflito foi iniciado por Kim Il Sung, com o apoio da União Soviética, visando à dominação de toda a península. Por outro lado, a historiografia oficial norte-coreana argumenta que o norte estava respondendo a provocações sul-coreanas na fronteira e que o objetivo do ataque era a libertação da metade sul da península. (VISENTINI, 2015, p. 64).

O fato é que a Guerra da Coreia começou com um assalto decisivo das tropas do Exército Popular da Coreia sobre a 17ª divisão do Exército da República da Coreia. O Conselho de Segurança da ONU condenou a invasão por meio da Resolução 82 e aprovou o envio de tropas à península com a Resolução 84. A missão foi facilitada pelo boicote da URSS ao Conselho de Segurança. Os soviéticos deixaram claro desde o início que pretendiam permanecer à margem do conflito. (VISENTINI, 2015, p. 66-67).

Entre avanços e retrocessos do Exército Popular da Coreia, apoiados pela China e do Exército da República da Coreia apoiado pelo exército estadunidense, o conflito se concentrou em torno do Paralelo 38°, que se tornou uma zona de guerra de posições que não permitia a nenhum lado avançar. Em julho de 1951, as negociações de paz começaram, mas os combates continuaram intermitentemente, o que tornou difícil chegar a um acordo. Finalmente, em 27 de julho de 1953, foi assinado um armistício em Panmunjon, que criou uma Zona Desmilitarizada (DMZ) de 4 km entre as tropas dos EUA e da ONU de um lado, e as forças chinesas e norte-coreanas do outro, retrocedendo ambas as partes 2 km da frente de combate. (VISENTINI. 2015, p. 71).

Estimativas são de que 4 milhões de pessoas tenham morrido neste conflito, que matou não só soldados de ambos os exércitos como também civis que estavam dos dois lados da península. Como os Estados Unidos estavam envolvidos no conflito, Pyongyang foi completamente bombardeada, e isso incluiu os estúdios de cinema que existiam na cidade. De acordo com Johannes Schönherr (2012, p. 32), o Estúdio de Cinema Coreano nos arredores do distrito de Hyonjesan, nos arredores de Pyongyang, que foi construído com ajuda da União Soviética simplesmente deixou de existir. Mas apesar disso, a produção cinematográfica não parou por lá. A atividade cinematográfica seguiu, mesmo em meio à crise, e além de produzir noticiários sobre o conflito, foi inaugurado um novo gênero no cinema norte-coreano: o filme de guerra. Esses filmes tratavam de eventos atuais, ou seja, abordavam diretamente os acontecimentos da época em que foram feitos, em um momento em que o país estava profundamente imerso em conflitos bélicos.

Alguns desses filmes são *Adolescentes Guerrilheiros* (소년빨찌산), de 1951, e *A Garota Guerrilheira* (빨치산 처녀), de 1954, ambos dirigidos por Yong-gyu Yoon e *Batedores* (정찰병), de 1953, dirigido por Dong-min Jeon. O primeiro filme de Yong-gyu Yoon fala sobre um grupo de jovens meninos que decidem criar uma unidade de guerrilha para combater os americanos durante a Guerra da Coreia. A trama se desenrola a partir do momento em que os americanos conseguem conquistar uma cidade coreana em que o exército de Kim Il Sung já estava estabelecido, levando os jovens a decidir entrar na luta contra o inimigo. O filme mostra a jornada dos adolescentes na guerra, mostrando suas habilidades de combate e estratégia, bem

como as dificuldades e perigos enfrentados por eles. Com um enredo muito parecido, *A Garota Guerrilheira* fala sobre Ok-khi Cho, uma moça que também decide se juntar à guerrilha e lutar ao lado do exército popular contra os americanos. Por outro lado, *Batedores*, ao invés de mostrar uma história de pessoas se juntando à luta, narra a trajetória de um reduzido esquadrão das forças armadas norte-coreanas, liderado por Hakcheol Lee, o vice-chefe da unidade de reconhecimento, que se aventura em território inimigo. O filme tem Hak-Pak, o futuro diretor de *A Garota das Flores* (꽃파는 처녀), de 1972, no papel principal como o próprio combatente. Esses três filmes compartilham entre si um enredo que exalta a coragem e a determinação dos jovens lutando pela independência de seu país.

De acordo com Schöhnerr (2012, p. 32), embora a ação heróica dos filmes de guerra em questão estivessem distantes dos tiroteios diários e sujos nas trincheiras, suas representações do “poder invencível e grandeza” do exército norte-coreano devem ter tido um impacto significativo no público, ou pelo menos nos oficiais de agitação encarregados de manter o moral dos combatentes tanto na frente de batalha quanto nas cidades bombardeadas do interior. Surpreendentemente, o fim da Guerra da Coreia em 1953 não marcou o fim do gênero de filmes de guerra. Pelo contrário, os anos seguintes assistiram ao surgimento de épicos de batalha, cujos heróis eram os soldados e civis norte-coreanos igualmente heróicos e determinados. Esses filmes continuavam a retratar os soldados sulistas como caricaturas malignas, alvos legítimos a serem eliminados pelos combatentes do Norte.

Nos filmes, no entanto, os norte-coreanos lutam e vencem a guerra sozinhos. A liderança de Kim Il Sung inspira os comandos a heroísmos incríveis; na verdade, os torna invencíveis. A glorificação do Líder e do “vitorioso Exército Popular” não é o único propósito que os filmes de guerra têm servido. Ainda mais central é o seu papel de retratar a Coreia do Norte como um país sitiado. Desde que os EUA e sua “marionete” Coreia do Sul invadiram o Norte uma vez, a propaganda diz que eles sem dúvida invadirão novamente se tiverem a chance. Consequentemente, a nação do Norte deve se unir firmemente em torno do Líder e estritamente obedecer a todos os seus comandos. Conforme a propaganda continua a repetir, o Líder e

a Nação são um só. (SCHÖNHERR, 2012, p. 33-34, tradução minha).¹³

Dado o teor da mensagem contida nesses filmes e o fato de que os filmes de guerra foram produzidos continuamente mesmo após a Guerra da Coreia e são uma parte fundamental da cultura cinematográfica da Coreia do Norte, pode se dizer que o conteúdo desses filmes serve para comunicar a mensagem de que o país está constantemente sob ameaça e que é necessário manter uma vigilância constante contra possíveis agressores estrangeiros. Essa mensagem se estende além do gênero dos filmes de guerra e permeia toda a produção cinematográfica do país. Na realidade, a Coreia do Norte está em um estado contínuo de guerra, e essa perspectiva é retratada de maneira consistente na cultura popular do país até hoje.

É impossível não fazer um paralelo desse momento da cinematografia norte-coreana pós-guerra da Coreia com o cinema soviético pós-revolução de 1917. Como bem explicam Furhammar e Isaksson (2001, p.13), o tema favorito dos filmes soviéticos foi a Revolução, tendo Lênin como figura central. Inicialmente, filmes como *Outubro* (Октябрь), de 1927 e dirigido por Sergei Eisenstein, retratavam o realismo brutal do ódio violento do processo revolucionário, porém, conforme a revolução se transformou em um símbolo nacional, a visão retrospectiva da vitória do proletariado se tornou um gesto de demonstração de solidariedade com o passado, em vez de apelos para movimentos contra-revolucionários. Mesmo assim, a Revolução continuou sendo por muito tempo a grande fonte de inspiração para os cineastas soviéticos.

O objetivo - tanto na teoria como na prática - era guiar os processos mentais do espectador de modo a que o efeito do filme só pudesse ser o pretendido pelo diretor, que em última análise proclamava a absoluta necessidade da revolução. (FURHAMMAR e ISAKSSON, 2001, p. 14).

¹³ In the movies, however, the North Koreans fight and win the war all by themselves. The leadership of Kim Il Sung inspires the commandos to incredible heroics; in fact, it makes them invincible. The glorification of the Leader and the "victorious People's Army" is not the only purpose the war films have been serving. Even more central is their role to portray North Korea as a country under siege. Since the U.S. and their "puppet" South Korea invaded the North once, propaganda says, they will no doubt invade again if they ever get the chance. Accordingly, the Northern nation must group closely around the Leader and strictly obey all his commands. As the propaganda continues to repeat, the Leader and the Nation are one.

A Guerra da Coreia e a celebração do exército de Kim Il-sung foram amplamente discutidos no cinema norte-coreano neste período durante e logo após a guerra. Se mostrou um período do cinema necessário para a rememoração da história recente e criação da narrativa norte-coreana sobre o conflito. Algo que pode ser evidenciado nesses filmes é que a questão nacional e o sentimento nacionalista permeiam a cinematografia norte-coreana bem como a sua história. Então entender um pouco a questão nacional se faz necessário para compreender de forma mais profunda as questões relacionadas ao cinema norte-coreano e o filme *A Garota das Flores*.

2.2. Marxismo, questão nacional e nacionalismo

Muitos autores, como Diego Grossi, apontam as falhas no marxismo-leninismo em relação à questão nacional. Marx e Engels trataram do tema de maneira conjuntural, enquanto Lenin universalizou o direito à autodeterminação dos povos. (2015, p.02). Contudo, a tradição marxista-leninista enfrentou limitações, como o fim do Estado e a interpretação do internacionalismo proletário, sintetizado por Marx e Engels no último trecho do Manifesto do Partido Comunista em que se lia “Proletários do mundo uní-vos!”. Grossi relembra que Otto Bauer considerava “a palavra de ordem marxiana sobre proletários não terem pátria como uma afirmação apaixonada” (2015, p.10).

Esses pontos foram considerados marginais na teoria central, deixando lacunas na abordagem da questão nacional. O desenvolvimento histórico e a experiência das nações socialistas foram cruciais para refinar a teoria, como por exemplo a ideia *juche* norte-coreana que será tratada mais à frente no capítulo. (GROSSI, 2015, p.10). Para o autor, o marxismo-leninismo falhou devido a variações na sua aplicação, limitações teóricas e a subestimação de desafios pós-revolucionários, sendo necessário o desenvolvimento histórico para aprimorar a compreensão da questão nacional.

Por mais que o marxismo-leninismo tenha falhado em explorar de forma aberta e aprofundada a questão nacional as experiências revolucionárias que se propunham marxistas-leninistas tiveram um forte caráter nacionalista. Sobre isso o escritor marxista estadunidense Benedict Anderson ressalta também que:

Estas considerações destinam-se a sublinhar o facto de que todas as revoluções triunfantes desde a II Guerra Mundial se têm definido em termos nacionais - a República Popular da China, a República Socialista do Vietname etc. - e, ao fazê-lo, têm afirmado solidamente um espaço social e territorial herdado do passado pré-revolucionário. [...] Eric Hobsbawm tem toda a razão quando afirma que os Estados e os movimentos marxistas tenderam a tornar-se nacionais não apenas na forma, mas também no conteúdo, isto é, nacionalistas. (ANDERSON, 2005, p.22).

Para essa discussão é necessário entender de forma mais aprofundada o que seriam essas questões. Entrando agora em concepções de nação e nacionalismo, podemos ter como ponto de partida a própria ideia de Benedict Anderson. Para o autor a ideia de nação é construída a partir do nacionalismo mediado pela ideia de "comunidade imaginada", isto é, construções sociais imaginárias. Anderson argumenta que as nações, são formadas por meio de representações culturais, especialmente ligadas à linguagem e experiências compartilhadas, como a morte. O autor destaca que, mesmo em nações pequenas, os membros não conhecem a maioria de seus compatriotas, mas compartilham uma imagem mental da comunhão nacional, uma sensação de simultaneidade temporal de seus habitantes. (ANDERSON, 2005, p.25).

Anderson enfatiza fortemente na sua obra as dimensões subjetivas e culturais na formação das nações. Porém talvez essa ênfase excessiva na cultura pode negligenciar outros fatores importantes, como instituições, economia e outros aspectos da vida material cotidiana, que também desempenham papéis cruciais na coesão social. O termo "imaginação" pode ser interpretado como algo desligado do contexto material das nações e suas tradições, isso pode sugerir talvez uma visão idealizada que não leva em consideração a realidade sócio-econômica. É de se imaginar, por exemplo, que a nação seria apenas uma construção imaginada como também vivida e sentida pelo povo. Afinal a experiência cotidiana das pessoas vai além das representações culturais e subjetivas, abrangendo aspectos práticos e materiais da vida nacional.

Em contrapartida, uma abordagem mais materialista, adotada pelo filósofo marxista indiano Aijaz Ahmad, busca compreender o nacionalismo considerando os processos políticos e econômicos envolvidos na construção da ideia de nação, bem

como na categorização do nacionalismo. Ahmad destaca a importância de contextualizar cada nacionalismo em conjunturas históricas específicas e projetos de classe particulares (AHMAD, 2002, p.225), reconhecendo a possibilidade de existirem nacionalismos conservadores, que buscam manter um status quo, ou progressistas, como os anti-imperialistas e anti-coloniais. Ele sugere que o nacionalismo não pode encontrar sua própria materialidade e conteúdo concretos fora do conflito de classes. (2002, p.12).

Ressaltando ainda mais a diferença existente entre a abordagem e pressupostos de Ahmad e Anderson:

O que estou a propor é que o nacionalismo deve ser entendido alinhando-o, não com ideologias políticas conscientemente defendidas, mas com os vastos sistemas culturais que o precederam, a partir dos quais - e contra os quais - se constituiu. (ANDERSON, 2005, p.33).

O autor marxista Horace B. Davis, em sua abordagem do conceito de nação e nacionalismo, parece aprofundar ainda mais a importância das questões materiais e políticas na questão da nação e dos nacionalismos. O autor primeiramente reconhece a dificuldade de reunir todas as manifestações nacionalistas, destacando as palavras de Rosa Luxemburgo sobre "Estado nacional" e "nacionalismo" como receptáculos vazios, prontos para serem preenchidos pelo conteúdo material específico de cada época e relação de classe. (DAVIS, 1979, p. 12). O entendimento de Davis sugere que, se forem consideradas todas as formas de resistência ao domínio estrangeiro como nacionalismo, esse fenômeno existe desde os primórdios da história registrada. No entanto, ele ressalta que o verdadeiro surgimento do nacionalismo, entendido como um sentimento de unidade e missão nacional impregnado na população, só ocorreu a partir do século XVIII. (1979, p. 12).

O autor apresenta então uma classificação dos tipos de nacionalismo, identificando quatro padrões principais associados a diferentes partes do mundo e períodos cronológicos. Ele destaca o nacionalismo na Europa Ocidental, onde a cidadania determina a nacionalidade em meio ao desenvolvimento concorrente do poder estatal e da consciência nacional. Em contraste, países como Itália e Alemanha experimentam um nacionalismo baseado na língua comum e na autoimagem compartilhada. O sudeste da Europa é caracterizado por um nacionalismo sem uma

experiência política comum de longa duração, frequentemente ligado à religião. Além disso, o anticolonialismo e o impulso de modernização no Terceiro Mundo e no Sudeste da Europa representam uma quarta categoria. (DAVIS, 1979, p. 12-13). Entretanto, o autor é crítico em relação à sua própria classificação, reconhecendo sua falta de exaustividade e a confusão de categorias que ela pode gerar.

Ao discutir as características essenciais de uma nação, Davis identifica quatro elementos fundamentais: um território específico, um tamanho mínimo, integração (centralização e interdependência) e uma consciência de si mesma como nação. Ele ressalta a importância do território e da consciência nacional como elementos-chave na formação de uma nação, indicando a interconexão entre fatores geográficos e psicossociais. (DAVIS, 1979, p. 16). E ao abordar as diferentes maneiras pelas quais as nações se formam, Davis destaca que podem surgir a partir de Estados preexistentes, na luta contra a opressão estrangeira ou através da solidariedade cultural seguida pela expressão política dessa solidariedade. (1979, p. 17). No entanto, ele adverte que uma nação não se cria espontaneamente, sendo necessária uma construção consciente que muitas vezes é subestimada. (1979, p. 20).

No âmbito deste debate, optamos, para fins de síntese e delimitação conceitual, por adotar a perspectiva proposta por Horace B. Davis no que tange à concepção de nação como um ente territorial específico, imbuído de uma consciência de identidade coletiva. Além disso, incorporamos a condicionante formulada por Aijaz Ahmad, que sugere que a construção da noção de nação ocorre mediante um processo intrinsecamente nacionalista. Este processo, conforme delineado por Benedict Anderson, possui sim um aspecto cultural e subjetivo, porém também abarca, de igual modo, facetas históricas, sociais e políticas. Além disso, o viés social e político emerge como determinante, uma vez que a construção da nação pode manifestar-se como um movimento conservador, pautado na preservação da ordem vigente ou tradicional, ou como uma resposta anti-imperialista e anticolonial, relacionada intrinsecamente às dinâmicas da luta de classes.

2.3. Questão nacional e a ideia juche

A questão nacional para a Coreia do Norte, ancorada na ideia juche, moldou profundamente sua história. A busca pela soberania, a adaptação do marxismo às condições locais e a autonomia política são fatores essenciais na formação e desenvolvimento da República Popular Democrática da Coreia. Essa priorização da questão nacional desempenha um papel crucial na formação da Coreia do Norte ao longo de sua história. Kim Il Sung critica o "servilismo" diante das grandes potências, mesmo que aliadas, alertando para os perigos do alinhamento político e teórico cego com outras nações. A disposição de aceitar a reunificação mesmo mantendo o Sul capitalista demonstra a supremacia dos interesses da pátria sobre diferenças ideológicas e de classe. (GROSSI, 2015, p.10).

É importante considerar a influência da União Soviética na Coreia do Norte no pós-Segunda Guerra Mundial, conforme discutido por Visentini (2015, p. 49). A competição entre influências soviéticas e chinesas, juntamente com a autonomia relativa da Coreia do Norte, contribui para a formação de um caso original entre os Estados socialistas do pós-guerra. A política peninsular não era uma prioridade para a URSS, permitindo à Coreia do Norte certa margem de autonomia na definição de sua abordagem nacional. (2015, p. 49). A análise de Visentini destaca a peculiaridade da Coreia do Norte em relação aos governos socialistas pós-guerra, afastando-se da ideia simplista de uma réplica asiática da política de Stálin na URSS. A reestruturação das práticas políticas tradicionais coreanas, o papel extraordinário do líder, a ideia de autossuficiência e a política externa de isolacionismo são elementos que contribuem para a singularidade do governo norte-coreano. (VISENTINI. 2015, p. 49).

Luana Geiger, valendo-se da pesquisa de Selig Harrison¹⁴, explica que o nacionalismo é crucial para manter a coesão na Coreia do Norte, sendo influenciado pelos eventos traumáticos, como a Guerra da Coreia. A imagem de si mesmos dos norte-coreanos é formada pelo orgulho de sobreviver a um confronto com os Estados Unidos. "No imaginário norte-coreano, a guerra representou uma invasão norte-americana desenhada para impedir, por motivos estratégicos, uma unificação coreana. Logrando frustrar tais objetivos, a Coreia do Norte emergiu como vitoriosa – moralmente, pois a destruição material era absoluta." (GEIGER, p.12, 2018).

¹⁴ HARRISON, Selig S. Korean Endgame: a strategy for reunification and U.S. disengagement. Princeton: Princeton University Press, 2002.

O colonialismo japonês e a Guerra da Coreia representam experiências traumáticas, que condicionaram o desenvolvimento autônomo da Coreia e contribuíram para a ascensão do nacionalismo coreano. Após a divisão da península, o pressuposto de que para se obter independência de fato não seria possível depender das potências regionais, foi herdado pela RPDC, que manteve os ideários revolucionários que surgiram da guerrilha anti-japonesa e seguiram presentes durante a Guerra da Coreia. (GEIGER, p.40, 2018).

Logo na apresentação da edição brasileira do livro “Sobre a Ideia Juche”, de Kim Jong-il, lançado pela editora Nova Cultura, mantida pela organização União Reconstrução Comunista, a URC de cara afirma que a palavra *juche* não possui uma tradução literal para o português. “‘Ju’ ou ‘zu’ quer dizer dono e ‘che’, corpo; juntando as duas palavras teríamos o conceito de ‘dono de seu corpo’.” (KIM, Jong-il, 2018, p.13). Essencialmente a ideia juche surgiu inicialmente para descrever a aplicação dos princípios básicos do marxismo-leninismo à realidade coreana. Com o passar do tempo, os autores coreanos como o próprio Kim Jong-il passaram a vê-la como uma filosofia nova e original do socialismo científico como descrito por Karl Marx e Friedrich Engels.

Na antiga época das suas atividades revolucionárias iniciais, o Líder educou-se no marxismo-leninismo. Contudo, em favor da Revolução Coreana, não se limitou a aplicá-lo, mas sim, adotando uma firme posição jucheana, abriu novos campos da teoria revolucionária e encontrou soluções originais aos problemas que surgiam na prática revolucionária. (KIM, Jong-il, 2018, p.25)

A ideia juche, como descrita por Kim Jong-il (2018, p.93), é então uma abordagem distintiva que oferece uma explicação científica abrangente acerca do papel e da posição do ser humano no contexto global. Essa perspectiva revela o modo pelo qual cada indivíduo, enquanto ser social, forja seu próprio destino, apoiando-se em atributos fundamentais, como independência, criatividade e consciência. A essência central do juche pode ser sintetizada na concepção de que as massas populares são as verdadeiras protagonistas da revolução e do processo de construção. De fato, são as próprias massas populares que se constituem como a força impulsionadora por trás desses processos. (KIM, Jong-il, 2018, p.94).

O juche evoluiu em um contexto caracterizado por desafios tanto externos como internos, e foi progressivamente desenvolvido para servir como alicerce na reestruturação do país no período pós-guerra. Embasado fortemente em um viés nacionalista, o juche desempenhou um papel fundamental como uma teoria e um método adotados pelo governo consolidado. (VISENTINI, 2015, p. 75).

A ideia juche representa uma evolução singular do marxismo-leninismo, visando superar as lacunas teóricas deixadas pelo pensamento marxista tradicional, especialmente no que diz respeito à questão nacional. A longa história da Coreia, envolvendo potências como China, Japão, Mongólia e Rússia, tornou-se mais intensa no século XX com a influência dos Estados Unidos. Essa complexa situação histórica gerou a necessidade de afirmar a identidade nacional e a independência, aspectos que não foram totalmente abordados nas concepções marxistas clássicas. (GROSSI, 2015, p.20).

O juche surge como uma resposta a essa lacuna, propondo não apenas ajustes superficiais, mas uma transcendência em aspectos cruciais do pensamento marxista. Uma das principais discordâncias está na abordagem da questão nacional. Enquanto o marxismo-leninismo não forneceu uma teorização aprofundada sobre as especificidades das nações sob o socialismo, o juche busca preencher essa lacuna, adaptando gradualmente o marxismo em uma doutrina supostamente original. (GROSSI, 2015, p.12).

Para além disso Luana Geiger ressalta mais uma vez a geopolítica como fator central da ideia juche:

O núcleo do Zuche pode ser entendido como orgulho nacional, o que é especialmente apropriado para os coreanos, que sempre viveram em uma terra cercada por Estados mais poderosos. [...] As raízes do Zuche estão profundamente ligadas à história moderna da Coreia e remontam aos diferentes contextos em que o país teve a autonomia e a autoafirmação como objetivos principais. (GEIGER, p.11-12, 2018).

O nacionalismo e o tradicionalismo, frequentemente mal interpretados como opostos ao marxismo, são, na verdade, elementos que refletem uma continuidade com a posição leninista. O juche, sob a liderança de Kim Il Sung, advoga abertamente pela solidariedade internacionalista e pelo direito à autodeterminação de todas as

nações, evitando assim contradições fundamentais com as raízes marxistas. (GROSSI, 2015, p.9).

As diferenças entre o pensamento de Engels e Marx e o juche são relativamente menores do que aquelas existentes entre correntes formalmente dentro do campo marxista. Diante das limitações do marxismo-leninismo em relação à questão nacional e da constante necessidade de afirmar a soberania na história coreana, o juche surge como uma adaptação à realidade da revolução coreana. Gradualmente, desenvolve-se como um corpo ideológico, político e teórico original, incorporando características como nacionalismo anti-imperialista, busca pela autossuficiência econômica e militar, humanismo, valorização da ciência, modernização em direção ao comunismo, tradicionalismo seletivo, linha de massas, exaltação do líder nacional e a política Songun. (GROSSI, 2015, p.12).

Visentini cita o coreanista Bruce Cummings para falar da influência do confucionismo na elaboração do que seria a ideia juche. “O papel revolucionário da classe operária, pregado pelo marxismo, teria sido substituído pelo da nação.” (VISENTINI, 2015, p. 82). De acordo com o autor essa concepção seria derivada da tradição confucionista, na qual a família é considerada o modelo ideal de comunidade. Para ele, assim, a nação é vista como uma grande família, cujos interesses devem prevalecer acima de tudo. “Essa ênfase justifica a existência de um Estado forte e centralizado, que tenha controle sobre toda a sociedade e a economia.” (2015, p. 82).

Outro aspecto significativo diz respeito à criação de um culto à personalidade do líder e à formação de uma sociedade corporativa, embora igualitária, mesmo com a presença de privilégios para os dirigentes. Essa abordagem combinou a perspectiva do marxismo clássico europeu com uma tradição asiática de Estado confuciano, enfatizando a continuidade da liderança. A noção de unidade em torno do governo e um forte sentimento nacionalista são características distintivas desse sistema. (VISENTINI, 2015, p. 82).

Em 1967, durante o 15º Congresso do Comitê Central do Partido dos Trabalhadores da Coreia, a filosofia política do juche foi estabelecida como uma base fundamental para a consolidação do governo norte-coreano. Essa doutrina propagava a busca pela autossuficiência e independência abrangendo todas as esferas, como a política, a economia, a defesa. No âmbito econômico, enfatizava-se o desenvolvimento autárquico como uma medida para mitigar a vulnerabilidade do país às influências externas. Essa ênfase na autossuficiência econômica e independência

nacional justificava a determinação em desenvolver tecnologia nuclear. No entanto, reconhecendo a inviabilidade de alcançar uma economia totalmente autárquica, a estratégia adotada objetivava reduzir a dependência externa ao mínimo e alcançar a máxima autonomia possível. (VISENTINI, 2015, p. 83).

2.4. Questão nacional e teoria do cinema norte-coreano

Kim Jong-il, filho de Kim Il-sung, ascendeu ao poder após o falecimento de seu pai em 1994. Nessa ocasião, ele foi oficialmente eleito líder do país, ao ser empossado como secretário-geral do Partido e como comandante em chefe do Exército Popular da Coreia. Permaneceu nessa posição até seu falecimento em 2011. A sua eventual posse já vinha sendo cogitada desde os anos 70, período em que ele buscou inserir-se na estrutura organizacional do Partido, com o objetivo de conquistar o apoio de importantes líderes nacionais e da sociedade norte-coreana, e esse objetivo acabou sendo alcançado (VISENTINI, 2015, p. 145). O envolvimento de Jong-il com o Partido dos Trabalhadores da Coreia se desenvolveu principalmente através de sua trajetória como supervisor do Departamento de Agitação e Propaganda. Além disso, Kim Jong-il possuía um interesse particular em cinema, conforme apontado por Schönherr “o jovem Kim realmente tinha um olhar afiado para o cinema e se envolveu nas atividades do Estúdio de Cinema Coreano assim que teve a chance de fazê-lo na metade da década de 1960”. (2012, p.44, tradução minha).¹⁵

Sendo solitário em sua juventude, Kim Jong Il passava seus momentos solitários assistindo a filmes russos e chineses enquanto era educado na China e durante suas viagens a Moscou. A partir dos seus 20 anos, Kim Jong Il continuou a desenvolver sua paixão pela indústria cinematográfica. Filmes eram o principal interesse de Kim durante seus dias na faculdade. Todos os dias, ele costumava parar no Central Film Distribution Center, um edifício de dois andares dedicado que ficava localizado entre a estação ferroviária de Pyongyang e a Botong Gate, entre todos os prédios de apartamentos

¹⁵ Young Kim did indeed have a keen eye for cinema and became involved in the activities of the Korean Film Studio as soon as he got the chance to do so in the mid-1960s.

de estilo russo construídos logo após a Guerra da Coreia. O gerente do Central Film Distribution Center logo percebeu que Kim Jong Il tinha um interesse crescente em filmes. O gerente até providenciou para Kim Jong Il uma sala de visualização separada para uso exclusivo dele. (LEVI, 2015, p. 158, tradução minha).¹⁶

Durante sua atuação no Departamento de Agitação e Propaganda, Kim Jong-il desempenhou diversas responsabilidades, especialmente ligadas à publicação de materiais propagandísticos. No entanto, um papel de destaque para entender a trajetória do futuro líder no campo do cinema ocorreu quando ele foi incumbido da tarefa de modernizar os estúdios cinematográficos em Pyongyang. Essa experiência proporcionou a Jong-il um contato mais direto com o cotidiano da produção cinematográfica na Coreia do Norte, o que o levou a tirar conclusões importantes. Kim Jong-il percebeu que a situação do cinema norte-coreano não estava à altura do que seu pai, Kim Il-sung, havia idealizado como uma poderosa ferramenta de propaganda. Ele considerava que os filmes produzidos pelo país, especialmente aqueles produzidos após a fase do cinema de guerra, que tentavam propagar os ideais do juche, eram mal elaborados e desajeitados em sua execução. Diante dessa constatação, Kim Jong-il tomou a decisão de agir e se envolver pessoalmente na produção dos filmes norte-coreanos a partir de então. (SCHÖNHERR, 2012, p. 44).

Para Jong-il, os filmes deveriam ser dotados de um caráter político, ao mesmo tempo em que se tornassem mais cativantes e persuasivos. Ele demonstrava um profundo conhecimento das tendências cinematográficas além das fronteiras da Coreia do Norte. Conforme Levi expõe, Jong-il gozava de uma reputação de possuir uma extensa biblioteca, contendo cerca de 20 mil filmes, e mantinha uma equipe de aproximadamente 100 pessoas dedicadas exclusivamente à tarefa de legendar produções estrangeiras para o coreano (2015, p.156). Dessa forma, pode-se inferir que Jong-il, estando em contato com estéticas mais modernas do cinema internacional, talvez tenha desaprovado o caráter antiquado da fase anterior do

¹⁶ Being alone in his youth, Kim Jong Il spend his lonely times watching Russian and Chinese movies being educated in China and during his trips to Moscow. Starting from his 20's, Kim Jong Il continues to develop his passion for the cinema industry. Movies were Kim's main interest during his college days. Everyday, he used to stop at the Central Film Distribution Center, a dedicated two-stores building that was located between the Pyongyang railroad station and Botong Gate among all the Russian-style apartment buildings built right after the Korean War. The manager at the Central Film Distribution Center first thought that KimJong Il had an increasing interest in movies. The manager even provided Kim Jong Il a separate viewing room for exclusive use of Kim Jong Il.

cinema norte-coreano, que era influenciado pelo realismo socialista. Sua exposição a abordagens cinematográficas contemporâneas pode tê-lo levado a buscar uma evolução estética e narrativa nas produções cinematográficas da Coreia do Norte.

Como aponta Schönherr (2012, p. 45-46) a despeito de Jong-il ter adotado uma postura discreta em sua atuação na indústria cinematográfica, abstando-se de figurar nos créditos dos filmes, e conforme a narrativa oficial norte-coreana que limita seu envolvimento à mera "orientação", sem concessões ao seu papel enquanto "produtor", a realidade intrínseca revela que ele frequentava assiduamente o estúdio de cinema, imiscuindo-se proativamente nas produções. Além de prover orientações de cunho geral acerca dos modos de realização dos filmes, o dirigente também se imergia nos intricados detalhes do processo produtivo.

Após seu envolvimento na indústria cinematográfica norte-coreana, Kim Jong-il materializou suas concepções por meio da publicação, em 1973, do livro intitulado *Sobre a Arte do Cinema* (영화예술론). Nessa obra, Jong-il expôs minuciosamente suas perspectivas sobre os princípios norteadores da produção cinematográfica na Coreia do Norte. No cerne desse trabalho, Kim Jong-il procurou aplicar os preceitos fundamentais da ideia juche às questões do cinema, da literatura e da arte. O livro em questão aborda de maneira abrangente uma série de aspectos relacionados ao cinema, compreendendo teorias cinematográficas e literárias, técnicas de atuação e performance, composição da trilha sonora, disposição da tela, cinematografia, indumentária, maquiagem e adereços utilizados na produção cinematográfica. De forma particularmente relevante, a obra dedica-se a explorar o papel da direção e da produção como forças motrizes que impulsionam o universo cinematográfico. Essa notável publicação representou um marco significativo na esfera cinematográfica norte-coreana, uma vez que consolidou as orientações estéticas e ideológicas estipuladas por Kim Jong-il.

Em *Sobre a Arte do Cinema* podemos observar que o cinema norte-coreano, na percepção de Jong-il, é intrinsecamente entrelaçado com a missão de preservar e promover a identidade nacional. Kim Jong-il enfatiza que os filmes deveriam destacar as práticas dos comunistas dedicados à prosperidade do país. A abordagem deveria ser ancorada no conhecimento profundo da história nacional, geografia e patrimônio cultural. Para ela, a vida tradicional é uma fonte rica para promover o orgulho nacional,

mas é crucial equilibrar a fidelidade à verdade histórica com a aceitação das sensibilidades modernas. (KIM, 1973, p.65).

A orientação estende-se à produção cinematográfica, incluindo a proibição de depender excessivamente de técnicas de filmagem estrangeiras. O desenvolvimento de técnicas próprias, baseadas na assimilação crítica da experiência estrangeira, é encorajado. A arte no cinema deveria para Kim Jong-il ser nacional em forma e socialista em conteúdo, incorporando as tradições artísticas nacionais e evitando a tendência de ressuscitar o antigo de maneira mecânica. (KIM, 1973, p.307).

O texto também destaca a importância da representação autêntica de trajes, adereços e cenários. A necessidade de compreender profundamente a época, os costumes nacionais e as características individuais dos personagens é enfatizada. Isso se estende à maquiagem, onde a escolha de métodos deve refletir a compreensão da personalidade do personagem e o ambiente histórico. (KIM, 1973, p.319-320).

A música e as canções são identificadas como elementos essenciais para a qualidade ideológica e artística de um filme. Kim Jong-il destaca a necessidade de respeitar o caráter nacional na composição musical, promovendo melodias que se desenvolvam a partir das tradições nacionais:

Nosso povo sempre gostou muito de canções e danças desde tempos antigos. Elas proporcionam uma clara expressão de seu caráter nacional, conforme foram formadas ao longo das eras, e um reflexo de suas nobres aspirações artísticas. Se quisermos fazer um filme que se conforme aos sentimentos e preferências nacionais de nosso povo, devemos incluir nele muitas canções excelentes que as massas possam cantar com alegria. (KIM, 1973, p.338, tradução minha)¹⁷.

O seguinte trecho de Sobre a Arte do Cinema pode resumir de forma concisa os pensamentos que Kim Jong-il defende no livro:

¹⁷ Our people have been extremely fond of songs and dance from ancient times. They provide a clear expression of their national character as they have been formed through the ages, and a reflection of their noble artistic aspirations. If we are to make a film which conforms to our people's national sentiments and preferences, we should include in it many excellent songs which the masses can sing with joy.

Escritores e artistas se encontram encarregados de uma frente de trabalho ideológico do Partido e são diretamente responsáveis pelo desenvolvimento de uma arte e literatura socialistas e nacionais. Ao participarem desse trabalho, eles utilizam seus conhecimentos profissionais e talentos artísticos para contribuir para o treinamento de todos os membros da sociedade como revolucionários comunistas do novo tipo, que têm um entendimento inabalável do conceito de Juche. (KIM, 1973, p.384, tradução minha)¹⁸.

No trecho em questão, e em quase todo o livro, a ênfase recai sobre a responsabilidade ideológica dos profissionais das artes, que são percebidos como agentes essenciais na construção e disseminação do socialismo e da questão nacional, alinhada aos princípios do Partido e ao conceito de juche. Em primeiro lugar, a designação dos escritores e artistas como parte da "frente de trabalho ideológico do Partido" sublinha a integração desses profissionais em uma missão maior. Eles não são meramente artistas, mas participantes ativos na formação da consciência ideológica da sociedade. Nesse contexto, a arte deixa de ser uma expressão isolada para se tornar uma ferramenta direcionada à construção de uma narrativa coletiva nacional. A produção artística é vista como um meio para reforçar os valores centrais do socialismo e para preservar e promover a identidade nacional. O texto sugere que a arte não é um espaço de livre expressão individual desvinculado do Estado, mas sim uma plataforma para a promoção ativa desses ideais.

Porém a utilização de conhecimentos profissionais e talentos artísticos destaca a expectativa de excelência técnica e estética por parte dos escritores e artistas. Isso ressalta que, além de servir como veículo ideológico, a arte deve ser realizada com maestria técnica e expressiva. A qualidade artística, nesse contexto, não é subjugada pela mensagem ideológica, mas ambas são consideradas interdependentes. A contribuição para o treinamento de todos os membros da sociedade como revolucionários comunistas do "novo tipo" ressalta a função educativa da arte. Os escritores e artistas não apenas produzem obras, mas também desempenham um

¹⁸ Writers and artists find themselves in charge of one front of the Party's ideological work and directly responsible for the development of a socialist, national art and literature. In participating in this work they draw on their professional knowledge and artistic talents to contribute to the training of all members of society as communist revolutionaries of the new type who have an unshakable grasp of the concept of Juche.

papel ativo na formação da mentalidade revolucionária. Isso destaca a visão de que a arte é uma ferramenta eficaz para educar as gerações futuras.

Por fim, o entendimento inabalável do conceito de *juche* destaca a importância do alinhamento ideológico. A política oficial da Coreia do Norte não é apenas um pano de fundo, mas sim um pilar central na produção artística. Isso sugere que a arte é considerada uma extensão da política estatal e que seu papel vai além da mera expressão individual.

Em conjunto, esses elementos revelam uma abordagem onde o cinema norte-coreano é concebido como uma ferramenta estratégica para reforçar a identidade nacional e disseminar os princípios ideológicos do Estado. O caráter nacionalista não é apenas uma característica incidental, mas sim um elemento fundamental e deliberado na construção da narrativa cinematográfica na Coreia do Norte.

2.5. A Garota das Flores: História e questão nacional

Apesar de uma parcela considerável do tratado de Jong-il consistir em diretrizes fundamentadas em percepções negativas e vivências adversas dele nos estúdios cinematográficos de Pyongyang, *Sobre a Arte do Cinema* transcende meras críticas ao cinema norte-coreano. Em suas páginas, o autor enaltece, também, produções cinematográficas nas quais ele próprio esteve imerso no processo de criação. Um desses filmes é *A Garota das Flores* (*꽃파는 처녀*), dirigido em 1972 por Hak Pak e Ik-gyu Choe. Esse filme, e outros como *Mar de Sangue* (*피바다*), são citados ao longo do livro como exemplos de como fazer um bom filme. “Eles são tratados como o alto padrão para o qual todas as futuras produções norte-coreanas devem se elevar, o que muito poucos fizeram após a publicação do livro.” (SCHÖNHERR, 2012, p. 55, tradução minha)¹⁹. Como era a vontade Kim Jong-il, as qualidades artísticas de *A Garota das Flores* finalmente trouxeram um avanço internacional para a publicização do cinema norte-coreano. O filme ganhou um prêmio especial no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary de 1972 na Tchécoslováquia. Os grandes festivais de cinema do bloco oriental como Karlovy

¹⁹ They are dealt with as the high standard to which all future North Korean productions should rise—which very few did upon publication of the book.

Vary, Moscou e Sochi já haviam exibido filmes norte-coreanos antes, embora mais por considerações políticas do que artísticas. Mas com *A Garota das Flores*, até mesmo um júri internacional foi conquistado por uma produção de Kim Jong-il. (SCHÖNHERR, 2012, p. 49).

A Garota das Flores insere-se na história da Coreia do Norte durante o período de ocupação japonesa na península coreana. O filme constantemente destaca a vida difícil e desafiadora dos coreanos sob o domínio do Japão. Pode-se aferir isso logo nas primeiras cenas do filme. A trama desenrola-se na década de 1930, centrando-se em Koppun, interpretada por Yong Hui Hong, uma jovem coreana que vende flores para sustentar sua mãe, a Senhora Kim, e sua irmã cega, Sun Hui.

O filme começa apresentando Koppun como uma vendedora de flores em um centro da cidade, oferecendo um vislumbre da sociedade coreana da época. A cidade é pobre e é possível ver uma grande quantidade de letreiros escritos em japonês porque na época em que o filme se passa a língua coreana foi banida da península e o povo coreano foi obrigado a utilizar somente o japonês. (Figura 1).



Figura 1. Apresentação de Koppun e do espaço diegético onde ela vende suas flores em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

A segunda apresentação foca em Sun Hui, a irmã de Koppun, cega e dependente da irmã mais velha para guiá-la de volta para casa. O filme reforça a sensação de desamparo de Sun Hui ao colocá-la pela primeira vez em cena em um

plano repleto de espaços vazios. Nessa cena de apresentação a câmera se aproxima da criança, mas sempre mantendo a sensação de isolamento causada pela cegueira da menina, que é explicada posteriormente e compreende-se que nesse contexto a personagem é dependente da irmã mais velha. (Figuras 2 e 3).



Figura 2. Apresentação de Sun Hui em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 3. A câmera faz um zoom em Sun Hui em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Essa caracterização adiciona uma camada de vulnerabilidade à narrativa, revelando as dificuldades enfrentadas por uma família já sobrecarregada pelas adversidades. A terceira apresentação introduz a Senhora Kim, a mãe de Koppun e Sun Hui, que trabalha arduamente ao lado da Senhora Gan Nan. O filme destaca as condições exploratórias impostas pelo casal Bae, proprietários da propriedade onde a família reside. A Senhora Kim, doente e enfrentando enormes dificuldades, representa a exploração extrema da mão de obra coreana pelos senhores de terra. Uma das cenas que reforçam esse grande esforço empreendido pela Senhora Kim é justamente durante essa introdução dela. Em determinado momento, enquanto está pegando água em um poço, vê-se a personagem puxando as correntes que seguram o balde de água sendo içado no poço. A câmera se movimenta indo e voltando entre o rosto da Senhora Kim e a roldana que segura a corrente sendo girada pela força dos braços da personagem. Em determinado momento a luz faz sombra de tal forma que projeta a imagem das correntes no rosto da Senhora Kim. Pode-se interpretar que a personagem se sente aprisionada naquela situação de exploração e de trabalho braçal em que se encontra. (Figura 4).



Figura 4. Sombra das correntes no rosto da Senhora Kim em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Em casa, a mãe e as duas filhas conversam sobre o passado e neste momento a trama se aprofunda com a revelação de um flashback, explicando a cegueira de

Sun Hui, resultado de uma ação brutal da Senhora Bae. Este evento desencadeia uma série de eventos que incluem a prisão do irmão mais velho, Chol Yong, que tentou se vingar da violência sofrida por Sun Hui. Nessa passagem o filme faz distinções claras entre a família atual composta por Senhora Kim, Koppun e Sun Hui e a época em que Chol Yong estava presente. De certa forma o filme mostra que antes do garoto ser preso a família era mais feliz, por mais que a Senhora Kim já estivesse em uma situação de trabalho intenso. Com a prisão de Chol Yong e o aprofundamento da exploração sobre a Senhora Kim, Koppun e Sun Hui por parte do casal Bae, cada vez mais a família vai se afundando em um processo quase que de esfacelamento. Isso fica claro quando se compara os figurinos das personagens no tempo atual do filme e durante o flashback que é mostrado. Os tons vivos de azul, rosa e as cores mais brancas claras das vestimentas tanto da Senhora Kim quanto das duas meninas no passado (Figura 5), no presente já são cinzas, beges e até marrons. (Figura 6). Foram puídas com o tempo, em uma situação de deterioramento tanto estético quanto de espírito, esperança e de saúde no caso da Senhora Kim. Vale ressaltar que mesmo no flashback onde tudo é mais colorido e vivo, onde a Senhora Kim inclusive sorri para todos os filhos reunidos, podemos ver ao fundo Paek Man, o empregado mais próximo dos Bae observando ao longe a Senhora Kim e a chama, provavelmente para atender a algum pedido dos Bae.



Figura 5. Flashback da família antes de Chol Yong ser preso em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 6. Estado atual da família e suas vestimentas em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

O filme também aborda a exploração da mão de obra destacando uma fila de pessoas em busca de arroz, com os proprietários Bae forçando os trabalhadores a se endividarem para garantir sua subsistência. A insatisfação dos trabalhadores fica clara neste plano que faz um travelling na fila de pessoas esperando para receber a sua quantia de arroz. Enquanto o encarregado de distribuir o arroz fala alto sobre a generosidade do Senhor Bae em dar arroz aos que trabalham para ele, os que esperam na fila mostram olhares de descontentamento com a humilhação a qual estão sendo sujeitos, em uma condição análoga à mendicância, onde precisam implorar por comida, mesmo trabalhando árduamente. (Figura 7).



Figura 7. Trabalhadores em fila esperando por comida em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

A Garota das Flores não apenas retrata os aspectos individuais da família de Koppun, mas também lança luz sobre as amplas injustiças e sofrimentos enfrentados pelo povo coreano sob a ocupação japonesa, oferecendo uma narrativa que reflete as complexidades históricas desse período. Essa relação próxima do período histórico retratado e os seus reflexos no filme acontece do início ao fim.

3. Cinema realista: Do socialista ao juche

Para aprofundar a compreensão sobre como essas referências históricas permeiam a obra, é interessante explorar as influências estéticas do filme *A Garota das Flores*, destacando, de maneira mais específica, a presença visual marcante do realismo socialista soviético e do melodrama dentro da dramaturgia revolucionária chinesa. Ao analisar a tessitura dessas correntes estéticas e os seus desdobramentos na Coreia do Norte, podemos desvelar as camadas simbólicas e narrativas que compõem a trama, lançando luz sobre a interseção entre a estética cinematográfica e o contexto histórico que fundamentam a narrativa.

3.1. Cinema realista socialista soviético

Uma tendência que perpassou praticamente todas as experiências socialistas nas artes foi a do realismo socialista, criado na União Soviética. Em *On Socialist Realism*, Abram Tertz (1960, p. 24) lembra a fala do primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, de 1934, que conceituou o realismo socialista. De acordo com essa definição, o realismo socialista seria o método fundamental da literatura e crítica literária soviética. Ele exigiria, de acordo com a fala e o autor, que a representação artística refletisse com precisão os aspectos “reais e concretos” do desenvolvimento revolucionário da sociedade. Os eventos, personagens e situações retratados deveriam então ser fiéis ao que consideravam como sendo a “realidade histórica”. Além disso, a definição ressaltava a necessidade de promover a transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no contexto do socialismo. Essa tendência, inicialmente pensada para a literatura soviética, também se estendeu para o cinema, e sobre isso Kuhn e Westwell explicam:

O Congresso decretou que toda produção cultural deveria exibir *partiinost*, ou espírito partidário, e mostrar “realidade em seu desenvolvimento revolucionário”, ou seja, através do prisma de uma sensação de história tendendo à vitória do socialismo. Para maximizar o potencial propagandístico do cinema, foi ordenado que os filmes fossem 'inteligíveis para as massas', uma diretriz que rapidamente encerrou o tipo de prática cinematográfica altamente teorizada e

vanguardista que havia moldado o cinema soviético nos anos imediatamente após a Revolução de 1917. (KUHN e WESTWELL, 2012, p.989, tradução minha)²⁰.

Logo na introdução de *Socialist Realism: Cinema and the Arts* (1984, p. 157), Albert Leong afirma que de todas as artes, foi no cinema que as características do realismo socialista foram exploradas de forma mais clara e distintiva. A maioria das histórias contadas nos moldes realistas socialistas incluíam as histórias de figuras proto-revolucionárias da história russa, as ações dos revolucionários lutando na guerra civil, e a luta cotidiana do trabalhador soviético. Bordwell e Thompson (2019, p.236) explicam os principais gêneros dos filmes realistas socialistas. Filmes de guerra civil, como *Chapayev* (Чапаев) de 1934 dirigido por Georgi e Sergey Vasilyev; filmes biográficos de figuras da revolução e também personalidades pré-revolucionárias e até czares russos, como o faz o filme *Alexandre Nevsky* (Александр Невский) de 1938 dirigido por Sergei Eisenstein, filme que devolveu Eisenstein ao destaque no cinema soviético (2019, p.237); filmes sobre heróis do dia a dia, essencialmente sobre os trabalhadores soviéticos, como foi o exemplo de *A Mãe* (Мать) de 1924 dirigido por Vsevolod Pudovkin; filmes musicais, principalmente comédias sobre os trabalhadores, como é o filme *Tratoristas* (Трактористы) de 1939 dirigido por Ivan Pyryev.

Kuhn e Westwell (2012, p.990) argumentam que o realismo socialista é uma abordagem que se destaca pela representação de detalhes e experiências vividas, sobretudo as relacionadas ao proletariado. No entanto, para os autores, é acrescentado um elemento estético utópico à narrativa, sugerindo que, com a liderança adequada e um fervor revolucionário, os eventos inevitavelmente se encaminharão para um futuro progressista de orientação socialista. Essa abordagem, que de acordo com eles seria politicamente didática, tinha a pretensão de figurar a realidade, porém com uma aversão à ironia, ambiguidade, complexidade e experimentação.

²⁰ The Congress decreed that all cultural production must display partiinost, or party spirit, and show 'reality in its revolutionary development'—i.e. through the prism of a sense of history as tending towards the victory of socialism. To maximize the propagandist potential of cinema it was ordered that films be 'intelligible to the millions', a directive that quickly brought to an end the kind of highly theorized avant-garde film practice that had shaped the Soviet cinema in the years immediately after the 1917 Revolution.

Os filmes realistas socialistas geralmente adotavam um estilo cinematográfico mais convencional, evitando experimentações formais ou técnicas. Essa nova abordagem no cinema soviético colocou Sergei Eisenstein, tradicionalmente ligado ao construtivismo russo, à margem do cinema na URSS²¹ até *Alexandre Nevsky*. O filme de Eisenstein se passa na Rússia do século XIII, durante a invasão dos cavaleiros teutônicos. O filme segue a jornada de Alexandre Nevsky, um príncipe russo e líder militar, enquanto ele defende sua terra natal contra os invasores. A trama se desenrola em torno das batalhas travadas entre as forças russas lideradas por Nevsky e os cavaleiros teutônicos, que tentam subjugar o povo russo e conquistar suas terras. Nevsky emerge como um líder corajoso e determinado, unindo seu povo em uma resistência feroz contra os invasores. Nesse filme, Eisenstein abraça a estética realista socialista, principalmente nas cenas de conflito. No filme há o uso de uma extensa profundidade de campo que permite que tanto os personagens quanto o ambiente ao seu redor sejam visíveis, pois o retrato do espaço é significativo para a narrativa que lida com muitas questões ligadas ao nacional.

O filme *Tratoristas* retrata a transformação de jovens camponeses em trabalhadores industriais modernos, enquanto aprendem a operar tratores e enfrentam os desafios da agricultura mecanizada. A narrativa destaca a importância do trabalho em equipe e da solidariedade entre os trabalhadores, bem como os esforços coletivos para aumentar a produtividade agrícola. No filme, para destacar o coletivismo e a colaboração, frequentemente são apresentados planos longos e sequências contínuas que capturavam grupos de pessoas trabalhando juntas em projetos comuns, como a construção de fábricas, fazendas coletivas ou projetos de infraestrutura, algo comum nos filmes realistas socialistas. A iluminação era frequentemente naturalista, buscando representar o ambiente de maneira realista. Isso contribuía para uma sensação de autenticidade nas cenas e enfatizava a conexão dos personagens com o ambiente da pátria socialista.

A trilha sonora desempenhava um papel importante na criação de atmosfera e reforço das mensagens políticas. Músicas inspiradoras e grandiosas eram comuns para enfatizar o heroísmo dos personagens e os ideais socialistas. Isso tanto o

²¹ Eisenstein era conhecido por sua abordagem experimental e inovadora no cinema, que muitas vezes envolvia técnicas de montagem elaboradas, narrativas não lineares e uma exploração visual e simbólica profunda. Além disso, Eisenstein estava interessado em explorar temas sociais e políticos de uma maneira mais abstrata e provocativa, muitas vezes desafiando as convenções narrativas tradicionais em favor de uma expressão mais simbólica e alegórica.

musical *Tratoristas*, quanto filmes que não são exatamente musicais mas que possuem a música como um fator fundamental para a sua estética, como *Chapayev*. Em *Chapayev* é apresentada a história real do herói da Guerra Civil Russa, Vasily Chapayev, um comandante militar soviético desde seus dias como um humilde camponês até se tornar um líder militar durante a Guerra Civil Russa, lutando pelo Exército Vermelho contra as forças brancas e intervencionistas. Aqui, os diretores usaram enquadramentos simbólicos para realçar a mensagem política. Por exemplo, enquadram personagens importantes, como o caso do próprio Chapayev, junto a símbolos do socialismo, como bandeiras, retratos de líderes ou monumentos representativos. E aqui vale a pena entrar no tema do plano do "olhar socialista", uma tradição em muitos filmes realistas socialistas.

Ao analisar o cinema chinês, Jessica Ka Ye Chan (2019, p.165-166) identifica um elemento estético característico que pode ser buscado nas origens do realismo socialista no cinema, o "socialist gaze", que aqui será tratado como olhar socialista. Esse olhar socialista é descrito como um momento climático nos filmes revolucionários chineses nos quais os olhos dos atores estão em direção ao horizonte e iluminados de tal forma que esses personagens são transformados em ícones que simbolizam ideais socialistas, de acordo com a autora. Esses ícones socialistas carregam o olhar socialista, concebido como uma versão cinematográfica de um olhar devocional, direcionado não a uma entidade religiosa, mas ao Partido, ou à revolução.

Apesar de ser um filme de transição entre o construtivismo russo e o realismo socialista, *A Mãe*, de Pudovkin, é muito significativo nesse contexto. Na Rússia de 1905, após diversas desventuras e sofrimentos, incluindo abusos, a subsequente morte do marido e a prisão e morte do próprio filho, Pelageya, uma mãe russa, radicaliza-se e junta-se aos revolucionários contra os czares. No desfecho do filme, durante uma cena da greve do Dia do Trabalhador, um plano focaliza o rosto de Pelageya enquanto ela olha corajosa e triunfantemente para o horizonte, empunhando a bandeira socialista. (Figura 8). A música dramática reflete esse olhar em direção a um futuro melhor do que o presente em que ela vive. Um olhar para o extra-diegético para o socialismo que está sendo construído na Rússia de 1926. Logo após esse plano, Pelageya é morta ao ser pisoteada pela cavalaria das forças repressivas, tornando-se assim uma mártir da revolução russa.



Figura 8. O olhar socialista de Pelageya em *A Mãe* (1926, Vsevolod Pudovkin). Fonte: Youtube

Podemos ver a presença deste olhar para o vindouro horizonte socialista e a libertação nacional no final de *A Garota das Flores*. Vemos Koppun, Sun Hui e Chol Young após o discurso de Chol Young caminhando alegremente pelo campo florido em direção à cidade. Ao chegarem lá, Koppun continua a vender suas flores no centro da cidade, ao mesmo tempo que distribui panfletos sobre a revolução coreana liderada por Kim Il-sung. São mostrados os trabalhadores e moradores do vilarejo e da cidade se organizando e debatendo as ideias revolucionárias, ao som da terceira e quarta estrofe da canção *As Flores Vermelhas da Revolução Estão Florescendo*²². O filme termina então com Koppun olhando de forma esperançosa e triunfante para o horizonte, segurando a sua cesta de flores. Ela ali naquele plano representa uma força atuante na revolução que culminaria na construção do socialismo coreano, se tornando um dos seus ícones. Uma clara incursão neste tropo do realismo socialista, agora adaptado como realismo juche, que é o olhar socialista. (Figura 9).

²² 혁명의 붉은꽃이 만발해가네 3절 4절



Figura 9. O olhar socialista de Koppun em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Assim como ocorreu durante a construção do socialismo na China e na União Soviética, nos quais essa etapa representava uma transição em direção ao comunismo futuro e, portanto, ainda faziam parte de um processo em curso, o realismo socialista teve papel importante na consolidação dessas ideias em prol da continuidade da revolução. Afinal, muitas contradições internas ainda precisavam ser superadas antes que a chegada do comunismo, a sociedade ideal, pudesse ser alcançada, e na Coreia do Norte não foi diferente. O projeto realista socialista foi influência para o cinema norte-coreano desde o início da sua história e podem ser encontrados elementos da tendência em *Minha Terra Natal*, o primeiro longa do país.

O filme, assim como diversos outros filmes do realismo socialista, segue a jornada de um agricultor chamado Gwanpil, que enfrenta a opressão de um senhor feudal cruel, uma clara oposição moral de tipo melodramático em relação ao protagonista. Após ser preso por atacar seu mestre, ele encontra Hak-jun, um agente comunista, na prisão. Juntos, escapam e se juntam a guerrilheiros, outro tropo tradicional da estética realista socialista. Durante um confronto, Hak-jun morre, mas os guerrilheiros intervêm, permitindo que Gwanpil fuja. Ele se une ao Exército Popular, participa de ataques contra os japoneses e contribui para a libertação de sua cidade. Após a vitória, Gwanpil, junto com sua companheira, trabalha na construção de uma nova sociedade norte-coreana sob Kim Il-sung.

Armstrong menciona que o filme é tecnicamente influenciado pelo cinema soviético, mas sua narrativa melodramática é distintamente coreana. Ele enfatiza que o conteúdo nacionalista do filme é evidente ao longo de todo o filme, pois ele começa com uma vista panorâmica do Monte Paektu, sagrado para o povo coreano, e apresenta a beleza da paisagem da península. (ARMSTRONG, 2002, p. 18).

Acima de tudo, *Minha Terra Natal* é a perfeita incorporação dos mitos fundacionais da República Popular Democrática da Coreia: a criação de um Estado Socialista independente com pouca ou nenhuma assistência externa, Kim Il Sung como agente e personificação da libertação coreana, e a Manchúria como espaço de gênese revolucionária. O fato de que *Minha Terra Natal* foi feito com a assistência próxima da União Soviética durante a ocupação soviética torna a ausência de "internacionalismo proletário" no filme ainda mais marcante. O mito nacionalista da Coreia do Norte, muitas vezes considerado algo que surgiu apenas após a Guerra da Coreia, é claramente aparente no primeiro longa-metragem da DPRK. (ARMSTRONG, 2002, p. 19, tradução minha).²³

Tratando de *A Garota das Flores*, é necessário entender que este fazia parte de um projeto estético que visava, naquela época, ser um avanço do realismo socialista para a Coreia do Norte. Quando a ideia juche foi elaborada, uma ruptura do realismo socialista clássico soviético pareceu ser necessária. Afinal o viés nacionalista da ideia juche aparentemente demandava também uma certa independência no campo das artes.

3.2. Realismo juche

De acordo com Coppola, ocorreu uma "coreanização" do realismo socialista no cinema. (COPPOLA, 2015, p. 156, tradução minha). O autor argumenta que essa fase

²³ Above all, Nae kohyang is the perfect embodiment of the foundational myths of the DPRK: the creation of an independent Socialist state with little or no outside assistance, Kim Il Sung as the agent and embodiment of Korean liberation, and Manchuria as the space of revolutionary genesis. The fact that Nae kohyang was made with close Soviet assistance during the Soviet occupation makes the absence of "proletarian internationalism" in the film all the more striking. North Korea's nationalist mythos, often thought to be something that emerged only after the Korean War, is clearly apparent in the very first DPRK feature film.

do realismo socialista, que pareceu ter sido superada também por meio do filme *A Garota das Flores*, pode ser caracterizada como um “realismo juche”, o que se revela coerente com o contexto em que Kim Jong-il, na mesma época, estava trabalhando para a consolidação do juche como a linha política do Partido, como já explicamos anteriormente.

Um desses filmes é *Uma Aldeia Florescendo* (꽃피는 마을), dirigido por Kim Yong Ho e lançado em 1971, que se passa em uma vila rural após a coletivização da agricultura. A história gira em torno de uma família que inicialmente não se adequa aos ideais do juche. No entanto, o retorno do filho mais velho, um agricultor exemplar, inspira uma transformação na família. Eles passam a participar ativamente da vida comunitária, mudando suas atitudes e se tornando trabalhadores modelos. O filme acaba enfatizando a importância da solidariedade e do trabalho em equipe na construção da sociedade norte-coreana. Esse conjunto de filmes, que visavam a manutenção da ideia juche, refletem essa tendência do realismo juche.

Em *Political Moods: Film Melodrama and the Cold War in the Two Koreas*, Travis Workman argumenta que essa nova estética do realismo juche, nasceria de uma formalização e teorização própria do conceito de “obra de arte total” por parte de Kim Jong-il em *Sobre a Arte do Cinema*. O conceito de obra de arte total, ou “Gesamtkunstwerk” em alemão, é um conceito introduzido pelo compositor Richard Wagner e refere-se à ideia de criar uma forma de arte que integre múltiplas formas de arte em uma única experiência estética unificada. Nesse contexto, a obra de arte total buscaria transcender as fronteiras tradicionais entre diferentes formas de expressão artística, como música, teatro, literatura, artes visuais e cinema, combinando-as em uma síntese. (Workman, 2023, p. 38).

Workman nos mostra como essa ideia foi aplicada ao cinema, com a concepção do filme sonoro como uma obra de arte total. Em vez de considerar o cinema apenas como uma sequência de imagens em movimento, os cineastas e teóricos discutidos no texto de Workman acreditavam que o cinema deveria incorporar todas as formas de arte moderna, como literatura, performance, música e fotografia, para criar uma experiência cinematográfica completa e imersiva. Essa abordagem implica que cada elemento individual da obra, seja a narrativa, a música, as imagens visuais ou o desempenho dos atores, contribua para uma experiência unificada. Assim, a obra de arte total no cinema não é apenas sobre o conteúdo do filme, mas

também sobre como todos os elementos se fundem para criar uma experiência estética que transcende as fronteiras das formas de arte individuais. (Workman, 2023, p. 38).

Em contextos comunistas, a expressão "obra de arte total" refere-se a uma obra de arte imersiva, multissensorial e multimídia que reúne diversas formas de arte moderna em uma experiência estética popular e de massa. [...] Na crítica cinematográfica da Coreia do Norte, encontramos uma considerável consciência sobre o poder político do cinema, não apenas para representar realidades políticas, mas também para criá-las por meio de um espetáculo imersivo que não é apenas visual, mas uma experiência plenamente incorporada e multissensorial envolvendo visão, som e tato. (Workman, 2023, p. 34, tradução minha)²⁴.

De acordo com Workman (2023, p.35), Kim Jong-il aplicou esse conceito na tentativa de criação de um novo cinema por meio do sistema estético do realismo juche. Porém, o autor enfatiza (2023, p.59) que o livro se manifesta como uma fase de transição entre o realismo socialista clássico e o novo realismo juche, que seria aplicado nos filmes posteriores. O conceito de obra de arte total parece estar intrinsecamente ligado ao caráter intermediário distintivo do cinema norte-coreano, e isso inclui o filme *A Garota das Flores*. Este filme é uma adaptação de uma ópera revolucionária e a partir disso a história veio ao público em diversas formas de expressão artística e suportes, como o próprio filme, discos de vinil contendo a trilha sonora, CDs, DVDs, livros, e até mesmo murais e pinturas dispersas pela capital Pyongyang.

Como explorei no capítulo "Cinema e ópera revolucionária na Coreia do Norte: Uma purificação pelo impuro" no livro *Estudos de Cinema: Visualizando as diferenças* (PINHEIRO, 2023, p.171), a propagação das narrativas das óperas revolucionárias, que totalizam cinco, envolvia a sua transformação e adaptação para diferentes formatos. A partir das filmagens das óperas e das suas versões cinematográficas,

²⁴ In communist contexts, the total work of art referred to an immersive, multisensory, and multimedia artwork that brought together the various modern arts into a popular, mass aesthetic experience. [...] In the film criticism of North Korea, we find a great deal of self-consciousness about the political power of cinema to not just represent political realities but to create them by way of an immersive spectacle that is not only visual but a fully embodied and multisensory experience of sight, sound, and touch.

foram criados diversos materiais, como jogos de massa, cartazes, murais, obras de arte e desfiles. O objetivo do governo era que essas histórias ultrapassassem o palco, alcançando as telas e outros meios, integrando-se à experiência cultural diária do povo na Coreia do Norte. No final, as fronteiras entre cinema, ópera, teatro e até urbanismo na Coreia do Norte são borradas, permitindo que as artes adotem as ferramentas narrativas e linguísticas umas das outras. (KIM, 2010, p. 13).

Tão intensamente quanto a propaganda norte-coreana queria criar um continuum entre o palco do teatro e a cidade por meio de formas de cultura visual, as cenas icônicas das óperas revolucionárias tornaram-se intermediárias para alcançar a homogeneidade entre palco e cidade. Por exemplo, imagens de personagens de teatro e filmes imediatamente reconhecíveis de performances de propaganda saturaram a cidade, tornando-se parte integrante da paisagem urbana. Por meio desse processo, Pyongyang se estabeleceu como um local fluido funcionando tanto como palco teatral quanto como espaço da vida cotidiana mediado pelos personagens da ópera cuja onipresença borrava as fronteiras entre o mundo idealizado no palco e o cotidiano. As imagens dos personagens fictícios das óperas revolucionárias foram pintadas e exibidas fora de prédios públicos em Pyongyang, como o Grande Teatro de Pyongyang. O teatro mostra a história de como o povo norte-coreano alcançou heroicamente sua revolução socialista. (KIM, 2010, p. 99).

Workman fala sobre o desenvolvimento da estética do realismo socialista na Coreia do Norte, traçando sua evolução desde o período do realismo socialista nas décadas de 1950 e 1960 até o auge da ópera revolucionária e do realismo juche nos anos 1970. Afirma que, contrariamente à percepção comum de que o cinema norte-coreano serviu principalmente como veículo de propaganda estatal, argumenta que a construção da cultura cinematográfica socialista na Coreia do Norte foi um processo mais complexo e sutil. O autor sugere que, ao longo desse desenvolvimento, os cineastas norte-coreanos não se limitaram apenas a aprimorar a mensagem propagandística, mas também buscaram uma interação contínua com a vida cotidiana, os sentimentos e as memórias da audiência. O objetivo seria direcionar esses elementos para afetos personalizados, ou seja, emoções mais individualizadas e autênticas, tornando a experiência cinematográfica mais envolvente e relevante para o público. (WORKMAN, 2023, p.66).

A emergência do realismo juche e esse pensamento de Workman sobre um maior direcionamento para as emoções individualizadas pode ser interpretada sob a perspectiva do melodrama. O melodrama, enquanto forma narrativa, busca revelar verdades subjacentes à realidade. Dentro desse contexto, o realismo juche se destaca ao criar contrastes e conflitos entre as condições superficiais e o anseio por uma vida mais autêntica. No domínio do melodrama, tais contrastes desempenham um papel crucial na expressão da busca por uma existência verdadeira, abrangendo aspectos como moralidade e política. Desse modo, o realismo juche utiliza o melodrama como um meio de ressaltar as lutas e aspirações presentes na busca por uma vida mais autêntica, transcendendo as aparências superficiais (WORKMAN, 2023, p. 60).

3.3. Melodrama: Realismo juche e a questão de classes

Ivete Huppés (2000, p.14-15) afirma que os embates narrativos no melodrama frequentemente exploram a batalha entre o bem e o mal. De fato, o melodrama procura evitar ambiguidades e nuances, pois a autora considera esses elementos cruciais para cativar audiências que não estão acostumadas a sutilezas, ainda mais se colocado em um contexto estético do realismo socialista, ou realismo juche. Segundo a autora, “no final, graças à reação violenta, que inclui duelos, batalhas, explosões, a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição. O movimento representa uma confirmação da boa ordem: aquela que deve permanecer de agora para sempre”. (2000, p. 27)

Aqui as personagens se movimentam num mundo mais simples. Não há nuances. O universo das possibilidades humanas está reduzido a duas alternativas rotuladas desde o começo, uma corresponde ao bem; a outra, ao mal. O conflito é claramente um embate entre campos separados e as personagens - como os espectadores têm suficiente lucidez para distinguir um do outro. [...] No melodrama, quem escolhe a alternativa perversa, não a escolhe cego. Em detrimento da moral, as personagens malvadas colocam os projetos próprios. Por isto mesmo o público aplaude o infortúnio que se abate sobre eles no desfecho. Gosta de ver quando colhem o castigo pela tentativa de submeter todos à conveniência pessoal. (HUPPES, 2000, p.111-112).

Ainda seguindo a linha de raciocínio que tomei em *Melodrama da luta de classes no cinema da Coreia do Norte*, (PINHEIRO, 2023, p.35), um elemento crucial para a compreensão da obra de Kim Jong-il, dentro do contexto da produção cinematográfica da Coreia do Norte, reside na conexão entre os conflitos narrativos melodramáticos e o conteúdo político e ideológico subjacente à formulação desses conflitos nos filmes do país. No livro *Sobre a Arte do Cinema*, Jong-il defende a ideia de que a luta de classes deve servir como fundamento para as polarizações morais e os embates narrativos nas obras cinematográficas. Essas polarizações morais, que delineiam a dicotomia entre bons e maus, podem ser interpretadas também como a oposição entre compatriotas e estrangeiros, bem como entre explorados e oprimidos. Essa abordagem está alinhada com uma das estratégias discutidas anteriormente por Ivete Huppés no contexto do melodrama.

No capítulo “Conflitos devem ser estabelecidos de acordo com a lei da luta de classes” (KIM, 1989, p.95, tradução minha).²⁵ Kim Jong-il declara de maneira enfática que o conflito na arte espelha a luta de classes na vida real, e as contradições, bem como a disputa entre posições e ideias de classes antagônicas na vida cotidiana, constituem a fundação dos conflitos artísticos. Ao estabelecer os conflitos narrativos com base na luta de classes, tais obras possuem a capacidade de representar de forma adequada a lei do progresso histórico e a verdade (KIM, 1989, p. 96).

As lutas entre o progressista e o conservador, entre o ativo e o passivo, entre o coletivismo e o egoísmo, ou seja, a luta entre o novo e o antigo, entre o socialismo e o capitalismo em geral, são o conteúdo básico de nossa luta revolucionária. Essa luta aguda passa por um constante desenvolvimento em todos os campos da política, economia, cultura e moralidade. Assim como a verdadeira luta revolucionária é diversa e rica em conteúdo, os conflitos artísticos que espelham a luta de classes por meio de histórias de vida específicas também devem ser diversos em sua natureza. [...] Mas a diversidade dos conflitos não altera sua essência, que reflete a luta de classes. [...] Para resolver os conflitos de acordo com a lei da luta de classes, os escritores devem basear sua abordagem neles nas posições da linha de classe e linha de massa de nosso Partido. Os conflitos nas

²⁵ Conflicts should be settled in accordance with the law of class struggle

obras literárias refletem diretamente essas linhas. A resolução dos conflitos de acordo com os requisitos da política do Partido é o caminho absolutamente correto para resolver as contradições sociais e aumentar substancialmente o papel cognitivo e educacional das obras literárias. (KIM, 1989, p.96-110, tradução minha)²⁶.

Nesse pensamento, Kim Jong-il aproxima-se do conceito de melodrama revolucionário chinês que Xiao Liu descreve ao analisar o filme *Destacamento Vermelho de Mulheres* (紅色娘子軍), de 1961, dirigido por Xie Ji. O filme é uma versão de um ballet revolucionário chinês importante durante a revolução cultural levada à frente durante o governo de Mao Zedong

Ambientado em Hainan, uma ilha no sul da China, o filme de 1961 "Destacamento Vermelho de Mulheres" [Hongse niangzi jun] retrata a transformação da protagonista feminina, Qionghua, de empregada doméstica na casa de um senhor feudal a heroína revolucionária. [...] O filme é um típico melodrama revolucionário que retrata conflitos de classe não negociáveis e reencena a história oficial de uma revolução liderada pelo PCC que libertou os oprimidos e os conduziu à nova China. (LIU, 2015, p.116, tradução minha)²⁷.

Xiao Liu destaca a influência das mulheres em ocupações tradicionalmente masculinas no melodrama revolucionário chinês durante a era de Mao Zedong (2015, p.118). Ela enfoca as mudanças no melodrama familiar para representar a família socialista como um espaço imaginado, criticando as dicotomias entre o doméstico e o público, e entre produção e reprodução, na política de gênero do capitalismo

²⁶ The struggles between the progressive and the conservative, between the active and the passive, between collectivism and egoism, that is, the struggle between the new and the old, between socialism and capitalism in general, are the basic content of our revolutionary struggle. This acute struggle undergoes constant development in all fields of politics, the economy, culture and morality. Just as the real revolutionary struggle is diverse and rich in content, so the artistic conflicts which mirror the class struggle through specific life-stories must also be diverse in nature. [...] But the diversity of conflicts does not alter their essence, which reflects the class struggle. [...] If they are to resolve conflicts in accordance with the law of class struggle, writers must base their handling of them on the positions of our Party's class and mass lines. The conflicts in literary works directly reflect these lines. The resolution of conflicts according to the requirements of Party policy is the absolutely correct way of resolving social contradictions and substantially enhances the cognitive and educational role of literary works.

²⁷ Set in Hainan, an island in south China, the 1961 film Red Detachment of Women [Hongse niangzi jun] depicts the transformation of the female protagonist, Qionghua, from a maid in a landlord's household to a revolutionary heroine. [...] The film is a typical revolutionary melodrama that portrays nonnegotiable class conflicts and reenacts the official history of a ccp-led revolution that liberated the oppressed and led them to the new China.

industrial (2015, p.120). Liu argumenta que o ponto culminante do melodrama revolucionário não está no desabafo emocional, mas na transformação da protagonista feminina e de sua vida na base revolucionária. Destaca o atraso e desvio na narrativa como modificações nas convenções do melodrama familiar, estabelecendo um "novo regime de moralidade". Liu enfatiza que o sofrimento isolado não constitui virtude, seria essencial transformá-lo em consciência de classe e identificação com a família revolucionária (2015, p.123).

Liu adota a definição de Peter Brooks sobre o melodrama como "um modo de excesso", e destaca a dramaturgia de exagero, sublinhando a característica paradoxal do melodrama, dependente do desabafo da expressão individual para superar o pathos de indivíduos alienados (2015, p.129). No contexto do melodrama revolucionário, Liu argumenta que o protesto individual excessivo não pode ser acolhido acriticamente. O ódio pessoal precisaria ser transformado em consciência de classe. Essa forma renovada do melodrama revolucionário propõe uma abordagem distinta para os conflitos, afastando-se das tradições melodramáticas anteriores, onde a ação era impulsionada pelo pathos individual (2015, p.130).

Na transição entre o segundo e o terceiro ato de *A Garota das Flores*, após enfrentar consideráveis adversidades, observamos Koppun dirigir-se à residência dos Bae com o propósito de confrontá-los. Durante o confronto, Koppun lança uma chaleira contendo líquido quente em direção a ambos, ao passo que Paek Man tenta intervir, agredindo Koppun e aprisionando-a em um galpão. Este constituiria o ápice dos excessos e um dos grandes momentos melodramáticos da protagonista, no qual ela exterioriza suas aflições contra aqueles que a oprimiram, bem como sua família.

No terceiro ato, é revelado que Chol Young não apenas sobreviveu, mas também conseguiu escapar da prisão, juntando-se à resistência guerrilheira coreana contra o domínio japonês. Testemunhamos sua chegada a um abrigo, acompanhado por outro revolucionário. Sua presença na cabana se destaca dos demais ali sentados, quase como se Chol Yong estivesse trazendo algo de novo para aquele ambiente. Logicamente isso pode ser lido como a experiência dele com a guerrilha nas montanhas e todo o conhecimento revolucionário que adquiriu. No plano em que vemos todos sentados a cabana parece mais aconchegante e acolhedora pela mera presença de Chol Yong ali com suas vestes mais coloridas, quase que como uma nova esperança para aquela situação em que todos estão. (Figura 10). Sun Hui está presente na cabana, todavia, Chol Young não a reconhece até ouvir o relato do

habitante local sobre como encontrou a jovem sozinha e perdida no frio. Ao reconhecê-la, Chol Young é tomado pela emoção, abraçando a menina em um reencontro que desperta grandes emoções nos dois. Aqui é interessante notar o exacerbamento das emoções e o uso de tropos melodramáticos para ressaltar as emoções em cena. A iluminação do filme constantemente ressalta o rosto dos personagens enquanto choram. Isto é feito de tal forma que as lágrimas durante o filme sempre estejam bem visíveis para o espectador. É interessante notar que há muitas lágrimas em *A Garota das Flores*, e nessa cena fica claro que essas emoções são vividas também por personagens masculinos. (Figura 11 e 12). Enquanto o choro de todos na cabana acontece nesse reencontro de Sun Hui e Chol Yong depois de anos a música operística se expande para melodias ainda mais sentidas em um momento de ápice emocional bastante forte no filme.



Figura 10. Chol Yong se destaca na cabana enquanto Sun Hui dorme em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 11. Chol Yong se emociona em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 12. Dois outros personagens na cabana choram em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Simultaneamente, os habitantes da aldeia se mobilizam para atacar a residência dos Bae, em mais um momento de ruptura emocional e transbordamento de sentimentos, ao descobrirem as agressões e a prisão de Koppun. Em uma cena de ação, homens, mulheres e crianças invadem a propriedade e a casa dos Bae, enfrentando-os num instante em que aqueles oprimidos por décadas finalmente

resistem aos que lhes causaram mal. Neste momento do filme é visível a escolha da direção por planos de conjunto onde se vê uma grande quantidade de trabalhadores se deslocando em direção ao objetivo final que é a residência dos Bae. (Figura 13 e 14). Planos deste tipo são comuns em filmes nos quais existe uma representação da ruptura por parte da classe oprimida. Planos de conjunto como esses reforçam o caráter de união das massas e podem servir para ressaltar o caráter de força desse tipo de movimentação. Um exemplo desta utilização aparece no já citado *Outubro*, de Sergei Eisenstein, que ao encenar a tomada do Palácio de Inverno na revolução socialista russa de 1917, opta por utilizar um plano de conjunto ressaltando a multidão que se dirigia ao local. (Figura 15).



Figura 13. Trabalhadores enfurecidos se deslocam em conjunto em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 14. Multidão vai até a residência dos Bae em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak).
Fonte: Youtube



Figura 15. Multidão se deslocando em *Outubro* (1927, Sergei Eisenstein). Fonte: IMDB

Os trabalhadores libertam Koppun, visivelmente debilitada. A Senhora Gan Nan informa a Koppun que Sun Hui está viva e retornou à aldeia com seu irmão mais velho, Chol Young. Inicialmente cética, Koppun logo tem seus irmãos chegando à propriedade, reunindo-se pela primeira vez em anos. No entanto, assim como no melodrama revolucionário chinês, o ódio precisa evoluir para uma consciência de classe, incumbência assumida por Chol Young. Diante da casa dos Bae, com todos reunidos, ele profere um discurso sobre a revolução em curso no país. Inicialmente, ele ressalta que a exploração, servidão e sofrimento resultam do imperialismo e do capitalismo exploratório impostos ao povo coreano. Declarando que o Exército Popular da Coreia, sob a liderança de Kim Il-sung, prepara uma revolução que emancipará o povo coreano, Chol Young conclama todos a apoiarem as forças de Kim Il-sung, encerrando o ciclo do pathos melodramático e instigando um impulso revolucionário, especialmente em Koppun. (Figura 16). É interessante notar que enquanto ouve as palavras do irmão, Koppun visivelmente consternada e sentindo ódio desloca seu olhar do irmão, que está fora do plano (Figura 17), para o horizonte. (Figura 18). O filme demarca ali a transformação do ódio que Koppun está sentindo por toda a exploração à qual foi submetida, e também toda a sua família, em ímpeto revolucionário. Aqui, o olhar para o horizonte significaria um horizonte socialista no contexto do filme. Pode-se argumentar que aqui tem-se um dos casos da presença do “olhar socialista” como descrito anteriormente. Aqui, parecido com o olhar de Pelageya em *A Mãe*, de Pudovkin, o olhar de Koppun carrega ódio mas o direciona para o além e para a possibilidade do que virá.



Figura 16. Chol Yong discursa para os trabalhadores em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 17. Koppun vê o discurso do irmão em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

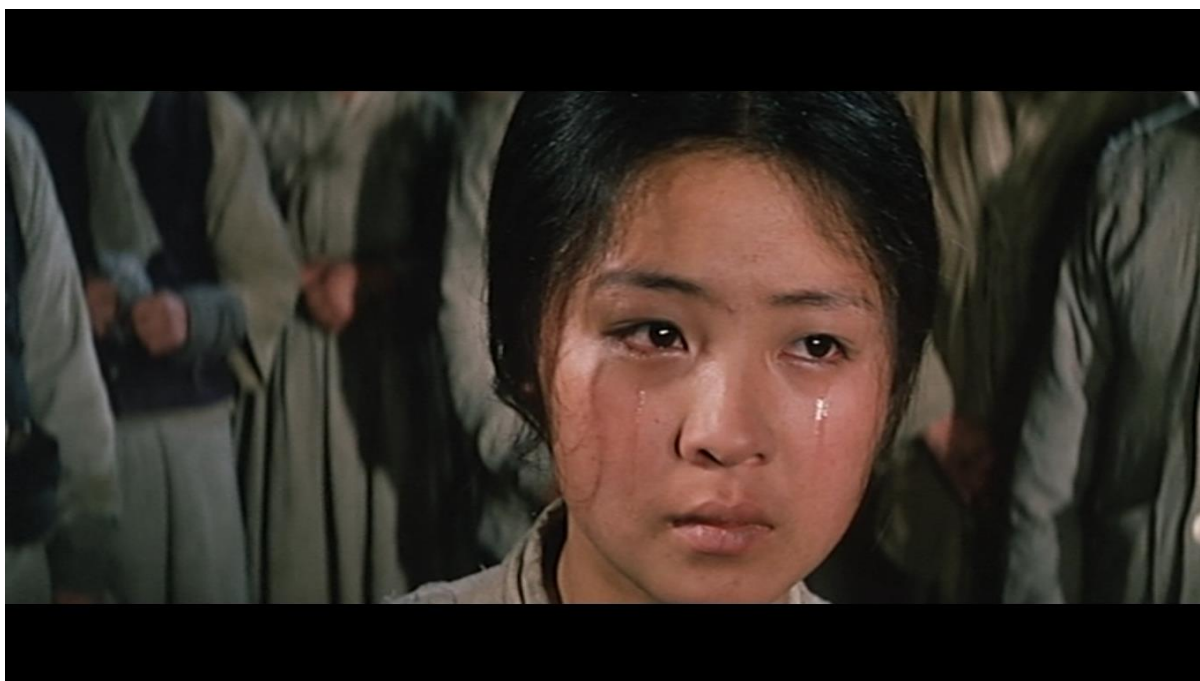


Figura 18. Koppun olha para o horizonte em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

É interessante notar que, em *A Garota das Flores*, ao contrário do apresentado em *Destacamento Vermelho de Mulheres* por Liu e sua concepção de melodrama revolucionário, Koppun não parece desafiar frontalmente os papéis de gênero tradicionais. Ela permanece como vendedora de flores mesmo após a virada revolucionária em seu pathos, desencadeada por seu irmão e não por ela. Contudo, agora sua posição é dedicada à causa da revolução socialista, como evidenciado na cena que descreve o olhar socialista mencionado nos parágrafos anteriores.

Ainda sobre a influência do melodrama na construção do realismo juche e evidenciando a influência do melodrama revolucionário chinês Workman afirma:

O pathos afirmativo na teoria cinematográfica norte-coreana demanda que erros, lutas, sofrimento, dor, tragédia, humilhação e outros sinais de negatividade social não apenas inspirem, mas também sejam superados por meio das ações do herói e da comunidade. Eles elevam esses afetos e experiências a uma emoção simpatética coletiva. (WORKMAN, 2023, p.61, tradução minha)²⁸.

²⁸ Affirmative pathos in North Korean film theory requires that mistakes, struggle, suffering, pain, tragedy, humiliation, and other signs of social negativity both inspire and are overcome through the actions of the hero and the community, who elevate these affects and experiences into a collective sympathetic emotion.

3.4. Realismo juche e a questão nacional

O estilo melodramático do realismo juche, muito influenciado pelo melodrama revolucionário chinês, não fugiu às questões nacionais coreanas, visto que “os filmes norte-coreanos utilizam tais contrastes melodramáticos para conferir um conteúdo ideológico claro às emoções patrióticas que são fundamentais para o cultivo da subjetividade nacional e de classe.” (WORKMAN, 2023, p.64, tradução minha)²⁹.

Em uma cena de *A Garota das Flores*, situada no final do primeiro quarto do filme, Koppun, influenciada por uma sugestão de uma amiga vendedora de ervas e folhas, decide se dirigir a uma área mais abastada da aldeia, próxima a um bar japonês, na esperança de comercializar suas flores e angariar um pouco mais de dinheiro. O fato de o bar ser especificamente japonês acirra a questão, visto que historicamente o Japão colonizou de forma brutal a península coreana, gerando um ressentimento que pode ser sentido até hoje no país. Isso reforçaria então o sentimento de unidade nacional contra o inimigo em comum para o espectador coreano.

A cena retrata Koppun perambulando pelas ruas, notavelmente sendo ignorada pela maioria das pessoas que transitam pela movimentada via, mesmo durante a noite. Esse momento parece destacar a desconexão social da protagonista em meio à agitação urbana, ressaltando sua busca por oportunidades econômicas em um contexto em que sua presença passa despercebida pelos transeuntes ocupados. O ambiente representado destoa completamente do padrão habitual do filme. As lojas exibem um refinamento inusitado japonês, a iluminação é intensa e as vestimentas das pessoas ostentam elegância. (Figura 19).

²⁹ North Korean films use such melodramatic contrasts to give clear ideological content to the patriotic emotions that are foundational to the cultivation of national and class subjectivity.



Figura 19. Bairro japonês em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Após concretizar a venda de um buquê, um homem que está saindo de um bar japonês, acompanhado por uma mulher, se aproxima de Koppun com a intenção de adquirir algumas de suas flores para presentear-lá. O homem, elegantemente vestido em um terno fino, sorri enquanto fuma um cigarro. À medida que a transação se desenrola, a mulher, envolta em um kimono tradicional japonês confeccionado com um tecido delicado, volta seu olhar para as flores, demonstrando interesse pelo presente. (Figura 20). Contudo, sua expressão facial sofre uma mudança drástica ao contemplar Koppun. A expressão da mulher se transforma em repulsa diante das roupas desgastadas da protagonista, e ela imediatamente se afasta, erguendo um lenço ao nariz em sinal de desgosto pela presença de Koppun naquele ambiente. (Figura 21).



Figura 20. Mulher se interessa pelas flores em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 21. Mulher faz cara de nojo para Koppun em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

"Suja", profere a mulher japonesa, e, em seguida, o homem, desistindo da compra, lança o cigarro em direção a Koppun e deixa o local. A câmera focaliza na reação abalada da protagonista, enquanto os acordes da música tema do filme ecoam ao fundo, repetindo-se algumas vezes como um tema musical recorrente. Em um tom melodramático, acompanhada pela música, a protagonista, visivelmente perturbada,

direciona seu olhar para suas próprias vestimentas puídas (Figura 22), e a câmera segue seu olhar até suas sandálias desgastadas. (Figura 23). Nesse momento, o vocal da música entra, e Koppun continua sua tentativa de vender as flores, porém com sua moral abalada e sem sucesso nas vendas, enquanto a música persiste até o desfecho.



Figura 22. Roupas de Koppun em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 23. Sandálias de Koppun em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Essa cena ilustra, conforme as concepções de Huppés, a dinâmica estabelecida no melodrama, evidenciando uma nítida polarização e antagonismo entre partes específicas. Ao longo do filme, acompanhamos a narrativa pela perspectiva de Koppun, uma jovem sofrida e pobre, porém leal e trabalhadora. Ao ser representada nessa situação, fica claro que os "outros" são personagens que menosprezam a protagonista, estando em franca oposição a ela. Esses personagens são retratados como membros de uma elite burguesa associada aos japoneses, que ocupavam e oprimiam o território coreano na época histórica representada e no contexto diegético do filme.

Esses personagens exibem vestimentas mais refinadas, distintamente japonesas, possuem recursos financeiros superiores e desfrutam de momentos de lazer e risos, usufruindo de um poder que Koppun e sua família, coreana, não têm. Esse poder é o mesmo detido pelos senhores das terras onde a família da protagonista trabalha, intrinsecamente relacionado à classe social e as questões nacionais presentes nesse contexto. Dessa forma, a polarização apresentada no filme, com sua essência melodramática, carrega também uma dimensão de oposição de classes na luta entre opressores e oprimidos, e representando uma oposição entre o sentimento nacional coreano em relação ao imperialismo japonês.

4. Alegoria histórica

No texto *Alegoria histórica*, pode-se entender que no arcabouço conceitual de Ismail Xavier, a alegoria se delineia como uma ferramenta fundamental para a elucidação dos matizes da cultura moderna. Mais do que uma mera figura de linguagem, a alegoria figura como um processo essencial na atribuição de significados diante da complexidade cultural contemporânea. (XAVIER, 2005, p. 339).

A alegoria ficou em evidência, e uma das principais razões para seu ressurgimento em tempos modernos é o fato de que ela sempre constituiu o processo de significação que mais se identifica com a presença da mediação, ou seja, com a idéia de um artefato cultural que requer sistemas de referências específicos para ser lido, estando, portanto, distante de qualquer sentido do "natural". (XAVIER, 2005, p. 340).

Ismail Xavier também sublinha a importância da alegoria em contextos de choque cultural, escravidão e violência, discernindo seu papel central na interação entre distintos sistemas culturais. A alegoria emerge com frequência de debates e controvérsias culturais, oferecendo uma abordagem dinâmica para lidar com conflitos de interpretações e valores. A alegoria transcende a esfera da técnica literária, constituindo-se como uma abordagem complexa e dinâmica para a compreensão e resposta à complexidade cultural, permeada por desafios e pela constante reinterpretação de significados frente a transformações históricas e culturais. (XAVIER, 2005, p. 340).

A ideia de nação no texto de Xavier é relacionada à alegoria, destacando que, na história moderna, os princípios unificadores da identidade nacional dependem de construções culturais. Ele argumenta que a nação é formada por narrativas que fundem o processo histórico com versões míticas do passado, moldando-se por condições econômicas e institucionais. A mobilização de narrativas alegóricas é apontada como comum na construção da nação, utilizando figuras e eventos específicos para representar o momento fundador ou destino do grupo. Essas narrativas também são vistas como uma maneira disfarçada de discutir dilemas presentes na sociedade. (XAVIER, 2005, p. 341).

4.1. Alegoria histórica nacional

Conforme evidenciado, o cinema norte-coreano converge sua atenção primordial para a consideração de temáticas de relevância nacional. A concepção do *juche*, enquanto uma linha ideológica derivada do marxismo-leninismo, cujo escopo acentua a priorização do caráter nacional norte-coreano, integrou-se, de maneira específica, no âmbito cinematográfico como uma diretriz endossada por Kim Jong-il em *Sobre a Arte do Cinema*. Pode-se observar no capítulo anterior como o filme *A Garota das Flores* segue essa linha. Diante desse enfoque incisivo nas questões nacionais, conjectura-se que a alegoria se configura como uma dentre várias ferramentas empregadas na abordagem destas questões no cinema norte-coreano. A alegoria, ao valer-se de simbolismos e metáforas, possivelmente desempenha um papel significativo na representação simbólica das temáticas nacionais, constituindo-se como um possível instrumento expressivo no contexto cinematográfico da Coreia do Norte.

Para uma análise mais aprofundada, é imperativo uma compreensão das características inerentes à alegoria histórica, especialmente aquela focalizada na problemática nacional, a fim de estabelecer paralelos mais elucidativos em relação ao objeto. Nesse contexto, recorre-se novamente às contribuições de Ismail Xavier, que assinala que "a representação de destinos nacionais por um processo de narração em código é um fato recorrente na história do cinema" (Xavier, 2005, p. 342). Essa narração em código, no entanto, possui uma caracterização: Essas alegorias compreendem a narrativa pessoal das personagens enquanto representações de destinos coletivos.

Embora o filme *A Mãe*, de Pudovkin, citado no capítulo anterior, surja como um exemplo paradigmático dessa representação, é pertinente considerar também produções como *Mãe Índia*, dirigido por Mehboob Khan em 1957, que se alinha com esse tropo narrativo. Ambas as obras estabelecem analogias entre as trajetórias das nações e as vivências das personagens. No caso do filme soviético, a protagonista vivencia uma radicalização política enquanto enfrenta as imposições de um Estado imperial russo que a negligencia de forma sistemática, paralelo evidente ao processo histórico que culminou na Revolução Russa de 1917. Já em *Mãe Índia*, acompanhamos a narrativa de Radha, uma mulher que ascende à posição de matriarca em sua comunidade. Ao longo do filme, décadas de sua história de vida

simbolizam as vicissitudes enfrentadas pela Índia durante o processo de conquista da independência da coroa britânica e no subseqüente período pós-independência. Esses dois filmes em específico fazem parte de uma representação que vai além do próprio cinema, conceito como “pátria mãe” enquanto concretização de valores nacionais, que Xavier cita em seu texto:

Diversas alegorias nacionais são baseadas em personificações, como nos casos em que um único personagem é tomado como representante da nação, como Maria Braun ou Alexandre Nevsky, ou quando a própria idéia de nação é condensada em tropos familiares, como a Mãe Rússia e a Mãe Índia. (Xavier, 2005, p.349).

Em *A Garota das Flores*, a personagem de Koppun pode ser lida enquanto uma representação em tela da Coreia por meio de uma alegoria histórica nacional. Essa "Coreia" aqui pode, sim, ser entendida como a República Popular Democrática da Coreia, mas parece que há um favorecimento da interpretação dessa Coreia enquanto a totalidade da península coreana, visto que, no período histórico retratado no filme, a divisão entre a parte sul e norte não existia como um fato consumado. Era um território unificado que passou por experiências históricas retratadas no tempo diegético do filme.

Na cena inaugural, que explicita o contexto histórico caracterizado pela ocupação japonesa na península coreana, evidenciado pelos letreiros em japonês na cidade onde Koppun transita, percebemos a primeira sugestão de sua representação dela como uma personificação da nação em questão. Koppun, segurando infrutiferamente um ramo de flores, ostenta uma expressão facial descontente. A câmera faz uma transição para um plano médio que revela a protagonista virando-se de lado para realizar uma contagem das moedas que conseguiu com as vendas, manifestando tristeza após o procedimento. Nesse momento, estabelece-se a primeira conexão entre a aflição nacional, que notadamente também teve um aspecto econômico durante a ocupação japonesa, e a protagonista, que enfrenta dificuldades financeiras. (Figuras 24 e 25).



Figura 24. Koppun contando moedas em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 25. Koppun demonstra insatisfação com o dinheiro que juntou em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Imediatamente após essa cena, a jovem se aproxima de um sábio, sentado no meio da via, que profetiza que um homem nobre virá em auxílio de sua família, surpreendendo-a. Este episódio antecipa, de maneira simbólica, o desfecho do filme, no qual Chol Young retorna à vila de sua família, primeiramente resgatando Sun-hui, que se encontrava perdida, e posteriormente libertando Koppun da prisão imposta

pelos Bae. Conforme se revela posteriormente, Chol Young é um revolucionário integrante do exército de Kim Il-sung, permitindo a elaboração de um paralelo entre as duas narrativas. Se a profecia do sábio nas ruas, indicando que um homem nobre viria para "salvar" Koppun, prenunciava a chegada de Chol Young, pode-se interpretar tal acontecimento como uma alegoria do papel desempenhado pelos revolucionários comunistas na emancipação da península coreana, durante o movimento que culminou na retirada das forças japonesas da região.

A segunda apresentação que o filme faz é a de Sun Hui, a irmã de Koppun interpretada por Pak Hwa Son. Sun Hui é uma garotinha cega, que no fim do dia sempre espera a irmã mais velha buscá-la no topo de um pequeno monte para que as duas possam ir para casa juntas. Vemos Sun Hui no alto desse morro esperando a irmã. A terceira apresentação é a da Senhora Kim, a mãe de Koppun e Sun Hui, interpretada por Hu Nam Ru. A Senhora Kim trabalha arduamente ao lado da Senhora Gan Nan, que também é introduzida nessa cena. (Figura 26). Vemos as duas conversando enquanto trabalham, e é nesse momento que descobrimos que a Senhora Kim está muito doente e enfrenta enormes dificuldades para realizar o trabalho que desempenha para o Senhor e Senhora Bae, que também são apresentados nessa cena. O casal é dono da propriedade onde a família mora e explora seus empregados com trabalho maçante e exploratório.



Figura 26. Senhora Gan Nan e Senhora Kim em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak).
Fonte: Youtube

4.2. Koppun: Alegoria histórica nacional coreana

Neste ponto, poderíamos questionar se Koppun, enquanto indivíduo na trama, representa a personificação da Coreia, ou se é o contexto familiar de Koppun que assume esse papel enquanto uma entidade coletiva. A consideração se estende a Sun Hui e à Senhora Kim, que também compartilham o mesmo cenário de adversidade que Koppun. Nessa análise, Chol Young também se insere, uma vez que experimentou as mesmas tribulações que as irmãs e a mãe, além de ter sido detido pelas forças de ocupação na península coreana. Isso seria algo comum das alegorias nacionais, como descritas por Ismail Xavier, que diz que alguns filmes têm a “construção do laço familiar como espaço alegórico representando a nação, em narrativas que se desenrolam praticamente entre quatro paredes”. (XAVIER, 2005, p. 374).

Esse questionamento é válido, mas vai contra o posicionamento das personagens uns em relação aos outros na narrativa. Koppun é a protagonista, e, sendo assim, os outros personagens, de certa forma, circulam em volta dela. Koppun é a pessoa que é transformada pela narrativa. É o arco dramático dela que é acompanhado pela história. Os outros personagens estão ali como elementos que reforçam certos atributos específicos e características da protagonista em *A Garota das Flores*. Mesmo que não seja descartada a representação alegórica da nação enquanto uma coletividade em *A Garota das Flores* essa interpretação aqui é desfavorecida pela própria narrativa.

Por mais que Chol Young esteja no filme sendo um avatar do espírito revolucionário que estava presente na Coreia dos anos 1930, ele, na narrativa, funciona como um elemento que catalisa o sofrimento de Koppun e o transforma em ímpeto revolucionário. Por mais que Sun Hui sofra, assim como Koppun, e ao final caminhe ao lado da irmã em direção à revolução, ela está presente na narrativa para mostrar como Koppun é protetora da irmã. Koppun aqui é mostrada como uma garota acolhedora, cuidadosa com todos à sua volta e principalmente com sua mãe e irmã.

Isso se estende até em ser a pessoa que vai atrás de comida para o lar. Em uma cena, numa tentativa de destacar a exploração da mão de obra da família, após um pedido da Senhora Gan Nan, Koppun vai até o Senhor Bae para pedir arroz para sua família. Vemos então uma fila de pessoas esperando para conseguir arroz, e percebemos que o casal Bae faz com que os trabalhadores da propriedade se

endividem para que continuem trabalhando para os donos. Koppun é a designada para a tarefa de encarar a fila pela comida, sendo a responsável simbólica e de forma prática pela alimentação da família. Koppun, de volta a casa, ouve uma conversa atrás da porta e percebe que o estado de saúde da mãe está piorando a cada dia. Nesse momento ela se compadece da dor da mãe e tenta ajudá-la na tarefa que a mãe estava desempenhando. Nesse momento ela traz palavras de esperança para a mãe, de que a situação da família iria melhorar logo. Mas para complicar ainda mais a situação, a matriarca, enquanto trabalha, acaba derrubando um grande vaso de arroz e é agredida pelo Senhor Bae como resultado. Koppun e Sun Hui acabam cuidando da mãe, que está ainda mais debilitada.

Esses atributos de "protetora", "mãe" e "cuidadosa" são padrões recorrentes em alegorias nacionais, destacando o caráter de uma pátria provedora. Essas representações, invariavelmente, incorporam elementos associados ao feminino, contribuindo para a construção de uma imagem simbólica que enfatiza a dimensão materna e acolhedora da entidade nacional. Isso fica perceptível em algumas cenas de *A Garota das Flores*. (Figuras 27 e 28).



Figura 27. Koppun em posição acolhedora em relação à mãe e à irmã mais nova em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 28. Koppun se colocando no lugar da mãe no moedor de temperos em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Outra cena de notável relevância nesse contexto ocorre quando Sun Hui solicita a Young Ran, filha da Senhora Gan Nan, que a conduza até a área urbana para auxiliar Koppun na comercialização das flores. Concomitantemente, Koppun encontra-se engajada na coleta de ervas, seguindo a orientação de uma colega para realizar vendas nas proximidades de um estabelecimento japonês. Durante esse episódio, Sun Hui entoava uma canção, constituindo-se na única instância diegética de musicalidade no filme, enquanto a criança, devido à sua condição, converte-se em uma espécie de atração no centro citadino, suscitando a benevolência de numerosos transeuntes que lhe oferecem esmolas. Ao testemunhar tal cena, Koppun adverte sua irmã, censurando-a por ter exposto a família ao constrangimento decorrente da mendicância pública.

Este momento revela a faceta de Koppun como indivíduo preocupado em preservar sua irmã de situações vexatórias, como se o fardo de tal sacrifício devesse recair exclusivamente sobre ela, demonstrando um desejo de poupar aqueles que a rodeiam das angústias inerentes a tal exposição. (Figura 29). Aqui a alegoria representa um ente simbólico que, em nome do bem maior ou de um propósito nacional, assume encargos e sofrimentos de maneira individual, muitas vezes abdicando de seus próprios interesses em prol da coletividade. Nesse contexto, Koppun encarna a figura da irmã protetora que, consciente do estigma associado à

mendicância e com desejo de preservar a honra e dignidade da família, decide assumir sozinha o ônus do trabalho nas ruas. Sua atitude reflete uma noção de responsabilidade coletiva e o compromisso com o bem-estar da nação coreana, destacando elementos de solidariedade nacional.



Figura 29. Koppun repreende Sun Hui em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Por mais que a Senhora Kim, mãe de Koppun, participe da cena onde mostra todo o seu trabalho árduo e sofrimento, assim como a filha, o que poderia favorecer a citada interpretação da família enquanto alegoria nacional, ela morre no filme. O fato dessa morte acontecer nesse contexto específico serve, na narrativa, à trajetória de Koppun, no sentido de que isso agudiza o sofrimento da personagem. Afinal, traçando mais uma vez o paralelo entre Koppun e a nação coreana, a Coreia sofreu muito nesse período. Na cena da morte, com o dinheiro em mãos, Koppun e Sun Hui conseguem ir a uma espécie de farmácia e comprar o remédio que a mãe delas precisa, o ginseng. Animadas para entregar o remédio à Senhora Kim, elas caminham juntas pelo campo em direção à sua casa. No meio do caminho, encontram os aldeões de sua comunidade carregando a Senhora Kim desmaiada. As duas choram e gritam pela mãe, e neste momento do filme, vemos essa tristeza manifestada em planos da natureza se revoltando, com uma tempestade de chuva, trovões e ventania, enquanto ouvimos uma música melodramática (Figura 30). A Senhora Kim morre, e a cena

termina com Koppun, Sun Hui e a Senhora Gan Nan observando o túmulo da mãe. Uma alusão ao período difícil que a península coreana passava naquele momento enquanto uma nação.



Figura 30. Raios e trovões em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Ismail Xavier vê a nação como um construto social moderno, resultante da cultura de mercado e industrialização. Contrapondo a noção de uma entidade natural, ele a define como um complexo produto político que cria um sentimento de totalização, unindo grupos diversos em uma sociedade onde a homogeneidade de experiências é impossível. Mas apesar das mudanças recentes na ideia de "nação", as alegorias nacionais continuam presentes na sociedade contemporânea, adaptando-se a novas formas de expressão. (Xavier, 2005, p. 365). Mesmo em períodos em que há a redução da importância da questão nacional, a persistência das alegorias nacionais destaca sua influência duradoura no cinema:

O cinema como arte popular surgiu num tempo em que o nacionalismo era uma das forças determinantes da história européia e americana, e a sua história na primeira metade do século passado esteve intimamente ligada à competição entre países. Ele fez parte da expressão de rivalidades nacionais na Europa e da construção da hegemonia norte-americana após a Primeira Guerra Mundial, num processo que consolidou a dominação dos Estados Unidos sobre a América Latina e outras regiões "subdesenvolvidas" do globo. Nesse

contexto histórico, a produção cinematográfica – assim como as feiras industriais e os palácios de cristal do século XIX – tornou-se outro fórum para a exibição de valores nacionais e conquistas técnicas na arena internacional, um índice de modernização e poder que levou diversos países a encarar seus esforços de aperfeiçoar seu cinema, como uma estratégia privilegiada de afirmação nacional e, às vezes, como uma celebração de sua hegemonia. Essa estratégia encontraria seu ápice nos casos em que o assunto do filme era a própria história do país ou uma representação disfarçada de uma “vocação nacional” para conduzir ou salvar a humanidade em tempos de crise. (Xavier, 2005, p.366).

Num cenário de pós-guerra, caracterizado pela consolida o de poder político e ado o de uma nova linha política, como   o caso da Coreia do Norte nas décadas de 1960 e 1970, conjectura-se que tal contexto tenha influenciado o surgimento de novas alegorias nacionais no cinema norte-coreano, como o caso de *A Garota das Flores*. Mas este fenômeno não se restringe exclusivamente   Coreia do Norte, estendendo-se a outras regiões, conforme destacado por Xavier em referência a países asiáticos, América Latina, Europa Oriental e África. Segundo o autor, essas localidades são consideradas " reas privilegiadas para a produ o de filmes voltados para os modos pelos quais problemas sociais e lutas pelo poder podem ser definidos por contextos nacionais específicos" (XAVIER, 2005, p. 371). Esse movimento na época apontou para a afirma o de valores nacionais e a constru o de uma identidade nacional nos países da periferia do capitalismo com um caráter anticolonial, anti-imperialista e revolucionário.

Os anos 1960 e o início da década de 1970 foram um tempo de debate político intenso, e a produ o cinematográfica se politizou de modo nunca visto antes. A atmosfera ideológica favorecia críticas globais e o discurso sobre o "estado da na o". A idéia de revolu o como libera o nacional encorajou a realiza o de filmes políticos que enfocavam eventos passados para encontrar exemplos de luta e mudança com ressonâncias sugestivas para os movimentos políticos presentes. Aqui encontraremos "alegorias pragmáticas" baseadas em analogias cujo fim   a cria o de uma consciência de classe e da vontade de participar no esforço nacional de liberta o. (XAVIER, 2005, p. 372).

O segundo ato de *A Garota das Flores* começa com Koppun e a Senhora Gan Nan conversando enquanto Sun Hui dorme, discutindo a possibilidade de a garota ir em busca do irmão mais velho, Chol Young. Koppun decide, então, embarcar em uma longa viagem que dura meses até a cidade onde o irmão está preso. Esse trajeto é marcado por elipses que mostram as sandálias de Koppun desgastando-se e sendo substituídas por novas, até que não reste mais nenhuma alternativa para trocar a sandália desgastada que ela está usando. (Figuras 31, 32, 33 e 34). Ao chegar à cidade, ela fica chocada ao testemunhar as condições de trabalho deploráveis dos habitantes da região, e também a situação precária dos presos na área. Sem ter onde passar a noite enquanto aguarda sua vez de visitar o irmão detento, a garota se aloja em uma pensão destinada a mulheres.



Figura 31. Início da jornada de Koppun em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 32. Koppun com quatro sandálias para usar em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 33. Koppun com duas sandálias para usar em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube



Figura 34. As últimas sandálias de Koppun já foram gastas em seus pés em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Quando é finalmente a vez de Koppun na grande fila de visitantes da prisão, ela recebe a devastadora notícia de que seu irmão, Chol Young, está morto. Nesse momento, testemunhamos novamente o desespero de Koppun, expresso não apenas por seus gritos e visível atordoamento, mas também através de imagens da natureza. Desolada com o que presenciou e vivenciou, Koppun desmaia enquanto caminha sem destino, mas é socorrida por um habitante da cidade que a conduz de volta à pensão. Ao chegar lá, ela é expulsa pelo administrador da pensão devido à falta de dinheiro para pagar sua estadia. Desamparada, ela continua a vagar sem rumo até finalmente encontrar descanso, sentando-se junto a um poste no meio do nada.

O árduo percurso de viagem empreendido por Koppun até a localidade onde seu irmão encontrava-se detido, aliado às experiências testemunhadas nas sequências mencionadas, constitui um componente intrínseco ao desenvolvimento de uma consciência mais ampla por parte da personagem em relação ao seu povo. A protagonista depara-se com a revelação de que a fome, a exploração, o jugo colonial e a violência política não constituem fenômenos circunscritos exclusivamente ao seu entorno residencial, mas sim são males que afligem a totalidade do território nacional. Este momento de epifania, desencadeado pelo deslocamento geográfico, destaca a natureza sistêmica da situação vivenciada por Koppun, revelando raízes mais profundas do que a mera malevolência dos Bae. A jornada política experimentada

pela personagem encontra paralelo no plano extra fílmico, por meio da analogia com o processo de radicalização de um indivíduo que, enquanto a Coreia estava em conflito com os Estados Unidos na década de 1950, desempenhou papel semelhante, a exemplo de Che Guevara. As experiências de penúria presenciadas pelo argentino em suas incursões pela América Latina desempenharam papel crucial em seu processo de radicalização política, culminando em sua posterior liderança durante o movimento que resultou na Revolução Cubana e na consolidação de Cuba como um Estado socialista.

A tomada de consciência é centralizada em Koppun, mas não quer dizer que somente ela sinta os efeitos catalisadores dessa radicalização. De uma forma cínica o filme mostra que agentes de opressão começam a se sentir culpados pelas suas próprias atitudes. Vemos Sun Hui, assim como no início do filme, no topo da colina, aguardando pela irmã enquanto sua música tema toca ao fundo. Desta vez, a neve cai intensamente, e um homem a conduz para a casa da Senhora Gan Nan, preocupado em protegê-la do frio. Uma curandeira chega ao vilarejo onde se encontra a propriedade dos Bae. Os aldeões comentam que a Senhora Bae está sofrendo de intensas dores de cabeça e que essa mulher está a caminho para ajudar a dona da casa. O Senhor Bae e Paek Man, o empregado mais próximo do casal, ficam ao lado da curandeira enquanto ela cuida da Senhora Bae. Paek Man coloca diversos amuletos pelo local para auxiliar na cura, e é nesse momento que ele ouve o desesperado choro de Sun Hui, implorando pelo retorno de sua irmã mais velha.

A Senhora Bae, deitada em sua cama enquanto tenta se recuperar das dores de cabeça, também escuta o choro angustiado de Sun Hui, ecoando e reverberando de forma persistente. Nesse instante, a mulher começa a ter alucinações e relembra todo o sofrimento que ela e o marido infligiram à família da garota em sua propriedade. (Figura 35). Ao testemunhar essa situação, o Senhor Bae ordena que Paek Man vá atrás de Sun Hui e dê um sumiço nela, uma ordem que ele prontamente acata. Paek Man leva a garotinha para longe, sem perceber que um homem da vila os está observando. Aqui parece que a Senhora Bae começa a tomar consciência de como ela teve um papel na opressão da família de Koppun. Mas ao invés de optar por acabar com esse ciclo e mudar de posição, decide reforçar ainda mais esse papel de opressão.



Figura 35. Senhora Bae alucinando de remorso em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak).
Fonte: Youtube

Vemos Koppun enfrentando muitas dificuldades ao viajar de volta para o seu vilarejo, especialmente devido ao intenso frio. Ao chegar, a Senhora Gan Nan lhe conta sobre o desaparecimento de Sun Hui. Logo depois, o homem que testemunhou Paek Man levando Sun Hui para longe relata o ocorrido a Koppun. Arrasada, Koppun grita o nome de Sun Hui e se encaminha para a casa dos Bae a fim de confrontá-los. Na confrontação, Koppun atira a chaleira com o líquido quente em direção a ambos, enquanto Paek Man tenta intervir na situação, agredindo Koppun e a trancando em um galpão. Nesse momento ouve-se a segunda narração do filme, marcando a transição do segundo para o terceiro ato do filme.

Podemos entender que o segundo ato do filme foi marcado pela tomada de consciência dos problemas e questões nacionais por parte dos personagens e os seus desdobramentos em Koppun e na Senhora Bae. A resposta de Bae sobre o conflito reflete uma agudização da opressão perante o evidenciamento da contradição de classes. Mas agora o filme apresenta a resposta para a Koppun, a resposta endossada pela narrativa, a radicalização política e o engajamento com o movimento revolucionário. Chol Young está vivo e é o catalizador desse movimento, assim como o Partido o foi para o movimento revolucionário Coreano na época.

Descobrimos que Chol Young não apenas estava vivo, mas também conseguiu escapar da prisão e se uniu à guerrilha coreana de resistência contra o Japão. Vemos

ele e outro revolucionário chegando a um abrigo. Sun Hui está na cabana, mas Chol Young não a reconhece até ouvir a história do homem que reside na cabana sobre como encontrou a garota sozinha e perdida no frio. Ao reconhecê-la, Chol Young chora e abraça a garotinha.

Enquanto isso, os moradores do vilarejo se organizam para atacar a casa dos Bae depois de descobrirem que eles agrediram e prenderam Koppun. Em uma cena de ação, vemos vários homens, mulheres e crianças invadindo a propriedade e a casa dos Bae, enfrentando-os. Eles libertam Koppun, que está muito fraca. A Senhora Gan Nan avisa Koppun que Sun Hui está viva e que ela voltou para o vilarejo ao lado de seu irmão mais velho, Chol Young. Inicialmente, Koppun não acredita no que ouve, mas logo em seguida, seus dois irmãos chegam à propriedade e entram no galpão onde ela está. Os três se abraçam pela primeira vez em anos.

Com todos os homens, mulheres e crianças reunidos na frente da casa dos Bae, Chol Young faz um discurso sobre a revolução que está acontecendo no país. Primeiro, ele afirma que todas as situações de exploração, servidão e sofrimento acontecem devido ao imperialismo e ao capitalismo exploratório ao qual o povo coreano foi submetido. Ele declara que o Exército Popular da Coreia, liderado por Kim Il-sung, está preparando uma revolução que libertará todo o povo coreano da exploração e do sofrimento. O guerrilheiro revolucionário então convoca todos a apoiarem o exército de Kim Il-sung.

Embora situadas num mundo em mudança cada vez mais circunscrito pelas dinâmicas de um mercado globalizado, as alegorias mantêm seu interesse dramático como totalidades operativas de referência para obras ficcionais interessadas na produção de afirmações abrangentes sobre nosso momento histórico. (XAVIER, 2005, p. 375).

Na última cena de *A Garota das Flores*, vemos Koppun, Sun Hui e Chol Young caminhando alegremente pelo campo florido em direção à cidade. (Figura 36). Ao chegarem lá, Koppun continua a vender suas flores no centro da cidade, ao mesmo tempo que distribui panfletos sobre a revolução coreana liderada por Kim Il-sung. São mostrados os trabalhadores e moradores do vilarejo e da cidade se organizando e debatendo as ideias revolucionárias, ao som da terceira e quarta estrofe da canção

*As Flores Vermelhas da Revolução Estão Florescendo*³⁰. O filme termina com Koppun olhando para o horizonte, segurando sua cesta de flores. Plano que marca o final do filme e foi reproduzido em diversos formatos e suportes na Coreia do Norte.

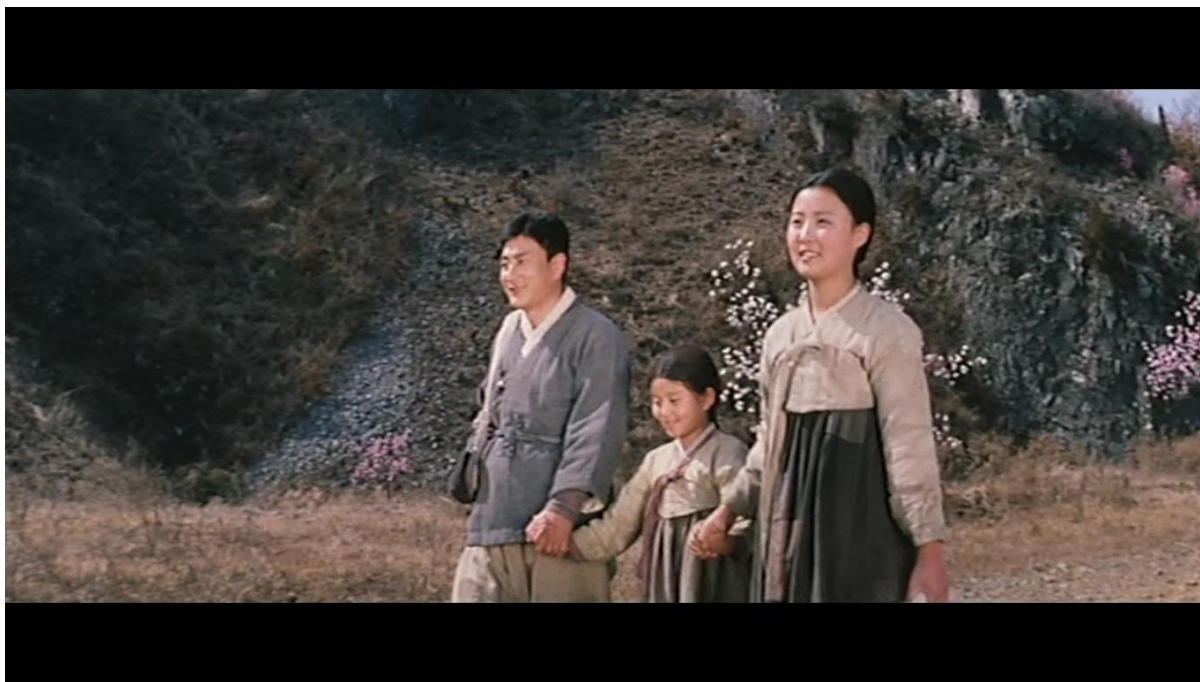


Figura 36. Chol Yong, Sun Hui e Koppun caminhando de forma alegre em *A Garota das Flores* (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube

Koppun em *A Garota das Flores*, atravessa um processo contínuo de opressão ao longo de sua existência. As forças que subjagam tanto ela quanto sua família estão intrinsecamente ligadas ao controle da terra e às precárias condições oferecidas àqueles que não possuem meios de subsistência além de sua força de trabalho. O filme destaca que essa submissão está intimamente relacionada à ocupação japonesa no território coreano, período histórico durante o qual a península coreana enfrentou essas tribulações específicas.

Koppun vivencia episódios que a levam a compreender sua própria situação em um contexto mais amplo ao empreender uma jornada em busca de seu irmão, onde entra em contato com outros indivíduos que compartilham experiências semelhantes. Esse processo a conduz a um ponto de não retorno, como se fosse um desígnio inevitável que ela se radicalizaria. A Revolução Coreana, liderada por Kim Il-sung, reflete essa radicalização como uma resposta direta às mesmas imposições políticas e históricas; a revolução parece ser um desfecho inevitável, requerendo

³⁰ 혁명의 붉은꽃이 만발해가네 3절 4절

apenas um catalisador da revolta e da angústia de Koppun, representado por seu irmão Chol Young, para a península coreana, Kim Il-sung, ou o próprio Partido.

Após um processo de ruptura, simbolizado no filme pela invasão da propriedade dos Bae pelos trabalhadores e a subsequente expulsão da família da vila, e para a península coreana pelo processo revolucionário, um novo horizonte de possibilidades se abre tanto para Koppun quanto para a própria península. Este novo horizonte é moldado pelo trabalho em prol da revolução. O trabalho, afinal, está longe de terminar. Koppun agora precisa continuar sua atividade de vender flores, porém com um novo propósito: a construção do socialismo. Para a península coreana, isso se traduz nos esforços empreendidos durante a Guerra da Coreia e na formação da República Popular Democrática da Coreia. É para esse novo horizonte de possibilidades trazidas pelo socialismo na península coreana que Koppun olha nos últimos segundos do filme.

5. Conclusão

Durante o curso da pesquisa, foi possível observar de que maneira a história da Coreia, desde a sua colonização pelo Japão até a sua divisão e a subsequente Guerra da Coreia, exerceu uma profunda influência sobre o cinema da Coreia do Norte. Ao investigar o emprego do cinema também como instrumento político no caso norte-coreano, constatou-se uma estreita relação entre a história nacional e a narrativa cinematográfica desse país. A compreensão da história coreana revelou-se fundamental para uma análise mais precisa da produção cinematográfica norte-coreana, evidenciando o seu papel como veículo para a expressão e perpetuação do sentimento nacionalista do país.

Marx e Engels não abordaram diretamente o nacionalismo de forma proeminente em sua obra, tal questão não ocupou posição central em seu pensamento. Contudo, o nacionalismo emergiu como uma questão crucial para a revolução na Coreia do Norte, especialmente por meio do *juche*. A ideia *juche*, formulada por Kim Il-sung e posteriormente consolidada por Kim Jong-il, surgiu como uma resposta endógena às lacunas deixadas pelo marxismo-leninismo no que concerne à problemática nacional.

Essa busca pela identidade nacional foi internalizada no pensamento cinematográfico do país, conforme delineado por Kim Jong-il em sua obra "Sobre a Arte do Cinema". Tal perspectiva se manifestou através de uma inclinação para destacar a dedicação dos comunistas à prosperidade nacional nos filmes, bem como pela premissa de que a abordagem cinematográfica deveria ser enraizada em um profundo entendimento da história nacional, geografia e patrimônio cultural. Além disso, foi desencorajado a excessiva dependência de técnicas cinematográficas estrangeiras, em favor do estímulo ao desenvolvimento de técnicas próprias, baseadas na assimilação crítica da experiência estrangeira.

Foi descrito por Kim Jong-il que o cinema na Coreia do Norte deveria adotar uma forma nacional e um conteúdo socialista, incorporando as tradições artísticas locais e promovendo os ideais socialistas. Foi enfatizada a responsabilidade dos escritores e artistas como agentes primordiais na construção e disseminação do socialismo e das questões de âmbito nacional, alinhados ao Partido e ao *juche*. Além disso, propôs-se o cinema como uma ferramenta educativa para as gerações

vindouras, contribuindo para a formação de todos os membros da sociedade nos princípios do comunismo.

O realismo socialista presente no cinema soviético exerceu uma influência significativa no desenvolvimento do cinema norte-coreano, sobretudo no que concerne ao que viria a ser denominado de realismo juche. Assim como o juche representou uma adaptação coreana do marxismo-leninismo, percebeu-se a necessidade, por parte do governo, de adaptar o realismo socialista às especificidades culturais e políticas da Coreia. O melodrama revolucionário chinês, durante a era de Mao Zedong, também deixou sua marca no cinema norte-coreano, evidenciando a transformação das protagonistas femininas em heroínas revolucionárias, cujo sofrimento individual é transmutado em consciência de classe e identificação com a causa revolucionária.

Este amálgama de influências gerou elementos melodramáticos no cinema norte-coreano, constituindo o denominado realismo juche. O melodrama, no contexto desse tipo de realismo, foi utilizado também para sustentar a representação da luta de classes, delineando claramente as personagens em campos opostos, reflexo das ideologias de classes antagônicas. Kim Jong-il, por exemplo, ressaltou a importância de estabelecer conflitos narrativos embasados na luta de classes, retratando a dicotomia entre compatriotas e estrangeiros, explorados e oprimidos.

No âmbito do realismo juche, o melodrama não apenas aborda questões de classe, mas também dialoga com as questões nacionais coreanas. Os filmes norte-coreanos utilizam contrastes melodramáticos para reforçar as emoções patrióticas e fomentar a subjetividade nacional e de classe. Essa representação melodramática não apenas ilustra a dinâmica entre as partes envolvidas, mas também reforça a luta entre opressores e oprimidos, inserindo-a dentro de um contexto nacional coreano de resistência contra o domínio estrangeiro. Dessa forma, o melodrama no realismo juche não apenas aborda questões de classe, mas também incorpora uma dimensão nacional, fortalecendo os sentimentos de identidade e resistência contra os adversários históricos do país.

No contexto delineado, o filme *A Garota das Flores* representou um exemplo paradigmático na história do cinema norte-coreano, tanto pelo seu mérito artístico quanto pelo seu alinhamento político específico. A colaboração entre os diretores Hak Pak e Choe Ik-gyu, com influência direta de Kim Jong-il, resultou em uma obra reconhecida internacionalmente, agraciada com prêmios em diversos festivais de

cinema. Esta produção consolidou a posição de Choe Ik-gyu como um dos principais diretores do país e marcou um ponto de inflexão na projeção internacional do cinema norte-coreano, abrindo portas para sua distribuição global e influenciando o reconhecimento da cultura cinematográfica do país em escala mundial.

A análise do filme proposta por esta pesquisa revelou uma narrativa que espelha as complexidades históricas do período sob a dominação japonesa na Coreia. Ele faz uso de elementos do realismo socialista, adaptados para o contexto do realismo juche, além de empregar o melodrama para destacar a oposição de classes e a resistência contra o imperialismo japonês. A evolução da protagonista Koppun é delineada de forma a sublinhar a importância da consciência de classe e da luta contra a exploração imperialista e capitalista.

Adicionalmente, o filme foi analisado à luz da teoria da alegoria histórica nacional, conforme descrita por Ismail Xavier. Nesta abordagem, elementos da narrativa, como personagens e eventos, são utilizados para refletir e comentar a história, a cultura e a identidade de uma nação. Koppun emerge como uma alegoria da Coreia, encapsulando não apenas as lutas individuais enfrentadas por seus habitantes, mas também simbolizando os desafios históricos e sociais enfrentados pela nação durante a colonização japonesa. A jornada de Koppun reflete as experiências coletivas do povo coreano e as questões fundamentais que moldaram a história do país. Sua busca pelo irmão Chol Young, que se torna um combatente revolucionário da resistência contra a ocupação japonesa, simboliza a luta coletiva por justiça, liberdade e autodeterminação. Assim como Koppun, o povo coreano enfrentou desafios em sua busca pela independência e unificação nacional. A representação de Koppun como uma figura protetora ressoa com as alegorias históricas nacionais, destacando a visão do governo do papel da Coreia como uma nação solidária, apesar das adversidades enfrentadas. Sua dedicação em cuidar de sua família reflete um senso de comunidade e resiliência que foram característicos do povo coreano ao longo da sua história. A transformação de Koppun de uma jovem oprimida a uma defensora da liberdade e justiça espelha a jornada defendida pelo governo norte-coreano de empoderamento e conscientização experimentada pela nação ao longo dos séculos. Sua decisão de juntar-se à causa revolucionária reflete o despertar político e a determinação do povo coreano em enfrentar as injustiças e opressões que enfrentaram durante a ocupação japonesa.

Essa imagem de Koppun foi explorada pelo governo norte-coreano provavelmente por conta da alegoria que ela representa. A imagem do olhar socialista de Koppun foi replicada em diversos suportes diferentes. Como foi discutido, o filme *A Garota das Flores* além de ter uma adaptação para os palcos, possui discos de vinil contendo a trilha sonora, CDs, DVDs e livros, todos eles com o rosto de Koppun estampado na capa. Mas o que mais chama atenção é a presença do rosto da personagem na paisagem urbana de Pyongyang em murais, pinturas e até na nota de 1 *won* norte-coreano. (Ver Figuras 37 a 45, no apêndice). O rosto dela ali pode ser entendido como uma tentativa do governo de colocar para a população um símbolo que compreende a luta do povo coreano e a lembrança de que as adversidades podem ser superadas através de luta política radical mas ao mesmo tempo ternura e cuidado, características da personagem ali representada.

Em linhas de como essa pesquisa se encaixa no contexto dos estudos da Coreia do Norte no Brasil, notamos um progresso notável ao longo dos anos, marcado por um aumento significativo no interesse acadêmico e nas contribuições para o entendimento das complexas dinâmicas políticas, econômicas e de segurança na península coreana. Desde as primeiras incursões de pesquisadores como Paulo Fagundes Visentini até as dissertações e teses mais recentes de estudiosos, houve um avanço substancial no conhecimento disponível sobre a RPDC no contexto brasileiro.

No entanto, identificamos a existência de lacunas notáveis, especialmente no que diz respeito às questões culturais e artísticas da Coreia do Norte, que demandam uma atenção mais aprofundada e pesquisas adicionais como a proposta por esta dissertação. Pudemos notar durante a pesquisa que essas lacunas também se dão ao fato de que são encontradas diversas dificuldades e desafios enfrentados ao investigar o cinema da RPDC, destacamos a escassez de materiais disponíveis, a complexidade do idioma e a necessidade de uma busca ativa por fontes alternativas de informação. A exploração inicial do livro de Kim Jong-il sobre a arte do cinema marcou o ponto de partida para um mergulho profundo nesse campo.

A elaboração de uma extensa lista de filmes da RPDC disponíveis online, bem como o engajamento com uma comunidade internacional interessada no assunto, se mostrou essencial para que fosse possível contornar as limitações de acesso à informação.

Com base nas descobertas e nas lacunas identificadas nesta pesquisa sobre o cinema norte-coreano, há várias direções promissoras para futuras investigações. Uma área de interesse pode ser a análise mais aprofundada do papel do cinema norte-coreano na construção e manutenção da identidade nacional e do nacionalismo, especialmente em relação à evolução dessa narrativa ao longo do tempo e em resposta aos eventos históricos mais recentes. Isso pode incluir investigações sobre como os filmes norte-coreanos retratam e interpretam eventos contemporâneos, como a relação com a Coreia do Sul, a influência ocidental e as mudanças na liderança política do país. Além disso, explorar a recepção internacional do cinema norte-coreano e seu impacto na percepção global da cultura do país poderia oferecer insights valiosos sobre o papel do cinema como uma forma de diplomacia cultural.

Outro aspecto a ser explorado é a análise mais detalhada das técnicas cinematográficas específicas empregadas no cinema norte-coreano, particularmente aquelas desenvolvidas em resposta à ideia *juche* e à influência do realismo socialista. Isso pode incluir estudos sobre o uso de simbolismo, metáforas visuais e técnicas de narração específicas para transmitir mensagens políticas. Além disso, investigar como o cinema norte-coreano aborda questões sociais e culturais contemporâneas dentro do contexto de sua linha política oficial pode ajudar a elucidar as estratégias utilizadas pelo governo. Essas análises mais detalhadas das técnicas e mensagens do cinema norte-coreano podem contribuir significativamente para o entendimento mais amplo da cultura e da sociedade do país.

Uma área de pesquisa pouco explorada é o cinema norte-coreano atual, especialmente durante o período de liderança de Kim Jong-un desde 2011, onde há uma escassez notável de produções cinematográficas em comparação com períodos anteriores. Este fenômeno sugere a possibilidade de uma mudança de foco ou prioridades na alocação de recursos dentro do governo norte-coreano, com investimentos significativos em outras formas de mídia, como a televisão. A compreensão das razões por trás dessa aparente diminuição na produção cinematográfica e o impacto dessa mudança na cultura e na sociedade norte-coreanas representam áreas importantes para a investigação futura. Além disso, a análise das poucas produções cinematográficas contemporâneas pode fornecer insights valiosos sobre as narrativas e mensagens promovidas pelo governo de Kim

Jong-un, assim como sobre as tendências estéticas e temáticas emergentes no cinema norte-coreano dos dias de hoje.

6. Referências bibliográficas

- AHMAD, Aijaz. Linhagens do presente. São Paulo: Boitempo, 2002.
- ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ARMSTRONG, Charles K. The origins of north korean cinema: Art and propaganda in the Democratic People's Republic. *Acta Koreana*. Vol. 5, no. 1, January 2002: 2-3
- BELODUBROVSKAYA, Maria. Not According to Plan: Filmmaking under Stalin. 1. ed. Cornell University Press, 2017.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film History: An Introduction*. 4. ed. University of Wisconsin—Madison, 2019.
- BRETON, André. Por uma arte revolucionária independente / Breton-Trotsky. São Paulo: Paz e Terra : CEMAP, 1985. p. 91-99.
- CENTRO DE ESTUDOS DA POLÍTICA SONGUN (Brasil). Código penal da República Popular Democrática da Coreia. Rio de Janeiro, 2019.
- CHAN, Jessica Ka Yee. Chinese Revolutionary Cinema: Propaganda, Aesthetics and Internationalism 1949-1966. I.B.Tauris, 2019.
- CHARLES K., Armstrong. The origins of North Korean cinema: Art and propaganda in the Democratic People's Republic. *Acta Koreana*, v. 5, n. 1, p. 1-20, 2002.
- CHOE, Ik Gyu; PAK, Hak. 꽃파는 처녀. Korean Film, 1972. 127 mins. <https://www.youtube.com/watch?v=mEO4JhhA8IQ>.
- CHOI, Suhi. A Filmic Reality: Images of North Korea in the British Documentary A State of Mind. *Asian Cinema*, Universidade de Utah, p. 290-304, 2011.
- COPPOLA, Antoine. Cinéma et dictature en Corée du Nord. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, ed. 131, p. 151-164, 2016.
- COPYRIGHT Law of the Democratic People's Republic of Korea (2012). Tradução: Daye Gang. North Korean Archives and Library Printed Materials Publication Office, 2021. 12 p.
- DAVID-WEST, Alzo. The Literary Ideas of Kim Il Sung and Kim Jong Il: An Introduction to North Korean Meta-Authorial Perspectives. *Cultural Logic*. N.12. 2009. p. 1–34.

DAVIS, Horace B. Para uma teoria marxista do nacionalismo. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

DIÁRIO DO POVO ONLINE. 朝鲜经典歌剧《卖花姑娘》再次巡演中国. Diário do Povo Online, 8 abr. 2008. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20080412075528/http://culture.people.com.cn/GB/87423/7092387.html>. Acesso em: 8 set. 2023.

DUKALSKIS, Alexander; HOOKER, Zachary. Legitimizing totalitarianism: Melodrama and mass politics in North Korean film. *Communist and Post-Communist Studies*, v. 44, p. 53-62, 19 fev. 2011.

FISCHER, Paul. A Kim Jong-il Production. 1. ed. Flatiron Books, 2015.

FRANK, Rüdiger. Exploring North Korean Arts. Austria: University of Vienna, MAK Vienna, 2011. 304 p. ISBN 978-3-86984-214-1.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Cinema e política. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 235 p. v. 2.

GARCIA, Nelson Jahr. O que é propaganda ideológica. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 88 p.

GEIGER, Luana M. A política nuclear norte-coreana: Dissuasão, nacionalismo e relações regionais. 2018. Dissertação de Mestrado (Mestre em Ciências Políticas pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Porto Alegre, 2018.

GROSSI, Diego. A revolução coreana entre a questão nacional e o marxismo: O zuche e a construção de um projeto patriótico na Coreia socialista. *Boletim Historiar*, n. 12, p. 03-19, 2015.

KFA (Brasil). Constituição socialista da RPD Coreia. Associação de Amizade com a Coreia - Brasil, 2022.

KIM, Dong Hoon. Comrade Kim Goes Global: Refiguring North Korean Cinema in a Global Context. *Situations: Cultural Studies in the Asian Context*, v. 13, ed. 2, p. 17-48, 2020.

KIM, Dong Hoon. The politics and poetics of North Korean Juche cinema. *Asian Cinema*, v. 25, n. 1, p. 205-222, 2014.

KIM, Il-sung, On the development of educational work, Foreign Languages Publishing House, Pyongyang 1980.

- KIM, Il-sung. Pour la création d'une littérature et d'un art révolutionnaires, Editions en langues étrangères de Pyongyang, Pyongyang 1972.
- KIM, Il-sung. 꽃파는 처녀. 1930. <https://www.youtube.com/watch?v=YPZGEGDy6q8>
- KIM, Jong-il. On The Art Of Cinema. Pyongyang, RPD Coreia: Foreign Languages Publishing House, 1989. 476 p.
- KIM, Jong-il. Sobre a Ideia Juche. 1a Edição. 2018.
- KIM, Suk-Young. Illusive Utopia: Theater, film, and everyday performance in North Korea. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010. 400 p. ISBN 978-0-472-11708-6.
- KUHN, Annette; WESTWELL, Guy. Dictionary of Film Studies: Oxford Quick Reference. 1. ed. Oxford University Press, 2012.
- KWAK, Dong Hun. Strategic Propaganda Through North Korean Films: A New Approach. Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Philologia National University Research Council. 2013. p. 231-244.
- LANKOV, Andrei. Crisis in North Korea: The Failure of De-Stalinization, 1956. 1. ed. Honolulu: Center for Korean Studies, University of Hawai'i, 2005. 297 p. v. 1. ISBN 0-8248-2809-7.
- LEBEL, Jean-Patrick. Cinema e Ideologia. Lisboa: Editorial Estampa, 1972. 321 p.
- LEE, Hyangjin. State Cinema and Passive Revolution in North Korea. In: WAYNE, Mike (ed.). Understanding Film: Marxist Perspectives. Pluto Press, 2005. cap. 9, p. 194-212.
- LEHMAN, Tobias. Minjung Art Reconsidered: Art as a Means of Resistance. Transactions: Royal Asiatic Society – Korea Branch, v. 84, p. 73-91, 2009.
- LEONG, Albert. Socialist Realism: Cinema and the Arts. Studies in Comparative Communism, University of Southern California, v. 17, ed. 3 e 4, p. 157-161, 1984.
- LEVI, Nicolas. Kim Jong Il: A film director who ran a country. Journal of Modern Science, Polônia, v. 2, ed. 2, p. 155-166, 2015.
- LIU, Xiao. Red Detachment of Women: Revolutionary Melodrama and Alternative Socialist Imaginations. Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, Durham, v. 26, ed. 5, p. 116-141, 2015.

- LIU, Xiao. Red Detachment of Women: Revolutionary Melodrama and Alternative Socialist Imaginations. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, v. 26, ed. 5, p. 116-141, 2015.
- LU, Xiaoning. Moulding the Socialist Subject: Cinema and Chinese Modernity (1949–1966). In: WANG, Ban; HUI, Wang. *Ideas, History, and Modern China*. Boston: Brill, 2020. v. 22. p.8-16.
- NAM, Sung-wook; CHAE, Su-lan; LEE, Ga-young. *Mysterious Pyongyang: Cosmetics, Beauty Culture and North Korea*. Palgrave Macmillan, 2021. 359 p. ISBN 978-981-15-7702-4.
- PARK, Nochool. The three faces of people's cinema: A critical review of the South Korean independent cinema movement in the 1980s. *Acta Koreana*, v. 12, n. 2, p. 21-53, 2009.
- PEDREROS, Carolina D. North Korean cinema and propaganda: A form of intercultural communication?. *Student Journal of Asian Studies*, 2022.
- PINHEIRO, Gabriel S. Cinema e ópera revolucionária na Coreia do Norte: Uma purificação pelo impuro. In: LUSVARGHI, Luiza; NASCIMENTO, Genio (org.). *Estudos de Cinema: Visualizando as diferenças (vol. II)*. São Paulo: Polytheama, 2023a. v. 2, p. 165-181.
- PINHEIRO, Gabriel S. Melodrama da luta de classes no cinema da Coreia do Norte: Kim Jong-il e os conflitos narrativos. In: André Bueno. (Org.). *Oriente 23: Estudos Coreanos*. 1ed.Rio de Janeiro: Ed. Rio de Janeiro, 2023b, v. , p. 33-41.
- PORTAL, Jane. *Art under control in North Korea*. 1. ed. London: Reaktion Books e The British Museum Press, 2005. 228 p. v. 1. ISBN 9781861898388.
- RHEE, Jooyeon. Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, v. 1, ed. 1, p. 27-43, 2009.
- RI, Ok Gyong; RI, Un Gyong. *Korean Film Export & Import Corporation*. Pyongyang: Korea Film Export & Import Corporation, 2019. 28 p.
- RI, Ok Gyong. *Korean Film Art*. Taesong, RPD Coreia: Korea Film Export & Import Corporation. 306 p.
- RI, Ok Gyong. *Korfilm Catalog*. Pyongyang: Korea Film Export & Import Corporation. 37 p.
- RI, Un Gyong; KIM, ThaeK Song. *The 17th Pyongyang Film Festival*. Pyongyang: Organizing Comitee of The 17th Pyongyang Film Festival, 2019. 85 p.

- RI, Un Gyong. Korean Animation. Pyongyang: Korea Film Export & Import Corporation, 2019. 12 p.
- RI, Un Gyong. Korean Documentary. Pyongyang: Korea Film Export & Import Corporation, 2019. 12 p.
- RI, Un Gyong. Korean Film 3. Pyongyang: Korea Film Export & Import Corporation, 2018. 12 p.
- RI, Un Gyong. Korean Film 4. Pyongyang: Korea Film Export & Import Corporation, 2018. 12 p.
- RI, Un Gyong. Korean Film 5. Pyongyang: Korea Film Export & Import Corporation, 2018. 14 p.
- RUBINATO, Alfredo. Notas para uma Definição de Cinema Revolucionário. Contracampo. Acesso em 2022. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/notasparaumadefinicao.html>.
- SCHÖNHERR, Johannes. North Korean cinema: A history. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. ISBN 978-0-7864-6526-2.
- SCHÖNHERR, Johannes. The North Korean Films of Shin Sang-ok. 社会システム研究. No. 22. 2011. p. 1-22
- SEBO, Gabor. Kim Jong Il's Cinematic Manifesto: Guide and Doctrine. Yonsei University, 2019. 11 p.
- SO, Hui Jo. The Dream Comes True. 1. ed. RPD Coreia: Foreign Languages Publishing House, 2021. 49 p.
- SZALONTAI, Balazs. Kim Il Sung in the Khrushchev Era: Soviet–DPRK Relations and the Roots of North Korean Despotism, 1953–1964. Woodrow Wilson Center Press, Stanford University Press, 2005. 360 p.
- TERTZ, Abram. On Socialist Realism. 1. ed. Pantheon, 1960.
- TSÉ-TUNG, Mao. Intervenções nos Colóquios de Ien-An Sobre Literatura e Arte. In: TSÉ-TUNG, Mao. Obras Escolhidas de Mao Tsé-Tung: Tomo II. Pequim: Edições do Povo, 1975. p. 95-146. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/mao/1942/05/23.htm>. Acesso em: 24 mar. 2023.
- TSÉ-TUNG, Mao. O Livro Vermelho: Citações do Comandante Mao Tsé-Tung. 1. ed. Brasília: SovietProp, 2020. 93 p.

- TSÉ-TUNG, Mao. Sobre a Democracia Nova. In: TSÉ-TUNG, Mao. Obras Escolhidas de Mao Tsé-Tung: Tomo II. Pequim: Edições do Povo, 1975. p. 553-628. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/mao/1940/01/democracia.htm>. Acesso em: 24 mar. 2023.
- TSÉ-TUNG, Mao. Sobre a prática e a contradição: Apresentado por Slavoj Žižek. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 234 p. v. 1.
- VISENTINI, Paulo Fagundes et al. A Revolução Coreana: O desconhecido socialismo Zuche. 1. ed. Unesp, 2015. 200 p.
- WORKMAN, Travis. Political Moods: Film Melodrama and the Cold War in the Two Koreas. 1. ed. University of California Press, 2023.
- XAVIER, Ismail. Alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. v. 1, p. 339-379.
- ZHANG, Yingjin. Chinese National Cinema. 1. ed. Routledge, 2004. 328 p.

7. Lista de figuras e página onde se encontra

Figura 1. Apresentação de Koppun e do espaço diegético onde ela vende suas flores em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	48
Figura 2. Apresentação de Sun Hui em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	49
Figura 3. A câmera faz um zoom em Sun Hui em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	49
Figura 4. Sombra das correntes no rosto da Senhora Kim em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	50
Figura 5. Flashback da família antes de Chol Yong ser preso em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	51
Figura 6. Estado atual da família e suas vestimentas em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	52
Figura 7. Trabalhadores em fila esperando por comida em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	53
Figura 8. O olhar socialista de Pelageya em <i>A Mãe</i> (1926, Vsevolod Pudovkin). Fonte: Youtube	58
Figura 9. O olhar socialista de Koppun em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	59
Figura 10. Chol Yong se destaca na cabana enquanto Sun Hui dorme em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	68
Figura 11. Chol Yong se emociona em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	69
Figura 12. Dois outros personagens na cabana choram em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	69
Figura 13. Trabalhadores enfurecidos se deslocam em conjunto em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	70
Figura 14. Multidão vai até a residência dos Bae em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	71
Figura 15. Multidão se deslocando em <i>Outubro</i> (1927, Sergei Eisenstein). Fonte: IMDB	71
Figura 16. Chol Yong discursa para os trabalhadores em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	73
Figura 17. Koppun vê o discurso do irmão em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	73

Figura 18. Koppun olha para o horizonte em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	74
Figura 19. Bairro japonês em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	76
Figura 20. Mulher se interessa pelas flores em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	77
Figura 21. Mulher faz cara de nojo para Koppun em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	77
Figura 22. Roupas de Koppun em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	78
Figura 23. Sandálias de Koppun em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	78
Figura 24. Koppun contando moedas em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	83
Figura 25. Koppun demonstra insatisfação com o dinheiro que juntou em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	83
Figura 26. Senhora Gan Nan e Senhora Kim em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	84
Figura 27. Koppun em posição acolhedora em relação à mãe e à irmã mais nova em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	86
Figura 28. Koppun se colocando no lugar da mãe no moedor de temperos em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	87
Figura 29. Koppun repreende Sun Hui em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	88
Figura 30. Raios e trovões em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	89
Figura 31. Início da jornada de Koppun em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	91
Figura 32. Koppun com quatro sandálias para usar em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	92
Figura 33. Koppun com duas sandálias para usar em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	92
Figura 34. As últimas sandálias de Koppun já foram gastas em seus pés em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	93
Figura 35. Senhora Bae alucinando de remorso em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube.....	95

Figura 36. Chol Yong, Sun Hui e Koppun caminhando de forma alegre em <i>A Garota das Flores</i> (1972, Choe Ik-gyu e Pak Hak). Fonte: Youtube	97
Figura 37. Pôster chinês de <i>A Garota das Flores</i> . Fonte: IMDB	114
Figura 38. Conjunto de cartões postais da ópera <i>A Garota das Flores</i> . Fonte: Koryo Studio.	114
Figura 39. Vinil da trilha sonora do filme <i>A Garota das Flores</i> . Fonte: Youtube.....	115
Figura 40. Vinil da trilha sonora ao vivo da ópera <i>A Garota das Flores</i> encenada pela trupe artística Mansudae. Fonte: Discogs.....	115
Figura 42. Koppun na nota de 1 won emitida de 1992 a 2009 antes da reforma monetária. Fonte: OhMyNews.....	116
Figura 43. Koppun no canto direito em um mural de Pyongyang. Fonte: John Pavelka	117
Figura 44. Koppun, agora em destaque no mesmo mural de Pyongyang. Fonte: John Pavelka	117
Figura 45. Pintura de Li Chunzhi feita em 2009 para uma exposição de arte norte-coreana em comemoração ao 60º aniversário do estabelecimento de relações diplomáticas entre a China e a Coreia do Norte. Fonte: Chunqiu Auction	118

8. Apêndices

8.1 Rosto de Koppun em diversos locais



Figura 37. Pôster chinês de *A Garota das Flores*. Fonte: IMDB

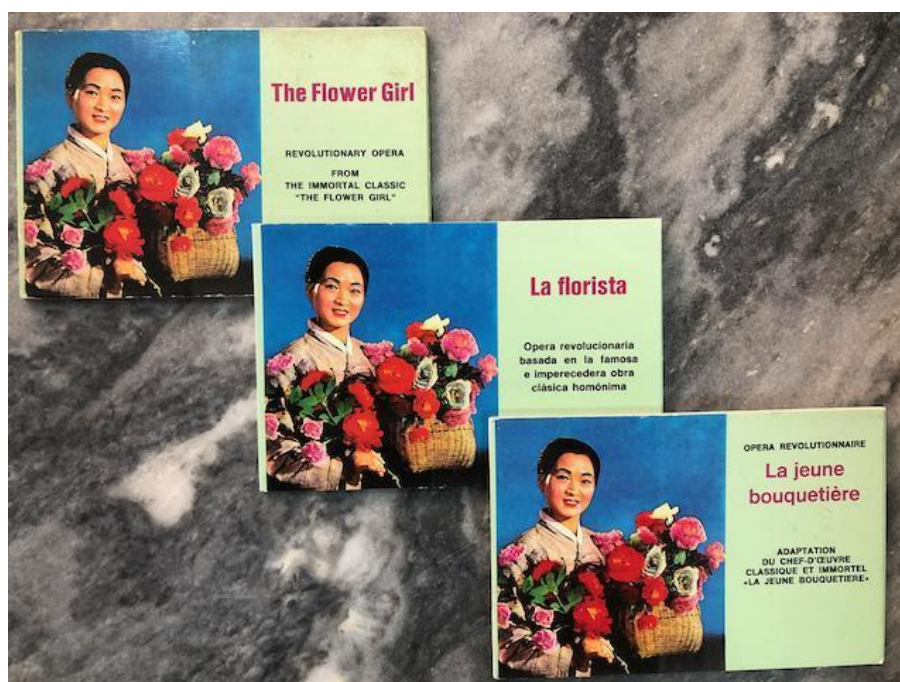


Figura 38. Conjunto de cartões postais da ópera *A Garota das Flores*. Fonte: Koryo Studio



Figura 39. Vinil da trilha sonora do filme *A Garota das Flores*. Fonte: Youtube



Figura 40. Vinil da trilha sonora ao vivo da ópera *A Garota das Flores* encenada pela trupe artística Mansudae. Fonte: Discogs



Figura 41. Pôster de propaganda norte-coreana de 1981. Fonte: Special Collections & Archives, UC San Diego



Figura 42. Koppun na nota de 1 won emitida de 1992 a 2009 antes da reforma monetária. Fonte: OhMyNews



Figura 43. Koppun no canto direito em um mural de Pyongyang. Fonte: John Pavelka



Figura 44. Koppun, agora em destaque no mesmo mural de Pyongyang. Fonte: John Pavelka



Figura 45. Pintura de Li Chunzhi feita em 2009 para uma exposição de arte norte-coreana em comemoração ao 60º aniversário do estabelecimento de relações diplomáticas entre a China e a Coreia do Norte. Fonte: Chunqiu Auction

8.2 Lista de Filmes norte coreanos e proposição de traduções

Segue como apêndice uma compilação abrangente de todos os filmes oriundos da República Popular Democrática da Coreia disponíveis para serem vistos na internet. Esta lista foi elaborada e divulgada na internet por meio da plataforma Letterboxd. Esta lista, composta por cerca de 100 filmes que englobam longas-metragens, documentários, curtas-metragens e animações, inclui links diretos para cada obra cinematográfica em sua versão digital.

Ano	Título original	Título em inglês	Sugestão de tradução	Diretor (a)
1949	내 고향	<i>My Home Village</i>	<i>Minha Terra Natal</i>	Hong-sik Kang
1951	소년빨찌산	<i>Teen Guerrillas</i>	<i>Adolescentes Guerrilheiros</i>	Yoon Yong-gyu
1953	정찰병	<i>Scouts</i>	<i>Escoteiros</i>	Dong-min Jeon
1955	빨치산 처녀	<i>The Miss of Guerrillas</i>	<i>A Garota Guerrilheira</i>	Yoon Yong-gyu
1955	신혼 부부	<i>The Newlyweds</i>	<i>Os Recém-casados</i>	Yoon Yong-gyu, Dong-in Joo
1960	Ceolgiluseo	<i>On The Railway</i>	<i>Na Ferrovia</i>	Kim Song Gyo
1963	조국으로 돌아오다	<i>Fugitive from the South</i>	<i>Fugitivo do Sul</i>	Oh Byung-ho
1963	다시 찾은 이름	<i>The Regained Name</i>	<i>O Nome Recuperado</i>	Un-bong Choe
1964	대지의 아들	<i>Son of the Land</i>	<i>Filho da Terra</i>	Kil-son Om
1969	피바다	<i>Sea of Blood</i>	<i>Mar de Sangue</i>	Ik Kyu Choe
1971	사과떨때	<i>When We Pick Apples</i>	<i>Quando Colhemos Maçãs</i>	Yong-ho Kim
1972	꽃파는 처녀	<i>The Flower Girl</i>	<i>A Garota das Flores</i>	Hak Pak, Ik Kyu Choe
1973	우리 집 문제	<i>My Family's Problem</i>	<i>O Problema da Minha Família</i>	Desconhecido
1978	중앙공격수	<i>Centre Forward</i>	<i>Centroavante</i>	Kim Kil-In, Chong-song Pak
1978	적후에서	<i>Unsung Heroes</i>	<i>Heróis Desconhecidos</i>	Ko Hak-lim, Ryu Ho-son
1979	Anjunggeun ideungbangmuneul ssoda	<i>An Jung Gun Shoots Ito Hirobumi</i>	<i>Jung Gun Atira em Ito Hirobumi</i>	Om Gil-Son
1980	춘향전	<i>The Tale of Chun Hyang</i>	<i>O Conto de Chun Hyang</i>	Yoon Yong-gyu, Won Jun Yu
1982	숲은 설레인다	<i>A Forest Is Swaying</i>	<i>Uma Floresta Está Balançando</i>	Yong-bok Jang
1982	종군기자의 수기	<i>Notes of a War Correspondent</i>	<i>Notas de um Correspondente de Guerra</i>	Choe Bu-kil
1982	조선영화 월미도	<i>Wolmi Island</i>	<i>Ilha Wolmi</i>	Gyong-sun Cho
1983	연필포탄	<i>A Pencil Cannonball</i>	<i>Um Canhão de Lápis</i>	Desconhecido

1983	등대	Lighthouse	Farol	Chun-sik Kim
1985	그들의 모습에서	In their pictures	Nas Suas Fotos	Ryu Ho-son
1985	Kwangjunun purunda	Kwangju Appeals	Apelos de Kwangju	Jong Kon-jo
1985	사랑 사랑 내사랑	Love, Love, My Love	Amor, Amor, Meu Amor	Shin Sang-ok
1985	Desconhecido	One Second for a Feat	Um Segundo para um Feito	Shin Sang-ok, Eldor Urazbaev e Om Kil-son
1985	불가사리	Pulgasari	Pulgasari	Shin Sang-ok, Kim Kil-In
1985	열다섯소년에 대한	The Tale of 15 Children	O Conto dos 15 Filhos	Desconhecido
1986	네거리초병	A Traffic Controller on Crossroads	Uma Controladora de Tráfego no Cruzamento	Che Phun Ki
1986	금강산으로 가자	Let Us Go to Mt. Kumgang	Vamos para a Montanha Kumgang	San Bok Pak
1986	명령-027호	Order No. 27	Ordem Nº 27	Ki Mo Jung, Eung Suk Kim
1986	추억의 노래	Song of Retrospection	Canção de Retrospecção	Ryu Ho-son
1986	홍길동	The Avenger with a Flute	O Vingador com uma Flauta	Shin Sang-ok, Kim Kil-In
1986	온달전	The Tale of On Dal	O Conto de On Dal	Ha Ung-man
1987	도라지꽃	A Broad Bellflower	Uma Campânula Larga	Kyun Soon Jo
1988	자신에게 물어보라	Ask Yourself	Pergunte-se	Pak Jong Ju
1988	봄부터 여름까지	From Spring to Summer	Da Primavera ao Verão	Nikita Orlov, San Bok Pak
1988	내가 본 나라 1	The Country I Saw - Part 1	O País que Eu Vi - Parte 1	Ko Hak Rim and Jon Hong Sok
1989	우리선생님	Our Teacher	Nosso Professor	Kim Yong, Kim Na-Ye Im e Yong-söng
1989	마음에 드는 청년	The Favorite Young Man	O Jovem Favorito	Desconhecido
1989	Saeng-üi Hünjök	Traces of Life	Vestígios de Vida	Jo Kyong-sun
1990	5시부터 5시까지	From 5 p.m. to 5 a.m.	Das 17h às 5h	Kim Yu Sam
1990	8련대정치위원	The 8th Political Commissioner	O 8º Comissário Político	Desconhecido
1990	구원의 기슭	The Shore of Salvation	A Margem da Salvação	Ryu Ho-son, Arya Dashiyevev
1991	내고향의 처녀들	Girls in My Hometown	Garotas na Minha Cidade Natal	Pak Sung Bok
1992	민족과 운명	Nation and Destiny	Nação e Destino	Kim Yong-ho
1992	꽃에 깃든 사연	The Story of a Blooming Flower	A História de uma Flor que Floresce	Gyu Sang
1993	Sosogomnun pudae	An Unattached Unit	Uma Unidade Desvinculada	Jung-mo Kang
1993	Daedonggangeseo Mannan Saramdeul	They met on the Taedong River	Eles se Encontraram no Rio Taedong	Kil-in Kim
1993	도시처녀 시집와요	Urban Girl Comes to Get Married	Garota Urbana Vem se Casar	Chong Yun

1994	인민을위한길에언제나 함께계셨습니다	Always Working Together for the People	Sempre Trabalhando Juntos pelo Povo	Desconhecido
1994	청춘이여!	O Youth!	Ó Juventude!	Jon Jong-Pal
1994	평양의 4계절	Pyongyang in Four Seasons	Pyongyang nas Quatro Estações	Kim Sok-jong, Ryang Chun-suk, Kim Thae- son
1995	Beongaewa uloe	Lightning and Thunder	Raios e Trovões	Desconhecido
1996	어부총각과 검은룡	The Young Fisherman and the Black Dragon	O Jovem Pescador e o Dragão Negro	Kim Jun Ok
1996	해운동의 두 가정	Two Families In Haeun- Dong	Duas Famílias em Haeun- Dong	Kwan-am Lee
1997	먼 후날의 나의 모습	Myself In The Distant Future	Eu Mesmo no Futuro Distante	Jang In Hak
1998	가족롱구선수단	A Family Basketball Team	Uma Equipe de Basquete Familiar	Chôn Chong-p'al
2000	달려서 하늘까지	Racing To Crown	Correndo para a Coroa	Li Chju Ho
2000	Desconhecido	Respected Comrade Kim Jong Il is a Great Thinker and Theoretician	Respeitado Camarada Kim Jong Il é um Grande Pensador e Teórico	Desconhecido
2000	살아있는 령혼들	Souls Protest	Almas Protestam	Kim Chun Song
2001	푸른 주단우에서	On the Green Carpet	No Tapete Verde	Rim Chang-bom and Jon Kwang-il
2002	우리의 생명	Our Lifeline	Nosso Tempo	Kim Yu Sam
2002	Desconhecido	Rim Kkok Jong	Rim Kkok Jong	Desconhecido
2003	어머니의 행복	Mother's Happiness	Felicidade da Mãe	Desconhecido
2003	우리의 향기	Our Fragrance	Nossa Fragrância	Jong-pal Jon
2003	청자의 넋	Spirit of Korean Celadon	Espírito do Celadon Coreano	Phyo Kwang
2004	피묻은 약패	The Blood Stained Route Map	O Mapa Manchado de Sangue	Phyo Kwang, Kim Hyon-Chol
2004	피묻은 약패	The Blood Stained Route Map - Part 2	O Mapa Manchado de Sangue - Parte 2	Phyo Kwang, Kim Hyon-Chol
2006	평양 날파람	Pyongyang Nalpharam	Pyongyang Nalpharam	Phyo Kwang
2007	한 녀학생의 일기	The Schoolgirl's Diary	O Diário da Colegial	In Hak Jang
2008	하늘을 나는 연들	The Kite Flying in The Sky	A Pipa Voando no Céu	Phyo Kwang, Kim Hyon-Chol
2008	흥부와 놀부	The Queen of the Swallows	A Rainha das Andorinhas	Kim Jun Ok
2009	훈련의 하루	A Day of Training	Um Dia de Treinamento	Yi Song-pil
2009	내가 본 나라 2	The Country I Saw - Part 2	O País que Eu Vi - Parte 2	Ko Hak Rim and Pak Jong Ju
2009	내가 본 나라 3	The Country I Saw - Part 3	O País que Eu Vi - Parte 3	Ko Hak Rim and Pak Jong Ju
2009	시대가 주는 이름	The Name Given by the Era	O Nome Dado pela Era	Kim Hyon-chol
2011	노래속에 꽃피는 가정	A Family Bright With Songs	Uma Família Brilhante com Canções	Im Ch'ang-bôm, Chang In-hak

2011	미결건은 없다	Case Closed	Caso Encerrado	Ch'on Yong-min
2011	결혼후 첫해	First year after the wedding	Primeiro Ano após o Casamento	Kim, Söng-gyo
2011	눈속에 핀 꽃	Flower In Snow	Flor na Neve	Kim Hyon-Chol
2011	맹수사냥군	The Big Game Hunter	O Grande Caçador	Kwang Pyo
2011	행복의 수레바퀴	The Wheels of Happiness	As Rodas da Felicidade	Jong Kon-jo, Rim Cho Ho
2011	소원	Wish	Desejo	In Hak Jang
2012	김동무는 하늘을 난다	Comrade Kim Goes Flying	Camarada Kim Voa	Nicholas Bonner Anja Daelemans Gwang Hun Kim
2012	폭발물처리대원	The Explosive Remover	O Removedor de Explosivos	Yi Song-pil
2012	Desconhecido	The Other Side of the Mountain	O Outro Lado da Montanha	In Hak Jang
2016	Desconhecido	My Brothers and Sisters in the North	Meus Irmãos e Irmãs no Norte	Sung Hyung Cho
2016	우리 집 이야기	The Story of Our Home	A História do Nosso Lar	Ri Yun Ho, Ha Yong Ki
2022	하루낮 하루밤	One Day and One Night	Um Dia e Uma Noite	Pak Kyong Jin
Desconhecido	Desconhecido	Boasting Too Much	Se Vangloriando Demais	Desconhecido
Desconhecido	Desconhecido	Korea Runs	Coreia Corre	Desconhecido
Desconhecido	조선영화 월미도	Musician Jong Ryul Song	Músico Jong Ryul Song	Desconhecido
Desconhecido	Desconhecido	Our Grandfather	Nosso Avô	Desconhecido
Desconhecido	Desconhecido	Poet Jo Ki Chon	Poeta Jo Ki Chon	Desconhecido
Desconhecido	Desconhecido	Saving Box	Caixa de Economias	Desconhecido
Desconhecido	Desconhecido	Their Life Continues	A Vida Continua	Desconhecido
Desconhecido	Desconhecido	True to Their Oaths	Fiel aos seus Juramentos	Desconhecido
Desconhecido	Desconhecido	Wind Bell	Sino de Vento	Desconhecido