

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

ANA MARIA ANTUNES MONTEIRO

MULHERES DE HALLYU:
A representação feminina no cinema sul-coreano

SÃO CARLOS

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

ANA MARIA ANTUNES MONTEIRO

MULHERES DE HALLYU:
A representação feminina no cinema sul-coreano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Linha de Pesquisa de História e Políticas do Audiovisual, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Imagem e Som

Orientadora: Profa. Dra. Flavia Cesarino Costa

SÃO CARLOS

2023

Antunes Monteiro, Ana Maria

Mulheres de Hallyu: A representação feminina no cinema sul-coreano / Ana Maria Antunes Monteiro -- 2023.
141f.

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

Orientador (a): Flavia Cesarino Costa

Banca Examinadora: Cecília Antakly de Melo, Karla Holanda de Araújo

Bibliografia

1. Cinema sul-coreano. 2. Cinema feminista. 3. Análise fílmica. I. Antunes Monteiro, Ana Maria. 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 da candidata Ana Maria Antunes Monteiro, realizada em 04/08/2023.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa (UFSCar)

Profa. Dra. Cecília Antakly de Mello (USP)

Profa. Dra. Karla Holanda de Araújo (UFF)

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

Dedico esse trabalho ao meu pai, Homero, por sempre apoiar os meus sonhos e conquistá-los comigo.

Agradecimentos

A palavra *sungkyun*, representada em caracteres chineses como 成均, possui significados curiosos no leste asiático. A tradução literal desse conceito da filosofia confucionista é “alcançar o equilíbrio”, e este era o objetivo da educação do futuro imperador da China: cultivar a habilidade de balancear situações irregulares observando os vários âmbitos de uma questão. Conforme o Confucionismo foi incorporado à cultura da península coreana, essa ideia foi compreendida de uma outra maneira. Não se reservando mais à educação da realeza, agora *sungkyun* trata de uma perfeição em que um indivíduo é capaz de atingir uma educação de excelência e ao mesmo tempo se harmonizar com os que estão ao seu redor.

Atualmente, tenho pensado muito na experiência dos pesquisadores em universidades públicas de uma forma semelhante ao *sungkyun*. Não só buscamos a excelência formal em nossas pesquisas, como também nos importamos em impactar positivamente a sociedade através dos conhecimentos desenvolvidos no ambiente acadêmico. A universidade pública se baseia em ensino, pesquisa e extensão; ou como gosto de dizer: transmitir, criar e compartilhar.

Nesse momento tão singular, no começo de um longo percurso em busca de respostas para as minhas questões, tenho uma série de agradecimentos a quem me ajudou a encontrar o equilíbrio: seja no trabalho, seja na vida pessoal.

Primeiramente, agradeço ao meu pai, Homero, por sempre ter incentivado meus estudos e as minhas paixões. Dizem que a saudade é a contagem regressiva até o reencontro, e tenho certeza que nós dois voltaremos a nos encontrar além dessa vida.

Agradeço também às pesquisadoras que acompanharam o meu progresso acadêmico na posição de orientadoras: Dra. Angelita Pereira de Lima, que esteve comigo durante o bacharelado em Comunicação Social na UFG; Dra. Ana Paula Silva Ladeira Costa que me orientou durante a especialização em Cinema e Audiovisual na UEG e por quem nutro uma imensa amizade; e por fim, Dra. Flavia Cesarino Costa, que abraçou a minha pesquisa e me guiou em todos os momentos dessa jornada.

Ofereço um abraço apertado aos amigos que São Carlos colocou na minha vida: Laís Torres, minha parceira de estudos em melodrama com quem dividi debates teóricos durante meu processo de escrita; Felipe Dreilick, o dono da risada e do abraço mais aconchegantes do mundo; Lamonielli Michaliski, que compartilhou comigo os momentos mais difíceis da

pandemia e nossas merecidas conquistas acadêmicas; os alunos do bacharelado em Imagem e Som (Turma 019) que me deram a honra de compartilhar um pouco do meu conhecimento durante o estágio docência e a possibilidade de desenvolver a minha didática; e os meus alunos do idioma coreano, com todas as suas curiosidades que fazem aflorar novas questões na minha mente pesquisadora.

Envio um “muito obrigada” aos amigos de longa data que me provam diariamente que estar perto não é físico: Julia Brito, que também está se dedicando a estudar a *Hallyu*; José Abrão, com quem ainda compartilho várias nerdices; e Isabel Hamdan, que acompanha a minha paixão pelo cinema sul-coreano há pelo menos dez anos.

Agradeço, enfim, à CAPES pela bolsa que permitiu a realização da minha pesquisa; e às professoras Dra. Cecília Antakly de Mello e Dra. Karla Holanda de Araújo pelas gentis contribuições durante as bancas de qualificação e defesa.

Obrigada por tornarem tudo possível e perfeito.

Resumo

A partir da análise fílmica dos longa-metragens *A Girl at My Door* (2014) de Jung July, *Missing* (2016) de Lee Eon Hee e *Kim Ji Young, Born 1982* (2019), este trabalho se debruça para observar o discurso feminista das diretoras sul-coreanas a partir de três perspectivas: a sexualidade, a maternidade e o trabalho. Estabelecemos relações entre a teoria do melodrama e o *han* (恨); e utilizando a teoria feminista de cinema analisamos os conceitos confucionistas das três obediências (三從之道); dos sete pecados (七去之惡) e da mãe sábia, boa esposa (賢母良妻) presentes nas obras selecionadas.

Para isso, apresentamos de forma introdutória a história do cinema na península coreana em paralelo com os principais eventos políticos do século XX; e a participação das mulheres no desenvolvimento da linguagem cinematográfica leste-asiática. Por exemplo, Park Nam Ok, que em seu primeiro filme *The Widow* (1955), apresentou as dificuldades de uma viúva para criar sua filha no período de guerra. Assim como ela, outras diretoras também utilizaram o cinema como uma forma de mostrar as desigualdades de gênero enfrentadas na Coreia do Sul. Neste trabalho buscamos responder quais são os desafios atuais apresentados pelas mulheres realizadoras audiovisuais.

Palavras-chave: 1. Cinema sul-coreano; 2. Cinema Feminista, 3. Hallyu, 4. Análise Fílmica

Abstract

Based on the analysis of the feature films *A Girl at My Door* (2014) by Jung July, *Missing* (2016) by Lee Eon Hee and Kim Ji Young, *Born 1982* (2019), this study focuses on observing the feminist discourse of South Korean female directors from three perspectives: sexuality, motherhood, and work. We established relationships between the theory of melodrama and *han* (恨); using feminist film theory, we analyzed the Confucian concepts of the three obediences (三從之道); the seven sins (七去之惡) and the wise mother, good wife (賢母良妻) present in the selected works.

We displayed in an introductory way the history of cinema in the Korean peninsula in parallel with the main political events of the 20th century; and the participation of women in the development of East Asian cinematographic language. For example, Park Nam Ok portrayed in *The Widow* (1955) the difficulties of a widow raising her daughter during the war. Like her, other female directors have also used cinema to show the gender inequalities faced in South Korea. In this thesis, we sought to answer the current challenges faced by female audiovisual directors.

Keywords: 1. South Korean cinema; 2. Feminist cinema; 3. Hallyu; 4. Film analysis

초록

본 연구는 정주리 감독의 도희야(2014), 이언희 감독의 미씽: 사라진 여자(2016), 김도영 감독의 82년생 김지영(2019)을 분석하여, 한국 여성 감독들의 페미니즘 담론을 성(性), 모성(母性), 그리고 노동(勞動)의 세 가지 관점에서 관찰하는 데 중점을 두고 있다. 멜로드라마 이론과 '한(恨)'의 개념 간의 관계를 설정하였고, 페미니즘 영화 이론을 바탕으로, 선택된 작품들에 내재된 유교적 개념인 삼종지도(三從之道), 칠거지악(七去之惡), 현모양처(賢母良妻)를 분석하였다.

우리는 20세기 주요 정치적 사건들과 병행하여 한반도의 영화사를 서론에서 간략히 설명하고, 동아시아 영화 언어 발전에 있어서 여성의 참여를 다루었다. 박남옥 감독은 자신의 첫 작품 미망인(1955)에서 전쟁 중 딸을 키우는 한 과부의 어려움을 묘사하였다. 그녀와 마찬가지로, 다른 여성 감독들도 영화를 통해 한국에서 직면한 성차별을 드러내고자 하였다. 본 논문에서는 현대 한국 여성 감독들이 직면한 도전 과제에 대한 해답을 모색하였다.

키워드: 1. 한국 영화; 2. 페미니즘 영화; 3. 한류; 4. 영화 분석

RÉSUMÉ

Sur le base de l'analyse des films de long-métrage *A Girl at My Door* (2014) de Jung July, *Missing* (2016) de Lee Eon Hee et *Kim Ji Young, Born 1982* (2019), ce travail s'intéresse au discours féministe des réalisatrices sud-coréennes sous trois angles: la sexualité, la maternité et le travail. Nous établissons des relations entre la théorie du mélodrame et Han (恨) et, au regard de la théorie féministe du cinéma, nous analysons les concepts confucéens des trois obéissances (三從之道), des sept péchés (七去之惡) et de la mère sage, bonne épouse (賢母良妻) présents dans les œuvres sélectionnées.

À ce propos, nous présentons, en introduction, l'histoire du cinéma dans la péninsule coréenne en parallèle avec les principaux événements politiques du 20e siècle, et la participation des femmes au développement du langage cinématographique est-asiatique. Par exemple, Park Nam Ok qui, dans son premier film *The Widow* (1955), a présenté les difficultés d'une veuve élevant sa fille pendant la guerre. Comme elle, d'autres réalisatrices ont utilisé le cinéma pour montrer les inégalités entre les sexes en Corée du Sud. Dans cet article, nous cherchons à répondre aux défis actuels auxquels sont confrontées par les réalisatrices audiovisuelles.

Mots-clés : 1. cinéma sud-coréen ; 2. cinéma féministe ; 3. Hallyu ; 4. analyse des films.

Lista de Imagens

Imagem 1: Introdução do cenário *A Girl at My Door* (2014)

Imagem 2: Lee Young Nam em momento de contemplação (*A Girl at my Door*, 2019)

Imagem 3: Do Hee dança novamente. Não há acompanhamento musical. (*A Girl at My Door*, 2014)

Imagem 4: Do Hee imita performance exibida na TV (*A Girl at My Door*, 2014)

Imagem 5: O grupo Hello Venus performa Would you like some tea? (Youtube, 2013)

Imagem 6: Lee Young-Nam e Park Yong-Ha se encontram pela primeira vez (*A Girl at My Door*, 2014)

Imagem 7: A oficial se recolhe como recusa às investidas de Park Yong-Ha (*A Girl at My Door*, 2014)

Imagem 8: Após deter Park Yong-Ha em flagrante, a oficial dá um aviso na delegacia. (*A Girl at My Door*, 2014)

Imagem 9: O fim dos planos picados (*A Girl at My Door*, 2014)

Imagem 10: Young Nam e Do Hee vão ao shopping (*A Girl at my Door*, 2014)

Imagem 11: Lee Young-Nam e Doo Hee vão à praia (*A Girl at My Door*, 2014)

Imagem 12: A cena do banho é livre de sexualização por escolhas de decupagem. (*A Girl at my Door*, 2014)

Imagem 13: Falso estupro de Do Hee: mais uma vez os planos fechados negam a escopofilia (*A Girl at My Door*, 2014)

Imagem 14: Lee Young-Nam e Do Hee conversam de igual para igual (*A Girl at My Door*, 2014)

Imagem 15: Ji Sun observa Han Mae com sua filha (*Missing*, 2016)

Imagem 16: A decisão sobre a guarda de Da Eun está nas mãos de três homens (*Missing*, 2016)

Imagem 17: Uma dupla moldura demonstra os anseios de Ji Sun (*Missing*, 2016)

Imagem 19: As duplas molduras mostram o desaparecimento de Han Mae e revelam Ji Sun sozinha (*Missing*, 2016)

Imagem 20: O distanciamento de Ji Sun e a dona do bordel (*Missing*, 2016)

Imagem 21: O sangue no rosto de Ji Sun durante o sonho indica culpa (*Missing*, 2016)

Imagem 22: A montagem paralela mostra que Ji Sun e Han Mae possuem sentimentos semelhantes (*Missing*, 2016)

Imagem 23: A montagem paralela mostra que Ji Sun e Han Mae possuem sentimentos semelhantes (*Missing*, 2016)

Imagem 24: Ji Sun reencontra sua filha no hospital (*Missing*, 2016)

Imagem 25: Han Mae borda um lenço para sua filha (*Missing*, 2016)

Imagem 26: A mudança de cores conforme a ocupação de Han Mae (*Missing*, 2016)

Imagem 27: O mesmo plano de Jane chorando é mostrado tanto na história de Ji Sun quanto na de Han Mae (*Missing*, 2016)

Imagem 28: Ao segurar o lenço fortemente, Han Mae aceita seu reencontro com Jane (*Missing*, 2016)

Imagem 29: A sogra de Ji Sun a agride na delegacia (*Missing*, 2016)

Imagem 30: Ser vaidosa ou falar o idioma coreano são características que poderiam ajudar Han Mae a fugir. (*Missing*, 2016)

Imagem 31: Em *A Girl at My Door* (2014), a avó agride a neta para discipliná-la. (*Missing*, 2016)

Imagem 32: O desejo de reconhecimento é representado por uma caneta (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Imagem 33: O figurino é uma importante ferramenta para determinar o posicionamento dessa personagem. (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Imagem 34: O momento de sublimação de Mi Sook faz toda a família enxergar o problema existente há gerações. (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Imagem 35: Receber a caneta significa também receber a validação da família. (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Imagem 36: O funcionamento normal da família confucionista em que as mulheres servem esposos e filhos. (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Imagem 37: A conformidade com o “local na sociedade” é indicada pelas cores utilizadas nas roupas das personagens. (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Imagem 38: O casal se aproxima decidido a encarar o problema (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Imagem 39: A sensação de superioridade é trabalhada através do plongée assim como em *A Girl at My Door* (2014). (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Imagem 40: Nessa transição, os tons frios do presente são substituídos pelos tons quentes de um *flashback*. (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Imagem 41: A Chefe Kim imita a postura do colega homem (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Imagem 42: A Chefe Kim aparece iluminada, enquanto os demais colegas homens estão sempre nas sombras (*Kim Ji Young, Born 1982, 2019*)

Imagem 43: A expectativa de voltar ao trabalho faz com que as cores quentes façam parte do presente (*Kim Ji Young, Born 1982, 2019*)

Imagem 44: Ji Sun faz uma escolha que equilibre seus desejos vocacionais e sua família. (*Kim Ji Young, Born 1982, 2019*)

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1. Uma breve história do cinema sul-coreano.....	13
1.2. O Han e o melodrama.....	21
1.3. Cinema de mulheres e para mulheres.....	28
2. SEXUALIDADE EM A GIRL AT MY DOOR (2014).....	37
2.1. Som, silêncio e significado.....	40
2.2 O espaço, a escopofilia e o corpo feminino.....	48
2.3. Maternidade e homossexualidade.....	58
3 MATERNIDADES IMPERFEITAS EM MISSING (2016).....	65
3.1 Ji Sun de frente com os sete pecados.....	68
3.2. Han Mae e a desobediência aos homens.....	82
3.3 As mães sábias em função da tradição.....	91
4. A VOLTA AO MERCADO DE TRABALHO EM KIM JI YOUNG, BORN 1982 (2019).....	97
4.1 A caneta e a questão familiar geracional.....	100
4.2. A mãe e o café: o lugar da mulher na sociedade.....	109
4.3 Chefe Kim: a mulher que ousa ocupar espaços.....	118
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
6. BIBLIOGRAFIA.....	132
7. FILMOGRAFIA.....	137

1. INTRODUÇÃO

Em 2020, *Parasite* (2019), de Bong Joon Ho, foi o primeiro filme de língua estrangeira, isto é, diferente do inglês, a receber o prêmio de Melhor Filme no Oscar. Este momento fez com que o mundo voltasse o seu olhar para o cinema sul-coreano, abrindo mais caminhos para que os filmes produzidos na península asiática conquistassem mais espectadores internacionais. A plataforma de streaming *Netflix*, em 2020, divulgou uma série de dados sobre o que foi assistido durante o ano e constatou um aumento de 120% na visualização de filmes e séries coreanos no Brasil. No ano seguinte, 2021, *Round 6*¹, distribuída pela mesma plataforma, foi assistida por 142 milhões de usuários no período de apenas um mês (Petry, 2020).

O nome dado às produções audiovisuais da Coreia do Sul a partir de 1990 é “Onda Coreana”. Porém, essa onda foi notada tardiamente por uma grande parte do público ocidental. O que se percebe agora é um tsunami de produções do país adentrando as telas de cinema no grande circuito e em festivais, bem como nas TVs e computadores através do *vídeo on demand* em empresas como Netflix, Amazon, Apple TV, HBO Max e Viki. Há muito o que se explorar e descobrir sobre o cinema contemporâneo e sobre o cinema do século XX desse país.

Neste trabalho, pretendemos nos debruçar no estudo dos melodramas sul-coreanos. Durante o século XX, esse gênero teve bastante força pois levava para as telas situações comumente enfrentadas pelas famílias: a partida dos pais para a guerra contra a Coreia Popular, a luta diária das mães para sustentarem seus filhos e a presença das forças militares norte-americanas na península. Um filme bastante importante desse período é *Widow* (1955), o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher na Coreia do Sul, Park Nam Ok, que retrata em sua obra as dificuldades vividas por uma viúva que, no período pós-guerra, tenta sustentar a sua filha e vencer o preconceito a respeito de sua posição na sociedade.

A presença dos Estados Unidos na Coreia do Sul durante a Guerra Fria fez com que o país importasse vários filmes hollywoodianos que influenciaram as produções locais. Essa influência deu origem ao período conhecido como Era de Ouro do cinema coreano. Porém, as condições socioeconômicas do país foram responsáveis por desenvolver certas características próprias ao melodrama sul-coreano ocorrido nas décadas 1950 e 1960.

¹ A série foi distribuída sob o título *Round 6* apenas no Brasil. No resto do mundo manteve-se o título original *Squid Game*.

Segundo McHugh (2005), apesar deste cinema manter a ênfase na moral polarizada, não há uma figura masculina forte e que protege a família: os homens são ausentes, quando aparecem são patéticos, e essa situação transforma a mulher no foco da narrativa. São elas que, como heroínas, encaram os infortúnios da vida para ascender economicamente e sustentar suas crianças. O melodrama na Era de Ouro funcionou como uma janela em que o público feminino assistia ao que parecia se apresentar como sua própria realidade.

Após *Widow* (1955), outras mulheres também realizaram os seus filmes. Em geral, elas preferiram produzir melodramas tratando de dores e temas femininos no período pós-guerra. Tais filmes foram os de maior sucesso naquela época. Sobre essas representações femininas, McHugh (2005) afirma:

A crise da divisão nacional e os problemas econômicos e sociais do anos pós-guerra, com frequência tratados explicitamente nessas narrativas, juntamente com a ausência de uma figura masculina, moldam a feminilidade e as relações de gênero entre eles. Neste momento histórico em particular, os filmes da Era de Ouro articulam uma alegoria nacional muito específica em construções melodramáticas de feminilidade. (McHugh, 2005, p. 5)

Podemos notar que as condições socioeconômicas da Coreia do Sul no século XX foram tema dos melodramas produzidos por mulheres naquele período. Este trabalho, no entanto, traz questionamentos sobre outro momento. Após a globalização tardia do país em questão, quais foram as consequências para as mulheres sul-coreanas? Quais são esses temas e como eles são trabalhados nos longas-metragens da Onda Coreana? As experiências das mulheres orientais seriam comparáveis com a desigualdade de gênero do ocidente?

Para responder essas questões, selecionamos três longas-metragens dirigidos por mulheres: *A Girl at My Door* (2014) de Jung July, *Missing* (2016) de Lee Eon Hee e *Kim Ji-Young, Born 1982* de Kim Do-Young (2019)². A partir das três obras encontramos temas recorrentes na vida das personagens femininas: a sexualidade, a maternidade e o trabalho. Propomos, então, uma estrutura em que cada capítulo analisa um filme e sua temática principal dentre os três eixos destacados.

Primeiramente, *A Girl at My Door* (2014) apresenta a história de uma policial homossexual trabalhando numa província do interior da Coreia do Sul. Esse longa-metragem traz questões sensíveis sobre a homossexualidade no país e a função da mulher na sociedade.

² Optamos por trabalhar com os títulos em inglês por dois motivos: o primeiro deles é que não houve distribuição no Brasil, portanto, não há título em português. O segundo é a facilidade da leitura já que o idioma coreano e as regras de leitura de romanização não são comumente conhecidos aqui.

Em seguida *Missing (2016)* apresenta, em primeiro plano, a história de duas mães: uma mulher de classe média, Ji Sun, e a babá de sua filha que é uma imigrante chinesa, Han Mae e seus esforços para serem boas mães apesar das dificuldades. Em segundo plano, há o conflito de Ji Sun com sua sogra, demonstrando o conflito de gerações entre as mulheres de uma família sul-coreana. Por fim, em *Kim Ji Young, Born 1982 (2019)*, conhecemos o seio familiar coreano e os sentimentos conflituosos de uma protagonista que deseja voltar ao mercado de trabalho após a maternidade, mas é criticada pela família do marido e que também não encontra apoio em sua própria família, que prioriza o sucesso do filho homem.

A proposta deste trabalho é, portanto, realizar um exercício de análise fílmica a partir das obras selecionadas com foco nestes problemas femininos tal como são retratados por diretoras mulheres. A respeito desse fazer, Bordwell afirma:

Um analista normalmente examina um filme com algum tipo de propósito em mente. [...] Nossa amostragem de análises tem dois propósitos principais. Primeiro, queremos ilustrar como a forma e o estilo cinematográfico atuam juntos em vários filmes. Segundo, buscamos fornecer modelos de análises críticas curtas, exemplares de como um ensaio pode iluminar alguns aspectos do funcionamento de um filme (Bordwell, 2013, p. 599).

No entanto, antes de entrar nas questões de cada filme, é importante conhecer alguns tópicos que permeiam nossa discussão. Apresentamos a seguir nos tópicos deste capítulo: (i) uma breve história do cinema sul-coreano do século XX até a atualidade; (ii) uma explicação sobre o gênero melodramático e as particularidades deste gênero nas produções sul-coreanas; (iii) uma discussão dos principais debates das autoras da Teoria Feminista de Cinema. Conhecer cada um desses assuntos é fundamental para a compreensão aprofundada dos filmes analisados.

1.1. Uma breve história do cinema sul-coreano

A Coreia, ao longo do século XX, passou por inúmeros conflitos: a colonização japonesa no país, que começou em 1910 e durou até o fim da Segunda Guerra Mundial; a divisão do país em Coreia do Sul e do Norte; o conflito armado entre esses dois países durante a Guerra Fria; o regime militar na Coreia do Sul após o armistício com seu vizinho do norte; e, por fim, a redemocratização no final da década de 1980. Todos esses eventos políticos tiveram influências na economia e, conseqüentemente, na produção audiovisual do país.

No começo do século, a produção e exibição cinematográficas eram controladas pelo Japão. Entre as décadas de 1920 e 1930, Yecies e Shim (2006) estimam que tenham sido censurados cerca de 24.000 filmes. Apesar disso, a Coreia conseguiu lançar 115 filmes entre os anos 1926 e 1937, período conhecido como a primeira Era de Ouro do cinema coreano. Nesse período foram lançadas obras como: *Person of Destiny* (1926) e *Finding Love* (1929), ambos do diretor de Na Woon-Gyu. O feito é surpreendente se considerarmos a forte censura imposta pelo imperialismo japonês que não só controlava as produções locais, como dificultava a importação de obras estrangeiras temendo a influência cultural de outras nações.

Com a saída das tropas japonesas do território coreano³, os realizadores audiovisuais começam a ter um pouco mais de liberdade em suas produções. A influência dos Estados Unidos e o investimento norte-americano modernizaram e incentivaram as produções sul-coreanas resultando no chamado cinema *budae jjigae*⁴. Esse período foi um renascimento na indústria cinematográfica local como explica Christina Klein:

Como em várias sociedades pós-coloniais e pós-guerra, houve uma liberação de energia criativa reprimida já que artistas e intelectuais tiraram proveito de maiores liberdades e de uma situação econômica que melhorava gradualmente. A indústria cinematográfica ocupou o ápice desse renascimento cultural. Experimentou tremendo crescimento começando em 1955-1956, e no final da década era tanto a indústria cultural mais avançada tecnologicamente quanto a produtora da maioria das formas populares de expressão cultural.⁵ (Klein, 2020, p. 55, tradução minha)

Segundo Klein (2020, p. 69) “de 18 filmes em 1954, os cineastas produziram mais de 111 filmes em 1959, e a audiência total dos filmes nacionais superou a dos filmes importados”. Essas produções começaram a participar de festivais de cinema internacionais onde ganharam prêmios e foram exportadas comercialmente para todo o mundo. Entre os títulos de sucesso dessa fase da história do cinema sul-coreano estão *The Hand of Destiny* (1954) e *Madame Freedom* (1956). Esse era o começo da segunda Era de Ouro do cinema

³O Japão se retirou da Coreia do Sul ao fim da Segunda Guerra Mundial quando ocorreram os bombardeios nas cidades de Hiroshima e Nagasaki.

⁴Romanização de 부대찌개. Termo utilizado para um ensopado feito a base de comida excedente das bases militares estadunidenses.

⁵“As in many postcolonial and postwar societies, there was an unleashing of pent-up creative energy as artists and intellectuals took advantage of greater freedoms and a gradually improving economic situation. The film industry occupied the apex of this cultural rebirth. It experienced tremendous growth beginning in 1955–56, and by the end of the decade was both the most technologically advanced culture industry and the producer of the most popular forms of cultural expression”.

sul-coreano que iria se estender até 1970, e que foi marcado por mais produções como *The Housemaid* (1960) de Kim Ki-Young e *Late Autumn* (1969) de Lee Man-Hee.

No entanto, algumas condições para a produção cinematográfica começaram a mudar em 1961, quando Park Chung Hee conduziu um golpe de Estado e instaurou uma ditadura militar. A partir desse momento, o cinema sul-coreano passou a ser rigidamente controlado e utilizado como uma ferramenta de propaganda política. Brian Yecies e Aegyung Shim (2016) explicam que nos primeiros meses de governo foram regulamentados os processos de produção, distribuição (importação e exportação) e exibição dos filmes domésticos.

A rígida legislação e fiscalização acabou por privilegiar um pequeno grupo de realizadores. Aqueles que estavam de acordo com a exigência do governo de seguir uma agenda anticomunista eram agraciados com uma licença para atuar na área audiovisual. Yecies e Shim listam que as licenças eram de três tipos: a primeira permitia a produção como principal atividade, mas que trabalhava com importações em segundo plano; a segunda priorizava a importação de filmes estrangeiros; e a terceira permitia a um seleto grupo de produtores registrados trabalharem com produtores independentes cuidando da parte burocrática, permitindo a realização de mais obras audiovisuais. Essas medidas, embora autoritárias, tinham um objetivo importante na indústria da época:

Hoje, embora algumas das estratégias de negócios adotadas pelos cineastas dos anos 1960 possam parecer absurdas e retrógradas, podemos ver que buscavam responder a problemas da época e que suas soluções foram eficazes. O desejo de alcançar e reter status de produtores forneceu uma motivação dinâmica que deu um poderoso ímpeto para a indústria cinematográfica como um todo. Dinheiro e a promessa de prosperidade impulsionou a produtividade, permitindo que a indústria local desfrutasse de sua primeira verdadeira era dourada. (Yecies; Shim, 2016, p. 37, tradução minha)⁶

Como resultado das propostas desenvolvimentistas adotadas por Park Chung-Hee, a Coreia do Sul obteve crescimento econômico considerável e o início de um processo de industrialização, período conhecido como Milagre do Rio Han. A entrada dos filmes hollywoodianos não só gerou lucros em distribuição, como alimentou os cineastas do país em

⁶“Today, while some of the business strategies adopted by 1960s filmmakers may seem absurd and retrogressive, we can see that they were responding to specific problems and that their solutions were effective at the time. Their desire to achieve and retain their status as producers provided a dynamic motivation that gave a powerful impetus to the film industry as a whole. Money and the promise of prosperity drove productivity, allowing the local industry to enjoy its first true golden age.”

relação a referências da cultura ocidental e técnicas, porém, a longo prazo gerou consequências para o mercado doméstico.

Yecies e Shim (2016, p. 105-126) relatam que apesar do rápido desenvolvimento do país, a indústria cinematográfica enfrentou sérias dificuldades durante a década de 1970. Isso ocorreu por conta da saturação na importação dos filmes hollywoodianos. O sistema de cotas estabelecido falhou em proteger a produção nacional: as produtoras licenciadas faziam filmes de baixa qualidade, com um baixo orçamento e várias limitações devido à censura apenas para cumprir uma meta estabelecida pela legislação e poderem importar filmes *hollywoodianos*, esses sim de qualidade e com potencial para gerar mais retorno financeiro.

Esse período de desvalorização do cinema nacional é chamado Era Obscura. Várias foram as tentativas por parte do Estado para fomentar a produção. As temáticas eróticas foram livres de censura. Houve também a tentativa de emular os padrões de Hollywood a partir da cultura de estúdios. Essas medidas não atingiram o resultado esperado, apesar de alguns filmes terem alcançado o sucesso graças à sexualização feminina. É o caso de *Winter Woman* (1977) de Kim Ho Sun, que narra o despertar sexual de uma garota educada por uma família cristã conservadora.

Em 1979, o presidente Park Chung Hee é assassinado pela agência de inteligência sul-coreana e um novo regime militar, liderado por Chun Do-Hwan, entra em vigor. O governo desse novo presidente foi marcado por revoltas que buscavam a democratização no país como o Massacre de Gwanju⁷ em 1980. Segundo os dados apresentados por Yecies e Shim (2016, p.127-155), o número de cinemas na Coreia caiu de 717, em 1971, para 423, em 1981.

Isso fez com que o general Chun Do-Hwan buscasse mais iniciativas para proteger o mercado nacional, como aumentar a cota de exibição dos filmes domésticos. Tal decisão gerou frustração nos distribuidores norte-americanos e nos 40.000 militares estadunidenses que serviam no território coreano e eram uma audiência para os filmes importados.

As disputas de interesses entre realizadores sul-coreanos e distribuidores hollywoodianos se intensificaram até 1988. Durante as Olimpíadas em Seul, protestos em MyeongDong, organizados por trabalhadores da indústria audiovisual gritavam “*Yankee, go home!*” e “*Down with American!*” pela valorização do cinema nacional. O movimento deixou

⁷O massacre de Gwanju ou Movimento Democrático de Gwanju (광주 민주화 운동) foi uma insurreição ocorrida na cidade de Gwanju. Estima-se que 165 pessoas (maioria estudantes) foram mortas. O governo reprimiu o movimento sob justificativa de ser um grupo comunista. Em 1996, o ex-presidente Chun Do Hwan foi condenado a morte e posteriormente perdoado pelo presidente Kim Young Sam. Em 2002, foi construído um cemitério nacional e estabelecida uma data (18 de maio) para lembrar e honrar a memória das vítimas.

o caráter pacifista ao ameaçar liberar cobras peçonhentas durante a exibição de *Atração Fatal* (1987) do diretor Adrian Lyne. Durante os jogos finais do evento, a ameaça se tornou real e os animais foram soltos em três salas de cinema. Yecies e Shim (2016) ressaltam que as cobras são adoradas como símbolo de ressurreição e vida eterna na mitologia coreana, mas que nesse episódio eram apenas para assustar os clientes do cinema que não compreendiam o movimento⁸.

Finalmente, em 1992, a Coreia do Sul tem o seu primeiro presidente civil eleito. Kim Young Sam adota uma série de medidas em várias áreas com um único objetivo: *segye-hwa*⁹, esse termo é a junção de duas palavras: *segye* significa mundo, enquanto *hwa* é o processo para se tornar. “Tornar-se mundo” era o lema da maior intenção da Coreia do Sul: se tornar um país globalizado e, conseqüentemente, fortalecer sua economia (Paquet, 2009, p.33).

Por conta dos planos para a área de produção audiovisual, o cinema sul-coreano retoma o seu crescimento e desenvolvimento da sua própria identidade. Segundo Muniz (2009, p.17) “as políticas voltadas ao setor tiveram forte cunho industrialista e econômico, com ênfase: (i) nos canais de distribuição (transmissão) da produção nacional; (ii) desenvolvimento tecnológico interno; e (iii) internacionalização da produção.”.

Os motivos citados por Oliveira Júnior (2008) para o crescimento do cinema sul-coreano são: o investimento de capital privado vindo de grandes grupos como a multinacional Samsung, a geração de diretores que começou a surgir na década de 1980 e se formavam tanto nas escolas nacionais quanto nas do exterior, o incentivo a festivais de cinema locais como o Festival de Busan e a criação de uma cota que restringe o número de salas de cinema com filmes americanos, obrigando os proprietários a exibirem filmes nacionais.

Tal situação proporcionou ao cinema sul-coreano o desenvolvimento de características próprias. Segundo Oliveira Júnior (2008), essas produções são marcadas pela mistura de gêneros, experimentações e recorrem frequentemente à tensão do paralelo 38¹⁰, que dividiu o país em Coreia do Sul e Coreia do Norte, em seus roteiros. Pouco depois de dominar o

⁸“While snakes are worshiped as deities in Korean mythology and considered symbols of resurrection and everlasting life, the release of these snakes was purely functional, intended to frighten off patrons who might not agree with the protest or understand its ramifications.” (Yecies; Shim, 2016, p. 118)

⁹ Romanização para o termo 세계화

¹⁰Até o fim da Segunda Guerra Mundial, a Coreia era uma colônia japonesa. Com a assinatura da rendição do Japão nesse conflito, as principais nações mundiais concederam autonomia e soberania aos coreanos. A Coreia foi dividida durante a Conferência de Potsdam pelo paralelo 38, uma linha paralela à linha do Equador. As nações resultantes são a República da Coreia que fica ao sul e mantém um sistema capitalista influenciado pelos Estados Unidos e a República Democrática da Coreia do Norte, apoiada pela União Soviética e com um regime socialista.

mercado doméstico, a distribuição dos filmes sul-coreanos atingiu outros países do leste-asiático, dando origem ao termo *hallyu*¹¹:

O termo *hallyu* foi cunhado no final dos anos 1990, por jornalistas chineses impressionados com o crescimento da popularidade dos produtos culturais sul-coreanos em seu país. O termo designa uma “onda coreana”, uma infiltração de sua cultura pop nos países asiáticos vizinhos. As séries televisivas e os videocliques fabricados em Seul, por exemplo, constituem uma febre no Japão, em Taiwan, Cingapura e na Tailândia. (Oliveira Júnior, p. 323-324)

As medidas e estratégias adotadas para a indústria cinematográfica foram funcionais, pois Ross (2007, p.36) aponta que em 2005 a exportação de filmes sul-coreanos chegou a US\$ 76 milhões, sendo que 87% da soma era referente aos mercados asiáticos. Além disso, em 2006, a Kofic (Korean Film Council) observou que os filmes nacionais atingiram 60% do mercado, o que é bem acima de muitos mercados domésticos (exceto Estados Unidos e Índia).

Além dos números, interessantes para a economia do país, é interessante observar questões sociais a respeito das produções cinematográficas nesse período. Segundo Darcy Paquet (2009), a onda coreana é a história de cineastas que finalmente escaparam do confinamento e se tornaram livres para criar filmes com consciência política e social. Paquet aponta que os grupos de cinema nas universidades foram de grande importância para que os jovens produzissem seus primeiros filmes. Em especial, o Coletivo de Filmes de Seul, criado em 1982 na Universidade Nacional de Seul, foi berço dos diretores Park Kwang-Su, Jang Sun-Woo, Hong Ki-Seon e Song Neung-Han. Porém, naquela década, os jovens realizadores encontraram um primeiro impasse:

Os jovens cineastas encararam um dilema. O formato de curta-metragem oferecia liberdade criativa, porém, fora as exhibições informais e um número limitado de festivais, era difícil encontrar audiência. A indústria cinematográfica convencional oferecia a oportunidade de alcançar e, potencialmente, influenciar mais espectadores, mas imensos obstáculos estavam no caminho para levar um trabalho significativo para as telas. (Paquet, 2009, p.17, tradução minha)¹²

¹¹Romanização para 한류. A palavra significa, literalmente, *Onda Coreana*.

¹² “Yet many of these young filmmakers faced a dilemma. The short film format offered creative freedom, but outside of informal screenings and a limited number of small film festivals, it was difficult to find an audience. The mainstream film industry offered the opportunity to reach and potentially influence many more viewers, but immense hurdles stood in the way of bringing meaningful work to the screen.”

A década de 1990 é, para os coreanos, a década da cultura, logo após a década da política (Paquet, 2009). Não só os cineastas do país tiveram mais autonomia para dirigir seus filmes independentemente do formato, mas a população tornou-se espectadora e cinéfila e consumia tanto os filmes nacionais quanto os de Hong Kong e europeus. Para atender o desejo da população por mais filmes, surgem festivais pequenos e grandes por toda a extensão do país como o Festival de Filmes de Mulheres de Seul, o Festival de Cinema e Vídeo *Queer*, e o mais importante de todos: O Festival de Cinema Internacional de Busan.

Porém, há que se pensar na outra face da moeda. Como os filmes da onda coreana atingiram os mercados ocidentais? Ross explica que os filmes que chegam ao outro lado do mundo são “produtos culturais cuidadosamente embalados e levados aos espectadores pelos canais de informação e discurso que fluem em torno e por meio de cada produto” (Ross, 2007, p. 31). Entre centenas de produções sul-coreanas, algumas conquistaram a atenção da crítica ocidental: *Samaritan Girl* (2004) de Kim Ki Duk em Berlim e *Oldboy* (2003) de Park Chan Wook em Cannes. Isso abriu o caminho para que outras produções desses diretores fossem mais facilmente recebidas pelo mercado internacional.

Entretanto, Ross (2007) indica um problema a respeito da distribuição dos filmes coreanos. Apesar dos filmes que chegam aos festivais internacionais serem fruto dessas profundas mudanças na indústria do país, eles são filmes de autor e, portanto, incapazes de representar totalmente as produções da Coreia do Sul. Ou seja, alguns dos filmes que são sucessos internacionais não obtêm tanto sucesso no mercado doméstico. Kim Ki Duk, por exemplo, é um diretor aclamado no ocidente. Porém, apesar de seu longa-metragem *The Bow* (2006) ter sido exibido na mostra *Un Certain Regard* em Cannes, ele teve apenas uma sala de exibição na Coreia do Sul.

Percebemos, então, uma contradição existente no cinema sul-coreano. Se, por um lado, Paquet (2009) celebra a maior autonomia das produções a partir dos anos 1990 com artistas livres das amarras da censura e com o potencial de dominar telas ao redor do mundo; Ross denuncia que os diretores que conquistam os mercados internacionais são poucos.

A função do cinema de autor motiva um dilema quanto à representação do cinema sul-coreano. Por um lado, a promoção de diretores individuais age como uma proveitosa ferramenta de marketing que pode ajudar na venda de sua obra, o que geralmente retorna na forma de apoio à indústria cinematográfica nacional. Pode, também, elevar os níveis de informação do público, particularmente no Ocidente, sobre o país de origem do diretor e do cinema. Por outro lado, a promoção e o apoio a certos diretores – à custa de

outros autores – demonstram que há um número limitado de cineastas que se permite representar o cinema “nacional” (Ross, 2007, p. 32).

O que Ross (2007) demonstra é que novos cineastas, quando tratam as imagens e temas de forma semelhante aos autores reconhecidos internacionalmente, possuem chances de serem distribuídos e aproveitarem-se desse marketing. Essa estratégia de apoio do KOFIC¹³ proporciona ao órgão um maior controle sobre quais obras são distribuídas com vigor para os públicos estrangeiros. É possível servir aos interesses políticos selecionando quais temas chegarão mais facilmente ao ocidente; e aos interesses econômicos considerando os grandes conglomerados patrocinadores das produções que serão promovidas.

A Onda Coreana, embora crescente e atingindo as praias de vários países, apresenta limitações. Podemos visualizar claramente os produtos que surfam na superfície: grupos de k-pop conquistando posições no ranking da Billboard, os *k-dramas*¹⁴ conseguindo espaço no catálogo da Netflix e diretores consagrados no ocidente chegando às telas comerciais.

Porém, existem produções que permanecem adormecidas no fundo desse oceano por não conseguirem projeção através do marketing. Aos que não atingem a superfície, restam ser descobertos por espectadores curiosos que mergulham profundamente e exploram plataformas de streaming menores como a *Viki* e a *Drama Fever*; e, em último nível, a pirataria. Os fãs deste mercado vão ainda mais longe para ter acesso aos produtos quando estes não possuem distribuição nos seus países, podendo chegar a criar grupos, chamados de *fansubs*¹⁵, com o intuito de legendar as obras coreanas em seus idiomas de origem para possibilitar o acesso aos outros apreciadores.

É importante não esquecer que a reformulação das indústrias sul coreanas está vinculada ao processo de globalização do país. Dessa forma, todas as produções da indústria cultural doméstica fazem parte de uma estratégia de *soft-power* do país (Monteiro, 2018). Apesar de todos os filmes selecionados para este trabalho terem conseguido reconhecimento e prêmios em festivais na Coreia do Sul e na China, apenas *A Girl at My Door* (2014) conseguiu projeção para o ocidente com uma exibição na mostra *Un Certain Regard* no Festival de Cannes. Talvez isso tenha ocorrido por intenções políticas do KOFIC na distribuição internacional dos filmes sul-coreanos, fato apontado por Miriam Ross (2007). Já os outros dois longas-metragens selecionados para este trabalho são de difícil acesso, o que levanta outra questão: há interesse em esconder o tema da desigualdade de gênero dos

¹³ Korean Film Council

¹⁴ Séries televisivas feitas na Coreia do Sul

¹⁵ Grupos de fãs que legendam obras estrangeiras quando não há distribuição oficial naquele país.

públicos internacionais? E por que isso seria negativo para a estratégia de *soft power* da Coreia do Sul? Esse trabalho é de certa importância por trazer à tona os debates dessas obras, que são sufocadas pelas escolhas de distribuição internacional. O que se passa nos melodramas atuais realizados por mulheres na Coreia do Sul?

1.2. O *Han* e o melodrama

Em seu idioma, o nome da Coreia do Sul é *Hanguk*: os caracteres que dão origem a esse nome são 韓¹⁶ (*han*), que indica o nome do grupo étnico, e 國 (*guk*), que significa terra ou país. Porém, um outro *han* está associado ao mais íntimo dos sentimentos do país, sendo este escrito pelo caractere 恨. Euny Hong (2018) tenta explicar o significado desse termo intraduzível: é um sentimento de tristeza, ressentimento e ira carregado pelo povo coreano após os anos de colonização japonesa e guerras do século XX. Porém, os conflitos daquele século não causaram apenas as dores sumarizadas no *han*, mas também apresentaram um meio para externalizar tais sentimentos: o melodrama.

Segundo Ivete Huppés (1998), o melodrama tem sua origem associada à ópera italiana desde o século XVII. É característico do gênero nesse período que o texto da peça se junte às canções, a busca pela popularidade com o grande público e uma estrutura bipolar que apresente o bem e o mal; a tristeza e a euforia. Porém, tal estrutura não é exclusiva das óperas italianas. Também no século XVII, o Japão construiu o seu gênero popular e musical: o *kabuki*. Escrito em três ideogramas, *kabuki* (歌舞伎) significa, em cada bloco: canto, dança e talento. Essa forma de teatro não é considerada melodrama pelos estudiosos da área, mas possui algumas características em comum como a presença de músicas, temas históricos e domésticos e expressões faciais exageradas criadas a partir do uso de máscaras coloridas.

Segundo Hye Seung Chung e David Scott Diffrient (p. 22, 2015), as primeiras influências para o desenvolvimento do melodrama sul-coreano são o teatro *kabuki*, datado a partir do século XVII durante a Era Edo; e a sua evolução: os dramas *sinpa*, que apresentavam tramas sentimentais sobre tragédias familiares e romances heterossexuais e que foram introduzidos às audiências coreanas durante a colonização japonesa. O ingrediente final para o desenvolvimento do melodrama sul-coreano é o sentimento exclusivo do povo da península asiática: o *han*.

¹⁶ Todas as palavras escritas em *hangeul* (caracteres coreanos) ou em *hanja* (caracteres chineses) são traduzidas e explicadas com base nos meus conhecimentos idiomáticos visto que estudo o idioma coreano desde 2015 e possuo um nível de proficiência avançado.

De fato, a recuperação do sentido permanente de *han* no melodrama coreano parece facilitar nossa apreciação das forças nativas adormecidas por trás de um gênero profundamente influenciado pela importação cultural colonial. No entanto, a dependência excessiva desse conceito esquivo e psico-fantasmático para a explicação de categorias genéricas intrínsecas a um determinado cinema nacional arrisca gerar o que pode ser rotulado de “nacionalismo crítico”¹⁷ (Chung; Diffrient, 2015, p.23, tradução minha).

A partir das referências colonialistas japonesas, os artistas coreanos passam pelo processo de absorção de características das obras produzidas no teatro *kabuki* e *sinpa*, seguida pela transmutação possível apenas pelas experiências e sentimentos particulares ao *han*. O processo de levar o tema da colonização para as telas dos cinemas coreanos a fim de mostrar as injustiças cometidas contra a Coreia demonstra uma característica fundamental do melodrama apresentada por Linda Williams (1987, p. 301): “é uma forma que não pretende falar universalmente.”

Isso explica o motivo de filmes hollywoodianos e sul-coreanos serem tão distintos apesar de serem do mesmo gênero. O melodrama, como gênero clássico em Hollywood, se estabeleceu com narrativas marcadas com temas femininos, patriarcalistas e classistas. Longas-metragens como *Stella Dallas* (1937) de King Vidor, ou *Tudo o que o céu permite* (1955) de Douglas Sirk, são exemplos de obras consagradas por trabalharem os sentimentos exacerbados das mulheres em suas relações familiares com o pano de fundo do estilo de vida burguês norte-americano.

Enquanto Hollywood prosperava e apresentava a vida de luxos em suas películas no começo do século XX, a península coreana sofria tanto com a colonização japonesa que influenciou seus primeiros filmes, quanto com o conflito separatista que originou a República Popular Democrática da Coreia e a República da Coreia. Esses eventos históricos no país se refletiram diretamente nos filmes realizados no território coreano.

Cristina Klein (2020) afirma que a Guerra das Coreias abriu espaço para um novo tipo de produção, destruindo os restos das produções coloniais e construindo novas formas de expressão no cinema. A dicotomia ideológica da Guerra Fria representada pela influência capitalista dos Estados Unidos da América contra o socialismo da URSS contribuiu para um cenário de ascensão do melodrama. Segundo Thomas Elsaesser (1987), esse gênero nasce em

¹⁷ Indeed, the recuperation of the abiding sense of *han* in South Korean melodrama seems to facilitate our appreciation of the indigenous and dormant forces behind a genre deeply influenced by colonial cultural import. However, overdependence on this elusive, psycho-phantasmic concept for the explication of generic categories intrinsic to a particular national cinema risk generating what can be labeled “critical nationalism.”

condições de crise, pois possui a capacidade de trazer alento moral e entretenimento para os espectadores que estão passando por crises ideológicas e desorientação moral.

O cenário firmado no território sul-coreano era de homens que lutavam nos campos de batalha enquanto as mulheres sustentavam a família. Tropas estadunidenses enchiam as ruas de Seul, importando também a sua cultura. Os melodramas hollywoodianos preencheram as salas de cinema da Coreia do Sul. Novamente existiu um processo de transmutação: a linguagem dos filmes norte-americanos é absorvida, aproveitada e transformada pelo *han* dos cineastas asiáticos.

Num contraste marcante, a sociedade sul-coreana das décadas de 1950 e 1960 foi dilacerada pela pobreza e pelo caos do pós-guerra. O melodrama ficou ao lado das massas desprivilegiadas sofrendo alienação social e familiar nas margens sombrias da modernização e do desenvolvimento econômico. Assim, em termos de suas características estéticas e ingredientes semânticos, o melodrama sul-coreano raramente foi desvinculado da sua essência realista e socialmente consciente.¹⁸ (Chung; Diffrient, 2015, p. 20-21, tradução minha)

Na segunda era de ouro (décadas de 1950 e 1960) dos filmes coreanos, as histórias trazem um excesso emocional apresentando casais que foram separados pela guerra, viúvas lidando com a morte dos esposos e os preconceitos existentes na sociedade. O *han* é um fator que transforma o simples realismo documental das guerras no formato melodramático predominante existente durante o século XX na Coreia. De fato, Brooks (1995) afirma que o melodrama possui uma relação oblíqua com a realidade: tendendo a explorar mais as expressões. Isto é, ele se baseia no que é real, mas estende os componentes da história até que eles se encaixem no formato dicotômico do melodrama. Ainda sobre esse gênero, esse autor afirma:

O melodrama é uma forma para uma era pós-sagrada em que a polarização e hiper-dramatização das forças em conflito representam uma necessidade de localizar e tornar evidente, legível e operativo aquelas grandes escolhas de modos de ser que consideramos de extrema importância, embora não podemos derivá-los de qualquer sistema transcendental de crença (Brooks, 1995, p. viii, tradução minha)¹⁹

¹⁸ “In marked contrast, the South Korean society of the 1950s and the 1960s was torn apart by postwar poverty and chaos. Melodrama sided with underprivileged masses suffering social and familial alienation in the shadowy margins of modernization and economic development. Thus, in terms of its aesthetic characteristics and semantic ingredients, South Korean melodrama was seldom divested of its realistic, socially conscious core.”

¹⁹ “Melodrama is a form for a post-sacred era in which polarization and hyper dramatization of forces in conflict represent a need to locate and make evident, legible, and operative those large choices of ways of being which

A definição desse modo melodramático definido por Brooks (1995) dialoga perfeitamente com o *han* para os autores Chung e Diffrient (2015). Para a dupla, o *han* pode ser compreendido como uma mobilização específica e cultural do que Brooks nomeia imaginação melodramática. Nesse caso, devemos nos ater mais aos efeitos provocados pelo *han* do que a uma definição exata.

O que é único no *han* coreano é seu contexto, e não o efeito em si. A valência transnacional negligenciada do conceito se torna saliente quando examinamos as raízes etimológicas desse caráter monossilábico sino-coreano. De acordo com um dicionário de chinês para inglês, “*han* é *hen* ('ódio') em chinês, *kon* ('guardar rancor') em japonês, *horosul* ('tristeza') em mongol, *korsocuka* ('ódio', 'tristeza') na língua manchu, e *hân* ('frustração') em vietnamita.” Embora existam conceitos semelhantes em todo o leste e sudeste da Ásia, apenas *han* emergiu como um marcador privilegiado da cultura e identidade nacional.²⁰ (Chung; Diffrient, 2015, p. 23, tradução minha)

Compreendendo o funcionamento do *han* e da imaginação melodramática, podemos pensar, então, sobre as características gerais do melodrama e as características particulares do melodrama sul-coreano. Como já evidenciados, os tópicos de melodrama hollywoodiano e coreano divergem devido às conjunturas diferentes dos países durante o século XX.

Singer (2001, p.45) aponta que *pathos*, termo aristotélico, é um mecanismo de gênero responsável pela forte adesão do público sul-coreano aos melodramas. Este termo se traduz como a identificação humana com aqueles que são maltratados, visto que a pena que sentimos por eles é retratada como a pena que sentimos por nós mesmos. Durante a década de 1950, um exemplo de *pathos* nas produções sul-coreanas é a representação, nas telas, dos dramas das mulheres viúvas de guerra buscando sustento para si e para os filhos num país economicamente destruído e vivendo com as emoções à flor da pele.

A exemplificação deste termo pode ser observada em um fenômeno descrito por Yecies e Shim (2016) conhecido como *Gomusin gwangaek*²¹ em tradução livre “audiência do

we hold to be of overwhelming importance even though we cannot not derive them from any transcendental system of belief”.

²⁰ “However, what is unique about Korean han is its context rather than affect in and of itself. The overlooked transnational valency of the concept becomes salient once we examine the etymological roots of this onosyllabic Sino-Korean character. According to a Chinese-English dictionary, “han is hen (‘hate’) in Chinese, kon (‘to bear a grudge’) in Japanese, horosul (‘sorrowfulness’) in Mongolian, korsocuka (‘hatred,’ ‘grief’) in Manchurian, and hân (‘frustration’) in Vietnamese.”. Although similar concepts exist throughout East and Southeast Asia, only han has emerged as a privileged marker of national culture and identity”

²¹ Romanização de 고무신, um sapato típico coreano usado pelas mulheres e feito de borracha. Já 관객 significa audiência.

sapato de borracha” que leva esse nome pelos sapatos tipicamente femininos esquecidos nos cinemas após as sessões mostrando que, mesmo com as diferenças socioeconômicas entre a América do Norte e a península coreana, ainda havia um público majoritariamente feminino que se via representado nos temas.

Dado que os aspectos trágicos da vida das mulheres foram o tema principal do gênero, o melodrama era particularmente atraente para o público feminino porque refletia suas vidas na tela. Mulheres foram ao cinema em massa para ver melodramas, simpatizaram profundamente com as heroínas e derramaram um balde de lágrimas (Yecies; Shim, 2016, p. 142, tradução minha.)²²

Podemos perceber que as obras norte-americanas influenciaram os realizadores audiovisuais do leste asiático, porém, os autores da Ásia adaptaram características do gênero melodramático ocidental aos moldes de sua própria cultura. Chung e Diffrient (2015) relatam o processo dos produtos audiovisuais serem reciclados e reformulados aos contextos do leste asiático. Para os autores, essa reformulação deixa a oposição “cidade grande e interior”, presente nos filmes hollywoodianos, mais complexa.

Os melodramas sul-coreanos representam Seul como portadora da marca da modernização — como um centro polifônico que media confrontos, conflitos e compromissos entre valores e campos rivais: europeus, americanos, japoneses e coreanos; tradição e modernidade; a classe dominante e a classe trabalhadora; masculino e feminino; o urbano e o rural²³. (Chung; Difrient, 2015, p. 23-24, tradução minha)

As oposições apresentadas: tradição e modernidade; a classe dominante e a classe trabalhadora; o masculino e o feminino; o urbano e o rural; são os temas a serem explorados pelo melodrama sul-coreano como os pólos positivo ou negativo. Esse tipo de polarização moral é um dos mecanismos que Ben Singer (2001, p.45) apresenta como intrínsecos ao gênero melodramático. A riqueza do melodrama sul-coreano reside na quantidade de oposições a serem trabalhadas.

²²“Given that the tragic aspects of women’s lives was the leading theme of the genre, melodrama was particularly attractive to female audiences because it mirrored their lives on the silver screen. Women went to the cinema in droves to see melodramas, sympathized deeply with the heroines, and shed bucket-loads of tears.”

²³ “South Korean melodramas represent Seoul as bearing the imprint of modernization—as a polyphonic center that mediates confrontations, conflicts, and compromises among rivaling values and camps: European, American, Japanese, and Korean; tradition and modernity; the ruling class and the working class; male and female; the urban and the rural.”

Considerando o cenário político, uma das polarizações mais comuns durante o século XX é a representação da Coreia do Sul como heroica, justa, digna e correta; em oposição à Coreia do Norte que é vista como terrorista, cruel e autoritária. A partir do clima de tensão existente na divisão do território coreano e no sonho de parte dos cidadãos de uma unificação, vários melodramas foram feitos representando o sentimento agridoce da separação das Coreias e o sentimento de constante insegurança gerado pela Guerra Fria. Esse tema é trabalhado durante todo o século XX até a atualidade.

Shiri (1999) é um longa-metragem que se destaca nessa temática. A trama apresenta um oficial sul-coreano perseguindo a mais ameaçadora espiã norte-coreana, cuja identidade é desconhecida aos demais personagens. Porém, o espectador a conhece desde o primeiro instante: a terrível mulher norte-coreana é também a esposa do protagonista da história, que trabalha vendendo peixes ornamentais. A dinâmica de perseguição, falhas e embates trabalha essa polarização entre os dois personagens e, conseqüentemente, entre as duas nações, ao mesmo tempo que expõe o sonho da unificação através da figura do peixe *shiri* que nada pelos rios da península sem saber da existência da fronteira.

O conflito entre o moderno e o tradicional é bastante abordado nos melodramas familiares, que se fortalecem a partir da década de 1960, quando são apresentadas as famílias modernas vislumbradas na influência norte-americana e as famílias tradicionais coreanas marcadas pelo patriarcalismo e pela filosofia do Confucionismo (Yecies; Shim, 2016). No caso do conflito familiar, qual lado representa o bem e o mal? Nas produções do século XX, em especial durante a Era de Ouro, o final feliz não está vinculado ao par romântico: os conflitos são dissolvidos quando os jovens cumprem suas obrigações familiares já que elas são mais importantes para o Confucionismo do que o amor romântico heterossexual. (Chung; Diffrient, 2015).

Porém, ao falarmos dos melodramas feministas do período *hallyu*, essa abordagem é subvertida aos poucos. Isso ocorre porque o Confucionismo apresenta concepções próprias sobre os papéis de homens e mulheres na sociedade. Como aponta Klein (2020), essa filosofia parte de um princípio da diferença sexual absoluta, isto é, as mulheres são guardiãs da casa como mães e esposas, enquanto os homens são aqueles que exploram o mundo exterior, a esfera pública, os negócios, a educação e o direito. Esse princípio é chamado de *namjeon yeobi*, que significa predominância masculina e dita a inferioridade das mulheres aos homens em todas as instâncias.

Isso significa que, ao longo de sua vida, uma mulher na sociedade coreana viveria primeiramente em função de seu pai, logo em seguida em função de seu marido e, quando a

viuvez chegasse, ela serviria ao seu filho homem mais velho. Hyun Jeong Min (2013, p.30) afirma que “uma mulher procurando conquistar suas aspirações poderia destruir a paz e a harmonia do mundo social”. Curiosamente, é durante a Guerra Fria que surge a oportunidade do desenvolvimento de um movimento feminista na Coreia do Sul que vem atrelado às ideias liberais do ocidente.

No cerne do feminismo cosmopolita da Guerra Fria está a reivindicação das mulheres pelo status de indivíduo e a ligação conceitual desse status com o mundo não comunista além das fronteiras da Coreia. O liberalismo da Guerra Fria validou a ideia das mulheres como seres humanos autônomos com identidades distintas de seus papéis familiares – um conceito que é fundamental para o feminismo e profundamente problemático dentro do Confucionismo ortodoxo. Como as gerações anteriores de reformadores na Coreia e em todo o leste da Ásia, as feministas do pós-guerra buscavam fora do país os ideais de que precisavam para fazer mudanças dentro do país.²⁴ (Klein, 2020, p. 40-41, tradução minha)

As oposições de modernidade e tradição; masculino e feminino atuais têm trabalhado em função da emancipação da mulher sul-coreana. Em *A Girl at My Door* (2014), a protagonista, Lee Young-Nam, é uma policial lésbica que se mudou da capital para o interior. Já em *Missing* (2016), uma mãe trabalhadora luta para manter a guarda de sua filha na justiça, já que a sogra se considera mais apta para a função. Por fim *Kim Jiyoung, Born 1982* (2019) mostra os conflitos familiares de uma mãe buscando voltar ao mercado de trabalho.

Podemos notar que nas três obras as protagonistas questionam as tradições, seja pela negativa em construir um relacionamento heteronormativo, seja pela tentativa de equilibrar o papel doméstico da maternidade com a vida profissional ou, no caso mais extremo, questionar diretamente o motivo do marido poder continuar no mercado de trabalho enquanto a esposa deve abdicar de sua própria carreira e individualidade.

Decerto o principal questionamento abordado neste trabalho é: a tradição milenar confucionista de subserviência feminina foi a motivação para o desenvolvimento silencioso de um *han* exclusivamente feminino que, a partir do contato com a modernidade ocidental, encontrou espaço para se desenvolver e questionar os papéis de gênero dentro da sociedade leste-asiático? Onde estão as mulheres coreanas agora e para onde elas desejam caminhar?

²⁴“At the core of Cold War cosmopolitan feminism is women’s claim to the status of individual, and the conceptual linkage of that status to the noncommunist world beyond Korea’s borders. Cold War liberalism validated the idea of women as autonomous human beings with identities distinct from their familial roles—a concept that is foundational to feminism, and deeply problematic within orthodox Confucianism. Like previous generations of reformers in Korea and across East Asia, postwar feminists looked outside the nation for ideals they needed to make changes within the nation.”

1.3. Cinema de mulheres e para mulheres

O primeiro filme sul-coreano dirigido por uma mulher foi em 1955, representando um marco para o início de uma extensa trajetória do feminismo no cinema do país, ainda que não houvesse uma teoria de cinema feminista propriamente dita. Além de Park Nam Ok (*Widow*, 1955), outras diretoras construíram suas carreiras durante o século XX como Hong Eun-Won que dirigiu *A Woman Judge* (1962), *The Single Mom* (1964) e *What a Misunderstanding Left Behind* (1966). Outro nome importante nesse período é Choi Eun-Hee com as produções *The Girl Raised as a Future Daughter-in-Law* (1965) e *One-sided Love of Princess* (1967). Nesse momento, pretendemos apresentar momentos da realização audiovisual feminista sul-coreana com suas propostas de cinema e contra-cinema e possíveis paralelos com as teóricas feministas do ocidente.

As primeiras produções da década de 1950 abordam protagonistas virtuosas vivendo uma série de infortúnios. Neles temos as temáticas das viúvas da Guerra da Coreia fazendo o possível para sobreviver e criar seus filhos, e as jovens fazendo o possível para ter um casamento de acordo com os preceitos confucionistas. Por mais que nesse momento os longas-metragens sejam importantes para levar temáticas femininas significativas do período às telas, ainda não é possível falar de um cinema político voltado ao feminismo como explica Park Nohchool.

A presente discussão foca no ethos original da consciência social. Apesar do melodrama sul-coreano apelar para as audiências femininas, é evidente que esses filmes eram incapazes de desenvolver uma consciência no seio da audiência feminina sobre as condições sócio-políticas em que elas se encontravam.²⁵(Park, 2008, tradução minha)

Quando falamos em representações femininas construídas por diretores homens, temos dois estereótipos muito bem determinados: a boa esposa, uma mulher virtuosa e sábia; e a *femme fatale*, mulheres sedutoras que dominaram as telas assim que a censura sobre os filmes eróticos teve fim na década de 1980 (Yu, 2006). Isso demonstra que, mesmo tendo o melodrama sul-coreano vivido a sua era de ouro nas décadas de 1960 e 1970, os filmes feitos por mulheres apenas faziam as espectadoras se identificarem e se emocionarem com as histórias. Faltava às realizadoras uma forma combativa diante do olhar fetichista masculino.

²⁵ “The present discussion focuses on the original ethos of: social consciousness. Although South Korean melodrama appealed to women audiences, it is evident that these films were incapable of raising consciousness among the female viewers about the socio-political conditions in which they were situated.”

Surgem então as primeiras movimentações para o desenvolvimento de um cinema de mulheres na Coreia do Sul durante a década de 1970.

Yosong Yonghwa pode ser traduzido literalmente como “filme de mulher” e se refere às produções que se preocuparam com o desenvolvimento da consciência social da mulher. Park Nohchool afirma que as diretoras não podem ser consideradas como portadoras dessa consciência, mas sim como produtos da história daquela sociedade que registram suas experiências pessoais em seus textos filmicos.

Isso denota a historicidade do filme da mulher, permitindo que a temática e o formato mudem após a transformação da consciência feminina e surgimento de novas gerações de cineastas mulheres. Nessa linha de raciocínio, podemos compreender a evolução dessas produções a partir de três grandes movimentos no final do século XX: (i) o Kaidu Club, que existiu de 1974 até 1979, (ii) o Bariteo, que existiu entre 1989 e 1992 e, por fim, (iii) os trabalhos da diretora Byun Young-Ju após o fim do Bariteo.

Han Ok-Hee foi a cineasta responsável pela fundação do Kaidu Club em 1974. Era um coletivo de mulheres que realizavam filmes experimentais que tinha como base três preceitos: o primeiro deles era o antagonismo ao melodrama feminino; o segundo era o desenvolvimento de curtas-metragens experimentais em oposição à convenção da indústria cinematográfica que focava em longa-metragens reproduzindo o modelo hollywoodiano; e, por fim, a proclamação de um movimento de cinema feminista focado no crescimento da consciência feminina na sociedade sul-coreana.

Tais pensamentos são bastantes semelhantes aos iniciados no ocidente como o de Claire Johnston e Laura Mulvey. “*Women’s cinema as counter cinema*”, publicado em 1973, de Claire Johnston, dá início ao debate sobre o fazer feminista no cinema. Segundo a autora, a imagem fetichista da mulher nas telas não a representa, mas está diretamente ligada ao narcisismo masculino por um processo de diferenciação do falo. Nesse artigo, surgem as primeiras considerações a respeito de um contra-cinema feminista a partir de um rompimento com o modelo hollywoodiano.

Segundo Johnston (2000, p. 29): “Romantismo não nos proverá com as ferramentas necessárias para construir um cinema de mulheres: nossa objetificação não pode ser superada simplesmente por analisá-la de forma artística (tradução minha).”²⁶. O que é proposto nesse momento é um cinema que, ao retratar mulheres, esteja despido de idealizações. Mais importante do que mostrar uma mulher como figura central de uma trama é como essa mulher

²⁶ “Romanticism will not provide us with the necessary tools to construct a women's cinema: our objetification cannot be overcome simply by examining it artistically.”

é mostrada. As escolhas de decupagem, som, roteiro, montagem são mais do que um simples fazer cinematográfico: são um ato político.

O pensamento da autora britânica Laura Mulvey também vai contra a escopofilia masculina no cinema dos anos 70. Mulvey publicou o artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, em que analisa, através de uma abordagem freudiana, a recepção das imagens femininas pelo público masculino. Segundo Mulvey, o cinema clássico hollywoodiano possui características de escopofilia: o que é demonstrado nas telas é capaz de gerar prazer apenas pela observação. Percebemos, então, que em dois lugares tão distantes, as cineastas começam a se preocupar com abordagens e decupagens a fim de construir um novo modo de contar histórias sob um ponto de vista feminino.

Segundo Park Nohchool (2008), o Kaidu Club emitia posicionamentos políticos contra a ditadura política vigente e o machismo. Uma das denúncias feitas por Han Ok-Hee era que uma mulher que possuía diploma, até mesmo de pós-graduação, não podia se candidatar a um emprego na área de comunicação em massa, uma vez que as vagas nessas empresas eram limitadas aos homens que possuíam a mesma graduação e os anos de serviço militar completos.

Além disso, vários fatores pessoais da vida da cineasta tais como o segundo casamento de seu pai e o casamento fracassado de sua irmã a fizeram desenvolver um senso de responsabilidade acerca dos problemas das mulheres. Vivendo sob essa conjuntura social, Han Ok-Hee afirmava que o Kaidu Club era um fruto dos aspectos culturais da Coreia do Sul que excluía as mulheres (Park, 2008).

Vivendo sob uma ditadura militar, Han Ok-Hee e as demais integrantes do Kaidu Club buscavam oportunidades no exterior e estavam cientes do festival de filmes de mulheres iniciado por Agnès Varda na Europa. Porém, apenas em 1975, quando a ONU declarou o ano como “Ano Internacional da Mulher”, Han e outras cineastas, e até mesmo Park Nam Ok, participaram de um seminário chamado “Mulheres e o Mundo do Cinema” em Seul. A partir desse momento, outras oportunidades surgiram: na mesma década o Instituto Goethe abriu portas para as realizadoras sul-coreanas exibirem seus filmes e conhecerem o cinema alemão. Esse intercâmbio cultural despertou em Han Ok Hee o interesse pelo expressionismo alemão, fazendo com que ela se mudasse para a Europa a fim de continuar os seus estudos em cinema.

Na década de 1980 surge então um novo nome como figura central no desenvolvimento de um cinema feminista sul-coreano: Kim So-Young. Essa realizadora era aluna na Academia de Filmes da Coreia e, em 1989, fundou o *Bariteo*, coletivo de cineastas

mulheres independentes que tinha como lema “Deixe-nos resolver os problemas das mulheres através das telas”.

O movimento das mulheres da época estava vinculado ao movimento cultural *minjung*, que via a classe trabalhadora como a essência para uma reforma democrática. O movimento feminista considerava as mulheres trabalhadoras (*minjung yosong*) e as de classe mais baixas (*kichung yosong*) como assuntos centrais da liberação das mulheres. Uma vez que as mulheres trabalhadoras não conseguiram representatividade política, foi na cultura que os debates sobre a mulher na sociedade se desenvolveram, como Park Nohchool explica:

Em primeiro lugar, o conceito de mulheres da classe trabalhadora implica uma divisão de classe entre as mulheres da classe média e as mulheres da classe trabalhadora que resistem a serem absorvidas pelo liberalismo. Em segundo lugar, ao se opor aos homens da classe trabalhadora (*minjung namsong*), as mulheres da classe trabalhadora serviram para revelar o machismo oculto sob a identidade monolítica da classe trabalhadora. Assim, as mulheres da classe trabalhadora constituem uma identidade social distinta cujos interesses estão ligados às questões de classe e política de gênero. Apesar da potencialidade política, no entanto, as mulheres da classe trabalhadora quase não conseguiram formar uma voz unificada na arena política na década de 1980. Em vez disso, as questões de classe e gênero nas quais as mulheres da classe trabalhadora estavam envolvidas forneceram os temas para atividades culturais e intelectuais que avançaram as agendas para o filme de mulheres independentes forneceu um local para tais atividades.²⁷ (Park, 2008, p. 141-142, tradução minha)

O primeiro filme lançado pelo *Bariteo* e liderado por Kim So-Young dentro do coletivo foi *Even a little weed has its name* (1990). A narrativa, dividida em duas partes, fala primeiramente sobre uma mulher trabalhadora balanceando suas obrigações maternas e empregatícias; já a segunda, dramatiza as memórias de uma trabalhadora que realmente existiu. O problema relacionado ao longa-metragem do grupo foi ter sido filmado ao mesmo tempo que *The night before the Strike* (1990) pelo coletivo *Jansangot Mae*.

²⁷ “First, the concept of the working-class women implies a class division between the middle-class women and the working-class women who resist their being absorbed into liberalism with which the upper-middle class intellectuals saturated the women’s movement by then. Second, by opposing itself to the workin class men (*minjung namsong*), the working-class women served to disclose male chauvinism hidden under the monolithic working-class identity. Thus, the working-class women constitute a distinctive social identity whose interests are linked to the issues of class and gender politics. Despite the political potentiality, however, the working-class women barely arose to form a unified voice in the political arena in the 1980s. Instead, the class and gender issues in which the workin class women were involved provided the themes for cultural and intellectual activities that advanced the agendas for the women’s movement. The independent woman’s film provided one venue for such activities.”

Jansangot Mae possuía integrantes de ambos os sexos, mas houve uma debandada das mulheres do grupo que saíram para ingressar o *Bariteo*. Park Nohchool (2008) afirma que *Jansangot Mae* acusou o *Bariteo* de ser um oponente por conta das integrantes que se uniram ao projeto *Even a little weed has its name* (1990). A resposta foi uma denúncia de Kim So-Young de que, na Academia de Cinema da Coreia, um instrutor de uso de câmera sugeriu que as mulheres traziam má sorte e, por isso, não as deixavam utilizar os equipamentos.

Esse episódio é capaz de criar um paralelo interessante com outra autora ocidental. Mary Ann Doane trouxe uma reflexão a respeito das mulheres atrás das câmeras: “As imagens cinematográficas da mulher têm sido tão constantemente opressivas e repressivas que a simples ideia de uma realização feminista de filmagem parece ser impossível. O simples ato de dirigir uma câmera a uma mulher se tornou o equivalente a um ato terrorista.” (1981, p.22, tradução minha)²⁸ A posição do instrutor da universidade de não permitir as alunas de utilizarem as câmeras pode representar um medo do que essas realizadoras têm a dizer?

A fim de reduzir a rivalidade entre os grupos, o *Bariteo* integrou o desenvolvimento de *The night before the strike* (1990). Essa decisão promoveu uma troca de conhecimentos capaz de explicar aos integrantes homens do *Jansangot Mae* a respeito dos problemas enfrentados pelas mulheres. Os próximos trabalhos do *Bariteo* tiveram foco cada vez menos nas mulheres e cada vez mais nos problemas de classe. Infelizmente, os últimos documentários com participação das integrantes desse grupo nem mesmo levaram os créditos para o coletivo, que teve um fim abrupto em 1992. Porém, as pequenas ervas daninhas do primeiro filme do *Bariteo* não morreram: uma de suas sementes voou para longe e cresceu fortemente em suas produções: Byun Young-Ju.

Conhecida pela trilogia documental *Najeun Moksori*²⁹, os esforços de Byun Young-Ju foram para dar voz às mulheres que serviram como mulheres de conforto³⁰ para o exército japonês. Apesar de existirem outras realizações documentais com esse propósito, é a partir do trabalho desta cineasta que as sobreviventes da colonização japonesa são retratadas com mais humanidade. Isso ocorreu pelo desenvolvimento dos laços afetivos entre a diretora e as entrevistadas.

²⁸“Cinematic images of woman have been so consistently oppressive and repressive that the very idea of a feminist filmmaking practice seems an impossibility. The simple gesture of directing a camera toward a woman has become equivalent to a terrorist act.”

²⁹ Romanização para 낮은 목소리. A expressão significa “murmúrio”.

³⁰ Mulheres de conforto é o termo usado para designar jovens que foram obrigadas a se prostituir nos bordéis militares durante a colonização japonesa que começou em 1910 e durou até o fim da 2ª Guerra Mundial.

O vínculo de confiança desenvolvido entre a diretora e as antigas mulheres de conforto é significativo, dada a hesitação inicial das mulheres em concordar com o primeiro filme. As expectativas delas eram muito baixas, pois o tratamento na imprensa tinha sido problemático até então. Elas foram apresentadas em documentários e reportagens que as reduziram a vítimas, reduziram seus comentários a frases de efeito e se concentraram apenas no passado, na maioria das vezes por meio de depoimentos que se tornaram rotineiros. Byun teve sucesso em sua tentativa de criar um jornal cinematográfico, em essência, uma “voz” para as mulheres, porque elas mesmas foram ativas na produção da trilogia.³¹ (Gateward, 2007, p. 213, tradução minha)

O primeiro documentário dessa trilogia foi lançado em 1995, com sequências em 1997 e 1999. As exibições no Japão e na Coreia do Sul foram uma forma de apoiar as mulheres que se esforçam até hoje para receber um pedido de desculpas oficial por parte do governo japonês (Paquet, 2009, p. 37). Por outro lado, Hye Jean Chung (2019, p. 277) afirma que o ponto principal dessa trilogia não é reclamar sobre os corpos das mulheres de conforto, mas proteger os corpos das mulheres atuais. Segundo a diretora, nos anos 1990, o turismo sexual na Coreia do Sul ainda apresentava um cenário de homens japoneses buscando prostitutas coreanas, demonstrando uma perpetuação da violência sexual em uma herança colonial entre Japão e península coreana.

Podemos afirmar que o trabalho documental de Byun Young-Ju traz uma proposta de apresentar as mulheres como sujeitos de uma situação, e não mais como objetos a serem apenas apresentados. Graças ao incentivo da diretora, as entrevistadas, que eram apenas personagens nos dois primeiros documentários, tomaram as rédeas da história e se tornaram agentes ativas do documentário. No último filme, elas se tornam responsáveis por operar as câmeras e realizar as entrevistas (Paquet, 2009, p. 37). De forma semelhante ao processo de Byun e suas entrevistadas em *Najeun Moksori*, Veiga (2019) explica o que foi a crítica feminista do cinema que influenciou gerações de realizadoras audiovisuais:

A crítica feminista do cinema emergiu com força principalmente a partir do início dos anos 1970. Acompanhando e fazendo eco às reivindicações dos movimentos de mulheres feministas, essa crítica buscava na produção cinematográfica lugares sociais reservados às mulheres como personagens

³¹ “The bond of trust that developed between the director and the former comfort women is significant, given the women’s initial hesitance to agree to the first film. Their expectations were very low, as their treatment in the press has been problematic. They were featured in documentaries and news stories that reduced them to victims, shortened their comments to sound bites, and concentrated only on the past, most often through testimonials that became rote. Byun succeeded in her attempt to create a cinematic journal, in essence, a “voice” for the women, because they themselves were active in the production of the trilogy.”

dos filmes – raras ou nulas protagonistas – ao mesmo tempo em que instigava as mulheres a tomarem as câmeras sob seu comando e, com elas, a rodarem suas próprias películas. Os filmes das diretoras não podiam seguir os mesmos rumos que os de seus colegas “autores” de cinema. (Veiga, 2019, p. 261)

As transformações políticas da Coreia do Sul foram responsáveis pela reorganização do mercado audiovisual durante a década de 1990, e isso permitiu que houvesse um terreno fértil para as produções daquele período, refletindo também nos filmes feitos por mulheres. Segundo Hyun Seon Park (2020, p. 91), “o crescente movimento feminista levou as cineastas a abordar questões sociais, incluindo abuso sexual, violência doméstica, ideais opressores de beleza feminina e desigualdade de gênero”³².

O incentivo aos festivais foi determinante na primeira fase da *Hallyu* para que as diretoras exibissem os seus filmes, em especial a primeira edição do Festival Internacional de Filmes de Mulheres em Seul em abril de 1997. Sob o lema “Veja o mundo através dos olhos de uma mulher”, o evento contou não só com a mostra de cinema, mas com outras atividades que contribuíram com o fazer cinematográfico das profissionais presentes, como explica Park:

O discurso cultural desde a década de 1990, que foi amadurecido por vários eventos como o Festival Internacional de Filmes de Mulheres em Seul, seminários de pequenos grupos, cultura cinéfila e a tradução de importantes trabalhos teóricos, alimentou uma nova geração de acadêmicos a conceitos importantes da teoria do cinema feminista e estudos culturais como “o olhar”, “feminino-monstruoso”, “corpo político” e “ficção dominante”. Equipado com teorias críticas sobre espectador e melodrama, bem como novas práticas feministas de narrativa e representação, estudiosas e críticas do cinema feministas lutaram contra o paradigma centrado no homem da teoria de cinema que reproduzia as perspectivas narrativas masculinas dos filmes.³³ (Park, 2020, p. 94, tradução minha)

É possível identificar muitas das problemáticas abordadas por Claire Johnston, Laura Mulvey e Mary Ann Doane nos filmes feministas sul-coreanos, porém, possivelmente a teoria que mais abraça as questões tratadas pelas mulheres do período contemporâneo é a de Teresa

³² “Also, the growing feminist movement impelled filmmakers to take up social issues including sexual abuse, domestic violence, oppressive ideals of feminine beauty, and gender inequality [...]”

³³ “The cultural discourse since the 1990s, which were ripen by such multiple agencies as the Seoul International Women’s Film Festival, small group seminars, cinephile culture, and the translation of key theoretical works, provided nourishment to a new generation of scholars to important concepts of feminist film theory and cultural studies, such as ‘the gaze,’ ‘monstrous feminine,’ ‘bodypolitics,’ and ‘thedominant fiction.’ Equippedwith critical theories on spectatorship and melodrama as well as new feminist practices of narrative and representation, feminist film scholars and critics fought against the male-centered paradigm of film theory that reproduced the male-centered perspectives and narratives of films.”

de Lauretis. Isso porque a autora vai apresentar um pensamento em que “gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social, em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe.” (Lauretis, 2009, p. 210)

Muito além de discutir a mulher a partir da sua diferença em relação ao homem, Lauretis trata do gênero como uma construção que acontece nas esferas públicas e privadas da nossa sociedade. Essa ideia conversa de uma forma muito curiosa com os preceitos confucionistas em que homens e mulheres possuem deveres diferentes na família e na sociedade. A respeito dessas categorias, Teresa de Lauretis afirma:

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade. Sob essa ótica, a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (embora cada qual de seu modo) são entendidas como sendo “sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social” (Lauretis, 2009. p. 211-212)

O que percebemos nas produções mais recentes das cineastas sul-coreanas é a contestação desses papéis definidos pela filosofia confucionista que permeia a cultura da Coreia do Sul há séculos. Os longas-metragens realizados por mulheres trazem, em alguma proporção, um conflito entre o tradicional e o moderno; ou entre a feminilidade doméstica e o constante desejo pela independência emocional e financeira.

Através de um modelo popular como o melodrama, as autoras do cinema *hallyu* encontram espaço para discutir os conflitos atuais enfrentados pelas mulheres do leste asiático; e poder para construir novas concepções a respeito da mulher contemporânea por meio da auto-representação desenvolvida em seus trabalhos. Nos próximos capítulos, começaremos a abordar quais são esses posicionamentos femininos no mundo atual quanto à sexualidade, maternidade e trabalho.

2. SEXUALIDADE EM *A GIRL AT MY DOOR* (2014)

Este capítulo propõe uma análise de *A Girl at My Door* (2014) a fim de propor uma discussão sobre a construção da sexualidade feminina no cinema sul-coreano. Temas como a homossexualidade das mulheres, a violência doméstica, a pedofilia, o alcoolismo e as diferenças culturais entre a capital do país e os vilarejos do interior geraram fortes reações no público durante a produção e exibição do longa-metragem. Nesta breve introdução, busca-se tecer uma contextualização sociocultural para elucidar algumas dessas questões.

O ambiente rico em festivais foi a porta de entrada para a distribuição dos primeiros curtas metragens de July Jung. Essa diretora é formada em Artes Visuais pela Universidade Sungkyunkwan e pós-graduada na Universidade Nacional de Artes da Coreia sob orientação de Lee Chang Dong, diretor consagrado, naquele período, pelo longa-metragem *Oasis* (2002) KOFIC (2020).

A rápida ascensão profissional de July Jung nos festivais fez com que a diretora pudesse realizar o seu primeiro longa-metragem em 2014, *A Girl at My Door*. O longa, que traz à tona as questões da homossexualidade e da homofobia na Coreia do Sul, da discriminação no ambiente de trabalho e da maternidade, foi premiado em diversos festivais na China e na Coreia, além de ter sido premiado na categoria Melhor Primeiro Filme no Festival Internacional de Filmes de Estocolmo em 2014.

Como mencionamos na introdução deste trabalho, um dos pilares da produção audiovisual coreana contemporânea é o incentivo através do capital privado, mas *A Girl at My Door* (2014)³⁴ não teve facilidade em encontrar patrocinadores principalmente por trazer à tona o tema da homossexualidade feminina. Outros temas, que foram considerados polêmicos, resultando na falta de interesse dos investidores, foram o do abuso infantil, o abismo entre a capital do país e o interior e a imigração ilegal.

Devido a essas adversidades, July Jung trabalhou com um orçamento limitado ao equivalente a USD 300.000,00 cedidos pelo KOFIC, Conselho de Filmes Coreanos. Além disso, a fim de ajudar o filme a sair do papel, as atrizes principais Bae Doona e Kim Sae-Ron aceitaram trabalhar sem receber pagamento.

Durante a transição dos curtas-metragens para festivais para um longa-metragem distribuído no cinema doméstico, July Jung abandona as suas experimentações e ensaios

³⁴ *A Girl at My Door* é o nome dado ao filme na sua distribuição internacional. O título original da produção é *Do Hee-ya*, sendo que Do Hee é o nome de uma das personagens e o sufixo -ya demonstra afeto. O título original traduzido é algo como “Querida Do Hee” ou, “Minha querida Do Hee”.

comuns a seus curtas e opta por um gênero de fácil compreensão e apreciação: o melodrama. Porém, a escolha por esse gênero não faz com que ela deixe os temas políticos de feminismo e LGBTQIA+ sejam abandonados. A teórica Claire Johnston (2018) fala sobre essa convergência entre o cinema de entretenimento e político:

Nesse momento, deve ser desenvolvida uma estratégia capaz de abranger tanto a noção de cinema como ferramenta política quanto o cinema como entretenimento. Por muito tempo, estes foram considerados dois pólos opostos com pouco terreno comum. Para contrariar nossa objetificação no cinema, nossas fantasias coletivas devem ser liberadas: o cinema feminino deve incorporar a ação do desejo: tal objetivo exige o uso do filme de entretenimento. As ideias derivadas do filme de entretenimento, portanto, devem informar o filme político, e as ideias políticas devem informar o cinema de entretenimento: uma via de mão dupla ³⁵(Johnston, 2018, p. 31, tradução minha)

O longa-metragem acompanha a história de Lee Young-Nam, uma oficial da polícia que é transferida de Seul para uma cidade de pescadores no litoral, Yeosu. Ao chegar no local, ela conhece Sun Do-Hee, uma criança em situação de vulnerabilidade que sofre agressões físicas por parte de seu pai adotivo, Park Yong-Ha. O sentimento de solidão de Lee Young-Nam em sua nova moradia faz com que ela reconheça o mesmo sentimento na pequena Do-Hee e faz com que seja uma questão de tempo até que ela se posicione ativamente como protetora da garota. A intimidade faz com que a oficial, em alguns momentos, assuma funções, e em outros, tente se afastar da situação.

Toda a cidade sabe dos maus tratos que a garota sofre, mas os crimes do pai são tolerados porque ele é uma pessoa que movimenta a economia local e gerencia o trabalho dos pescadores. Além disso, os policiais locais o defendem sob o argumento de que ele é um herói por cuidar de uma garota que nem mesmo é sua filha biológica; e que só agride a garota quando bebe.

Essa é a primeira introdução do tema de alcoolismo na trama. Em seguida, descobre-se que a oficial Lee Young-Nam também tem uma relação viciosa com o álcool. É importante, então, compreender o espaço que o consumo de bebidas alcoólicas ocupa na vida não só dos coreanos, mas também em outros países do leste asiático.

³⁵ “At this point in time, a strategy should be developed which embraces both the notion of films as political tool and film as entertainment. For too long these have been regarded as two opposing poles with little common ground. In order to counter our objectification in the cinema, our collective fantasies must be released: women’s cinema must embody the working through of desire: such and objective demands the use of the entertainment film. Ideas derived from the entertainment film, then, should inform the political film, and political ideas should inform the entertainment cinema: a two way process”

A Coreia do Sul é um país conhecido pelo consumo excessivo de álcool. Sparsbrod (2020) explica que a população sul-coreana encontra na bebida uma forma de aliviar o stress, já que o país é um dos com as maiores cargas horárias de trabalho do mundo e, portanto, esse hábito é tolerado. Há também uma situação semelhante ao Nomikai³⁶ japonês: a prática dos empregados de saírem para beber com o chefe, em que há uma pressão normalizada de comparecer e de não ir embora antes de seu superior, ou então de consumir bebidas em quantidade igual ou superior a dos colegas de trabalho como forma de provação.

Outro tema trabalhado durante toda a narrativa é a homossexualidade da oficial Lee Young-Nam. Na Coreia do Sul, as pessoas LGBTQIA+ são vistas como deficientes ou doentes mentais (Gay, 2019). Não existem leis que decretem prisão aos homossexuais, mas direitos básicos como o de união estável são negados a essa comunidade. O fato da Coreia do Sul ser um país majoritariamente cristão e bastante radical em sua religião pode ser um fator que contribui para uma visão pejorativa dessa minoria. Segundo reportagem de Gay (2019), é comum pessoas da comunidade LGBTQIA+ serem demitidas por conta de sua orientação sexual ou serem vítimas de alguma forma de agressão.

Em *A Girl at My Door* (2014), esse conservadorismo pode ser percebido durante uma visita da ex-namorada de Lee Young-Nam. É com seu súbito aparecimento que descobrimos a orientação sexual da personagem e que esse foi o motivo da sua transferência para Yeosu. Quando Park Yong-Ha descobre o antigo relacionamento da policial, ele tenta usar isso como moeda de troca para não ser punido por seus feitos. Ele sabe que, se na capital do país a homossexualidade já é condenada, a policial perderia qualquer tipo de autoridade na pequena cidade por essa questão pessoal.

Assim que ele é preso em flagrante por contratar imigrantes ilegais como mão de obra, Park Yong-Ha arma a prisão de Lee Young-Nam acusando-a de molestar sua filha. É por conta da homofobia que a oficial é presa imediatamente depois da denúncia. Durante o seu interrogatório, o investigador até sugere uma aproximação entre a homossexualidade e a pedofilia.

³⁶ Nomikai (飲み会) é uma festa para beber que acontece após o expediente das empresas. É comum um grupo de trabalhadores, geralmente acompanhados de seus chefes, saírem para beber juntos. O aceite ao convite acontece geralmente por uma pressão de não negar um pedido do chefe, mas também está associado a maior facilidade de se relacionar com as pessoas estando embriagado. (Harrison, 2019)

2.1. Som, silêncio e significado

Como já afirmamos na introdução, a etimologia da palavra melodrama é a junção da palavra *melos*, de origem grega, que significa música, com *drame*, do latim antigo que significa drama. O gênero filmico é, então, marcado pelo uso da música ao decorrer da obra. Segundo Thomas Elsaesser (1987), o acompanhamento musical funciona como um sistema de pontuação “dando cores expressivas e contraste cromático à história, orquestrando os altos e baixos emocionais da intriga” (tradução minha).³⁷

A trilha musical, portanto, tem uma função primordial de pontuar as emoções da trama, guiando o espectador através do turbilhão de sentimentos que esse gênero oferece. A música, estando no plano de fundo conforme a hierarquia dos sons, consegue prover mais informações sobre o estado de espírito dos personagens, seus sentimentos positivos e negativos.

A Girl at My Door (2014) apresenta uma característica peculiar para um melodrama: em boa parte do longa-metragem a diretora opta pela abstenção da trilha musical. Há alguns sons extradiegéticos no início e no fim da história referentes às emoções de Lee Young Nam. A música diegética acontece em dois momentos do filme: no karaokê, onde Park Yong Ha canta uma música para flertar com a policial, e na casa de Lee Young Nam quando Do Hee performa uma música de k-pop. A música extradiegética funciona como uma pontuação das emoções da protagonista enquanto a diegética é uma expressão dos gostos e das vontades de outros personagens. Há a construção de um simbolismo referente aos sentimentos que são reprimidos e àqueles que são expostos.

A cena inicial mostra a chegada da oficial Lee Young Nam à cidade de Yeosu³⁸. Inicialmente, ouvimos o barulho das gotas de chuva batendo no para-brisa de seu carro e em todo o ambiente. Assim que a tempestade cessa, são apresentados elementos típicos de uma cidade do interior: vegetação alta, sapos, poças, ausência de arranha-céus e predominância de casas térreas, mostrando um contraste em relação à capital do país, Seul. O barulho da chuva se vai e dá espaço a uma música instrumental chamada “inauditável”. Segundo Gorbman (1987), essa música não chama atenção para si, e tem função de preencher a cena e indicar algo ao espectador.

³⁷ “It [musical accompaniment] allows melodramatic elements to be seen as constituents of a system of punctuation, giving expressive colour and chromatic contrast to the story-line, by orchestrating the emotional ups and downs of the intrigue.”

³⁸ Yeosu se localiza no litoral do extremo sul da Coreia do Sul. A distância até a capital do país é de 318km.

Eu coloquei o termo entre aspas, porque, claro, a música de um filme pode sempre ser ouvida. De qualquer forma – algo análogo à “invisibilidade” da edição em continuidade da trilha imagética – um conjunto de práticas convencionais que resultam no espectador normalmente não ouvindo ou dando atenção a isso conscientemente. O volume, clima e ritmo devem ser subordinados aos ditados dramáticos e emocionais do filme. (Gorbman 1987, p. 76, tradução minha)³⁹

Nesse caso, a função da melodia é indicar a calma interior do país e apresentar esse espaço como cenário da trama:



Imagem 1: Introdução do cenário *A Girl at My Door* (2014)

Após essa introdução, a música extradiegética, que se refere aos sentimentos da protagonista, se vai. Enquanto Lee Young Nam é apresentada à cidade, se estabelece em sua nova casa, vai ao trabalho ou ao mercado, há uma privação de trilha musical. Nesse momento, apenas os sons diegéticos de passos, abrir e fechar de portas, apitar do caixa do supermercado, freios da bicicleta preenchem a banda sonora do filme. Segundo Chion (2011), essa é uma forma de exprimir o silêncio: exprimindo os ruídos cotidianos que não chamam a nossa atenção, mas são audíveis quando sons mais altos se calam. É a sensação de vazio que permeia a vida da personagem ao realizar essas tarefas.

Ora, se a música possui a função de pontuar os sentimentos da personagem, o que o espectador compreende ao absorver o silêncio? Cabe aqui um leve desvio para falar da música

³⁹ “I have set the term in quotes because, of course, film music can always be heard. However - and somewhat analogously to the "invisibility" of continuity editing on the image track - a set of conventional practices (discursive practices and viewing/listening habits) has evolved which result in the spectator not normally hearing it or attending to it consciently. Its volume, mood, and rhythm must be subordinated to the dramatic and emotional dictates of the film narrative.”

diegética. Um dos únicos homens jovens em Yeosu é Park Yong Ha. Ele é responsável pela pesca na cidade e faz a economia local funcionar. Com a chegada de uma policial mulher e de idade aproximada, ele enxerga Lee Young Nam como uma potencial pretendente. Há um evento para comemorar a chegada da oficial em Yeosu e todos vão para um karaokê celebrar. Yong Ha convida a policial para cantar uma música com ele, mas ela se recusa. Os versos da canção em meio à melodia do aparelho e às palmas dos demais convidados sugerem, na verdade, um flerte:

Park Yong Ha: Venha aqui. É a sua vez, chefe
 O verso já está quase começando
 Mulher: Talvez ela queira cantar uma música diferente
 Park Yong Ha: Anda logo! Venha aqui!
 A música já começou
 Ela é uma mulher devastadora
 Policial tão atraente
 E amada por muitos
 Mas eu a escolhi
 entre todas as outras
 Você é tão linda
 Você é tão sexy
 (transcrito de *A Girl at My Door*, 2014)

A música diegética surge como uma forma de Yong há expressar sua emoção: o som cumpre a sua função inicial de pontuar a extroversão e o sentimento de luxúria pela policial. Em seguida, há uma oposição a esse momento: quando a cena é cortada, vemos Young Nam sozinha em sua casa bebendo um copo de soju⁴⁰ na mais profunda quietude. A transição de um ambiente barulhento e caótico para a quietude e conforto do lar demonstram um distanciamento entre a protagonista e a população local. Segundo Michel Chion (2011), o silêncio não é algo absoluto, uma existência por si só. Ele é a produção de um efeito de contraste como o autor explica em:

Contudo, a impressão do silêncio não é o simples efeito de uma ausência de ruído, só se produz quando é trazido por todo um contexto e por toda uma preparação, que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma sequência barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo do som que ouvimos anteriormente ou o que imaginamos; é o produto de um contraste. (Chion, 2011)

⁴⁰ Bebida destilada à base de arroz típica da Coreia do Sul.

Uma vez entendido que a música é um método de pontuar as emoções no melodrama, pode se deduzir que o contraste pelo silêncio significa o oposto: a ausência de sentimentos da policial, mostrado na sua resistência em se envolver com as pessoas do vilarejo. Isso revela uma opção da personagem em se pautar na racionalidade, na análise fria e distante de tudo o que acontece ao seu redor. Em um diálogo posterior, Lee Young Nam encontra seu superior que a aconselha a ficar longe de problemas durante um ano para poder retornar à Seul.

As atitudes da policial são compreendidas neste momento: não se envolver afetivamente com o local e com as pessoas é o jeito que ela encontra de seguir uma ordem para se manter longe de problemas e recuperar sua posição em Seul. Posteriormente, o espectador descobre que o escândalo em que a personagem estava envolvida era um relacionamento homoafetivo: sua transferência é uma punição dada por conta da homofobia presente nas instituições sul-coreanas. A homossexualidade é vista como algo que desonra a polícia por não ser um comportamento exemplar perante o resto do corpo social.

A cena seguinte mostra Lee Young Nam correndo pela ilha para se exercitar. O som dos passos apressados e do farfalhar do vento nas folhas das árvores aos poucos é preenchido por uma suave melodia no momento que ela para de correr e observa algo. Atrilando as músicas extra-diegéticas aos sentimentos da protagonista, uma curiosidade surge: o que causou tal reação emocional? A resposta vem quando o primeiro plano de seu rosto curioso é seguido de um contraplano mostrando seu campo de visão: a contemplação de Do Hee dançando em um pier.

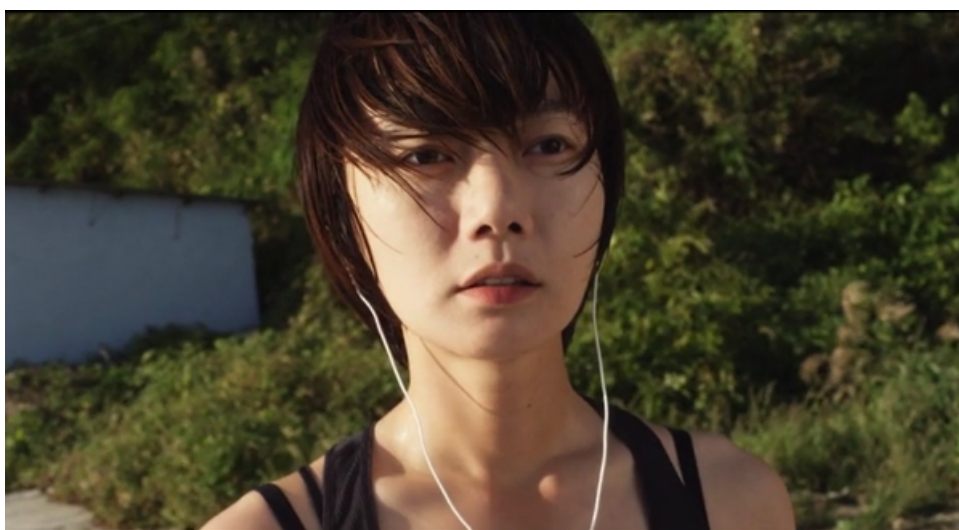




Imagem 2: Lee Young Nam em momento de contemplação
(*A Girl at my Door*, 2019)

No começo do longa-metragem há uma música durante a chegada da policial na cidade e de seu primeiro encontro com a criança sozinha. Agora, novamente, o encontro em que apenas as duas estão presentes é marcado pela trilha musical. Nesse ponto da história, Lee Young Nam já sabe que a criança não tem mãe, é agredida pelo pai e sofre bullying dos colegas da escola. July Jung afirmou em entrevista que *A Girl at My Door* (2014) é sobre o encontro de duas pessoas solitárias, isoladas em seus próprios sentimentos. Esse momento de contemplação reflete o sentimento empático de Lee Young Nam por Do Hee.

Mais tarde, durante sua ronda noturna, a protagonista é convidada pelos residentes de Yeosu para beber. Ela ignora o convite, e, então, Park Yong Ha grita com Do Hee por estar fora de casa durante a noite. A garota segue a bicicleta da policial e, em determinado momento, sobe na garupa para pegar uma carona para casa. Ao passarem em frente ao pier, Lee Young Nam questiona o que ela estava fazendo mais cedo naquele local, e a criança diz que estava praticando a sua dança. Ela repete a ação, mas dessa vez não há música extradiegética. Seus movimentos são embalados apenas pelo seu cantarolar infantil.

Diferentemente do que aconteceu durante o dia, uma contemplação emocional e empática da solidão da garota, agora, a protagonista tem uma análise mais racional de que era apenas uma criança dançando para se entreter. Importante ressaltar que, as cores quentes do encontro diurno se contrastam com a luz branca e chapada dos postes no encontro noturno, também indicando essa dualidade entre emotivo e racional.



Imagem 3: Do Hee dança novamente. Não há acompanhamento musical.
(*A Girl at My Door*, 2014)

Por conta das constantes agressões do pai, Do Hee é levada por Lee Young Nam para morar em sua casa. Apesar de não haver trilha musical, percebe-se que os sons de passos solitários e goles de bebida alcoólica são aos poucos substituídos pelos sons de talheres durante as refeições e risadas. A espontaneidade da garota toma conta do lugar e começa a quebrar a resistência da policial de se aproximar das pessoas.

Nesses momentos de convivência, outro uso de música diegética deve ser comentado. Enquanto a protagonista cozinha o jantar, Do Hee assiste a performance de um grupo de *idols* na TV. Ela imediatamente se levanta e pede por atenção e repete a coreografia do grupo que está sendo exibida no programa.



Imagem 4: Do Hee imita performance exibida na TV
(*A Girl at My Door*, 2014)

A música em questão é *Would you like some tea?*⁴¹ do grupo feminino Hello Venus. Os versos narram a frustração de uma garota ao tentar progredir num relacionamento amoroso com um rapaz. Especificamente, as palavras mostradas na cena de *A Girl at My Door* (2014) dizem:

Todo dia, toda noite, quando nós vamos ficar um pouco mais próximos?
Eu não posso dizer isso porque sou uma garota
Menino estúpido, menino bobo! Eu não posso esperar mais
Hoje eu terei coragem e te direi.

Depois que o sol se põe, quando a escuridão cai
Por favor, me leve para casa.⁴²
(Hello Venus - *차 마실래?*, 2013, tradução minha)

Tais versos podem indicar a expectativa romântica de Do Hee, uma vez que o filme mostra a confusão de sentimentos que ela desenvolve, nesse momento, pela policial que a salvou. Outra curiosidade sobre a música do grupo Hello Venus que fortalece essa análise é que a música é um sample⁴³ do Cânone em Ré Maior do compositor alemão Johann Pachelbel. Segundo Levine (2019), há uma história de que essa composição foi um presente

⁴¹차 마실래?

⁴²Everyday! Everynight! 언제쯤 더 가까워질까? 여자라서 말도 못하고. Stupid Boy!! Silly Boy!! 더 이상 기다릴 수 없어. 오늘은 용기 내서 말할게요. 저녁 해가 진 후에 어둠이 내린 후에 나를 집으로 데려다 주세요.

⁴³Muito comum no rock, eletrônico, pop e hip hop, o sample é a reutilização de parte de uma gravação de som em um novo produto musical. Essa amostra pode surgir de forma direta, cortada ou remixada.

de casamento para o irmão mais velho de Bach e até hoje é usada em cerimônias matrimoniais.

Outra possível leitura dessa expressão através do k-pop é de uma socialização feminina cultural do país. A carreira de *idol*⁴⁴ é muito visada na Coreia do Sul pelos altos salários e é comum que os trainees⁴⁵ se preparem para a fama desde a infância, aprendendo a dançar, cantar e a se portar de acordo com as orientações de sua empresa, ou seja, sendo moldados como um produto midiático.

Os grupos femininos seguem padrões de beleza exigentes a respeito peso e aparência, são proibidas de namorar e até mesmo possuem carreiras curtas. Ao chegarem aos 30 anos, é comum haver o *disband*⁴⁶ dos grupos, o que mostra o etarismo do k-pop. Em suas entrevistas, elas devem ser tímidas, educadas e recatadas, em oposição aos figurinos das performances, muitas vezes um tanto quanto reveladores. Tal combinação visa mais do que agradar ao público sul-coreano, os fãs masculinos devem sonhar com a possibilidade de ter um relacionamento amoroso com sua *idol* favorita.



Imagem 5: O grupo Hello Venus performa *Would you like some tea?* (Youtube, 2013)

Dessa forma, a performance de Do Hee pode ser entendida não apenas como uma brincadeira infantil, mas como uma apreensão e reprodução da cultura pop sul-coreana. Mesmo sendo apenas uma criança, ela compreende o ideal de beleza e comportamento

⁴⁴Termo usado para se referir às celebridades do K-pop, mas também utilizadora para atores famosos da Coreia do Sul

⁴⁵Crianças e jovens em treinamento para se tornarem ídols. É comum que eles vivam e treinem juntos desde os 9 ou 10 anos de idade.

⁴⁶Fim de um grupo de k-pop.

feminino e se espelha nisso. O resultado dessa exposição é uma auto-sexualização precoce que acompanha a personagem e é demonstrada em outros acontecimentos da narrativa.

Após esse momento musical de Do Hee, mais uma vez o silêncio musical toma conta da tela. Apenas os ruídos diegéticos pontuam as desavenças da trama, sejam elas brigas físicas ou questões legais. A racionalidade de Lee Young Nam se expressa enquanto ela tenta resolver conflitos dos trabalhadores ilegais da região, assim como em sua defesa quando acusada de abusar de Do Hee. Esse distanciamento é mantido até os momentos finais de *A Girl at My Door* (2014) quando o pai de Do Hee é preso e a garota fica só. A policial é transferida novamente e vai se despedir da garota, só momentos depois, ao conversar com um colega de trabalho, ela se dá conta de que Do Hee é uma criança diferente e precisa de cuidados. Nesse momento, Lee Young Nam pede para que ele pare o carro, pois ela esqueceu algo. Ela volta e se reencontra com a criança, convidando-a para ir embora com ela.

Nesse momento, uma única nota musical aparece timidamente e divide espaço com breves pausas. Aos poucos essas pausas diminuem, a melodia se mistura ao som das gotas da chuva batendo no para-brisa do carro enquanto as duas vão embora de Yeosu. Esse encerramento acompanhado de trilha musical evoca a função da trilha musical no melodrama: a pontuação dos sentimentos com objetivo de guiar o espectador. A conclusão é que o período de frieza e racionalidade de Lee Young Nam chegou ao fim, e a protagonista finalmente se permitiu a aproximação e a relação afetuosa com outra pessoa.

2.2 O espaço, a escopofilia e o corpo feminino

A Girl at My Door (2014) começa com a chegada de Lee Young-Nam a Yeosu. Ao encontrar os primeiros habitantes da região, tanto uma idosa quanto os homens apreciam a sua beleza e não o seu posto como oficial da região. A senhora pergunta a um policial, também de idade avançada, se ela é realmente uma policial ou se é sua nova esposa. Park Yong-Ha, em sua primeira aparição, elogia a beleza de Lee Young-Nam de uma forma mais invasiva, dizendo que ela possui uma aparência sexy.

Essas cenas iniciais demonstram que Lee Young-Nam, enquanto profissional, é invalidada, mas é celebrada como uma potencial nova esposa na região. Essa situação abre espaço para discutir a questão das mulheres no mercado de trabalho, mas esse foco será dado ao filme *Kim Ji-Young, Born 1982* (2019) posteriormente. Nesse momento, o importante é analisar a sexualização da protagonista e as consequências que surgem a partir da resposta negativa às aproximações com interesses amorosos.



Imagem 6: Lee Young-Nam e Park Yong-Ha se encontram pela primeira vez
(*A Girl at My Door*, 2014)

July Jung pontua, ao longo de todo o longa-metragem, o espaço da mulher através de sua escolha de decupagem: os planos picados verticais e contra verticais (ou plongées e contra plongées) são determinantes para demonstrar a posição feminina numa relação hierárquica de gênero. Nos momentos do interesse masculino, por exemplo, a ligeira inclinação do plano picado contra vertical coloca o homem de forma superior, enquanto a mulher se encontra numa posição rebaixada.

O primeiro ato do filme é, então, marcado pelo desejo sexual de Park Young-Ha pela nova oficial. As tentativas de aproximação não se limitam ao episódio da chegada da policial na cidade. Em sua festa de recepção, ele convida-a insistentemente para cantar uma música

romântica no karaokê, cujos versos são uma declaração de amor. A música diegética, como já dito anteriormente, atua como uma afirmação dos desejos do personagem.

A mesma lógica dos planos picados se aplica nessa sequência quando a câmera foca nos dois personagens. No plano geral, a lógica continua valendo: Park Yong-Ha ocupa espaço na tela, tem gestos expansivos, enquanto a oficial se recolhe ao canto do quadro, visivelmente constrangida com a situação. A população local se diverte junto ao cantor, pois não enxerga nada de errado na postura do homem e, de certa forma, o fato da policial se fechar tanto é visto até como arrogância por ter vindo da capital.



Imagem 7: A oficial se recolhe como recusa às investidas de Park Yong-Ha (*A Girl at My Door*, 2014)

Nesse ponto podemos identificar algumas sugestões feitas por Laura Mulvey (2003) em seu ensaio “Prazer Visual e Cinema Narrativo” que serviu de base para a teoria feminista de cinema. A partir da psicanálise, a autora vincula dois conceitos freudianos à satisfação de consumir um filme: a escopofilia e o voyeurismo, isso é, o prazer em observar. O espectador assume um papel ativo (masculino) e sente prazer em olhar, já o objeto desse olhar é a mulher em um papel passivo. Porém, ao olhar masculino, não escapa o incômodo da falta do pênis, e isso gera uma ansiedade relacionada à ameaça de castração. A autora explica que para esse problema existem duas saídas:

O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalanceado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho

tipificado pelos temas do film noir); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto de fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da star feminina). Neste segundo momento, a escopofilia fetichista, constrói a beleza física do objeto, transformando-o em alguma coisa agradável em si mesma. A primeira via, o voyeurismo, pelo contrário, possui associações com o sadismo: o prazer reside na determinação da culpa (imediatamente associada com a castração), mantendo o controle e submetendo a pessoa culpada à punição ou ao perdão. (Mulvey, 2003, p. 447)

Entende-se, portanto, que a primeira opção utilizada para neutralizar a ameaça que Lee Young-Nam representa é a sua transformação numa figura tranquilizadora. Isso se daria através de uma redenção pelo casamento, por isso, no começo da trama, há uma tentativa intensa de despertar um interesse romântico na policial. A mulher como esposa e mãe representa a síntese do papel feminino na sociedade coreana no mundo real; e no longa-metragem é a expectativa daquela pequena comunidade litorânea que, através desse discurso, contribui para uma manutenção dos valores patriarcais de uma feminilidade doméstica. Esta que é definida pelo conceito das três obediências no Confucionismo: a obrigação das mulheres em obedecer ao pai, esposo e filho mais velho.

Após ser rejeitado pela oficial algumas vezes e ser detido por violência doméstica. Park Yong Ha parte para outra estratégia: humilhar e culpar Lee Young-Ha por seus atos, tentando desmoralizá-la e manter o seu prestígio social na cidade. Mais uma vez, a escolha de decupagem de July Jung estabelece a tensão entre os dois personagens. O homem não está mais em uma posição superior e a mulher não se submete passivamente às situações. Os planos picados, que estabeleceram essa relação anteriormente, são invertidos: ao aplicar a força da lei pela primeira vez, Lee Young-Ha se encontra na posição superior:



Imagem 8: Após deter Park Yong-Ha em flagrante, a oficial dá um aviso na delegacia. (*A Girl at My Door*, 2014)

A primeira detenção de Park Yong Ha é determinante para estabelecer uma relação de rivalidade entre os dois. Nesse primeiro momento, ele ainda está bêbado, portanto, é fácil para que a oficial se coloque na posição de superioridade. Posteriormente, nos momentos em que os dois voltam a discutir e ambos estão sóbrios, o comum é que os planos picados sejam definitivamente substituídos por uma visão plana, onde se encontram, em posição de igualdade, tentando impor os seus valores.

Essa mudança de decupagem ocorre quando a tentativa de neutralizar a protagonista transformando-a numa figura tranquilizadora, através do casamento, é falha. A cada embate dos dois personagens, a figura feminina se torna mais ameaçadora, devendo ser combatida. Lee Young Nam passa a simbolizar os valores modernos, a capital, a lei; enquanto Park Yong Ha é a personificação das tradições do interior, da manutenção de valores patriarcais. A discussão dos dois vai além de um envolvimento sexual negado, é a representação de um

embate entre uma Coreia da metrópole desenvolvida que precisa coexistir com a Coreia provinciana que “parou no tempo”.



Imagem 9: O fim dos planos picados (*A Girl at My Door*, 2014)

Esse ponto da narrativa torna-se determinante para os acontecimentos posteriores. A negação ao relacionamento romântico pontua o caráter progressista do longa-metragem. Segundo Peter Brooks, o melodrama pauta-se na “compaixão pelo forte emocionalismo; moral polarizante e esquematização; [...]; perseguição dos bons, e a recompensa final da virtude; expressão exagerada e extravagante” (1995, p. 11-12, tradução minha)⁴⁷. Os desentendimentos entre a policial e Park Yong-Ha mostram ao espectador o lado heroico e o lado vilanesco da história.

Dessa forma, há a compreensão de que o sexo feminino na sociedade contemporânea não deve ser curvar a relacionamentos heteronormativos e às funções domésticas predeterminadas pelo patriarcalismo. A moral do filme é romper com essas divisões de gênero já ultrapassadas e mostrar a mulher como suficiente, e não como um complementar do homem. Ou seja, aqui é pontuado o contraste entre o mundo globalizado e a parte da Coreia que ainda se apega firmemente ao Confucionismo: os enfrentamentos de Young Nam demonstram também um rompimento com a subserviência às necessidades masculinas e familiares.

⁴⁷“The connotations of the word are probably similar for us all. They include: the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety.”

Do Hee, então, se estabelece na casa da policial, as duas constroem uma rotina no convívio doméstico além de realizarem atividades de lazer juntas. Num dia qualquer, as duas vão fazer compras no shopping para ir à praia. É interessante notar as expectativas de ambas ao escolher uma peça para esse passeio. Do Hee pega um biquíni adulto, chamando a atenção da vendedora da loja que a alerta de que até mesmo o menor tamanho ficaria grande na criança. No mesmo momento, Lee Young Nam segura um maiô rosa choque com estampa infantil, o que mostra que ela enxerga Do Hee apenas como uma criança. Há um contraponto: uma criança que se sexualiza precocemente, e uma policial que, apesar de saber das dificuldades da pequena, ainda se esforça em preservar sua infância e inocência.



Imagem 10: Young Nam e Do Hee vão ao shopping
(*A Girl at my Door*, 2014)

Quando a dupla vai à praia, é o momento em que percebemos outra escolha de decupagem da diretora. Em relação ao espectador, ela também opta por negar um caráter escapofílico à sua obra. No momento de lazer, ela é avistada por um dos colegas de trabalho que questiona o passeio das duas.

Por mais que a visão do corpo seja negada ao público através de planos fechados e cenários que velam a exposição dele, mais uma vez o plano picado é responsável por demonstrar o interesse sexual e a posição de poder do homem naquela situação. Dessa forma, é possível negar a escopofilia ao espectador, mas ainda assim expressar o desconforto da personagem em ser vista naqueles trajes por um colega de trabalho.



Imagem 11: Lee Young-Nam e Doo Hee vão à praia
(*A Girl at My Door*, 2014)

No caso da ida à praia, ainda há um plano em que o corpo da atriz Bae Doona, que interpreta Lee Young-Nam aparece quase por completo. Neste há a escolha de filmá-la de costas. Outra ocasião em que a nudez é trabalhada de forma a não expor sexualmente as personagens é durante os banhos em que Young Nam e Do Hee estão juntas: os planos sempre mostram a dupla a partir dos ombros para cima, escondendo seus corpos. Nos planos que são mais abertos, outros elementos do cenário escondem a nudez dos corpos.

A ideia de duas pessoas do sexo feminino numa banheira pode ser suficiente para ativar o imaginário do espectador masculino, mas a atuação da Bae Doona demonstra hesitação em tocar a outra como se buscasse não invadir um espaço que não é seu. A sutileza nos gestos pode demonstrar tanto o receio de assediar a criança por ser uma pessoa homossexual quanto a necessidade da policial de não se envolver emocionalmente com questões relacionadas ao seu local de trabalho.



Imagem 12: A cena do banho é livre de sexualização por escolhas de decupagem. (*A Girl at my Door*, 2014)

Quando há necessidade de mostrar os hematomas de Do Hee, eles são feitos em planos fechados que guiam o olhar do espectador diretamente a essa questão. Até mesmo quando a garota forja um estupro, não há necessidade de mostrar a sua nudez. A violência e o medo são transmitidos com planos rápidos que mostram o rosto da vítima, os braços que se debatem acompanhados de gritos e do riso sádico de Park Young-Ha.

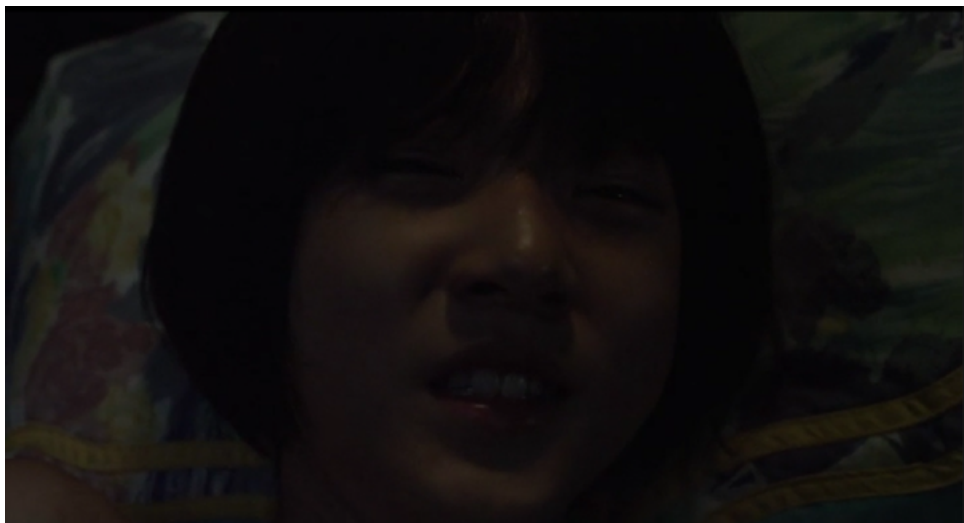


Imagem 13: Falso estupro de Do Hee: mais uma vez os planos fechados negam a escopofilia (*A Girl at My Door*, 2014)

Nesse momento final da narrativa em que Do Hee finge ser estuprada, mais uma vez as escolhas da diretora evitam uma sexualização desnecessária. No momento em que ela começa a se despir, é filmada de costas. Em seguida são mostradas apenas as peças de roupa no chão. Quando já nua, a personagem se cobre com um lençol, e quando esse tecido não está sobre ela, há duas opções: ou um primeiríssimo plano focando nas expressões faciais do personagem (Do Hee demonstra medo, Park Yong-Ha, deboche), ou num plano médio, a cabeça dos policiais que acabaram de chegar evitam que a criança apareça. Quando o resgate chega, imediatamente o corpo é coberto com um cobertor e durante esse procedimento vemos apenas os pés de Do Hee num plano fechado.

Conclui-se que essas escolhas de decupagem contribuem para a negação ao prazer visual que Laura Mulvey denunciou em seu ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo* e que é

possível fazer até mesmo uma cena de estupro que não dependa da objetificação feminina para atingir o seu objetivo. Através de enquadramentos, ritmo e atuação é possível transmitir a mensagem sem a necessidade de se aproveitar da nudez explícita.

2.3. Maternidade e homossexualidade

A sociedade sul-coreana ainda é muito fechada em relação aos temas da comunidade LGBTQIA+. Por mais que exista um crescente movimento dessa minoria, que busca seus direitos e promove manifestações em prol dessa militância, seria chocante e causaria aversão tratar um relacionamento lésbico de forma explícita num longa-metragem (apesar de Park Chan Wook fazê-lo de forma bastante explícita em *A Criada* (2016) e ser aclamado por isso). Por conta disso, July Jung se vale do espaço-off⁴⁸.

O espectador descobre a sua sexualidade durante uma visita da ex-namorada de Lee Young-Nam. Há pouco contato físico entre as duas personagens nessas sequências em que a forasteira aparece, mas esse contato íntimo, mesmo que rápido e raso, é suficiente para o espectador tirar suas próprias conclusões.

Até então, todo o receio é um mistério que aguça a curiosidade de quem assiste, mas a partir dessa descoberta, uma camada é acrescentada na personagem e o espectador é capaz de compreender eventos passados, como um superior dando um “conselho” à policial a respeito de sua transferência:

Eu não quero me meter nos assuntos pessoais de alguém, mas nós somos o alicerce da sociedade. Nós não devemos fazer coisas que nós pensamos que causarão problemas. Nós temos uma reputação a manter. Se você se comportar durante um ano, deve ser possível fazê-la retornar (transcrito de *A Girl at My Door*, 2014)

Lee Young-Nam foi transferida porque houve um escândalo a respeito da sua sexualidade. Nenhum delito foi cometido, apenas não era bem visto existir uma lésbica no batalhão. Além de compreender o passado, o espectador passa a se relacionar melhor com o que está por vir. Isso acontece, segundo Teresa de Lauretis (1994), porque já conhecemos um sistema sexo-gênero em nossa sociedade. Ao sabermos em um discurso que uma personagem é homossexual, já relacionamos a informação com os nossos conhecimentos e vivências acerca da homossexualidade em nossa realidade.

⁴⁸*Space-off* é o termo utilizado para tratar do espaço fora do quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível.

A partir disso, a autora utiliza o termo *space-off* para falar sobre esse “espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” (Lauretis, 1994, p. 237). Dessa forma, é possível contar uma história a partir do diálogo do que está em tela e daquilo que não é mostrado.

É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou "nas entrelinhas", ou "ao revés"), dos discursos hegemônicos ou nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. Esses dois tipos de espaço não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto, não é o de uma dialética, integração, combinatória, ou da *différance*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia. (Lauretis, 1994, p. 238)

Não se faz necessário mostrar as relações amorosas e sexuais de Lee Young-Nam ao público, ou até mesmo como o batalhão descobriu a orientação sexual da personagem. Aquilo que é implícito se estabelece no imaginário dos outros personagens e até mesmo dos espectadores. Pouco importa se o casal mantinha uma relação extremamente caseira ou promíscua: o que vale nesse momento são as ideias pré-estabelecidas que a sociedade possui a respeito da homossexualidade. Os conflitos da trama surgem, em certa medida, por conta desses preconceitos e também como forma de provocar e questionar as próprias impressões do espectador sobre o tema.

A apresentação do tema homofobia é, por exemplo, feita a partir de pequenas situações no cotidiano de Lee Young-Nam que surgem como micro agressões. Por exemplo, quando Park Yong-Ha entra na delegacia reclamando de uma das acusações da oficial e começa a sugerir revelar a orientação sexual dela: “Ah, imagina o que todos pensariam se vissem o que eu vi ontem. Eu não estava sozinho, o meu amigo também viu”. O cidadão sugere utilizar um aspecto da vida pessoal de Lee Young-Nam para desqualificá-la por conta dos preconceitos da sociedade sul-coreana, e isso está diretamente relacionado a uma tentativa de puni-la por não ter cedido ao seu interesse sexual anteriormente. Subsequentemente, ele utiliza dessa informação para acusar a moça de ter abusado sexualmente de sua filha.

Nesse momento, que é o clímax da narrativa, pode-se finalmente entender a tensão causada pela contradição do discurso apresentado. Se, por um lado, a narrativa mostra uma policial tentando ser o mais justa possível e encontrar resoluções para violência doméstica, em

contradição há aquilo que permanece no íntimo da personagem: a sua sexualidade e relacionamentos passados. A cena do interrogatório de Lee Young-Nam demonstra justamente o momento em que esses dois aspectos de sua vida, que aparentemente se contradizem, mas que podem coexistir se não houvesse o envolvimento da homofobia. Nesse momento há o seguinte diálogo:

Investigador: O que estou perguntando é: por que você levou uma garota que já tinha uma família? Isso me parece anormal.

Lee Young-Nam: Aquela menina foi exposta a violência desde que era muito nova. Ela foi condicionada à violência e estava num estado de vulnerabilidade. Por isso achei que ela precisava de proteção especial.

Investigador: De acordo com o pai, o comportamento da garota perto de você não é normal.

Lee Young-Nam: É verdade que ela gosta de mim, mas é porque eu visto um uniforme policial e confronto homens maus e pareço poderosa. É tudo.

Investigador: Existiu algum contato físico enquanto ela ficou com você?

Lee Young-Nam: ...

Investigador: Houve algum contato?

Lee Young-Nam: Que contato? Do que você está falando?

Investigador: Você tirou as roupas daquela garota e a tocou?

Lee Young-Nam: Eu não tive intenções anormais quando fiz contato físico com aquela criança.

Investigador: Você tirou suas roupas e a tocou ou não?

Lee Young-Nam: Sim. Eu tirei suas roupas e vi os hematomas das surras e dei banho nela. Os machucados pareciam doer tanto ao ponto de nem poder abraçá-la. Há algo de errado nisso?

Investigador: Isso se torna um problema quando é feito por uma mulher lésbica. Você é lésbica, não é? Você foi transferida de Seul para cá por conta de um incidente similar, não foi? Se não é verdade, me responda. Você não pode falar?

Lee Young-Nam: Eu não vou responder essa questão. Eu não sou obrigada a fazer isso.

Investigador: Tudo bem, mas isso vai te prejudicar.

Lee Young-Nam: Tudo o que fiz foi cuidar de uma garota com histórico de abuso. Eu pensei que era o meu dever protegê-la. Só isso.

(transcrito de *A Girl at My Door*, 2014)

O momento do diálogo entre Lee Young-Nam e o investigador é colocado em uma montagem paralela com o depoimento de Do-Hee a outra investigadora. As falas das duas personagens divergem quanto ao fato de que não houve crime, uma vez que o pai induziu a criança a denunciar a policial. O ritmo lento, a montagem paralela, e o antagonismo dos depoimentos gera uma sensação de desconforto no espectador: não é preciso se identificar com a causa LGBTQIA+ para saber que Lee Young-Nam não cometeu nenhum delito.

Porém, o discurso de Do Hee indica o oposto. Qual o motivo do seu depoimento? Aqui podemos perceber várias possibilidades para sua ação, sendo nenhuma delas conclusiva. Acreditando nos eventos posteriores, a criança denuncia a policial por uma ordem do pai. Pensando no momento conflituoso da puberdade e a confusão de sentimentos gerados por Do Hee, poderia ser uma vingança por Young Nam tê-la devolvido para casa do pai e decidido a se afastar. Já por um lado romântico, mesmo que deturpado, Do Hee poderia acreditar que, dizendo ter um relacionamento com a policial, esta seria liberada e ambas viveriam juntas.

Os sentimentos e intenções de Do Hee são sempre uma incógnita, tanto para os demais personagens da narrativa quanto para o espectador. Dessa forma, não conseguimos colocá-la na polarização moral proposta no roteiro. Ela, em certos momentos, é uma personagem boa que também busca romper com os moldes da tradição confucionista que pressionam as mulheres a assumirem apenas funções domésticas: sua avó a agride e a chama de inútil por isso, chegando a chamá-la de vira-lata e compará-la com a mãe que fugiu de casa. Existe a vontade em ser uma mulher forte e independente como a policial. Em outras situações, ela arquiteta a morte da avó em um suposto acidente automobilístico e a prisão do pai por tentativa de estupro. As atitudes maquiavélicas poderiam indicar que ela é apenas uma menina má, em contradição com a visão inocente sobre a personagem que perdura até tais revelações.

O espectador observou a situação em sua totalidade e compreende que a policial apenas cumpriu o seu dever. Ele percebe também que é um exagero comparar a homossexualidade de alguém com pedofilia: são coisas muito distantes e desproporcionais. Podemos perceber que a Coreia do Sul sofre de um mal semelhante ao Brasil dos anos 2019 à 2022, período de governo da extrema-direita: a existência uma homofobia internalizada que tenta relacionar orientação sexual ao crime de pedofilia.

Trabalhar com sugestões-narrativas a partir do espaço-off, segundo Di Lauretis (1994), gera uma contradição comum no feminismo: uma tensão dupla em que por um lado existe uma negatividade crítica da teoria, e por outro, há uma positividade afirmativa de sua política. O tema LGBTQIA+ é polêmico e, quando tratado diretamente, gera aversão. Mas a roupagem cinematográfica em que uma heroína protege uma criança e tem essa característica pode ser um método de aproximar o público desse tema e então levantar a grande questão abordada pelo filme na observação feita pelo investigador: ser homossexual impossibilita a maternidade?

Segundo a diretora, *A Girl at My Door* (2014) é uma história que surge a partir do reconhecimento da própria solidão e da solidão do outro. Lee Young-Nam foi mandada para longe de casa por homofobia, o que de certa forma é algo violento. Cercada de rostos

estranhos, sentir-se discriminada por conta de sua orientação sexual gerou um sentimento de ser diferente e estar sozinha. Mesmo quando as pessoas ofereciam atos gentis como ajudar na mudança, ela recusava e preferia fazer tudo por si só.

Avistar uma criança vítima de violência e que não podia confiar em ninguém, gera em Lee Young-Nam um sentimento de empatia, não de maternidade. A música extradiegética usada em momentos de contemplação em que ela encontra a criança demonstra isso. E, aos poucos, ela assume posicionamentos mais ativos na vida da garota: primeiro foi afastar as crianças que faziam bullying, em seguida prender o pai em flagrante. Quando Do-Hee se muda para a casa da policial e entra em sua banheira, a atuação de Bae Doona (Lee Young-Nam) mostra receio, hesitação.

A personagem provavelmente questiona-se sobre se “eu, como lésbica, sou capaz de tocar outro corpo feminino sem intenções sexuais?” justamente pela visão conservadora da população. Por sua relação com álcool, ela acaba oferecendo um copo à garota como uma forma de se afastar da posição de mãe e se colocar na posição de amiga.

Como o consumo de bebidas alcoólicas é vista como uma válvula de escape, um consolo para as situações conflituosas e estressantes do cotidiano, esse ato é um gesto de companheirismo e não de aliciação. Ao oferecer o copo de soju a Do Hee, Lee Young-Nam afirma que ela pode beber um pouco porque também sofre bastante. Fora do contexto sul-coreano e com a visão brasileira, oferecer bebida a um menor de idade é um crime. Na verdade, na Coreia do Sul também é um crime, mas as condições socioculturais do país permitem que a intenção por trás desse gesto seja compreendida neste caso.

Antes de Lee Young-Nam assumir o papel de mãe de Do Hee, o espectador é informado de que a mãe biológica da garota fugiu e a abandonou. Esse fato é reiterado pela avó e pelo pai da menina que definem essa mulher como alguém que não presta e cujo exemplo não deve ser seguido. Kaplan (1995) afirma que sobre a mãe há uma visão polarizada a respeito dessa mulher: ou ela é perfeita e redentora, tal qual a virgem Maria, ou ela é má e negligente. Segundo a autora, coube ao cinema feito por mulheres compreender e mostrar que a mãe também é uma mulher vítima do patriarcado.

Em *A Girl at My Door* (2014), Do-Hee conta para a policial que sabia que sua mãe não voltaria no momento em que a olhou nos olhos pela última vez, e que ela entendia a partida por conta da violência doméstica que a mãe sofria. Mais uma vez, não foi necessário espetacularizar a situação da agressão para desenvolver o tema com sensibilidade. A técnica do space-off, mais uma vez, funciona com maestria.

Compreende-se da maternidade uma posição de hierarquia em que a mãe, através de suas vivências e autoridade, ensina coisas aos filhos. Mas isso não se configura na relação entre as duas personagens. Por enxergar a solidão de Do Hee como semelhante, Lee Young-Nam sempre se coloca em um nível comum para conversar com a garota. Podemos perceber isso através, novamente, da escolha visual da diretora July Jung. Os momentos entre as duas não são tratados com planos picados, mas ambas sempre se olham nos olhos na mesma altura, mesmo que nos planos mais abertos a policial precise se abaixar um pouco.



Imagem 14: Lee Young-Nam e Do Hee conversam de igual para igual
(*A Girl at My Door*, 2014)

Apesar de ter atitudes consideradas maternas, Lee Young-Nam agiu de fato como policial e protegeu uma pessoa mais fraca. A relação construída entre as duas foi muito mais de amizade por serem ambas pessoas rejeitadas. Tanto é que em nenhum momento ela move uma ação para adotar Do-Hee e tirá-la da guarda de seu pai, talvez por uma visão negativa que construiu de si mesma por ser lésbica. Ao fim das férias escolares, ela até devolve a menina para a família.

Após a solução verdadeira da denúncia sobre a policial ter molestado a garota, Lee Young-Nam, inicialmente, não a reencontra com interesse de constituir uma família com Do-Hee e sim de compreender a participação ativa da menina na morte da avó e na prisão do pai. Após desejar que ela tenha uma boa vida, a policial se retira.

Só após abandoná-la, ela pensa uma segunda vez sobre a necessidade dessa criança em ter um lar com amor e ensinamentos, de sua sexualidade não ser um impeditivo para que ela se relacione com outra pessoa do sexo feminino sem interesse sexual, e, de fato, considera e

decide adotá-la. Aqui, os espectadores se desvencilham da moral questionável de Do Hee: por estar sob cuidados e influência da protagonista, conclui-se que a criança se tornará uma pessoa bondosa.

Compreendendo o campo da sexualidade nesta análise fílmica, *A Girl at My Door* (2014) contempla superficialmente os outros dois eixos que pretendemos trabalhar: maternidade e trabalho. Para pensar a socialização das mães na sociedade sul-coreana contemporânea e relações de trabalho, seguiremos analisando os filmes *Missing* (2016) e *Kim Ji Young, Born 1982* (2019) respectivamente.

3 MATERNIDADES IMPERFEITAS EM *MISSING* (2016)

Compreender a maternidade e a visão sobre as mulheres nas famílias sul-coreanas é um processo que envolve o conhecimento da influência da filosofia confucionista⁴⁹ nessa sociedade desde a Dinastia Joseon⁵⁰, período da história das Coreias que perdurou de 1392 até 1897 (Yoo, 2008). Nesse período, a ascensão do patriarcalismo se pautou numa organização familiar em que as mulheres poderiam se encaixar em três conceitos principais: *Samjong Chido*⁵¹, *Chilgo Chiak*⁵² e o *Hyonmo Yangcho*⁵³.

Samjong Chido é o termo utilizado para definir “as três obediências”. Segundo Theodore Jun Yoo (2008, p. 19), a hierarquia familiar mais rígida concedeu maiores prerrogativas ao patriarca masculino e garantiu a subserviência das mulheres por meio do *Samjong Chido*, isto é: a obediência primeiramente da filha ao pai; em seguida da esposa ao marido e, por fim, da viúva ao filho mais velho. Dessa forma, em cada período da vida de uma mulher, haverá um homem a quem ela deve dedicar a sua vida incondicionalmente.

Em seguida, nos deparamos com *Chilgo Chiak*. Essa expressão pode ser traduzida diretamente para “os sete pecados”. Apesar do título soar um pouco familiar com um conceito do judaico-cristão, aqui a aplicação do termo possui outro sentido. Os sete pecados, para a filosofia confucionista, são motivos que justificam que um homem peça divórcio de sua esposa: (i) infertilidade, (ii) desobediência aos sogros, (iii) adultério, (iv) demonstrações de ciúme, (v) doença crônica, (vi) roubo, (vii) falar demais.

É possível compreendermos a desigualdade de gênero a partir do conceito das três obediências e dos sete pecados. O *Hyonmo Yangcho*, porém, traz uma posição de poder para as mulheres. Traduzido para “mãe sábia e boa esposa”, é usado para se referir a uma mulher educada e que sabe a sua posição na sociedade. A partir do reconhecimento masculino de que essa mulher consegue exercer bem as suas funções de filha, esposa e mãe, é possível desenvolver um poder subversivo de manipular as relações familiares, exercendo autoridade (Yoo, 2008).

Missing (2016) é um melodrama escrito e dirigido por Lee Eon-Hee. Segundo o KOFIC (2023), Lee Eon-Hee formou-se em Cinema na Universidade Nacional de Artes da Coreia e teve sua primeira experiência em set como assistente de direção em *The Happy*

⁴⁹ O Confucionismo é uma corrente filosófica que teve origem na China Antiga. Os ensinamentos foram escritos por Confúcio, que viveu entre os anos 551–479 a.C.

⁵⁰ Em outras regras de romanização o nome da dinastia pode ser escrito como Chosŏn, Choson ou Chosun.

⁵¹ 三從之道

⁵² 七去之惡

⁵³ 賢母良妻

Funeral (2001) do diretor Jang Moon-Il. Apenas em 2007 ela dirigiu seu primeiro longa-metragem: *Love Exposure*. Depois disso, só voltou à função de diretora em *Missing* (2016).

Este segundo longa-metragem da diretora recebeu prêmios de melhor filme pela Korean Association of Film Critics Awards em 2017 e de melhor atriz para Ji-won Uhm no Women in Film Korea Festival no mesmo ano. Também foi indicado em outros festivais (Blue Dragon Awards, Buil Film Awards, Chunsa Film Art Awards, Golden Cinema Film Festival, Grand Bell Awards), todos na Coreia do Sul, não tendo o mesmo alcance internacional que *A Girl at My Door* (2014).

Em entrevista (Doo, 2016), uma das atrizes principais, Uhm Ji-Won (que interpreta a personagem Ji Sun), declarou que inicialmente o projeto parecia uma história sobre a maternidade, e só depois ela percebeu que era uma história sobre o que é ser mulher. Porém, os homens que trabalharam na produção interpretavam que Ji Sun era uma mãe antes de ser uma mulher, e que essa história era exclusivamente sobre a maternidade.

Isso leva a uma primeira questão: do que realmente se trata a história? E por quê há um entendimento diferente entre os homens e as mulheres? Acreditamos que o longa-metragem apresenta a maternidade como um tema e a partir dele demonstra visões e expectativas a respeito das mulheres que possuem o papel de mãe. Linda Williams (1998), ao pensar sobre o filme *Stella Dallas* (1937) de King Vidor, apresenta um pensamento interessante que pode responder a essa questão.

Melodramas sobre maternidade [...] não apenas se direcionam à audiências femininas sobre questões de preocupação primordial para as mulheres, mas esses melodramas possuem inscritos neles “posições de leitura” baseadas nas diferentes maneiras pelas quais as mulheres assumem suas identidades sob o patriarcado - posições de leitura que resultam do fato social da maternidade feminina⁵⁴ (Williams, 1987, p. 305, tradução minha.)

Nesta obra temos a história de duas mães que, apesar de residirem no mesmo país, estão inseridas em realidades completamente opostas. Ji Sun é uma mulher de classe média, recém-divorciada, lutando para manter a guarda de sua filha e tentando conciliar os seus deveres de mãe com sua longa jornada de trabalho. A vida de Ji Sun é um livro aberto para o espectador: de início, é apresentado o seu conflito pela guarda da filha, já que a sua sogra,

⁵⁴“Maternal melodramas not only address female audiences about issues of primary concern to women, but these melodramas have inscribed in them "reading positions" based upon the different ways women take on their identities under patriarchy - reading positions that result from the social fact of female mothering.”

uma perfeita mãe sábia e boa esposa, faz de tudo para conseguir ficar com a neta; em seguida, o bebê desaparece misteriosamente quando é sequestrado pela babá chinesa, Han Mae.

A vida de Han Mae, por outro lado, é descoberta ao longo da investigação de Ji Sun à procura de sua filha. Primeiramente, há um sentimento de raiva pela mulher estrangeira que sequestra uma criança. Porém, com o desenrolar da história, descobrimos situações degradantes da marginalização da vida de um imigrante até compreendermos completamente todos os motivos que levaram essa personagem a tomar as decisões cruéis que a fazem vilã da história de Ji Sun.

A polarização de bem e mal característica do melodrama é intensa no início do longa-metragem quando, pela ótica de Ji Sun, entendemos que ela é uma mãe vítima de uma sequestradora de crianças. Posteriormente, descobrimos que a vida dessas duas mulheres se cruzaram muito antes, em uma situação que denuncia o tratamento médico oferecido de acordo com as condições socioeconômicas dos pacientes. No início da história, entendemos o embate entre duas mulheres como a polarização entre bem e mal, para somente depois compreender que ambas passavam por opressões de gênero.

Em *Missing* (2016), além de entendermos a visão da sociedade coreana a respeito das mulheres mães, temos um leve vislumbre sobre o conflito geracional entre mãe e filha marcado pelo embate entre as duas personagens centrais da trama e suas respectivas sogras. Essa construção é exótica ao olhar ocidental, mas pode também ser compreendido pela filosofia confucionista e explicado pelo idioma. A palavra “mãe” em coreano é “eomoni” (어머니) nos caracteres coreanos), enquanto o termo utilizado para “sogra” é “shieomoni” (시아머니). Essa sílaba a mais é referente ao caractere chinês 媿 que significa “por parte do marido”.

Curiosamente, o caractere 外 significa “de fora” e está sempre relacionado à parte materna da família, como os avós maternos. Isso indica que a partir do matrimônio, a família do homem se torna a principal também para a esposa, enquanto a família da mulher passa a ser secundária. Por conta desse fator cultural, a relação estabelecida entre sogra e nora é a mesma de mãe e filha. A dinâmica das personagens com suas sogras, portanto, é de uma mãe sábia e preocupada, e de uma filha rebelde.

A investigação desse capítulo parte da análise dos preceitos confucionistas para pensar as expectativas da sociedade sul-coreana em relação às mulheres mães. Analisando as características melodramáticas do filme, passamos inicialmente pelos sete pecados com a má conduta de Ji Sun, uma mulher divorciada que busca por sua filha desaparecida; seguida da desobediência de Han Mae aos homens que estão ao seu redor; e, por fim, o conflito entre

uma mãe, que se vale do status de sábia, para manipular relações sociais que envolvem a sua filha.

3.1 Ji Sun de frente com os sete pecados

Ao analisarmos a trajetória da personagem Ji Sun em *Missing* (2016) podemos compreender a estrutura melodramática a partir de cinco características do modo melodramático apresentadas por Linda Williams (1998): são elas (i) a existência de um espaço de inocência que é perturbado e busca ser reconquistado; (ii) o reconhecimento da virtude de um personagem que é herói e vítima; (iii) o uso do realismo para a emoção da ação; (iv) a dialética entre *pathos* e ação; e (v) a existência de personagens primários envolvidos no conflito do bem contra o mal.

Em seus momentos iniciais, *Missing* (2016) apresenta a personagem Ji Sun em sua conturbada rotina: ela trabalha em casa, atende ao telefonema do chefe e delega funções para a babá de sua filha. Esse momento de apresentação foca em demonstrar os sete pecados descritos pelo Confucionismo para demonstrar como essa protagonista não atende às expectativas da sociedade sul-coreana a respeito da maternidade.

Os enquadramentos na casa de Ji Sun demonstram o distanciamento entre ela e a criança: elas estão sempre em planos diferentes, e o contato físico da criança com um adulto é sempre com Han Mae, a babá chinesa. Esse fato demonstra o primeiro pecado descrito pelo *Chilgo Chiak*: uma infertilidade, nesse caso simbólica, demonstrada pela falta de tempo de Ji Sun para criar sua filha. Apesar de sua ocupação com trabalho ser em prol da criação de Da Eun, as tarefas atribuídas à mãe são todas terceirizadas à babá chinesa, Han Mae.

Em alguns momentos, Ji Sun apenas observa a criança num enquadramento de dupla moldura. O uso das duplas como um aspecto de estilo é utilizado durante todo o longa-metragem para demonstrar os conflitos internos de Ji Sun. Segundo Ismail Xavier (2012, p. 89) esse tipo de enquadramento “Partindo de fora, sinaliza o desejo, o voyeurismo, espionagem, ou o senso aflito de uma distância irremediável.”. E a questão desse conflito interno da personagem é: por que Ji Sun não consegue se aproximar da sua filha? O que está a impedindo de viver a maternidade?



Imagem 15: Ji Sun observa Han Mae com sua filha
(*Missing*, 2016)

Na manhã inicial da história, Ji Sun recebe um telefonema a respeito de uma notificação judicial a respeito da guarda de sua filha. Aqui conhecemos o espaço de inocência da protagonista: a vida de uma mulher trabalhadora que se esforça para defender a sua posição como mãe durante um divórcio conturbado. A pressa durante as refeições e a dificuldade de passar mais tempo com o seu bebê em função do trabalho começam a apresentar ao espectador a posição de vítima da protagonista. Dessa forma, há a demonstração do conflito entre os antigos preceitos confucionistas milenares e a realidade da mulher sul-coreana contemporânea.

Após o trabalho, Ji Sun se reúne com seu advogado, juiz e representantes da parte de seu ex-esposo para tratar da guarda do bebê. Num primeiro plano no rosto de Ji Sun, podemos ver que a cadeira a sua frente está vazia, isto é, o ex-marido não compareceu ao encontro. Depois disso, num plano geral, o enquadramento mostra os advogados e o juiz sentados próximos uns aos outros enquanto a protagonista está fisicamente isolada do debate: sua cadeira é a mais afastada do diálogo. Essa escolha de posicionamento demonstra que a conversa cabe aos homens mesmo que o assunto em pauta seja aquela mulher.



Imagem 16: A decisão sobre a guarda de Da Eun está nas mãos de três homens (*Missing*, 2016)

Um dos argumentos apresentados para que ela não fique com a criança é que, em seu divórcio, consta uma indicação para que ela faça um tratamento psiquiátrico, por ser uma pessoa instável. Deixando a fala de seu advogado de lado, Ji Sun interpela o juiz para ficar com seu bebê, justificando ser uma mulher trabalhadora e honesta que faz tudo pelo bem dela. Não só o apelo é ignorado, como seu advogado a desrespeita, procurando tomar conta do caso. Nessa sequência, outros dois pecados são percebidos: a doença crônica quando descobrimos que ela tem indicação ao tratamento psiquiátrico; e o hábito de falar muito quando ela interrompe o advogado e se dirige ao juiz.

Uma transição apresenta um *flashback* que mostra quando Ji Sun ainda era casada. No corredor, um bebê com a pele visivelmente amarela chora muito alto. Ji Sun dá atenção à sua filha que está deitada num leito. E por trás da cortina, seu esposo, que é médico, fala ao

telefone. Conforme a protagonista presta atenção na conversa de seu esposo, ela deduz que ele está conversando com uma amante. A montagem desse *flashback* após o encontro com o juiz sugere que a traição foi um motivo para o divórcio. E aqui é apresentado o quarto pecado listado pela filosofia confucionista: a demonstração de ciúmes. Nessas cenas iniciais, que surgem antes de 10 minutos do longa-metragem, Ji Sun já demonstrou quatro características mal vistas pela sociedade sul-coreana.

Porém, aos olhos do espectador ela já é compreendida como uma vítima. Isso é característico do melodrama, que envolve a audiência pelo *pathos* (Singer, 2001), isto é, pela interpretação de se colocar no lugar do personagem e tomar as suas dores. Podemos afirmar também que existe uma ligação do público feminino mais intensa por estar nessa “posição de leitura” descrita por Linda Williams (1987) que visualiza cenários semelhantes na vida real. É possível criar o sentimento de empatia já que no século XXI, os conflitos em divórcios a respeito da guarda dos filhos são frequentes. Ji Sun, após o encontro com o juiz, vai ao hospital onde o ex-marido trabalha e implora pela guarda da criança

Ji Sun: Você é o pai dela e eu sou a mãe. Você não a deseja de qualquer forma, então eu deveria criá-la.

Pai: Ela sabe que você é a mãe? Ela passa mais tempo com a babá, não é mesmo? Minha mãe vai buscá-la amanhã, então entregue a criança de boa vontade. Não faça um escândalo sobre isso.

(transcrito de *Missing*, 2016)

Apesar dos problemas sobre o divórcio e a difícil conciliação da profissão e da maternidade, tudo o que foi apresentado ainda é apenas o contexto de vida da personagem. Ainda estamos no espaço de inocência conceituado por Linda Williams (1998), por mais problemático e desconfortável que esse espaço seja. A perturbação do espaço de inocência surge no momento em que Ji Sun chega em casa e não encontra sua filha e a babá. Enquanto ela procura pelas duas desaparecidas, uma pausa no corredor do condomínio mostra Ji Sun observando sua vizinha com os filhos. Mais uma vez, um enquadramento de dupla moldura demonstra um anseio da personagem em exercer a maternidade plenamente.



Imagem 17: Uma dupla moldura demonstra os anseios de Ji Sun
(*Missing*, 2016)

Nos primeiros momentos, imaginamos que Ji Sun não consiga exercer o seu papel de mãe devido à sua rotina caótica com a longa jornada de trabalho. Porém, sabendo dos “defeitos” da personagem pelo conceito confucionista dos sete pecados, uma possível leitura é que Ji Sun se sinta insuficiente como mulher e como mãe. Por delegar as funções domésticas para Han Mae, existe um desconforto de não acompanhar o crescimento de sua filha. Tal desconforto é evidente quando Da Eun começa a entender Han Mae como sua mãe e chamá-la assim.

A história do ponto de vista de Ji Sun, portanto, é de uma mulher vítima da situação e como a representação da virtude: uma mãe que sofre com sua jornada de trabalho, é julgada por características consideradas negativas em sua sociedade e que anseia por desenvolver uma conexão com a sua filha, porém não se considera digna disso. Por outro lado, a babá, a partir do momento do sequestro, é entendida como a representação do mal, alguém que tomou um espaço de mãe que não pertencia a ela.

No sábado, quando a ex-sogra de Ji Sun surge para levar a criança, mais elementos dos sete pecados vêm à tona: em primeiro lugar, a desobediência aos sogros; seguida da acusação de roubo, já que a cultura coreana entende que a família do pai é a principal, logo, o bebê é uma posse da família paterna. Enquanto se desvencilha da sogra para continuar a busca, a trilha musical produz um sentimento de suspeita e terror.

No hospital, a música se transforma por poucas notas que ficam suspensas por alguns segundos, indicando o entendimento de Ji Sun sobre o que está acontecendo: Han Mae vacinou o bebê para fugir para outro país com ele. Nesse momento, temos outra importante

característica que se repete durante toda a longa-metragem: a pontuação dos sentimentos de angústia de Ji Sun através da música. Como explica Claudia Gorbman:

Nós sabemos que compositores adicionam uma música atraente a uma cena de perseguição para aumentar a excitação, ou uma orquestra de cordas inflige cada voto de devoção em um encontro romântico para colocar os espectadores mais imersos nisso. Acima e além de conotações emotivas específicas, penso, a música significa emoção, profundidade e observação da lógica.⁵⁵ (Gorbman, 1987, p. 79, tradução minha)

Assim que Ji Sun percebe o sequestro, a montagem traz um *flashback* dela se despedindo das duas antes de fechar a porta de casa e ir trabalhar e, em seguida, a porta do elevador se abrindo com a personagem sozinha. O uso da dupla moldura se mantém, e agora é utilizado para indicar o desaparecimento de Han Mae e o bebê quando a porta da casa se fecha, mostrando que Jin Sun perdeu aquilo que ela tanto desejava. Em seguida, a mesma técnica de dupla moldura mostra o elevador se abrindo e é um prenúncio de que a solidão da protagonista é a única coisa restante e conhecida pelo espectador.

⁵⁵“We know that composers add enthralling music to a chase scene to heighten its excitement, and a string orchestra inflects each vow of devotion in a romantic tryst to move spectators more deeply, and so on. Above and beyond such specific emotional connotations, though, music itself signifies emotion, depth, the observe of logic”



Imagem 19: As duplas molduras mostram o desaparecimento de Han Mae e revelam Ji Sun sozinha (*Missing*, 2016)

A partir da quebra do espaço de inocência, começa então a busca pela reconquista do mesmo. Essa reconquista é o que prova a virtude da heroína na história. A busca de Ji Sun acontece com poucos recursos: olhando as câmeras do condomínio, perguntando ao porteiro, questionando um homem suspeito que está rondando o seu apartamento. Este último é Park Hyun Ik, um homem que também está procurando por Han Mae. O encontro com esse sujeito leva a uma dica preciosa para a busca de Ji Sun: o antecedente trabalhista da babá. Juntos, Hyun Ik e Ji Sun visitam o prostíbulo onde Han Mae trabalhava e atendia Hyun Ik sob o apelido Magnólia.

Essa descoberta traz mais uma vez a oposição entre a protagonista e a sequestradora: a maternidade sagrada em oposição à sexualidade profana. Ao entrar no local com Hyun Ik a protagonista fica num canto do quadro, oposto ao da cafetina. Os figurinos das personagens

femininas pontuam ainda mais esse distanciamento: uma usa roupas comportadas e um decote fechado, a outra, roupas muito justas, ombros à mostra e até mesmo o sutiã visível.



Imagem 19: O distanciamento de Ji Sun e a dona do bordel
(*Missing*, 2016)

Inicialmente há um desconforto de Ji Sun em relação às outras mulheres presentes. Essa sensação desaparece por alguns segundos quando a dona do estabelecimento anota o número de celular de Ji Sun para entrar em contato caso tenha alguma do paradeiro de Han Mae. A cafetina tem a primeira movimentação de aproximação em relação à Ji Sun através da empatia com a situação: “Eu sei como é. Eu também sou mãe”. Aqui vemos pela primeira vez o motivo que aproxima mulheres tão diferentes durante a narrativa: a maternidade.

A busca por Da Eun é marcada por momentos de alívio e momentos de tensão que prendem o olhar do espectador. A dinâmica melodramática descrita por Linda Williams (1998) sobre a alternância entre a ação e o *pathos* é o que guia cada descoberta ou a cada frustração de Ji Sun durante a sua busca. Um exemplo é que logo após sair da casa de prostituição, Ji Sun recebe uma ligação desconhecida em que a pessoa alega estar com seu bebê. A trilha musical reforça a sensação de pânico e urgência enquanto a protagonista tenta enviar o dinheiro solicitado como resgate. Essa é uma das várias urgências que surgem na busca de Ji Sun e que manipulam o espectador entre momentos de tensão e relaxamento.

Ao correr para o local indicado para encontrar sua filha, ela se depara com uma sacola no rio. A pausa da música transmite um choque de que o corpo pode estar ali, mas ela encontra apenas alguns bichos de pelúcia antes de o som da sirene policial preencher o ambiente. Na delegacia, Ji Sun é interrogada sobre o desaparecimento de sua filha, mas sente

que a abordagem é enviesada pelos policiais por seu histórico de saúde e pela forma pela qual a sogra manipulou os policiais. Os testemunhos de que a protagonista estava acompanhada de um homem também resultam na desconfiança de que Hyuk Ik é um cúmplice, e que estaria em um relacionamento amoroso há tempos com Ji Sun. Essa suspeita sugere que Ji Sun teria cometido o pecado do adultério⁵⁶ condenado pela filosofia confucionista.

Investigador: Mesmo depois de perceber que ela havia desaparecido quando você chegou do trabalho na sexta-feira, você não reportou até dois dias depois.

Ji Sun: Não, eu o fiz. Eu estava indo...

Investigador: O maior problema é que você nem mesmo tem as informações pessoais da babá, nem sua foto. A identidade de estrangeiro dela é falsa. O telefone era descartável também.

Ji Sun: O que você quer dizer?

Investigador: Com certeza, eu com certeza estou do seu lado. Mas no dia sete de agosto você recebeu uma ordem de detenção. Devido à sua agenda ocupada, a corte deixou isso de lado até agora, mas a criança desapareceu durante aquele período. Então, a suspeita não é por acaso.

Ji Sun: Você não acredita em mim? A Han Mae e a Da Eun desapareceram.

Investigador: Senhora, eu estou tentando te ajudar, seja honesta comigo. Esse é o único jeito de resolver essa loucura.

Ji Sun: É verdade. Eu estou te dizendo a verdade.

(transcrito de *Missing*, 2016)

Observando a tendência dos policiais de acreditarem mais em sua sogra do que em seu depoimento, Ji Sun foge da delegacia para continuar investigando Han Mae. A fuga da protagonista dá início a duas investigações que ocorrem paralelamente: a dela e a dos policiais. A escolha parece irracional, afinal de contas, a colaboração nas investigações poderia agilizar a resolução do caso. Porém, essa escolha é decisiva para o desenvolvimento da personagem: ficar detida na delegacia como uma suspeita seria equivalente a concordar com a sua culpa imposta pela leitura feita pelos homens. A escolha de Ji Sun é a negação dos sete pecados e a defesa de sua honra como mulher e mãe: conseguir salvar a sua filha e restabelecer o seu espaço de inocência como mãe é a prova de sua virtude e heroísmo.

Nos próximos momentos da investigação de Ji Sun, as atitudes más de Han Mae começam a dividir espaço com comentários bondosos de pessoas que a conheceram antes do sequestro. Por um lado, descobrimos que Han Mae foi contratada após sabotar a antiga babá que trabalhava para Ji Sun; por outro, quando a protagonista retorna ao bordel onde Han Mae

⁵⁶ Além de ser condenado pela filosofia confucionista, o adultério era crime na Coreia do Sul com pena de até dois anos de prisão até o ano de 2015. (Presse, 2015).

trabalha para pegar os pertences abandonados lá, uma das colegas de profissão faz um pedido: “Ela é uma pessoa gentil. Não a incomode sem motivo.”

Nos pertences, Ji Sun encontra um retrato de uma criança. Ao buscar pelo estúdio onde a fotografia foi feita, Ji Sun tem uma alucinação onde se vê perdida num nevoeiro. Visões mostram sua filha chamando-a, sua ex-sogra a atacando, os desconfortos com seu ex-marido e Han Mae com o seu bebê ensanguentado. À medida que o volume da trilha musical, assustadora, aumenta, Ji Sun encontra uma outra pessoa na escuridão: o último plano desta sequência mostra que a pessoa escondida era a própria Ji Sun, completamente ensanguentada e com o bebê em seus braços.

Os elementos presentes no sonho estão relacionados ao seu próprio entendimento de ter falhado como uma esposa, como filha e como mãe nas expectativas da sociedade sul-coreana patriarcal. Isso indica uma aceitação inconsciente do sentimento de culpa pelo sequestro e possível morte de Da Eun. Além disso, até agora todas as descobertas apontam para o fato de que Han Mae é uma pessoa muito boa. Então, se Ji Sun se compreende como uma mãe ruim, será que a melhor mãe para Da Eun não seria realmente Han Mae?

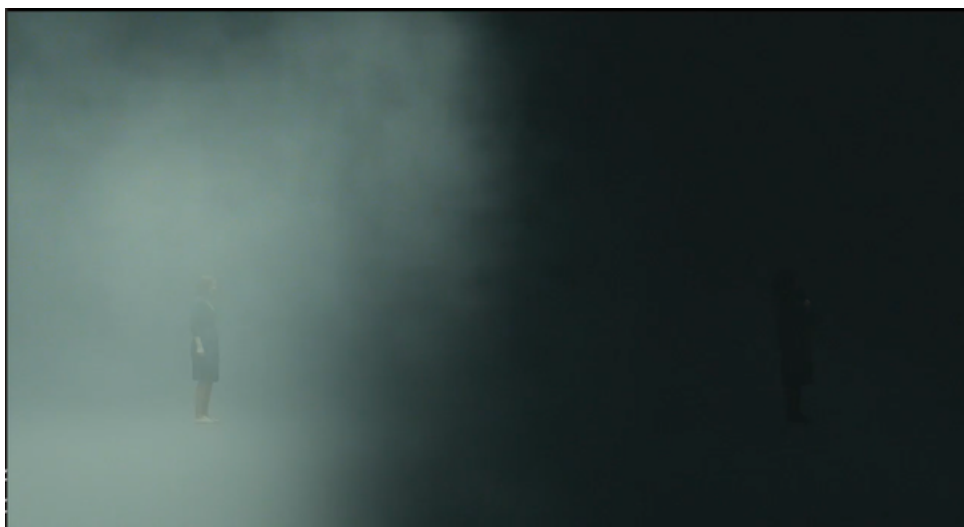




Imagem 21: O sangue no rosto de Ji Sun durante o sonho indica culpa
(*Missing*, 2016)

Ao retornarem para Seul por conta de uma pista, Ji Sun e o Detetive Park descobrem que Han Mae e a filha dela (uma garotinha chamada Jane) foram expulsas do hospital para liberar um leito para Da Eun, que estava com pneumonia. O marido de Ji Sun ordenou a retirada da mãe chinesa e seu bebê pela inadimplência no pagamento. O que deveria ser um sentimento de alívio, pois Ji Sun saiu da posição de suspeita do crime, é o ponto de virada para deixarmos de enxergar a babá como uma vilã cruel. Nesse ponto da história, Ji Sun já conhece o passado de dificuldades financeiras, abuso sexual e até mesmo de vida em condição análoga à escravidão vivenciado por Han Mae.

O ponto principal da história para a aproximação de Ji Sun e Han Mae é a descoberta de que o corpo morto de Jane está dentro do freezer da casa da protagonista. A montagem e a escolha musical, inicialmente, sugerem que o bebê congelado seja Da Eun. A suspensão das falas dos policiais e dos gritos da sogra de Ji Sun servem como indicativo do choque de Ji Sun que permanece paralisada por um tempo.



Imagem 22: A montagem paralela mostra que Ji Sun e Han Mae possuem sentimentos semelhantes (*Missing*, 2016)

A montagem paralela mostra o choque de Ji Sun acreditando que sua filha está morta e o momento em que Han Mae perdeu sua criança. A semelhança nas cores e expressões faciais mostra que não importa a classe social: o sofrimento de uma mãe que perde o seu filho é o mesmo. Ter esse sentimento por alguns minutos faz com que Ji Sun entenda um pouco mais sobre Han Mae. Enquanto a protagonista reflete sobre a situação, um *flashback* mostra o momento feliz que ela viveu com a babá.

Agora os oficiais entendem Ji Sun como uma vítima e Han Mae como a criminosa. Porém, essa mudança de posicionamento dos homens não faz com que Ji Sun se sinta mais próxima a eles. Na verdade, por mais que Ji Sun queira sua filha de volta há um sentimento empático em relação a Han Mae. Há a compreensão de que as duas, dentro de suas possibilidades, sempre tentaram fazer o melhor pelos seus bebês, não importando quais

defeitos a sociedade enxergasse nelas. A maternidade, mais uma vez, é uma força motriz que aproxima mulheres que são diferentes em todos os outros aspectos.

Ao descobrir o plano de Han Mae voltar para a China com Da Eun, a polícia e Ji Sun procuram as duas no navio. A trilha musical, mais uma vez, reforça o sentimento de ansiedade conforme a protagonista entra no navio e procura pelos rostos familiares em cada corredor. Por fim, ela vê as duas através de uma janela. Nesse momento temos a última dupla moldura do longa-metragem que é também a mais simbólica: não só Ji Sun consegue ver o que ela deseja além da janela, mas as emoções de seu rosto atrás do vidro sobrepõem o reflexo de Han Mae e Da Eun.

Mais uma vez aquilo que está do lado de fora é o sonho de Ji Sun. Porém, dessa vez, seu rosto emocionado sobrepondo-se no reflexo da dupla faz com que mãe e filha estejam, pela primeira vez, no mesmo plano. A proximidade, ainda que apenas visual, da protagonista e sua filha indica que ela compreendeu seus sentimentos, foi capaz de se perdoar por não ser uma mãe perfeita e entender que as pessoas têm defeitos, mas tentam o melhor dentro de suas possibilidades. Tendo chegado a essa conclusão, Ji Sun está finalmente pronta para viver a maternidade.



Imagem 23: O reencontro mostra mãe e filha no reflexo do vidro
(*Missing*, 2016)

Um momento de calma surge pelo alívio de saber que a criança está bem, mas a ansiedade é retomada conforme a perseguição volta para o espetáculo final desse melodrama. Han Mae faz a ameaça de se lançar no mar com o bebê para não o entregar. A mediação dos

policiais já não faz nenhum efeito, então, Ji Sun levanta um lenço bordado com o nome de Jane e faz o seu apelo:

Ji Sun: Han Mae, veja isso. É o lenço com o nome de Jane bordado. Você a cobriu com isso para mantê-la aquecida. Sua filha Jane. Eu vou morrer então. Da Eun não fez nada de errado. A culpa foi minha. Eu sinto muito. Me perdoe. Você também ama Da Eun. Você não quer que ela morra. Por favor, deixe-a viver. Por favor.

(transcrito de *Missing*, 2016)

Ji Sun oferecer sua própria vida é algo que Han Mae entende como uma prova de que a protagonista realmente é uma mãe que deseja o bem-estar da filha acima de tudo. O conflito final é resolvido quando Han Mae devolve o bebê aos policiais e se lança ao mar. Seu corpo desce em direção à escuridão, assim como o lenço de sua filha. Ji Sun salta atrás na tentativa de salvá-la mostrando a compreensão por tudo o que Han Mae viveu. O enquadramento mostra Ji Sun na luz, e Han Mae nas sombras com o lenço bordado entre elas. Segundo Brooks (1995, p. 32), esse momento final do melodrama é o “ritual pelo qual a virtude se liberta daquilo que bloqueava a realização de seu desejo, e o mal é expulso do universo”.⁵⁷



Imagem 24: Ji Sun reencontra sua filha no hospital (*Missing*, 2016)

Ao acordar no hospital, Ji Sun caminha em direção à filha. Assim que a protagonista faz o chamado pelo bebê, ela dá os seus primeiros passos, abraça Ji Sun e a chama de mãe pela primeira vez. Essa aproximação é a demonstração reconquistada do espaço de inocência

⁵⁷ “This violent action of the last act is possibly melodrama's version of the tragic catharsis, the ritual by which virtue is freed from what blocked the realization of its desire, and evil is expelled from the universe.”

descrito por Linda Williams (1998). Agora que Ji Sun e Da Eun estão no mesmo plano, sabemos que a protagonista finalmente se encontrou na posição de uma mãe e conquistou o final feliz de um protagonista virtuoso.

3.2. Han Mae e a desobediência aos homens

Enquanto a história de Ji Sun mostra uma mulher realizando o seu anseio de exercer a maternidade e aceitar as suas falhas como ser humano, a jornada de Han Mae é, de certa forma, oposta. Em questão de estilo, recursos diferentes são utilizados para indicar a jornada de cada personagem: a evolução de Ji Sun é observada através do uso das duplas molduras até que ela alcance o seu objeto de desejo. Han Mae, por outro lado, é trabalhada a partir da trilha musical. Se no caso de Ji Sun, as músicas extradiegéticas eram utilizadas para pontuar suas emoções frente aos acontecimentos, na história de Han Mae a música, agora diegética, é utilizada para demonstrar a sua essência.

Ao observar os acontecimentos da vida dessa personagem em ordem cronológica, podemos observar que Han Mae possui as virtudes de uma mulher na sociedade confucionista, porém, os abusos físicos e psicológicos fazem com que ela se afaste do princípio das obediências ao ponto de romper não só com os homens presentes em sua vida pessoal, mas também com as leis criadas e guardadas pelos homens.

Han Mae foi contratada como babá por Ji Sun após a antiga funcionária ter deixado Da Eun, um bebê, se machucar durante um passeio. Inicialmente, Ji Sun apresenta receio em contratá-la porque ela não fala coreano bem e pode atrapalhar o aprendizado de sua filha quando chegar a fase de alfabetização. Um único fato faz com que ela aceite Han Mae em sua casa: ela foi capaz de acalmar Da Eun com uma canção de ninar. Com efeito, Gorbman afirma que:

A música narrativa do filme "ancora" a imagem em significado. Expressa humores e conotações que, em conjunto com as imagens e outros sons, auxilia na interpretação dos eventos narrativos e indica valores morais/de classe/étnicos dos personagens.⁵⁸(Gorbman, 1987, p. 84, tradução minha)

A canção de ninar é uma música diegética dentro da história que constrói a imagem de Han Mae como mãe. Apesar de não sabermos sobre sua filha nesse ponto da história, o fato de

⁵⁸ "Narrative film music "anchors" the image in meaning. It expresses moods and connotations which, in conjunction with the images and other sounds, aid in interpreting narrative events and indicating moral/class/ethnic values of the characters."

ela confortar a criança ao cantar a aproxima de características maternas como cuidado, conforto e segurança. Nos momentos iniciais da trama, conhecemos Ji Sun como uma mulher muito atarefada e que falha nas suas funções domésticas ao deixar a casa bagunçada ou ao não conseguir cuidar de Da Eun. Portanto, essa canção convence Ji Sun de que a chinesa tem o tato necessário para exercer a função e é a escolha certa para cuidar de sua filha.

Após o sequestro de Da Eun, Ji Sun e a polícia investigam o passado de Han Mae. No roteiro final, as informações sobre essa personagem não são apresentadas de forma cronológica, e cada coadjuvante conta o que sabe, contribuindo com peças para montar o quebra-cabeça. Porém, para fins de análise, aqui falaremos sobre a jornada dessa personagem seguindo a ordem dos fatos.

O momento mais antigo que conhecemos na história de Han Mae é contado por seus antigos vizinhos. Ela era casada e morava com o seu marido e sogra sul-coreanos. Tanto o marido quanto a sogra são responsáveis por diversas agressões físicas e psicológicas. O casal de vizinhos a conheceu quando interveio para que Han Mae estudasse coreano para poder interagir e fazer amizades na região. A ideia é recusada pela sogra imediatamente

Sogra: Ela não precisa disso!

Vizinho: Ela precisa aprender coreano para viver na Coreia!

Sogra: Ela jura ter sangue coreano, mas não consegue falar por nada! Ela vai precisar ter um filho para viver aqui! Me dar um neto vai ser o único jeito! Não há necessidade de dar motivos para ela fugir!

Vizinho: E o que isso tem a ver com aprender coreano?

Esposo: E se ela fugir depois de aprender coreano?

Vizinho: Você não pode pensar assim!

Esposo: Ela não está interessada!

(transcrito de *Missing*, 2016)

A justificativa da sogra de Han Mae pode indicar o motivo de Han Mae ter migrado para a Coreia do Sul. Durante os anos 1990, o país estabeleceu uma política migratória na tentativa de resolver uma crise de baixa natalidade e envelhecimento da população. Isso fez com que mulheres de outros países asiáticos, em especial da China, se casassem com homens de áreas rurais da Coreia do Sul a fim de constituir famílias tradicionais aos moldes do Confucionismo (Kim, 2015, p. 26).

A política de migração de casamento da Coreia foi implementada para aliviar a crise das baixas taxas de natalidade e do envelhecimento da população, bem como restabelecer uma proporção equilibrada entre homens e mulheres no mercado matrimonial. Em 1990, organizações sociais, igrejas e empresas

com fins lucrativos começaram a se envolver em encontros para solteiros rurais. Mulheres da minoria étnica coreana da China, *Chosonjok*, foram inicialmente preferidas como noivas porque eram vistas como perpetuando a homogeneidade étnica e linguística da nação coreana (Kim, 2015, p. 28, tradução minha)⁵⁹

Ao espiar por cima do muro, os vizinhos veem a sogra cortar os cabelos de Han Mae. O marido dela justifica que ela não se lava, mas não apresenta argumentos para explicar os machucados no corpo dela. Não há reação contra o corte do cabelo, mas num plano detalhe as mãos se apertam sobre o tecido da roupa. A existência de Han Mae não é reconhecida como a de um ser humano, apenas seu papel dentro do patriarcado sul-coreano: servir o marido e a sogra e gerar um bebê que dê continuidade ao sangue da família. As diretrizes da vida de uma mulher casada nas tradições confucionistas são explicadas por Klein (2020)

Depois do casamento de uma mulher, os interesses da família de seu marido tornaram-se prioritários. Uma esposa era valorizada por sua capacidade de produzir herdeiros homens para continuar a linhagem de seu marido e como uma fonte de mão de obra doméstica barata. Seu relacionamento mais importante era com sua sogra, a quem se esperava que ela servisse sem questionar; um relacionamento emocionalmente próximo com o marido não era encorajado nem valorizado. Casamentos foram entendidos, no entanto, para durar além da morte do marido, e um novo casamento de uma viúva era um tabu. (Klein, 2020, p 35)⁶⁰

A vida de Han Mae se tornou melhor após a gravidez. Com esse fato, o vizinho convenceu a família dela a deixá-la aprender coreano a fim de ensinar o idioma para o filho também. Na escola, ela borda com um bastidor enquanto canta uma melodia. A canção de ninar é ouvida pela segunda vez, como uma marcação do filme sobre o forte teor maternal dessa personagem. O bordado também relaciona essa personagem às atividades domésticas e a passividade esperada de uma esposa e mãe nos preceitos confucionistas. Han Mae é obediente, calma e recatada. Sua única preocupação é dar à luz e criar a criança da melhor

⁵⁹“Korea’s marriage migration policy was implemented to alleviate the crisis of low birth rates and an aging population, as well as to restore a balanced ratio between men and women in the marriage market. By 1990, social organizations, churches, and for-profit companies had become involved in matchmaking for rural bachelors. Women of China’s ethnic Korean minority, *Chosonjok*, were initially preferred as brides because they were perceived as perpetuating the ethnic and linguistic homogeneity of the Korean nation.”

⁶⁰ “After a woman’s marriage, the interests of her husband’s family became paramount. A wife was valued for her ability to produce male heirs to continue her husband’s lineage and as a source of cheap household labor. Her most important relationship was with her mother-in-law, whom she was expected to serve unquestioningly; an emotionally close relationship with her husband was neither encouraged nor valued. Marriages were understood, however, to endure beyond the death of the husband, and widow remarriage was taboo.”

forma possível. Nesse momento, o comportamento de Han Mae demonstra o *Samjong Chido*, isto é, a obediência ao esposo e a devoção ao filho que está por vir.



Imagem 25: Han Mae borda um lenço para sua filha (*Missing*, 2016)

Ao gestar uma criança, Han Mae encontra o seu espaço de inocência também. Este será perturbado pela reação do seu esposo e de sua sogra a um problema de saúde que o bebê, Jane, apresenta pouco depois de seu nascimento. Os vizinhos contam que Jane foi diagnosticada com uma doença no fígado que precisaria ser tratada em um hospital com mais recursos, porém o esposo e a sogra a proibiram de buscar tratamento alegando que ela poderia ter outros filhos. A proteção e o cuidado negados pela família de Han Mae fazem com que ela tenha o seu primeiro ato de desobediência e fuja para Seul onde começa a se prostituir.

Essa parte da vida da personagem é contada pela cafetina que mostra o sofá destruído pelos dedos nervosos da jovem para Ji Sun. Num *flashback*, somos apresentados ao diálogo entre Han Mae e a cafetina que demonstra que aquele local não era o ideal para a jovem chinesa, mas que ela estava disposta a aquilo por precisar do dinheiro para cuidar da sua filha. Nesse mesmo dia, Han Mae, agora sob a alcunha de Magnolia, atende Hyun-Ik pela primeira vez.

Podemos perceber que Han Mae na posição de mulher chinesa imigrante pode ocupar dois espaços da Coreia do Sul: ser esposa e mãe numa família tradicional confucionista ou viver na prostituição. Esses dois espaços demonstram que ela deve estar subjugada a um homem (como esposa ou como prostituta) para encontrar meios de sobreviver num país onde não possui todos os direitos de um cidadão nativo. A maternidade e a sexualização exercidas

por Han Mae durante a história são também os mecanismos para amenizar a figura feminina descritos por Laura Mulvey (2003).

Os momentos de Han Mae como profissional do sexo, em que ela faz o necessário para sobreviver, e como mãe, em que ela demonstra a sua essência, são fortemente pontuados pela fotografia. Em sua profissão, predomina o escuro e os tons quentes como uma demonstração de seu lado mais sombrio, enquanto nas suas visitas ao hospital tudo é muito claro e com cores frias numa visão quase santificada de uma mãe cuidando do seu bebê. Os demais acompanhantes da ala infantil se referem a Han Mae como um anjo que acalma todas as crianças. Nesse momento, as roupas claras que Han Mae utilizava são substituídas por cores escuras, indicando o começo de um afastamento da imagem idealizada de uma mãe.



Imagem 26: A mudança de cores conforme a ocupação de Han Mae
(*Missing*, 2016)

Em Seul, Han Mae descobre que a doença hepática de Jane só pode ser tratada com um transplante de fígado, mas os exames a declararam incompatível para a doação. O dinheiro da prostituição de Han Mae tem a finalidade manter a criança no Hospital Católico de Gangnam, o mesmo onde o ex-marido de Ji Sun trabalha, até que surja um doador compatível. Quando o dinheiro da prostituição já não é suficiente para pagar as contas, Han Mae resolve vender um de seus rins para o tráfico de órgãos através do intermédio de Hyun Ik.

É nesse momento que os caminhos de Han Mae e Ji Sun se cruzam pela primeira vez, não quando a chinesa se torna babá de Da Eun. Os acontecimentos do Hospital de Gangnam são contados por uma senhora que acompanha uma criança internada. Han Mae poderia colocar as contas do hospital em dia até domingo, mas um funcionário precisou de um leito disponível e resolveu despejar Jane com a justificativa da inadimplência no pagamento.

Funcionário: O guardião legal Han Suk-Ho afirmou que não vai pagar as despesas médicas e consentiu com o despejo.

Senhora: Mesmo assim, ela é a mãe!

Funcionário: Ela não é coreana, logo não tem direitos legais. Você pode voltar para consultas.

Outra mãe: Ela pode melhorar em casa se você tomar conta dela! Não é o fim do mundo.

(transcrito de *Missing*, 2016)

Jane é retirada do quarto às pressas, e Han Mae acaba se ferindo enquanto tenta resistir ao despejo. Nesse momento, um plano médio mostra Jane, bastante amarelada, chorando no corredor. A escolha não é por acaso: esse plano já é conhecido pelo espectador. No início do filme, quando Ji Sun descobre que o marido tem uma amante, Da Eun está sendo atendida devido a uma pneumonia, e esse mesmo bebê está chorando no corredor.

A questão a ser observada é que no início da trama, estamos presos ao *pathos* que sentimos por Ji Sun e não damos importância ao motivo de uma criança estar chorando no corredor sem atendimento. Assim como os funcionários do hospital ignoraram o choro de Jane e Han Mae ferida no chão, a dor desses personagens imigrantes foi invisível aos nossos olhos que acompanharam e priorizaram o sofrimento da mãe coreana de classe média.



Imagem 27: O mesmo plano de Jane chorando é mostrado tanto na história de Ji Sun quanto na de Han Mae (*Missing*, 2016)

Durante a investigação de Park e Ji Sun, essa senhora que testemunhou os dias de Han Mae faz um comentário para si mesma, quase como um desabafo ouvido apenas pelo espectador do filme: “Apenas os pobres sofrem.”. O ponto levantado por essa personagem é crucial para estabelecer a relação de *pathos* com Han Mae: todas as ações da personagem até esse momento miram no objetivo de conseguir melhores condições de vida para si mesma e para a filha. Ela tem mais dificuldades que Ji Sun por ser uma imigrante e não ter formação profissional, mas ambas encaram a realidade de serem mães, não terem apoio dos pais das crianças e viverem numa sociedade que as tradições beneficiam os homens em todas as esferas.

Pouco tempo depois da ação de despejo, Jane falece. A música se faz desnecessária, o anjo que cantava para os bebês da enfermagem agora é apenas uma mãe gritando desesperada por não ter conseguido salvar a sua cria. A canção de ninar apresentada no momento da gestação e nas visitas ao hospital deixa de ser cantada para dar espaço ao completo silêncio ou a uma melodia extradiegética assustadora: Han Mae não é mais mãe.

A obediência do *Samjong Chido* não garantiu que o marido protegesse o filho que eles tiveram. O atraso de Hyun Ik para trazer o dinheiro do rim foi compreendido por Han Mae como uma traição do seu parceiro. Os médicos ignoraram seus gritos desesperados por cuidados e, sendo assim, traíram a motivação do ofício. E, no ato final da história, ela prefere morrer a responder ao julgamento do sequestro que também será realizado por figuras masculinas.

O principal ponto da jornada de desobediência de Han Mae é mostrar que os homens, sempre tão servidos pelas tradições confucionistas, são incapazes ou indiferentes a escutarem e protegerem as mulheres. É a partir dessa compreensão que Han Mae começa a romper com a sociedade patriarcal. Primeiramente, ela contrata Hyun Ik para assassinar o seu marido e promete Da Eun como pagamento. Esse pagamento não acontece porque ela trai a parceria com o amante para assumir novamente uma posição de mãe.

Os sentimentos maternos de Han Mae fazem com que ela tenha uma visão deturpada da justiça. Compreendendo que Ji Sun é a responsável pelo despejo e pela morte de Jane, ela considera justo pegar Da Eun para si e tê-la como filha. O laço de mãe e filha que Han Mae deseja estabelecer com a filha da patroa está representado na canção de ninar que ela volta a cantar para acalmar o bebê e conseguir o emprego.

O único desejo de Han Mae era retornar para a China e poder cuidar de sua filha junto com a sua verdadeira família. Durante o diálogo no navio, Ji Sun oferece a ela o lenço bordado durante a gestação e sugere perder a vida no lugar de sua filha como forma de obter perdão pela morte de Jane. O sacrifício materno faz com que Han Mae entenda Ji Sun como mãe, devolvendo o bebê aos policiais e cometendo suicídio em seguida. Enquanto afunda nas águas escuras, a canção de ninar se repete de forma extra-diegética.

O sol não se pôs
Qual sonho você está sonhando?
Eu quero ver o seu sorriso
Tão adormecido
Tão adormecido nos braços da mamãe
Para onde você irá?
Andando tão confiantemente
Para a terra dos sonhos
(transcrito de *Missing*, 2016)

O reencontro de Han Mae e Jane é demonstrado de forma simbólica quando a personagem segura firmemente o lenço que fez com carinho durante a gestação. Dialogando com a canção de ninar, a montagem apresenta Han Mae gestante mais uma vez como forma de demonstrar que em seu último sonho o reencontro com a filha ocorreu.



Imagem 28: Ao segurar o lenço fortemente, Han Mae aceita seu reencontro com Jane (*Missing*, 2016)

Por mais que Ji Sun salte no mar para tentar salvar Han Mae, há uma recusa nessa oferta. A jornada de Ji Sun, como dito anteriormente, é de inicialmente não atender às expectativas da sociedade sobre a maternidade e compreender os seus medos e sentimentos para no fim da jornada conseguir cuidar da filha propriamente. Enquanto isso, Han Mae parte da situação em que era a mãe ideal, mas acaba abandonando as suas virtudes à medida que vai sendo abusada e ferida pelos homens ao seu redor.

Podemos observar que um processo semelhante ocorre com Do Hee em *A Girl at My Door* (2014): as agressões físicas fazem com que a garota pare de obedecer ao pai e arme uma situação para que ele seja preso. Do Hee também passa pelo início de um movimento de rompimento com a sociedade patriarcal, mas o seu resgate e adoção por Lee Young Nam tem o poder colocá-la em um bom caminho novamente.

Han Mae, por já ser uma mulher adulta, não alcança essa redenção. Mesmo que Ji Sun conseguisse retirá-la do mar, ela ainda teria que responder criminalmente pelo assassinato do esposo e pelo sequestro de Da Eun. Além disso, Han Mae concedeu o perdão à Ji Sun por finalmente também enxergá-la como uma mãe. A escolha pela morte é o ato final de desobediência aos homens: Han Mae escolhe não responder às leis criadas pelos homens, ciente de que esses mesmos homens seriam incapazes de reconhecer as injustiças e violências cometidas contra ela.

3.3 As mães sábias em função da tradição

A tradição confucionista das três obediências é um pilar que promove a manutenção da subserviência das mulheres aos homens. Porém, esse pilar não se mantém de pé sozinho: a sociedade moldada por essa filosofia possui um grupo de mulheres que também é responsável para que essas funções sociais se perpetuem através das gerações. A “mãe sábia e boa esposa”⁶¹ é a mulher mais velha dentro de uma família, a sua posição de respeito é obtida por ter obedecido ao pai, esposo e filho e ter dedicado a sua vida para que os seus descendentes obtivessem sucesso profissional.

Klein (2020, p.35) explica esse processo dizendo que “a autonegação está no cerne das virtudes femininas de submissão, castidade, modéstia e auto-sacrifício.” As conquistas familiares são atribuídas ao sacrifício e submissão da mãe e, a partir disso, ela desenvolve o poder de influência sobre os demais membros da família (Yoo, 2008). E. Ann Kaplan (2013) descreve um processo bastante semelhante ao apresentar o paradigma mãe-sacrifício.

Uma preocupação principal são os significados atribuídos às representações pré-simbólicas de vínculos mãe-filho. Quando tal identificação [com a figura materna] é presente, o paradigma mãe-sacrifício pode expor os aspectos opressores do posicionamento patriarcal da mãe; o material pode revelar como a mãe se esforça para obter gratificações não atendidas, estabelecendo um relacionamento fusional com seu filho.⁶² (Kaplan, 2013, p. 77, tradução minha)

⁶¹ “Selfdenial lay at the heart of the feminine virtues of submissiveness, chastity, modesty, and self-sacrifice.”

⁶² “A main concern is the meanings given to pre-Symbolic representations of mother-child bondings. This relationship takes different forms and is differently valued in the various East Lynne examples, depending on whether or not there is identification with the mother-figure. When such identification is present, the mother-sacrifice paradigm may expose the oppressive aspects of the patriarchal positioning of the mother; the text may reveal how the mother strives to gain unmet gratifications by establishing a fusional relationship with her child.”

Apesar de Ji Sun e Han Mae serem pessoas com situações de vida completamente diferentes, percebemos durante o capítulo como a servidão aos homens as coloca em posições humilhantes. Perceber a oposição entre o feminino e o masculino já conhecida nos melodramas sul-coreanos não é o suficiente. Aqui há também o conflito de gerações em que percebemos que as mulheres mais velhas, por se colocarem em associação com os filhos homens, são uma figura de discordância com as mais jovens. As duas discordâncias estão inscritas no problema entre uma Coreia arcaica, presa em suas contradições, e uma Coreia cosmopolita, globalizada, fortemente influenciada pelo ocidente.

O conflito entre Ji Sun e a sogra está relacionado ao processo de divórcio e guarda de Da Eun. Por Ji Sun trabalhar na área de comunicação, ter longas jornadas de trabalho e terceirizar algumas responsabilidades a uma babá, há uma compreensão por parte da sogra de que ela não cumpre a obrigação de mulher de ser uma boa esposa, afinal de contas há um divórcio; e de ser uma boa mãe, isto é, dedicar sua vida ao sucesso acadêmico e profissional do filho. Assim que ocorre o desaparecimento de Da Eun, a sogra de Ji Sun chega na delegacia agredindo-a fisicamente e acusando-a de ser cúmplice no desaparecimento.

A tensão pela guarda da criança chega ao seu ápice ainda no começo da narrativa quando a sogra de Ji Sun a vê na delegacia, e a agride na frente de todos os policiais. Ji Sun já é a principal suspeita pelo desaparecimento do bebê, e a sogra colabora com a presunção dos investigadores ao fazer falsas denúncias e relatos. Ela afirma que ouviu uma conversa com o advogado em que a ex-nora afirmou que fugiria com a criança para manter a guarda. Como espectadores, sabemos que isso não é verdade, uma vez que a idosa sequer compareceu ao encontro com o juiz quando a guarda de Da Eun foi discutida.

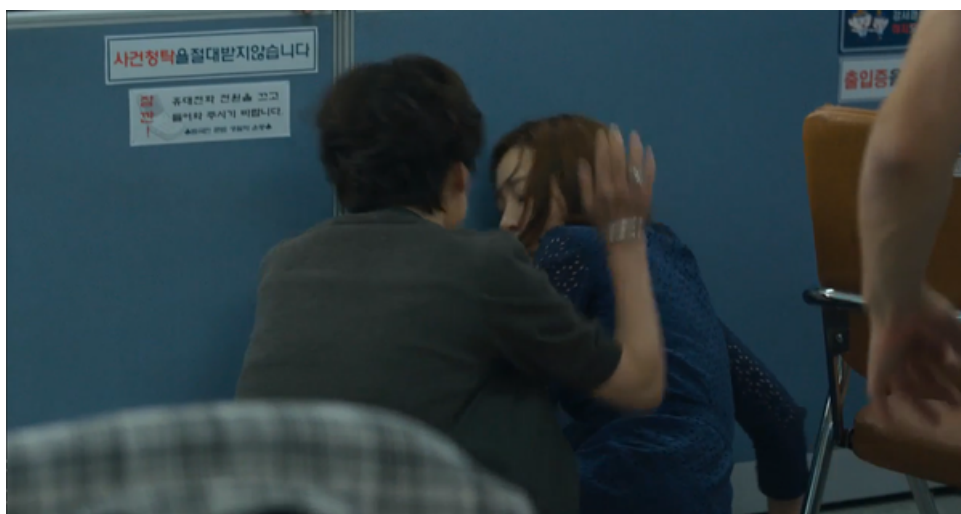


Imagem 29: A sogra de Ji Sun a agride na delegacia (*Missing*, 2016)

Os policiais separam o conflito. Enquanto Ji Sun é interrogada, a sogra é acalmada por um dos investigadores daquela delegacia. Num enquadramento de moldura dupla, o espectador se vê espiando como a sogra manipula o ouvinte a acreditar nela. O conflito familiar é levado à esfera pública no momento em que essa idosa desabafa, pontuando as suas opiniões sobre a separação do filho, e tenta estabelecer um vínculo de empatia com o policial ao agir maternalmente.

Sogra: Depois do divórcio, o dinheiro dela acabou. Ela está fazendo isso para conseguir mais dinheiro. Eu sabia que ela estava tramando algo ruim quando ela recusou a pensão alimentícia

Policia: Você deve estar tão irritada.

Sogra: Obrigada. Você está solteiro?

Policia: Sim.

Sogra: Conheça uma boa mulher.

(transcrito de *Missing*, 2016)

Sabemos que a história de Ji Sun é a de uma mulher que não atende às expectativas sul-coreanas encaixando-se nos preceitos dos “sete pecados”, e que sua evolução é de provar que é possuidora de virtudes e uma boa mãe para Da Eun. Como um obstáculo para isso, a sua ex-sogra é uma figura que sempre vai apontar os seus defeitos para provar que Ji Sun não é boa o suficiente e que ela, uma mãe sábia, é a melhor opção para a educação da neta.

Por outro lado, a relação entre Han Mae e sua sogra é menos de rivalidade e mais de uma tentativa de domesticação. As decisões familiares são tomadas pela sogra que não a permite estudar o idioma coreano para não conseguir fugir de casa, corta os seus cabelos matando a sua vaidade e está constantemente lembrando-a do seu lugar no mundo e de sua obrigação: gerar filhos saudáveis para perpetuar a linhagem da família.



Imagem 30: Ser vaidosa ou falar o idioma coreano são características que poderiam ajudar Han Mae a fugir. (*Missing*, 2016)

A relação entre Han Mae e sua sogra melhora quando ela engravida. A aceitação da sua função doméstica e a devoção ao filho colocam a imigrante chinesa como uma mulher que segue as três obediências. O conflito entre as duas só volta a acontecer quando Jane adocece e enquanto Han Mae deseja procurar os melhores tratamentos médicos para garantir a saúde de sua filha, a sogra não a permite dizendo: “Esqueça! Ter um filho não é um prêmio! Não fique ostentando! Você pode ter outro bebê! Saiba o seu lugar na vida!” (*Missing*, 2016). Uma possível leitura é que a melhor opção para Jane seria a morte por ser uma menina já que as famílias confucionistas valorizam um herdeiro homem. A hierarquia na família e na sociedade sul-coreana presente nessa cena pode ser explicada por Theodoro Jun Yoo:

Em nível doméstico, o imperativo moral do dever dominou a ética familiar confucionista. Dever significava uma compreensão de em que cada indivíduo se posicionava em relação ao todo. A aceitação da posição pessoal significava consciência de seu lugar no mundo. Como resultado, esses valores promoveram uma hierarquia sem pudor, uma hierarquia autoconsciente, mas sem abuso consciente, sem necessariamente infringir o que significa ser humano.⁶³ (Yoo, 2008, p. 18, tradução minha.)

Podemos perceber, então, que apesar das sogras realizarem atos horríveis para com suas noras aos olhos dos espectadores, essas ações são culturalmente naturalizadas como

⁶³At a domestic level, the moral imperative of duty dominated Confucian family ethics. Duty meant an understanding of where every individual stood in relation to the whole. Acceptance of personal rank signified awareness of one’s place in the world. As a result, these values promoted “hierarchy without shame, a hierarchy that is self-conscious but without conscious abuse, without necessarily infringing on what it means to be human.”

tentativas da mãe sábia em educar suas filhas e ensiná-las o seu lugar no mundo. Podemos imaginar que quando jovens e recém-casadas, essas personagens passaram pelo mesmo processo “educacional” pelas suas sogras e agora o replicam.

Isso resulta num curioso processo de percebermos que assim que essas mulheres atingem o ponto de “mães sábias e boas esposas”, elas se endurecem ao ponto de não sentirem empatia pela geração seguinte. Ao mesmo passo que, tanto em *A Girl at My Door* (2014) quanto em *Missing* (2016) percebemos que as mulheres jovens percebem as opressões de gênero ao olharem umas para as outras e nunca ao olharem apenas para si mesmas e suas lutas cotidianas.

As “mães sábias” são desconectadas dos sentimentos de outras mulheres e completamente apegadas aos seus deveres confucionistas. Ao encontrarem o corpo congelado no freezer, a sogra de Ji Sun sofre apenas pelo bebê que alega ser seu (já que a família principal é a do pai); quando o marido de Han Mae desaparece, a sogra sabe que a chinesa pode ter alguma influência em um acontecimento trágico e desaba: “Dizem que uma mulher ruim pode arruinar uma família” (*Missing*, 2016). Mesmo nos momentos de catástrofe, as sogras permanecem numa postura de rivalidade com as noras.

Retomando os acontecimentos de *A Girl at My Door*(2014), as atitudes rigorosas de uma mãe sábia se aplicam não somente às filhas e noras, mas também às netas. A avó de Doo Hee a agredia fisicamente como uma forma de ensiná-la a ser uma mulher virtuosa, diferentemente de sua mãe que abandonou a família. Sabemos que a mãe de Doo Hee fugiu porque era vítima das agressões do marido, mas para a “mãe sábia” o filho homem está sempre certo em suas escolhas para liderar a família, e as mulheres mais jovens que questionam os abusos físicos e psicológicos são as culpadas por não saberem o seu lugar no mundo.



Imagem 31: Em *A Girl at My Door* (2014), a avó agride a neta para discipliná-la. (*Missing*, 2016)

Em *Missing* (2016), temos contato com os princípios confucionistas relacionados às mulheres. Primeiramente, a busca pelo ideal de mulher aos moldes do *Samjong Chido*, seguido pela negligência dos homens que são servidos. Em seguida, a jornada de uma mulher com as características do *Chilgo Chiak* para provar que esses preceitos não a tornam indigna de exercer a sua maternidade. E por fim, sutis pontuações de como as mulheres mais velhas endureceram durante a vida até se tornarem *Hyonmo Yangcho*, numa relação comutativa com os filhos mais velhos e de afastamento de outras mulheres.

Por mais que os conflitos entre as mulheres existam durante a narrativa, sempre é claro que por trás das rivalidades há uma forte influência das tradições patriarcais e da opressão de gênero. A compreensão desses três tipos de mulheres para a filosofia confucionista é essencial para compreendermos os conflitos geracionais abordados no próximo capítulo com o longa-metragem *Kim Ji Young, Born 1982* (2019).

4. A VOLTA AO MERCADO DE TRABALHO EM *KIM JI YOUNG, BORN 1982* (2019)

O último filme a ser analisado é *Kim Ji Young, Born 1982* (2019) sob o eixo temático do trabalho. A escolha não é por acaso: para falar de mulheres no mercado de trabalho, inevitavelmente, falamos das expectativas da sociedade sul-coreana em relação ao matrimônio, sexualidade e maternidade, isto é, os temas tratados nos demais capítulos através dos longas *A Girl at My Door* (2014) e *Missing* (2016).

A narrativa acompanha a vida de Kim Ji Young, uma mulher casada e mãe de uma criança de colo. Seu marido, Dae-Hyun, percebe que ela tem apresentado comportamentos estranhos e suspeita que ela esteja com depressão pós-parto. À medida que o espectador conhece o dia-a-dia da protagonista, ele percebe a sua frustração de não trabalhar mais e de viver em função da criança e da família do esposo. Os sentimentos atuais de Ji Young também dialogam com várias das suas experiências de vida durante a infância e a adolescência, apresentando desdobramentos sobre seus sentimentos ao longo de toda a vida. Dessa forma, são mostradas as micro-agressões sofridas no âmbito familiar e profissional não apenas na vida de protagonista, mas também de mulheres de outras gerações.

Kim Ji-Young, Born 1982 (2019) conquistou uma repercussão contraditória na península coreana: a jornalista Crystal Kai (2019) aponta que houve um número considerável no aumento do número de divórcios no país. A matéria cita também alguns comentários de redes sociais locais em que homens diziam que o longa-metragem adota um discurso misândrico. Tendo arrecadado 19 milhões de dólares nas duas semanas seguintes ao seu lançamento, *Kim Ji-young, Born 1982* (2019) tornou-se um destaque ao tratar de questões contemporâneas das mulheres numa sociedade patriarcal. Entre esses temas estão o abandono feminino da carreira profissional e o assédio sexual na Coreia do Sul através de câmeras sorrateiras, estrategicamente colocadas em ambientes femininos.

Segundo Kim Hyun Bin (2019), cerca de 40,3% das mulheres sul-coreanas deixam o mercado de trabalho após se tornarem mães, contra 0,3% da população masculina que fazem o mesmo após o nascimento dos filhos. Na Coreia do Sul o abandono da carreira profissional feminina por causa da dedicação à educação dos filhos dá origem a um fenômeno conhecido como “mãe gestora”⁶⁴. A principal responsabilidade de uma mãe gestora é o sucesso

⁶⁴ A expressão original é 매니저 엄마. Basicamente são as palavras *manager* em inglês ao lado da palavra mãe em coreano, formando *manager mom*.

profissional de suas crianças e, em caso de falha, a grande culpada pelo fracasso da próxima geração da família é justamente essa mãe gestora.

Quanto aos homens, mesmo com a existência de políticas públicas de incentivo à natalidade e o benefício de uma longa licença paternidade, não é comum que eles pausem suas carreiras para se dedicarem à família no momento do nascimento de uma criança. O filme indica, inclusive, o medo dos homens de represálias no trabalho caso decidam tirar a licença de paternidade.

Isso demonstra que os dogmas confucionistas do papel feminino na sociedade ainda resistem. Essas diferenças de espaços de homens e mulheres são trabalhadas durante todo o longa-metragem mostrando o espaço doméstico como local das mulheres e os espaços exteriores como domínio dos homens e a perpetuação cíclica dos espaços concebidos dessa maneira. Temos, então, a exemplificação do conceito de gênero de Lauretis (1994) em sua forma mais palpável: uma construção histórica e social que representa indivíduos por meio de uma classe. Dessa forma, o espaço masculino é o externo: o trabalho, o bar, as reuniões; enquanto o feminino é o espaço interior: o doméstico, a maternidade. E mulheres que ousam cruzar os limites dos gêneros são punidas de alguma forma.

No caso de *Kim Ji Young, Born 1984* (2019), uma das “punições” concedidas às mulheres que permanecem nas empresas é o assédio sexual. A abordagem feita no longa-metragem denuncia um fenômeno comum no leste asiático: o *molka*⁶⁵. Esse termo é utilizado para pequenas câmeras escondidas em ambientes. Segundo Gunia (2022), esses pequenos dispositivos são instalados em banheiros, vestiários e quartos de hotel a fim de registrar a nudez das mulheres em seus momentos de intimidade. Posteriormente, essas imagens são compartilhadas entre os homens que instalaram as câmeras ou vendidas na internet. Em 2018, dezenas de milhares de mulheres se manifestaram nas ruas de Seul sob o lema “Minha vida não é a sua pornografia”.

A maioria dos conflitos em *Kim Ji Young, Born 1982* (2019) é identificada e tratada no seio da família, constituindo, então, um modelo específico dentro do gênero melodramático: o melodrama familiar. Segundo Thomas Schatz (1981), os melodramas familiares se estabeleceram na década de 1950 mostrando a vida das famílias americanas. Essas estruturas familiares eram comuns aos espectadores e, portanto, de fácil leitura para eles. O processo de identificação com a trama era simples: mesmo mudando a época e o país da obra, a fórmula ainda se mantém ao identificar os membros da família, suas funções e seus desentendimentos em função da sociedade em que a família está inserida.

⁶⁵ Em coreano 몰카. Abreviação para 몰래카메라, *molrae camera*, que significa câmera sorrateira.

A unidade familiar parece fornecer um locus ideal para os personagens principais do gênero e seu meio por duas razões fundamentais: primeiro, é uma constelação preestabelecida cujos papéis individuais (mãe, pai, filho, filha, adulto, adolescente, criança, assim por diante) carregam consigo grande significado social. Em segundo lugar, está ligada à sua comunidade pela classe social (ocupação e renda do pai, tipo e localização da casa da família etc.). Idealmente, a família representa um coletivo “natural” e também social, uma sociedade autocontida em si mesma. Mas no melodrama esse ideal é prejudicado pelo status da família dentro de um meio socioeconômico altamente estruturado e, portanto, sua identidade como uma comunidade humana autônoma é negada – os papéis familiares são determinados por uma comunidade social mais ampla. (Schatz, 1981, p. 227, tradução minha)⁶⁶

Nessa narrativa, os papéis familiares são determinados pela filosofia confucionista do leste asiático e, portanto, enquanto os homens têm a função social de trabalhar e prover financeiramente a família, as mulheres estão, em oposição, reservando-se à maternidade e às funções domésticas. Apesar de essa estrutura ter resistido por séculos, algumas características do Confucionismo tornaram-se mais fracas após o contato da península coreana com a sociedade ocidental, em especial com os estadunidenses durante a segunda metade do século XX. O conflito entre a filosofia milenar e o modernismo ocidental é recente e palpável para as famílias sul-coreanas e ponto de partida para todos os conflitos apresentados em *Kim Ji Young, Born 1982 (2019)*. Conflitos estes que podem ser analisados a partir de três símbolos presentes nos momentos iniciais e finais da obra: o café, a caneta tinteiro e a Chefe Kim.

A caneta tinteiro representa os conflitos geracionais na família de Ji Young: a preferência do pai pelo filho homem e os sonhos profissionais abdicados pelas mulheres da família a cada geração. O café, por sua vez, representa como Ji Young se vê na sociedade sul-coreana como esposa, mãe, mulher e trabalhadora. Por fim, o primeiro e o último encontro de Ji Young com a Chefe Kim, uma mulher que desafia a todos nesse mundo feito de homens e para os homens; vão trabalhar a forma com que Ji Young pensa a carreira profissional em sua vida.

⁶⁶“The family unit seems to provide an ideal locus for the genre's principal characters and its milieu for two fundamental reasons, First, it is a preestablished constellation whose individual roles (mother, father, son, daughter, adult, adolescent, child, infant, and so on) carry with them large social significance. Second, it is bound to its community by social class (father's occupation and income, type and location of the family home, etc). Ideally the family represents a "natural" as well as a social collective, a self-contained society in and of itself. But in the melodrama this ideal is undercut by the family's status within a highly structured socioeconomic milieu, and therefore, its identity as an autonomous human community is denied - the family roles are determined by larger social community.”

Em *Kim Ji Young, Born 1982* (2019) reverberam todos os sofrimentos possíveis na vida de uma mulher nada extraordinária como qualquer outra mulher sul-coreana ou de qualquer nacionalidade. A vida comum torna a narrativa fluida e de fácil identificação. Ao demonstrar os conflitos internos de uma mulher e mãe que deseja retornar ao mercado de trabalho, o longa-metragem apresenta-se como uma força questionadora e transformadora para a sociedade sul-coreana.

4.1 A caneta e a questão familiar geracional

O primeiro conflito tratado em *Kim Ji Young, Born 1982* (2019) acontece dentro da família da personagem. Esse lar é composto pelo pai, a mãe (Mi Sook) e três filhos: Ji Young (a protagonista), Eun Young (a irmã mais velha) e Ji Seok (o irmão mais novo). É interessante perceber como cada um dos filhos se relaciona com os princípios confucionistas indicados para a família: Eun Young demonstra a completa recusa na servidão feminina; Ji Young é mais flexível e busca equilibrar suas vontades pessoais com suas obrigações de esposa e mãe; e, por fim, Ji Seok goza de todas as vantagens de ter nascido homem numa sociedade patriarcal.

No primeiro momento em que temos acesso à vida dessa família, a matriarca, Mi Sook, pede para que a filha mais velha sirva uma bebida ao esposo de Ji Young que acabou de chegar de viagem. Eun Young repete a ordem para o irmão mais novo e uma pequena discussão começa nesse momento quando ela diz “Pense em todos os privilégios que você teve desde os anos 1980”. Pouco depois, o privilégio é apresentado em forma de objeto: uma caneta tinteiro que o pai trouxe de uma viagem a Londres apenas para seu filho homem.



Imagem 32: O desejo de reconhecimento é representado por uma caneta
(*Kim Ji Young, Born 1982, 2019*)

A caneta é encontrada no chão por Ji-Young, e seu irmão fica surpreso já que não sabia onde ela estava. A caneta é colocada num copo d'água para voltar a funcionar enquanto o resto da família ri sobre como Ji Young é insistente por não desistir da caneta enquanto apenas Eun Young retruca que o irmão é ainda pior por não abrir mão de algo que ele nem dá valor. No conflito familiar, essa caneta não significa apenas o *souvenir* da viagem, mas é um elemento relacionado ao apoio masculino negado às escolhas profissionais das mulheres da família.

A partir dos *flashbacks*, breves episódios da infância e adolescência de Kim Ji Young são apresentados ao espectador. É na diferenciação de tempo que a principal característica do estilo é percebida: o uso das cores conforme as emoções dos personagens. Durante a infância da protagonista são utilizadas as cores quentes, que indicam sua alegria e inocência, e conforme ela envelhece, tudo vai se tornando mais escuro e frio como uma consequência de suas dores e traumas experienciados. Já na fase adulta, as trocas abruptas entre cores frias e quentes demonstram os altos e baixos da personagem ao lidar com a sua depressão, sonhos e expectativas. Christine N. Brinckmann (2014) explica o funcionamento das cores no cinema:

Não é sem razão que falamos de tons de cores e composições de cores na arte, e de timbre e escalas cromáticas na música. Analogias e as metáforas correm em ambas as direções, a arte emprestando termos da música e termos musicais emprestando termos da arte para rotular fenômenos que de outra forma não teriam nome. Ao falar sobre a orquestração da cor, imaginamos que as cores adotam funções não muito diferentes daquelas dos instrumentos musicais em um concerto: podem estabelecer relações de tensão ou vizinhanças harmônicas, podem reforçar ou perturbar um ao outro, substituir um ao outro em termos de domínio, tocar um solo ou um dueto, ou simplesmente funcionar como acompanhamento. Assim podemos imaginar uma espécie de partitura, segundo a qual certas cores soam simultaneamente ou em sequência, são altos ou baixos em termos de grau de saturação, e pródigo ou esparso em sua aplicação, dependendo em sua extensão no plano da cor. Certas notas podem se juntar em constelações de três ou quatro para formar acordes de cores, aparecendo juntos por um tempo e estabelecendo um relacionamento.⁶⁷ (Brinckmann, 2014, p. 33)

⁶⁷“It is not without reason that we speak of color tones and color compositions in art, and of tone color and chromatic scales in music. Analogies and metaphors run in both directions, art borrowing terms from music, and music terms from art in order to label phenomena that otherwise have no name. When talking about the orchestration of color, we imagine that the colors adopt roles not unlike those of musical instruments in a concerto: they can establish relationships of tension or harmonic vicinities, can reinforce or disturb one another, take over from one another in terms of dominance, play a solo or a duet, or merely function as accompaniment.

O primeiro *flashback* mostra o dia em que a família se mudou para uma nova casa. Ji Young e sua irmã mais velha olham para um mapa mundi e começam a colocar alfinetes em países que elas gostariam de conhecer. A risada das crianças é repreendida “Por que vocês meninas estão agindo dessa forma desde que nos mudamos para cá? Garotas devem ser sempre quietas e calmas, entenderam? Venham e ajudem sua mãe a colocar a mesa”



Imagem 33: O figurino é uma importante ferramenta para determinar o posicionamento dessa personagem. (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

A avó paterna que chamou as crianças usa um *hanbok*, vestimenta tradicional coreana, enquanto as crianças já usam peças mais comuns aos olhos ocidentais. A simples diferença de roupas e de postura mostra a diferença geracional existente na sociedade sul-coreana. Enquanto as crianças falam sobre crescer e desbravar o mundo, a avó retoma as atividades domésticas destinada às mulheres como servir a mesa. Enquanto isso, Mi Sook prepara a refeição com a sua mãe. Enquanto a mãe de Ji Young corta um pepino, a sua mãe repara numa longa cicatriz em sua mão. Elas parecem chegar num assunto delicado quando a idosa fala sobre o casamento de outro filho e da ausência de Mi Sook.

Mi Sook: Como foi o casamento?

Mãe: Acho que foi normal. Ele ficou triste por você não poder ir. Você vai visitar seu irmão, certo?

Thus we can imagine a kind of score, according to which certain colors sound simultaneously or in sequence, are loud or quiet in terms of their degree of saturation, and lavish or sparse in their application depending on their extent on the plane of color. Certain notes can come together in constellations of three or four to form color chords, appearing together for a while and acting out a relationship.”

Mi Sook: Se todos estão vivendo bem, então está tudo bem.

Mãe: Mi Sook, quando você trabalhou duro para apoiar os estudos dos seus irmãos....

Mi Sook: Por favor, pare. Já é o bastante.

(transcrito de *Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

O diálogo de Mi Sook com a sua própria mãe é o primeiro sinal de que algo não está bem resolvido na geração anterior a Ji Young. A tristeza da mãe da protagonista volta a ser abordada em outro *flashback* de sua infância enquanto ela faz uma tarefa escolar. Apesar das cores quentes referentes à infância e inocência de Ji Young, a sua mãe já apresenta cores frias em suas roupas trazendo, de forma visual, a mágoa que ela carrega. Enquanto elogia a caligrafia de sua filha, Mi Sook relembra o seu sonho de seguir a carreira de professora:

Mi Sook: Eu queria ser uma professora. Eu era a melhor nos estudos entre todos os meus irmãos. Até melhor do que o seu primeiro tio.

Ji Young: Então por que você não se tornou professora?

Mi Sook: Porque eu precisava ganhar dinheiro para que os meus irmãos fossem à escola.

Ji Young: Como você ganhou dinheiro?

Mi Sook: Eu fiz roupas para uma fábrica (risos). As mulheres viviam assim antigamente.

Ji Young: Então por que você não se torna professora agora?

Mi Sook: Eu sou sua mãe agora. Eu tenho que criar vocês.

Ji Young: Você não pode se tornar professora por minha causa?

(transcrito de *Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

O fato de Mi Sook renunciar à sua carreira em prol dos homens da família faz com que ela adote outra postura ao ter seus filhos. Não importa qual a situação, ela sempre incentiva que as garotas façam o que elas queiram. Nos momentos de insegurança de Ji Young, é sua mãe quem segura suas mãos e diz “Ji Young, você precisa fazer o que você quiser”. Nem sempre isso é possível. Eun Young, por exemplo, é a filha que mais se afasta das expectativas da família confucionista, mas também abdicou de sua escolha profissional e se tornou professora durante a crise dos anos 1990⁶⁸ para que seus irmãos pudessem ir à escola.

Enquanto Mi Sook e Eun Young são grandes incentivadoras para Ji Young, seu pai faz o papel oposto. As cores começam a ficar mais escuras e frias durante a adolescência. Num *flashback* da adolescência de Ji Young, ela é perseguida por um homem no transporte público

⁶⁸ Em 1997 ocorreu a Crise dos Tigres Asiáticos. Países do sudeste asiático como a Coreia, a Tailândia e a Malásia tiveram uma grande diminuição em seu PIB e, conseqüentemente, um grande aumento na taxa de desemprego.

e socorrida por uma mulher desconhecida. Assim que a jovem encontra seu pai, ela ouve um monólogo punitivista a respeito do assédio que sofreu.

Pai de Ji Young: Por que ir a uma tutoria tão distante? Pare de ir. Vista-se apropriadamente. Essa saia é muito curta. E não sorria para ninguém. Fique alerta e não se envolva em problemas. Se uma pedra rolar até você, você vai ficar parada? Se você não evitar, então a culpa é sua. Entendeu?
(transcrito de *Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

O descaso do pai continua quando Ji Young finaliza a sua graduação e está insegura de ir à formatura porque não conseguiu um emprego ainda. Em um jantar de família, seu pai grita para que ela não vá e apenas fique em casa até que consiga arrumar um marido. A expectativa a respeito do matrimônio e da maternidade pesa nas costas de Ji Young e Eun Young a cada encontro familiar. Por outro lado, o filho homem é sempre tratado com superproteção, devendo ser tratado como uma criança mesmo na vida adulta.

Eun Young, mais afastada dos valores familiares confucionistas, é quem sempre chama atenção na frente de toda a família quando Ji Seok não ajuda nas tarefas domésticas “Ele não é jovem. Ele já tem mais de 30 anos.”. Ao mesmo tempo, quando os parentes questionam Eun Young a respeito de sua idade e da necessidade de constituir uma família, ela rejeita esses anseios e abraça a posição de uma *modeon geol* sul-coreana.

A *modeon geol* coreana foi uma encarnação local da “garota moderna” global que emergiu nos Estados Unidos, Europa, Ásia e África após a Primeira Guerra Mundial e que representava as aspirações e ansiedades da época sobre a modernidade. Vestida de acordo com a moda ocidental e abraçando ideias ocidentais liberais, ela era uma figura amplamente discursiva que existia principalmente nas páginas de jornais e revistas, onde levantou a possibilidade de um eu feminino autônomo; e foi criticada como uma consumidora irresponsável. A nova mulher estava mais firmemente enraizada na realidade social. Um pequeno grupo de jovens educadas, urbanas e muitas vezes cristãs, as novas mulheres foram as feministas de primeira geração da Coreia que desafiaram a ordem social patriarcal do país de cabeça erguida. Elas articularam visões de libertação feminina que buscavam colocar em prática criando organizações sociais femininas,

publicando revistas femininas, e seguindo carreiras profissionais.⁶⁹ (Klein, 2020, p. 36, tradução minha)

No núcleo familiar de Ji Young, o pai é uma figura de manutenção da família tradicional confucionista. Na concepção dele, a carreira do filho homem é a mais importante para a continuidade da família, enquanto as filhas mulheres darão continuidade a outras famílias. As funções de cada integrante no núcleo doméstico são explicadas por Park Boo Jin (2001):

As mulheres são excluídas da responsabilidade dos homens pelo sustento da família, enquanto os homens são excluídos das tarefas domésticas e de criação dos filhos da mulher. Devido a esta divisão estrita, todos os assuntos domésticos da família foram impostos às esposas e elas não tinham escolha além de se tornarem dependentes da capacidade econômica dos homens. Por outro lado, os homens se tornaram desinteressados dos assuntos familiares e limitaram seu foco aos assuntos externos, focando exclusivamente no sucesso profissional e julgando-se de acordo com suas realizações. O patriarca era responsável pelo sustento da família através de suas atividades profissionais, e ter sido ou não bem sucedido no mundo profissional tornou-se o padrão crítico para determinar sua masculinidade. (Park, 2001, p. 50, tradução minha)⁷⁰

A família de Ji Young não segue tão fielmente essa estrutura familiar comum à sociedade coreana. Por mais que o pai se esforce para que sua casa funcione segundo essas expectativas sociais, a fraqueza dos homens da família foi uma força motriz para que as mulheres buscassem seu próprio sucesso. O que gera a crise é a contradição: Mi Sook desistiu de ser professora para apoiar os irmãos; e Eun Young escolheu ser professora para que os irmãos estudassem após o pai ficar desempregado.

⁶⁹ “This ideal of womanhood was challenged by Christian missionaries beginning in the late nineteenth century and began to fray in the 1920s and 1930s. The Korean *modeon geol* was a local incarnation of the global “modern girl” who emerged in the United States, Europe, Asia, and Africa after World War I and who represented that era’s aspirations and anxieties about modernity. Dressed in Western fashion and embracing liberal Western ideas, she was a largely discursive figure who existed primarily in the pages of newspapers and magazines, where she raised the possibility of an autonomous female self and was lambasted as an irresponsible consumer. The New Woman was more firmly rooted in social reality. A small group of educated, urban, and often Christian young women, New Women were Korea’s first-generation feminists who challenged Korea’s patriarchal social order head-on. They articulated visions of female liberation that they sought to put into practice by creating women’s social organizations, publishing women’s magazines, and taking up professional careers.”

⁷⁰ “Women are excluded from the men’s responsibility for the family livelihood, while the men are excluded from the women’s domestic and child-rearing duties. Due to this strict division, all household affairs in the domestic arena were imposed on the wives and they had no choice but to become dependent on the men’s economic ability. In contrast, men became uninterested in family affairs and limited their focus to external affairs, solely concentrating on their professional success and judging themselves according to their achievement of it. The patriarch was responsible for the family’s livelihood through his professional activities, and whether or not he was successful in the professional world became the critical standard for determining his masculinity.”

O motivo da crise das mulheres dessa família é perceber que são capazes de realizar seus objetivos, mas que essas conquistas, de alguma forma, são para os homens e não para elas mesmas. Não se trata apenas da oposição entre o masculino e o feminino, mas na relação entre os integrantes da família de Kim Ji Young reside a oposição característica do melodrama coreano: a oposição entre a tradição e a modernidade. A modernidade representada por mulheres que lutam por seus sonhos, e a tradição representada pelos homens que buscam assegurar suas posições de poder numa cultura milenar.

As tensões existentes na família por conta do gênero se tornam cada vez mais latentes e impossíveis de serem ignoradas, até o momento em que Mi Sook descobre que Ji Young está com depressão pós-parto e tem alguns episódios com crises dissociativas. Ao visitar a filha, ela presencia um desses episódios em que Ji Young fala sobre si mesma em terceira pessoa: “A Ji Young vai ficar bem. Você a criou para ser forte”. Até esse momento, Mi Sook era uma personagem que já havia entendido e aceitado o seu lugar no mundo apesar de demonstrar ressentimento por desistir do sonho de ser professora para bancar os irmãos e educar os filhos.

O choque de ver a sua história de resignação sendo repetida em suas filhas desencadeia em Mi Sook uma reação catártica conhecida no melodrama como sublimação. Segundo Elsaesser (1987, p.52), a sublimação é o momento do conflito dramático em que decoração, cor, gesto e composição do frame são perfeitamente tematizados de acordo com as dificuldades emocionais e psicológicas dos personagens.

Após voltar para casa, Mi Sook está deitada no escuro de seu quarto, os tons são predominantemente azuis. Eun Young entra no quarto porque o irmão estava preocupado e ligou para ela. Ela questiona o que aconteceu na casa de Ji Young, mas a mãe não responde. Ao mesmo tempo, o pai de Ji Young chega em casa procurando pelo filho mais novo para entregar remédios naturais. É nesse momento que Mi Sook se levanta numa reação furiosa e joga a caixa de medicamentos no chão

Mi Sook: Que merda é essa? Tudo com o que você se preocupa é o seu filho? Ji Young está definhando não sendo capaz de fazer o que ela quer, mas você compra medicamentos apenas para o seu filho saudável? Você se diz pai? Qual é o seu problema?

Pai de Ji Young: O filho do Jeon abriu uma clínica, então eu comprei um lote para ajudar...

Mi Sook: Exatamente! Por que não comprar um pouco para a sua filha também? É por conta disso que ela cresceu assim. Ela está doente. Minha pobre garotinha...

(transcrito de *Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Além da predominância da cor azul no quadro e das emoções latejantes de Mi Sook, o exagero melodramático de *Kim Ji Young, Born 1982* (2019) é construído num plano geral simbólico da família Kim. Pela primeira vez, a sala da casa tem como elemento central a mulher: Mi Sook, aos prantos, deitada quase em posição fetal cercada pelos demais membros da família. À direita, um pai que negligenciou as filhas; ao fundo, o filho mais novo que é completamente dependente das figuras femininas da família; e por fim, à esquerda, a filha *modeon geol* que sempre tentou romper com as estruturas tradicionais coreanas e, nesse processo, se afastou do núcleo familiar. Até então, os planos abertos em casa mostravam as mulheres na cozinha enquanto homens e crianças estavam em primeiro plano. A ausência de trilha musical deixa como única pontuação da cena o choro incessante de Mi Sook.



Imagem 34: O momento de sublimação de Mi Sook faz toda a família enxergar o problema existente há gerações. (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

A disposição da matriarca em crise no centro da sala, cercada por seus familiares, demonstra um momento crucial em que os integrantes da família olham para os problemas mais íntimos do lar como uma prioridade. O desabafo de Mi Sook surte efeito na família: o pai compra os medicamentos para a filha, Ji Seok visita a casa de Ji Young e leva comida e ajuda a irmã a cuidar do bebê. A busca pela reconciliação é representada por um estojo que Ji Seok entrega à sua irmã: dentro dela há uma caneta tinteiro com o nome Kim Ji Young gravado em dourado. O elemento da caneta tinteiro, então, retorna aos nossos olhos.



Imagem 35: Receber a caneta significa também receber a validação da família.
(*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

O retorno da caneta às telas demonstra a tentativa de uma resolução da questão familiar de Ji Young. Inicialmente, o pai reconhecia apenas o filho como um potencial sucesso em sua carreira e negligenciou suas filhas por pensar nelas apenas como futuras donas de casa. Por isso, a caneta tinteiro nas mãos de Kim Ji Young representa o reconhecimento de sua família de que ela também pode realizar o sonho de construir uma carreira profissional de sucesso. Ao sorrir, finalmente com o seu objeto de desejos em mãos, a cena já não é mais tão azulada, e a protagonista agora veste uma roupa num tom quente demonstrando uma genuína alegria.

4.2. A mãe e o café: o lugar da mulher na sociedade

Os conflitos existentes na vida de Ji Young, protagonista *Kim Ji Young, Born 1982* (2019), têm desdobramentos não só na própria família, mas também na sua relação com o esposo e sua família e até mesmo provocam reflexões na vida de suas amigas. O início do longa-metragem mostra a protagonista em Seul, tomando um café no banco da praça enquanto passeia com a sua filha. O café é um elemento que, durante a narrativa, trata da evolução de Ji Young em relação aos seus sentimentos sobre qual é o local de uma mulher na sociedade sul-coreana. Na apresentação desse elemento, um plano geral mostra a protagonista tomando seu café, enquanto o bebê repousa em seu carrinho. Ela escuta um grupo de pessoas comentando sobre sua vida:

Pessoa 1: Que vida confortável!

Pessoa 2: Ela vai te ouvir.

Pessoa 1: Eu só estou com inveja. Eu queria poder beber um café e depender do salário do meu marido

Pessoa 2: Então arrume um marido!

Pessoa 1: Isso é loucura.

Pessoa 2: Eu odeio trabalhar. Será que eu deveria arrumar um marido?

(transcrito de *Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Ji Young escuta tudo apática. Apesar de saber que ela é o assunto, tenta ignorar e não se magoar, mas acaba desistindo e indo embora com a sua filha para evitar um conflito e mais chateação. Não há trilha musical, o que demonstra a total falta de reação da mulher ao acontecimento. Em casa, Ji Young e o marido conversam sobre a viagem de ano novo para Busan a fim de visitar os pais dele. Ji Young aproveita o momento para dizer que se eles ficarem em casa, como ele sugere, ela será culpada pelos sogros por estar afastando-o da família.

Durante a visita de Kim Ji Young à casa da família do marido, um plano geral apresenta o funcionamento da família nos moldes confucionistas. Em primeiro plano, os homens relaxam enquanto comem e assistem TV. Ao fundo, as mulheres trabalham na cozinha e na limpeza. A divisão de espaços e funções nos apresenta aos conceitos de *namnyo yubyol* e *namjon yobi* presentes na filosofia tradicional seguida pela família.

O princípio da diferença sexual absoluta (*namnyo yubyol*), por exemplo, consignou historicamente as mulheres aos aposentos internos do lar e aos papéis de esposa e a mãe, ao mesmo tempo que distribuem aos homens os quartos exteriores e a possibilidade de entrar na esfera pública de negócios, educação e direito à vontade. O princípio dos “homens honrados, mulheres degradadas” (*namjon yobi*), por sua vez, ditou a inferioridade das mulheres em relação aos homens em todas as áreas da vida⁷¹ (Klein, 2020, p. 35, tradução minha)

Dessa forma, o longa-metragem, inicialmente, apresenta a família nos moldes em que ela deve funcionar segundo tais princípios confucionistas. O plano geral da casa mostra o funcionamento da família tradicional, e como já dito, as mulheres trabalham no preparo das refeições ao fundo enquanto homens e filhos relaxam em primeiro plano. Um detalhe interessante é que a sogra de Ji-Sun está sentada apenas supervisionando as atividades da

⁷¹“The principle of absolute sexual difference (*namnyō-yubyōl*), for instance, historically consigned women to the inner quarters of the home and to the roles of wife and mother, while allotting to men the exterior rooms and the ability to enter the public sphere of business, education, and the law at will. The principle of “honored men, debased women” (*namjon-yōbi*), in turn, dictated women’s inferiority to men in all areas of life.”

nora. Isso demonstra a sua posição de mãe sábia que tenta ensinar à mulher mais jovem sobre o seu lugar no mundo.



Imagem 36: O funcionamento normal da família confucionista em que as mulheres servem esposos e filhos. (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Vendo a quantidade de trabalho nos preparativos para o jantar, Dae Hyun se dirige até a cozinha para ajudar a esposa a lavar a louça, causando uma reação na mãe de chamá-lo de “homem moderno”. O comentário não é um simples elogio ao filho, mas também uma cobrança direcionada à nora. Ji Young imediatamente se preocupa em responder que é responsável por todo o trabalho doméstico em casa. A sogra se faz de desentendida “Eu não posso mais elogiar o meu filho?” numa típica movimentação da mãe sábia existente na sociedade confucionista: com uma simples frase ela pode criticar a nora e disfarçar como um elogio ao filho. Em determinado momento, a irmã de Dae Hyun também chega na casa dos pais, e a função de servir a família se torna exclusiva de Ji Young.

Tanto o episódio do café na praça quanto o desconforto na viagem de ano novo levam Kim Ji Young a mergulhar cada vez mais em suas reflexões sobre o seu lugar na sociedade sul-coreana. Seus pensamentos envolvem memórias nostálgicas de quando ela tinha um emprego e sua admiração pela sua antiga chefe, a Senhora Kim. Porém, quando ela volta a prestar atenção na sua realidade atual, ela percebe que nem sempre tem o apoio do seu marido; ele caminha na corda bamba entre seguir as tradições coreanas mantidas pelos seus pais ou abraçar a modernidade e construir um novo modelo familiar com Ji Young, apoiando os seus sonhos profissionais e dividindo melhor as responsabilidades com o bebê.

De volta à sua rotina, Ji Young decide participar de um encontro com outras mães cujos filhos frequentam a mesma creche que sua filha, Ah Young. Após deixarem os bebês na

instituição, essas mulheres se juntam para passar a tarde conversando e tomando chá. Enquanto as outras mães se divertem conversando, Ji Young se distrai olhando os livros na estante, em específico um de matemática com várias contas resolvidas. Ela pergunta se a anfitriã tem um filho mais velho, ela ri e responde que o livro é dela

Mãe 1: Ela resolve as questões por horas.

Anfitriã: É estranho, mas eu me sinto à vontade quando resolvo questões matemáticas.

Mãe 1: Oh meu Deus...

Mãe 2: Ela se formou em engenharia na Universidade de Seul.⁷²

Todas: Uau!

Anfitriã: Eu não sei o porquê de ter estudado tanto.

Mãe 2: Para ensinar multiplicação para o Young Ho?

Anfitriã: Sim, é isso!

Mãe 2: Eu sabia!

Mãe 3: No que você se formou?

Ji Young: Literatura Coreana.

Todas: Uau!

Mãe 3: Você é uma escritora?

Ji Young: Não. Eu sonhei com isso, mas eu trabalhava numa empresa de *marketing*...

Anfitriã: No que você se formou?

Mãe 1: Eu me formei em teatro para ler livros para Bo-Ram.

(transcrito de *Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

O estranhamento de Ji Young nesse encontro com outras mães é que todas elas parecem extremamente satisfeitas com a escolha de abandonar as carreiras para focar na criação dos filhos. Elas até mesmo buscam relacionar as suas áreas de formação com os benefícios que podem proporcionar na educação das crianças. A diferenciação de Ji Young em relação às outras mães é reforçada nas cores: Ji Youn usa cinza, apática; a maioria das outras mulheres usa rosa ou tons pastéis, demonstrando estarem felizes com aquela vida. As demais mães representam o fenômeno sul-coreano das mães gestoras: mulheres que colocam nos filhos as suas próprias expectativas de sucesso e trabalham em prol da aprovação deles nas melhores universidades. A dedicação da mãe gestora é o que futuramente a coloca no status de “mãe sábia e boa esposa”.

Para alcançarem esse objetivo, elas buscam as melhores escolas e tutorias privadas. Além de incentivar a criança a frequentar atividades extracurriculares como aprender idiomas

⁷² A Universidade Nacional de Seul é uma das instituições de ensino mais concorridas da Coreia do Sul. Juntamente com a Universidade da Coreia e a Universidade Yonsei, ela forma a sigla SKY. Para os coreanos, frequentar o ensino superior numa universidade SKY é sinônimo de alcançar o sucesso na carreira profissional.

estrangeiros, esportes, instrumentos musicais clássicos e qualquer habilidade que possa facilitar a criação de um *networking* no futuro. Nesse contexto, tanto o sucesso quanto o fracasso de um filho são culpa exclusiva da mãe gestora. Park So Jin (2007) discorre sobre o discurso social a respeito das mães gestoras

Ao enfatizar a habilidade ou qualidade materna, o discurso das mães gestoras encoraja as mães a se tornarem consumidoras de educação para seus filhos, como se todas pudessem (ou devessem) ser mães gestoras. Essa habilidade ou qualidade de mãe gestora como consumidoras é (re)inventada no contexto do rápido crescimento do mercado educacional privado e a recente transformação neoliberal. Nesta tecnologia de governança em constante mudança, se alguém falha em ser uma mãe gestora capaz, a responsabilidade por seu próprio destino e o de seu filho cai diretamente sobre os ombros dela.
⁷³(Park, 2007, p. 208, tradução minha)

Ji Young, no entanto, não se identifica com essa posição de mãe gestora. Decidida a voltar para o mercado de trabalho, ela estuda várias opções como um emprego de meio período ou até mesmo a nova empresa de *marketing* da Chefe Kim. Entre algumas discussões com seu marido, ele se propõe a tirar uma licença paternidade a fim de apoiar sua esposa nesse período de retorno ao escritório de *marketing* até que o bebê possa ir para uma escola de tempo integral. Um novo conflito surge quando a sogra de Ji Young fica a par das novidades. Na visão dessa mulher da geração passada, a licença paternidade seria uma forma de Ji Young sabotar a carreira de seu filho. A sogra, então, liga para a mãe de Ji Young

Sogra: Quanto dinheiro a mãe de uma criança pode fazer? Se ela quer trabalhar, por que não pegar um emprego de meio período? Eu estou errada? Como ela pode pedir para o marido tirar uma licença paternidade?

Mi Sook: A Ji Young estudou muito e teve uma boa carreira também. Foi ela quem deu à luz e está criando a Ah Young. Eles deveriam revezar e se ajudar.

Sogra: Se ela não está bem, ela não deveria trabalhar.

Mi Sook: O que você quer dizer com ela não estar bem?

Sogra: Você devia saber que a sua filha não é normal.

⁷³“In the specific South Korean context, with its long-standing emphasis on maternal responsibility in the education of children, the neoliberal formation of maternal subjects as manager mothers constantly invites diverse women (including working-class mothers or middle-class working mothers) to join these maternal educational projects. These projects are also social mobility projects for the whole family to climb the social ladder. By emphasizing maternal ability or quality, the discourse of manager mothers encourages mothers to become consumers for their children’s education, as if everybody can (or should) be manager mothers. This ability or quality of manager mothers as consumers is (re)invented in the context of the rapid growth of the private after-school educational market and the recent neoliberal transformation. In this shifting technology of governance, if somebody fails to be a capable manager mother, the responsibility for her own destiny and her child’s falls squarely onto her own shoulders”

(transcrito de *Kim Ji Youn, Born 1982*, 2019)

Como uma mãe que dedicou sua filha na criação do filho e em seu sucesso profissional, é compreensível a postura da sogra de Ji Young. A vida de uma mãe gestora está ligada intrinsecamente à carreira do filho. A posição de mãe sábia é atingida pelo sucesso profissional do filho, e garante a ela o poder de influenciar o filho em suas decisões familiares. Ao fazer essa ligação, portanto, a sogra de Ji Young acredita estar fazendo algo para salvar a vida do filho, assim como as sogras de Ji Sun e Han Mae em *Missing* (2016). Além disso, a acusação de que Ji Young não é normal também está vinculada à ideia dos sete pecados: uma mulher doente não é uma boa esposa.

A discussão entre Mi Sook e a sogra de Ji Young reside também na diferença histórica entre as duas. Mi Sook tinha o sonho de ser professora, mas abdicou para trabalhar e bancar os irmãos; em seguida, ela abriu um restaurante onde ainda trabalha. Já a sogra de Ji Young aparenta sempre ter sido uma dona de casa que trabalhou em prol de seu esposo e filhos. Por isso, a sogra tem um posicionamento mais próximo das tradições confucionistas enquanto Mi Sook tem uma visão mais progressista de que as mulheres podem ter uma carreira profissional e devem lutar por isso se assim desejarem.

As cores dessas duas personagens expressam os sentimentos delas a respeito de suas próprias vidas: Mi Sook usa tons cinzas e azuis pela própria tristeza de não ter seguido o seu sonho, já a sogra utiliza tons mais avermelhados porque está de acordo com o seu estilo de vida e completamente conformada com a sua posição de mulher na sociedade sul-coreana. Enquanto discutem sobre a carreira dos filhos e a doença de Ji Sun, a montagem mostra as duas senhoras conversando: a sogra com postura mais agressiva, Mi Sook aparece triste por sentir que falhou como mãe. Os silêncios são preenchidos por momentos em que Ji Sun sofre ao realizar as tarefas domésticas.



Imagem 37: A conformidade com o “local na sociedade” é indicada pelas cores utilizadas nas roupas das personagens. (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Porém, a decisão sobre o trabalho de Ji Young cabe apenas a ela e ao marido. Quando o casal volta a discutir sobre o retorno dela ao trabalho, Ji Young acusa o seu companheiro de não a apoiar em seu sonho. O espectador sabe que Dae Hyun tem estado preocupado com a saúde dela e incentivando-a a procurar um médico. Ele reafirma que não vê problemas em tirar a licença paternidade e sugere que ela fique em casa e descanse porque quando Ah Young crescer, as coisas ficarão mais fáceis.

Nomear as funções domésticas e a educação da filha como um “descanso” enfurece Ji Young. Todas as mulheres ao longo da narrativa percebem a criação de seus filhos como uma tarefa árdua enquanto os homens pensam que não é nada demais. No começo dessa discussão, Dae Hyun está sentado no sofá e Ji Young à mesa. O distanciamento não é somente físico, mas também emocional. Só depois o marido se junta à mesa e eles começam a ter uma conversa mais próxima e emocional. Ela questiona “Criar um filho é descansar? Talvez você não queira que eu trabalhe assim como sua mãe”.

Finalmente, uma música instrumental preenche o ambiente no momento em que Dae Hyun mostra para a esposa que ela está doente e admite ser o culpado pela situação de saúde da esposa. O desenvolvimento de Dae Hyun envolve compreender que as tradições não fazem bem à esposa e fazer uma escolha por negar os desejos de sua mãe e construir uma novo modelo de família tomando decisões com sua esposa. As mãos do casal se juntam num plano detalhe demonstrando que eles decidiram encarar esse problema juntos.



Imagem 38: O casal se aproxima decidido a encarar o problema
(*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Ji Young começa a tratar a sua depressão pós-parto e compreender o seu lugar no mundo. Ela sabe que precisa melhorar antes de voltar ao mercado de trabalho, mas está mais confiante por saber que tem o apoio de seu marido e de sua família. Uma vez que o conflito de Ji Youn e seu esposo é solucionado, mais uma vez, ela sai para comprar um café. Um desconforto de sua filha faz com que ela derrube a sua bebida e ouça comentários maldosos de um grupo de pessoas. Três trabalhadores a chamam de verme, falam que ela é uma vergonha e deveria tomar o café em casa. Um plano plongée demonstra a sensação de superioridade dessas pessoas ao julgarem uma mãe tentando limpar a sujeira feita por seu bebê.



Imagem 39: A sensação de superioridade é trabalhada através do plongée assim como em *A Girl at My Door* (2014). (Kim Ji Young, *Born 1982*, 2019)

Diferentemente do começo da história, quando Ji Young vai embora para não ouvir os insultos, aqui ela já se sente fortalecida o bastante para encará-los. À medida que ela deixa os guardanapos e o copo de café no chão e se levanta, uma trilha musical surge como se toda a apatia do começo da história fosse substituída pela ira de uma mulher desrespeitada. O plongée é substituído por um enquadramento em que ela se coloca no mesmo plano que as pessoas que a insultaram.

Ji Young: Com licença. Você me conhece? Por que eu sou uma mãe que se parece com um verme? Não me trate como um inseto.

Pessoa 1: Eu não estava falando sobre você.

Ji Young: Sobre quem você estava falando? Eu vim pedir um café aqui. Você me viu por menos de 10 minutos. O que você sabe sobre mim para dizer isso? Você sabe o que eu tenho passado, quem eu conheço e o que eu

estou pensando para poder me julgar? Como você se sentiria se fosse julgado em apenas um olhar?

Pessoa 1: O que ela está dizendo? Nós só estávamos conversando.

Ji Young: Então não deixe os outros te ouvirem. Por que se esforça tanto em machucar os outros?

(transcrito de *Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Em seu retorno para casa, Ji Young acalma sua filha. O ato de se levantar contra o julgamento de pessoas estranhas é um passo importante para Ji Young se reconectar consigo mesma e entender que a maternidade não é um empecilho para que ela ocupe seu lugar no mundo. À medida que ela frequenta os tratamentos com sua psiquiatra, os tons azulados deixam de ocupar as cenas e dão lugar aos tons mais quentes. O final se aproxima com a tomada de decisões para o bem estar da família: Ji Young cuidando de sua saúde e Dae Hyun sendo um marido moderno que apoia os sonhos da esposa.

3.3 Chefe Kim: a mulher que ousa ocupar espaços

Um ponto importante da trajetória narrativa de Ji Young é a sua relação com a carreira profissional. Durante os *flashbacks*, é possível conhecer alguns episódios de quando a protagonista trabalhava numa empresa de *marketing* e a sua relação de admiração com uma mulher de sobrenome Kim que chegou a uma posição de liderança. O primeiro vislumbre sobre o aspecto profissional de Ji Young se dá num momento em que aproxima a realidade presente dela com uma lembrança de sua juventude.

O interessante nessa cena é a transição de cores na fotografia. No tempo atual, Ji Young usa roupas cinzentas relacionadas a sua apatia da depressão pós-parto, porém, após ver uma jovem se despedindo do pai e indo trabalhar, a protagonista se lembra dos seus tempos como uma profissional do *marketing*. Essa lembrança faz com que uma Ji Young mais jovem e feliz ocupe a cena. Todas as cores do cenário se tornam mais quentes indicando um período feliz na vida da protagonista ao mesmo tempo que o surgimento de uma trilha musical instrumental também preenche o momento. O silêncio, segundo Chion (2011), é um produto do contraste; logo, enquanto a depressão e a apatia são indicadas pela ausência do som, a presença do som extradiegético aponta momentos em que a protagonista consegue se conectar com seus próprios sentimentos.



Imagem 40: Nessa transição, os tons frios do presente são substituídos pelos tons quentes de um *flashback*. (Kim Ji Young, *Born 1982*, 2019)

Na empresa, os funcionários discutem sobre uma importante reunião, em especial porque uma equipe de planejamento foi formada e apenas os funcionários homens foram

selecionados. Estes não parecem muito empolgados e fazem comentários sobre a vida pessoal da Chefe Kim: uma pessoa durona, que terceiriza a educação dos filhos para sua própria mãe e elogiam o marido dela por suportar viver com a sogra. Até então, o espectador desconhece essa mulher, que é introduzida, de fato, numa reunião. Antes que o trabalho comece, a mesa de diretores conversa e faz piadas sobre essa liderança feminina

Diretor Yang: Crianças que não são criadas pelas mães tendem a ser mais rebeldes.

Chefe Kim: Minha mãe cuida bem dele.

Diretor Yang: Avós não são a mesma coisa. Crianças precisam de suas mães em casa ou algo está fadado a dar errado mais tarde. Quem se importa com sucesso se você falha na criação de seu filho? Estou preocupado...

Chefe Kim: Por que você não usa isso no anúncio? ‘Vitaminas para crianças que não são criadas pelas mães. Preparadas com um coração maternal’.

Diretor Yang: Se fizermos isso, seremos atacados pelas mães que trabalham.

Chefe Kim: Então, provavelmente, será atacado por mim também.

Diretor Yang: Chefe, você não foi longe demais. [Risos]. O que eu disse,

Chefe Kim? Você me assustou. Foi assim que você sobreviveu até aqui...

Que ruim. Você deveria ter nascido homem, não é mesmo?

Chefe Kim: Diretor, deveríamos começar nossa reunião?

Diretor Yang: Claro.

(transcrito de *Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Durante todo o diálogo, o Diretor Yang apresenta uma postura relaxada na mesa de reunião enquanto a Chefe Kim demonstra uma linguagem corporal mais séria e centrada. Conforme o debate começa a ficar acalorado, é possível ver um sorriso de desconforto em seu rosto. No momento da tensão máxima, ela se levanta da mesa e mimetiza a postura relaxada de seu colega homem e dá início à reunião.



Imagem 41: A Chefe Kim imita a postura do colega homem
(*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

No conflito entre a Chefe Kim e o Diretor Yang, podemos analisar uma questão apresentada por Laura Mulvey (2003): os homens, ao se sentirem ameaçados por uma mulher, tentam amenizar essa figura pela maternidade ou pela erotização. Por ser uma figura de poder na empresa, o jeito de combater a Chefe Kim é apelando para o fato de que ela é uma mãe. O diálogo com o Diretor Yang mostra uma tentativa incessante de apontar que o lugar dela é em casa, cuidando da educação de seu filho, quem sabe até na posição de uma mãe gestora a fim de garantir que a criança tenha sucesso profissional no futuro e traga honra para a sua própria família. Há uma chantagem que caso a criança falhe, a culpa é da maternidade exercida pela Chefe Kim. Essa linha de pensamento dialoga diretamente com o processo apontado por Mulvey (2003):

[...] A função da mulher na formação do inconsciente patriarcal é dupla: ela simboliza a ameaça da castração pela ausência real de um pênis e, em consequência, introduz seu filho na ordem simbólica. Uma vez que tal função é satisfeita, termina aí o seu significado no processo, não permanecendo no mundo da lei e da linguagem exceto enquanto memória que oscila entre a plenitude maternal e a falta. Ambas estão situadas na natureza (ou na anatomia, conforme a famosa frase de Freud). O desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la. Ela transforma seu filho no significante do seu próprio desejo de possuir um pênis (a condição mesma, ela supõe, de entrada no simbólico). Ela deve graciosamente ceder à palavra, ao Nome do Pai e à Lei, ou então lutar para manter seu filho com ela, reprimidos, na meia-luz do imaginário. A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir

suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (Mulvey, 2003, p. 438)

Ainda durante a reunião, o ponto de vista de Kim Ji Young sobre os participantes daquele encontro é demonstrado pela fotografia. Segundo Bordwell (2013, p. 221), as escolhas de iluminação guiam o olhar do espectador seja mostrando algo importante, seja criando suspense através das sombras. Podemos perceber como as atitudes da Chefe Kim despertam sensações diferentes nos funcionários: enquanto os homens se espantam e temem tê-la como liderança, as mulheres se sentem inspiradas por uma presença feminina no ambiente de trabalho.

Pelo olhar de Ji Young que permanece atenta à apresentação de seu emprego, todos os homens estão na completa escuridão mesmo que existam fontes de luz no enquadramento. Apenas a Chefe Kim permanece iluminada enquanto faz um discurso técnico sobre os negócios da empresa. As escolhas de luz fazem com que a Chefe Kim pareça uma figura sacra e os homens pareçam misteriosos e ameaçadores. É nessa conjuntura que a figura idealizada da Chefe Kim se torna um elemento central para o desenvolvimento da protagonista.

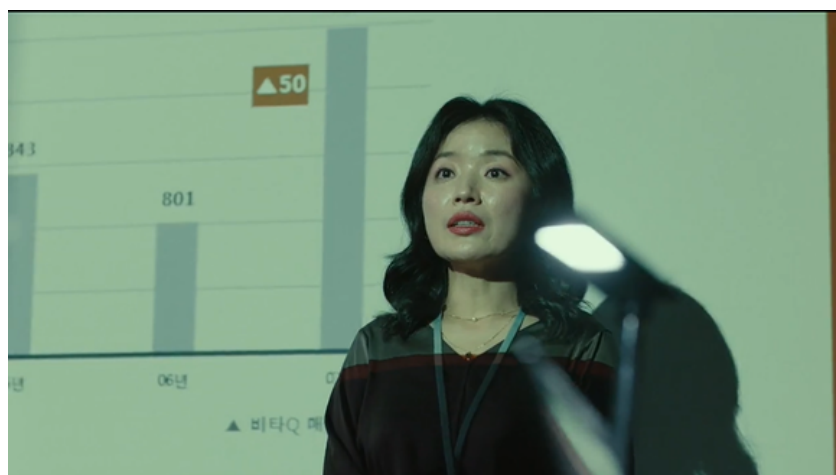




Imagem 42: A Chefe Kim aparece iluminada, enquanto os demais colegas homens estão sempre nas sombras (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

A relação entre Kim Ji Young e a sua chefe é o ponto do filme que mais apresenta reflexões a respeito da mulher no mercado de trabalho. Após a reunião, Ji Young vai à sala da chefe para atender um chamado dela. Quando a Chefe Kim não a escolhe para uma equipe, mas elogia o seu relatório, Ji Young aproveita a brecha para questionar se ela pode melhorar em algo. A Chefe Kim responde explicando o porquê de Ji Young não ter sido convocada para formar a equipe de planejamento, levando a um diálogo determinante para explicar o distanciamento da mulher que é mãe e da mulher que é profissional.

Chefe Kim: A companhia quer um time a logo prazo por cinco anos. É difícil para mulheres trabalhadoras com casamento e filhos. Mesmo se eu te escolhesse, seria difícil para você.

Ji Young: Eu sei que posso fazer o meu trabalho bem.

Chefe Kim: Ji Young, eu pareço feliz?

Ji Young: Sim.

Chefe Kim: Você acha? Eu falhei em ser uma boa mãe, eu desisti de ser uma boa esposa ou uma boa filha há muito tempo.

Ji Young: Mesmo assim você parece incrível. Eu posso trabalhar bem mesmo depois do casamento e de ter um filho, assim como você.

(transcrito de *Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Nesse diálogo, é possível compreender o terror provocado pela Chefe Kim nos homens da empresa. A tentativa de transformar a chefe numa figura tranquilizadora por ser uma mulher casada e mãe falha de uma criança. E essa falha reside no fato de ela rejeitar a ideia de resumir a sua própria vida ao matrimônio e a maternidade: a Chefe Kim reconhece de forma muito racional que ela falhou como esposa e mãe. Apesar dos seus questionamentos sobre a própria felicidade, ela continua não abrindo mão de si mesma e de sua escolha profissional.

Apesar de romper com as expectativas do *Samjong Chido*, isto é, das três obediências, a Chefe Kim não encara consequências pesadas como Do Hee em *A Girl at My Door* (2014) ou Han Mae em *Missing* (2016) porque o seu rompimento acontece na esfera familiar.

Para os homens, a Chefe Kim nunca será uma figura possível de ser neutralizada. Podemos apontar até sua semelhança com a policial Lee Young-Ha de *A Girl at My Door* (2014): ambas são figuras ameaçadoras aos homens, do início ao fim. A diferença reside no fato de Lee Young Ha ser intangível devido a sua homossexualidade, e a Chefe Kim devido à priorização de sua carreira. Porém, as mulheres em cargos operacionais não estão seguras como a chefe.

As funcionárias em posições mais baixas dentro da empresa, por outro lado, são sujeitas a um processo de sexualização e *voyeurismo* por parte dos funcionários homens. Em outro momento da narrativa, quando Ji Young já é mãe e já abandonou sua profissão, ela liga para uma amiga no escritório. Naquele dia, as funcionárias da empresa descobriram a existência de uma câmera escondida na cabine do banheiro feminino. A escopofilia masculina demonstra, através do pequeno *hardware*, que o ambiente empresarial pertence aos homens até mesmo dentro de um espaço completamente feminino.

O choque é ainda maior quando as mulheres descobrem e comentam que o responsável pelas câmeras é um funcionário da segurança que, de acordo com sua profissão, deveria estar ali para proteger a todos. O gerente Oh sabia do ocorrido porque viu as imagens na internet e reconheceu o local. Isso gera uma indignação entre as mulheres: afinal de contas, se ele sabia, por quê foi conivente com a ação?

Amiga 1: Ele será indiciado não importa o que aconteça. Mas o gerente Oh me deixa tão irritada. Se ele viu as fotos na internet e soube que era na nossa empresa. Como ele pôde compartilhar com os nossos outros colegas homens?

Amiga 2: Eu só usava o banheiro do terceiro andar. Eu vou à estação policial amanhã reconhecer as imagens.

Amiga 1: Eles tentam nos consolar, mas eu me pergunto se eles viram a minha bunda também e fico tão brava.

Ji Young: Eu não acredito nisso.

Amiga 2: Tenham certeza de checar os banheiros que você entrar.

Procurando por buracos com câmeras.

(transcrito de *Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Se por um lado as mulheres discutem o assédio sexual pelas *molka* escondidas em banheiros, por outro, os homens não parecem dar tanta atenção a esse tópico: No trabalho do esposo de Ji Young, uma mulher ministra um *workshop* a respeito desse tema. Entre os pontos

abordados pela palestrante estão o tratamento íntimo com piadinhas ou até mesmo toques no corpo feminino. Os amigos do marido de Ji Young questionam o motivo dessa palestra, definindo-a como uma perda de tempo. Em outro momento, um deles diz que gostaria de estar em um dos grupos que compartilham essas imagens. O longa-metragem apresenta, a partir desses momentos de atitudes masculinas, uma constante dinâmica em que os homens são ora autores das violências contra as mulheres, ora apenas coniventes com as atitudes de outros homens.

Após a maternidade e o abandono de sua carreira, o fato de Kim Ji Young continuar pensando nas posições tomadas pela Chefe Kim continuam inspirando-a e sendo uma fagulha que a mantém ligada à ideia do trabalho. Em um encontro com uma antiga amiga do escritório, Ji Young descobre que sua ex-chefe pediu demissão daquela empresa. Aquela mulher que parecia capaz de vencer todos os desafios e que era a maior inspiração para as funcionárias, teve sua desilusão de ficar estagnada no mesmo cargo. Quando esse momento chega, a Chefe Kim pede demissão e abre sua própria empresa de *marketing*. A amiga de Ji Young a incentiva a entrar em contato e voltar à ativa.

Enquanto Ji Young inicialmente rejeita a ideia de voltar a trabalhar com *marketing* por conta da maternidade, a amiga entende o seu lado e mostra que a apoia em qualquer decisão: “Tudo bem. Não volte. Crie Ah-Young bem. Isso também é um trabalho maravilhoso.”. O reconhecimento por parte de outra mulher que a maternidade também é um trabalho árduo faz com que Ji Young se sinta mais segura a procurar a Chefe Kim.

A trilha musical instrumental demonstra esse relaxamento em harmonia com as cores quentes. Ambas são abruptamente cortadas e vemos Ji Young sozinha no escuro e no silêncio de sua casa novamente. Em seguida, um piano dramático ganha espaço enquanto a protagonista corre para buscar sua filha na creche. Ela comenta com a funcionária do local que veio correndo porque pensou estar atrasada. A música, os tons frios e a atitude de Ji Young demonstram o sentimento de culpa como se pensar em voltar a trabalhar já fosse o início de uma negligência em relação a sua filha.

Após alguns conflitos em sua vida conjugal, Kim Ji Young telefona para a Chefe Kim e marca um reencontro. Apesar de não haver nenhuma decisão a respeito de sua vida profissional, esse encontro já causa um efeito positivo na protagonista: até então, seus figurinos eram todos cinzentos ou brancos, e agora ela usa um sobretudo azul claro. A conversa dessas duas mulheres é mantida em *space-off*, essa escolha faz com que as experiências de vida e os sentimentos da Chefe Kim sejam inalcançáveis aos olhos do

espectador. Os assuntos íntimos dessa personagem só dizem respeito a ela mesma e a Kim Ji Young.

Quando o espectador volta a observar o diálogo das mulheres à mesa, a Chefe Kim já está oferecendo um emprego para Ji Young, mantendo a ressalva de que o salário será um pouco mais baixo que na empresa antiga. Mesmo após o fim do encontro, as cores da fotografia continuam mais quentes e saturadas, demonstrando a empolgação de Ji Young.



Imagem 43: A expectativa de voltar ao trabalho faz com que as cores quentes façam parte do presente (*Kim Ji Young, Born 1982, 2019*)

O esposo de Ji Young se preocupa com questões práticas como a creche e a babá, mas no geral, afirma se sentir feliz com a decisão da esposa. Conforme Ji Young se sente segura da decisão de voltar a trabalhar, ele sugere tirar uma licença paternidade para cuidar do bebê e estudar paralelamente para voltar mais preparado para o escritório. Esse apoio é decisivo para Ji Young ter um pico de euforia e, apesar de ela continuar usando cores frias e quase sempre neutras, os próximos quadros a mostram em ambientes claros e estudando, e não mais em lugares escuros e realizando tarefas domésticas. Porém, pouco depois, Ji Young desiste do trabalho com a Chefe Kim após a intervenção de sua sogra. Ao conversar com sua amiga sobre sua decisão de continuar fora do mercado de trabalho, o diálogo não é consolador, mas apresenta uma nova provocação para Ji Young:

Amiga: Ji Young, isso não é injusto? Você estudou e trabalhou tanto quanto seu marido. Você deu à luz, mas vocês podem dividir as tarefas para criá-la. Só não é tão simples quanto soa.

Ji Young: A mãe dele não está totalmente errada. Eu não consigo ganhar tão bem quanto o meu marido. O que eu ganhar pode não ser suficiente para mandar Ah-Young para a creche e pagar a babá.”
(transcrito de *Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

Em seu último encontro com a Chefe Kim, Ji Young recusa a oferta de emprego e conta que está doente e que, nesse momento, precisa priorizar a sua saúde. Diferentemente dos elementos caneta tinteiro e café, ambos representando obstáculos vencidos e conquistas de Ji Young, a relação com a Chefe Kim é algo de que ela abre mão. Conforme Ji Young se entende com seu marido e busca tratar o seu problema de saúde, há o entendimento que a maternidade e a família são coisas importantes para a protagonista e que ela não deseja seguir os passos da chefe e renunciar a elas. Ji Young opta por ter uma carreira, mas também opta por não falhar como mãe e esposa.



Imagem 44: Ji Sun faz uma escolha que equilibre seus desejos vocacionais e sua família. (*Kim Ji Young, Born 1982*, 2019)

O melodrama coreano preza pela felicidade da família, e esse caminho é trilhado. Em um *flashforward*, vemos o esposo de Ji Young brincando com a filha, agora um pouco mais velha, no parque. Ji Young recebe um livro pelo correio e o abre na página de um conto que ela conseguiu publicar. Todos os ambientes são claros, iluminados e com cores saturadas demonstrando a paz de espírito de Ji Young ao conseguir conciliar seus anseios profissionais e suas responsabilidades familiares.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar o melodrama envolve também compreender os fenômenos sociais, políticos e econômicos de um país, além de demonstrar como o cinema pode ser utilizado como uma ferramenta de propaganda. Durante o século XX, os melodramas sul-coreanos não mediram esforços em demonstrar como o sul da península era o lado “correto” na guerra, enquanto a Coreia do Norte era formada por bárbaros e ditadores. Atualmente, o discurso não é tão agressivo: nas narrativas suaves e românticas dos *k-dramas* conhecemos cidades bonitas, paisagens encantadoras, um estilo de vida traduzido em roupas, cosméticos, músicas, e, principalmente, a idealização de um amor romântico com homens românticos e gentis.

As consequências do *soft power* construídas pelos *k-dramas* já são palpáveis: já existem casos de mulheres ocidentais que, ao assistirem produtos televisivos sul-coreanos e refletirem sobre suas desilusões amorosas, criam uma idealização sobre os homens asiáticos e se mudam para a Coreia do Sul em busca de relacionamentos (Kwon, 2022). Nem sempre, o final é feliz como numa produção audiovisual. A brasileira Jackeliny Bastos, por exemplo, foi vítima de violência física e patrimonial por um marido sul-coreano que conheceu em um aplicativo (O Globo, 2023).

A escolha de olhar para as produções feministas sul-coreanas representa remar contra a correnteza nesse fluxo de contos de fada leste-asiáticos. A relação entre realizadoras mulheres e o cinema na península foi construída durante todo o século XX, tornando-se estável. Há um mundo que, para essas cineastas, só pode ser visto pelos olhos de uma mulher. Inicialmente, no contexto das guerras, esses filmes mostravam como as mulheres tentavam sobreviver sem a presença de seus esposos.

Como dito por Thomas Elsaesser (1987), o melodrama traz não só entretenimento, mas também alento moral em momentos de crise. Os sapatos de borracha esquecidos pelas espectadoras mulheres nas salas de cinema do século XX são um item simbólico que representa como a sétima arte foi uma ferramenta de comunicação e representação para as mulheres desde o primeiro momento em que elas colocaram suas mãos numa câmera. Essas cineastas retratam suas experiências durante os períodos de guerra; resistiram a uma ditadura militar; desenvolveram sua própria linguagem a fim de expor os conflitos de seus corações; endossaram o discurso das classes trabalhadoras; e deram voz às injustiçadas mulheres de conforto.

Apesar do tempo decorrido desde a primeira película dirigida por uma mulher sul-coreana, ainda há muitos temas a serem expostos, questionamentos a serem feitos e

reflexões a serem propostas. A sociedade sul-coreana mudou, e novos problemas relacionados à desigualdade de gênero se tornaram mais tangíveis. Princípios como a superioridade dos homens e a obediência da mulher ao pai, ao esposo e ao filho permanecem sufocando a existência das mulheres a cada geração e se tornam temas que permeiam as produções contemporâneas. O conflito entre bem e mal conhecido no gênero melodramático ganha forma na contraposição das mulheres que buscam os seus sonhos em oposição com uma estrutura patriarcal que as aprisiona.

A oposição entre modernidade e tradições, quando essas categorias são colocadas nas categorias de bem e mal, pode ser um problema para a imagem da Coreia do Sul. No processo de globalização iniciado em 1992 e conhecido como *segzehwa* (tornar-se o mundo), as produções audiovisuais sul-coreanas se tornaram uma importante ferramenta para passar uma imagem positiva do país, como podemos perceber com o já mencionado sucesso dos *k-dramas*. Ross (2007) denuncia que, a fim de trabalhar nessa imagem positiva da Coreia do Sul, apenas algumas produções audiovisuais recebem apoio da KOFIC para distribuição internacional. Isso pode explicar o porquê de *k-dramas* serem encontrados em qualquer plataforma de streaming atualmente, mas os filmes feministas demandarem um pouco mais de esforço para serem encontrados.

A partir dessa informação, podemos refletir também sobre os três filmes selecionados para essa dissertação. É o caso da produção de *A Girl at My Door* (2014): por um lado, o filme quase não existiu por falta de investimentos, já que as empresas não aceitaram investir numa história cuja protagonista era lésbica; por outro lado, o longa-metragem foi distribuído internacionalmente e até exibido em Cannes. Isso demonstra uma decisão do KOFIC em ter uma postura mais progressista e mostrar ao mundo a história de uma corajosa policial LGBTQIA+ da capital do país, lutando contra a violência doméstica numa província do interior.

Já *Missing* (2016) e *Kim Ji Young, Born 1982* (2019) não tiveram o mesmo alcance internacional que *A Girl at My Door* (2014). E como poderiam? A dualidade bem e mal não figura o contraste entre a Coreia progressista da capital e a Coreia arcaica do interior. Nessas duas obras, cicatrizes mais profundas no coração das mulheres asiáticas são exploradas em esferas menores e mais cotidianas. A força das tradições confucionistas não reside apenas nas pessoas idosas de um vilarejo afastado, mas são inerentes às instituições do Estado, aos projetos políticos do país e, em última instância, às tradições familiares passadas de geração em geração.

O *pathos*, que durante o século XX fazia as mulheres chorarem e esquecerem os seus sapatos nas salas de cinema, manifesta-se nas espectadoras atuais de outra forma. Percebemos que as cicatrizes exploradas nas produções atuais são feridas abertas: causam, primeiramente, identificação; em seguida, angústia e revolta, e por fim, o desejo por construir mudanças significativas na sociedade. E a construção dessas mudanças acontece através da formação de grupos feministas e redes de apoio construídas entre mulheres como aconteceu durante a exibição de *Kim Ji Young, Born 1982* (2019) que resultou no aumento do número de divórcios na Coreia do Sul.

Aqui encontramos a existência de um *han* exclusivamente feminino. A tristeza e o rancor nutridos pelas mulheres sul-coreanas não se reservam às injustiças presenciadas na colonização japonesa com as mulheres de conforto, ou aos sofrimentos das mulheres que perderam seus esposos e filhos durante a Guerra das Coreias. Não são apenas os conflitos geopolíticos que promoveram esse *han*. O *han* das mulheres está fortemente relacionado à perpetuação das tradições confucionistas nos séculos XX e XXI por um corpo social que abraçou a sociedade ocidental em seu liberalismo econômico, mas permaneceu acorrentado a um moralismo conservador.

Já existem manifestações que mostram como o corpo social feminino se porta em relação a esse *han*. No artigo “*A World Without Men*”, a jornalista Anna Louie Sussman lista alguns dos movimentos feministas surgidos recentemente na península como o 4B. Esta vertente do feminismo coreano é pautada em quatro princípios: (i) *bihon*, a recusa ao casamento heterossexual; (ii) *biyeonae*, a recusa ao namoro heterossexual; (iii) *bisekseu*, a recusa às relações sexuais heterossexuais; e (iv) *bichulsan*, a recusa a gerar filhos. Essa recusa é pautada num princípio de autopreservação: hoje, as mulheres priorizam sua educação formal, carreira e independência.

O cinema feminista contemporâneo tem parte importante nessas reflexões: como dissemos anteriormente, houve um aumento considerável na taxa de divórcios após o lançamento de *Kim Ji-Young, Born 1982* (2019). É nesse filme que o *han* pode ser compreendido de forma mais didática. Na geração das avós de Ji Young, há um consenso entre as duas avós sobre a função da mulher de servir os integrantes homens da família. Porém, na geração da mãe e da sogra da protagonista, já começa a haver uma diferenciação: enquanto a mãe de Ji Sun sofre por não ter construído uma carreira como professora, a sogra permanece defendendo os valores tradicionais de domesticidade e subserviência.

Por fim, na geração de Ji Sun, a protagonista sofre pela dificuldade de conciliar maternidade e carreira; sua irmã, por outro lado, vive feliz com a escolha de não se casar e se

colocar como prioridade. Em menor tempo de tela, vemos a contradição das mães gestoras abrem mão de sua individualidade e que possuem como “carreira” fazer os filhos se tornarem profissionais de sucesso. As gerações de mulheres nesse longa-metragem, portanto, mostram as transformações sociais do século XX que permitiram as mulheres frequentarem universidades e construir carreiras, ao mesmo tempo que as tradições ainda tentam restringi-las apenas às funções de cuidar da casa e da família.

Concluimos, então, que a diferença entre o *han* de toda a sociedade coreana e este *han* que afirmamos exclusivamente feminino é a forma que esses sentimentos se manifestam. O *han* reside em olhar para si mesmo e perceber sentimentos negativos de tristeza, ódio e injustiça em relação à colonização e guerras do século XX. O *han* das mulheres, por outro lado, não está no olhar para si mesma e se revoltar com as injustiças vividas. Nas três obras analisadas, o *han* feminino reside no processo de perceber os abusos cometidos pelo patriarcado do leste-asiático na vida das mulheres que estão ao redor.

Em *A Girl at My Door* (2014), o sentimento de injustiça move a policial Lee Young-Nam a proteger uma criança vítima de violência doméstica e, posteriormente, a adotá-la. Em *Missing* (2016), Ji Sun e Han Mae são mulheres que vivem em realidades completamente diferentes, mas que conseguem perceber uma na outra, dores semelhantes durante o exercício da maternidade. E em *Kim Ji Young, Born 1982* (2019), Mi Sook percebe a própria dor ao presenciar a depressão pós-parto da filha; e a Chefe Kim e colegas de trabalho de Ji Young buscam ser uma rede de apoio para que a protagonista realize os seus próprios sonhos.

Apesar de melodramas tenderem a falar para audiências específicas, os temas abordados nos três longas-metragens analisados são extremamente palpáveis às audiências femininas brasileiras. Isso demonstra que a desigualdade de gênero é um problema tanto do oriente quanto do ocidente, e que apenas as origens divergem. Se no leste-asiático o Confucionismo estabeleceu os princípios de inferioridade feminina e subserviência, no ocidente, a hierarquia patriarcal a serviço do capitalismo tornou categorizou as tarefas de produção como funções masculinas; e as funções de reprodução exclusivamente femininas. Isso traz consequências que vão desde desigualdade salarial até ao movimento das *tradwives*⁷⁴, mulheres que abandonam suas carreiras para se concentrarem em trabalhos domésticos.

⁷⁴ O movimento Tradwives é composto por mulheres do ocidente que defendem os papéis de gênero ultratradicionais. Os principais pontos defendidos são o abandono de carreiras profissionais, a vida doméstica e total dedicação ao conforto do marido e educação dos filhos.

Em tempos da retomada desses valores arcaicos uma certeza permanece: no Brasil ou na Coreia, os questionamentos das mulheres cineastas não vão parar. As lutas intensas pela frente em nome da garantia dos direitos das mulheres e da equidade de gênero permanecerão. Enquanto esse dia não chegar, sempre existirão diretoras espalhadas em todos os cantos do mundo carregando uma bandeira em comum: mostrar o mundo pelos olhos de uma mulher.

6. BIBLIOGRAFIA

- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: uma introdução*. Tradução de Roberta Gregoli. São Paulo- SP. Editora da USP, 2013.
- BRINCKMANN, Christine N. *Color and Empathy: Essays on Two Aspects of Film*. Amsterdam. Amsterdam University Press, 2014.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven/ London, Yale University Press, 1995.
- CHION Michel. *A audiovisual: som e imagem no cinema*. Lisboa, Portugal, Edições Texto e Grafia, 2011.
- CHUNG, Hye Seung, DIFFRIENT, David Scott. *Movie Migrations: Transnational Genre Flows and South Korean Cinema*. New Brunswick, New Jersey and London, Rutgers University Press, 2015.
- DOANNE, Mary Ann. Woman's stake: filming the female body *In The New Talkies* (Summer, 1981) The MIT Press, 1981, pp. 22-36
- DOO, Romy. *'Missing,' a dark film by 765 women about women*. The Korea Herald, 2019. Disponível em: <<http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20161129000484>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2021.
- ELSSAESSER, Thomas *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* in GLEDHILL Christine (ed.), *Home is Where the Hearth is: studies in Melodrama and the Womans Film*, London, BFI, 1987, pp.43-69.
- GATEWARD, Frances. *Waiting to Exhale: The Colonial Experience and the Trouble with My Own Breathing*. In. GATEWARD, Frances (ed). *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. New York, State University of New York Press, 2007.
- GAY in *South Korea: 'She said I don't need a son like you'*. BBC, 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-asia-49751410>>. Acesso em 3 de fevereiro de 2020.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GUNIA, Amy. *'It Breaks My Heart.'* *Confronting the Traumatic Impact of South Korea's Spycam Problem on Women*. Time, 2022. Disponível em: <<https://time.com/6154837/open-shutters-south-korea-spycam-molka/>>. Acesso em 1º de mai de 2022.
- HARRISON, Virginia. *'Nomikai', o costume de beber com os chefes que está em declínio no Japão*. BBC NEWS, 2019. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/nomikai-o-costume-de-beber-com-os-chefes-que-esta-em-declinio-no-japao,97150610f12ec8291d62a8b100d94d39lcr89uy.html>>. Acesso em 23 de abr. de 2023.

- HONG, Euny. Kimchi Temper. LENNY, 2019. Disponível em: <<https://www.lennyletter.com/story/korean-han-rage>>. Acesso em: 10 de maio de 2021.
- HYUNG, Jeong Min. *New Woman and Modern Girls: consuming foreign goods in colonial Seoul*. In. Journal of Historical Research in Marketing, November 2013.
- HYUN, Seon Park. *South Korean Cine-Feminism on the Move*. Journal of Japanese and Korean Cinema, 12:2, 91-97.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama, o gênero e sua permanência*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.
- JOHNSTON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. In: *Notes on women's cinema. London: Society for Education in Film and Television*, [197-?]. Link para o artigo: CineFiles - University of California, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive. Disponível em: <<http://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=7598>>. Acesso em 09 de ago. de 2018
- JULY JUNG. Korean Film Council, 2020. Disponível em <<https://www.koreanfilm.or.kr/eng/films/index/peopleView.jsp?peopleCd=10062231>> Acesso em 3 de fevereiro de 2020.
- KAO, Anthony. *Review: A Girl at My Door (South Korea, 2014)*. Cinema Escapist, 2015. Disponível em: <<https://www.cinemaescapist.com/2015/03/review-a-girl-at-my-door-south-korea-2014/>> Acesso em 3 de fevereiro de 2020.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Artemídia/ Rocco, 1995.
- KIM, Bok-rae. *Past, Present and Future of Hallyu (Korean Wave)*. American International. Journal of Contemporary Research, vol. 5, n. 5, out, 2015.
- KIM, Hyun Bin. *40% of mothers quit jobs to raise child*. The Korea Times, 2019. Disponível em: <https://www.koreatimes.co.kr/www/nation/2019/07/119_272000.html>. Acesso em 1º de mai. de 2023.
- KIM, Hyung Eun. *Kim Ji-young, Born 1982: Feminist film reignites tensions in South Korea*. BBC, 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-asia-50135152>>. Acesso em: 4 de fevereiro de 2020.
- KIM, Hyun Mee. Intimacies and Remittances: The Material Bases for Love and Intimate Labor Between Korean Men and Their Foreign Spouses in South Korea. In, FRIEDMAN, Sara L. MAHDAVI, Pardis. *Migrant Encounters: Intimate Labor, the State, and Mobility Across Asia*. Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2015. p 25-45
- KLEIN, Christina. *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*.

- Oakland: University of California Press, 2020.
- KWON, Jake. *'The Netflix effect': Why Western women are heading to South Korea in search of love*. CNN, 2022. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/travel/article/south-korea-western-women-seeking-love-intl-hnk-dst/index.html>>. (Acesso em: 3 de fevereiro de 2024).
- LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do gênero. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica de cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.
- LEE, G. *Korea's First Female Director Park Nam Ok Passes Away*. Soompi, 2017. Disponível em: <<https://www.soompi.com/article/971873wpp/koreas-first-female-director-park-nam-o-k-passes-away>> (Acesso em: 3 de fevereiro de 2020).
- LEVINE, Alexandra S. How 'Canon in D Major' Became the Wedding Song. The New York Times, 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/05/09/fashion/weddings/canon-in-d-major-wedding-son-g.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2021.
- MCHUGH, Kathleen. South Korean film melodrama and the question of national cinema. In *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 18, nº1, 2001. In *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre and National Cinema*. Michigan: Wayne State University Press. 2005. p.17-42
- MONTEIRO, Daniela de Souza Mazur. *Um mergulho na onda coreana, nostalgia e cultura pop na série de k-dramas "Reply"*. Dissertação, (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ. 2018.
- MULVEY, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. In. XAVIER, Ismail. A experiência no cinema. 3a Edição Rio de Janeiro : Edições Graal, 2003.
- MUNIZ, Alex Braga; SILVA, Luana Máira Rufino Alves da. Uma perspectiva estruturante e sistêmica para a reformulação da política cultural audiovisual. In. Seminário Internacional de Políticas Culturais, X, 2019, Rio de Janeiro -RJ. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/arquivos/artigo-alex-luana.pdf>>. Acesso em 22 de abr. de 2023.
- NETFLIX. O que nós assistimos em 2020 no Brasil. *Netflix*. 10 de dez. de 2020. Disponível em: <https://about.netflix.com/pt_br/news/what-we-watched-brazil-2020>. Acesso em 22 de abr. de 2023.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos . De volta para o futuro: a nova era do cinema sul-coreano. In: BAPTISTA M; MASCARELLO F (orgs.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas, São Paulo: Papyrus Editora, 2008. p 321
- PAQUET, Darcy. *New Korean Cinema: Breaking the Waves*. New York: Columbia University Press. 2009.

- PARK, Bo Jin. Patriarchy in Korean Society: Substance and Appearance of Power. *Korea Journal* v.41 no.4, 2001, p.48 - 73
- PARK, Hyun Seon. South Korean Cine-Feminism on the Move. In *Journal of Japanese and Korean Cinema*, vol. 2, n.2, 2020. p. 91-97.
- PARK, Nohchool. *A Cultural Interpretation of the South Korean Independent Cinema Movement, 1975 - 2004*. Tese (Doutorado em Teatro e Cinema) - Faculty of the University of Kansas. Kansas, 2008.
- PETRY, Gabriela Freire. Round Six: série foi assistida em 142 milhões de lares, diz novo relatório. *Tecmundo*. São Paulo, 20 de out de 2021. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/227197-round-6-serie-assistida-142-milhoes-lares-diz-novo-relatorio.htm>>. Acesso em 22 de abr. de 2023
- PRESSE, France. *Adulterio deixa de ser crime na Coreia do Sul*. G1. São Paulo, 26 de fev de 2015. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/02/adulterio-deixa-de-ser-crime-na-coreia-do-sul.html>>. Acesso em 30 de abr. de 2023.
- ROSS, Miriam. Cinema sul-coreano: relação com os mercados internacionais. MELEIRO, Alessandra(org.). *Cinema no Mundo: indústria, política e mercado* v. 3. São Paulo: Escrituras, 2007. p 27
- SINGER, Ben. Meanings of Melodrama; in *Melodrama and modernity*, New York, Columbia University Press, 2001, pp.37-58.
- SEOUL International Women's Film Festival. Festagent, 2020. Disponível em <https://festagent.com/en/festivals/women_seoul> Acesso em: 3 de fevereiro de 2020.
- SPARSBROD, Simone. *Alcoolismo na Coreia - Um problema social e de saúde*. KoreaPost, 2016. Disponível em <<https://www.koreapost.com.br/coreia-na-real/7699/>>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2020.
- SUSSMAN, Anna Louie. A World Without Men The women of South Korea's 4B movement aren't fighting the patriarchy — they're leaving it behind entirely.. The Cut, 2023. Disponível em: <<https://www.thecut.com/2023/03/4b-movement-feminism-south-korea.html>>. Acesso em 02 de mai. de 2023.
- TAI, Crystal. *South Korean couples are breaking up over feminist film Kim Ji-young, Born 1982. Why?*. South China Morning Post, 2019. Disponível em: <<https://www.scmp.com/week-asia/lifestyle-culture/article/3036634/south-korean-couples-are-breaking-over-feminist-film>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2021
- VEIGA, Ana Maria. Teoria e Crítica Feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: HOLANDA, Karla (org). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 261-278
- WILLIAMS, Linda. Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama. In GLEDHILL Christine (ed.), *Home is Where the Hearth is: Studies in*

Melodrama and the Woman's Film, London, BFI, 1987, pp.299-325].

- WILLIAMS, Linda. Melodrama Revised. In BROWNE, Nick. *Refiguring American film genres*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1998, p.42-88.
- XAVIER, Ismail. "Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama; in CARLOS, Cássio Starling e GUIMARÃES, Pedro Maciel (eds)., *Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p.85-102.
- YECIES, Brian; SHIM, Aegyung. *The Changing Face of Korean Cinema 1960 to 2015*. Routledge: New York, 2016.
- YU, Gina. Images of women in Korean movies. In *Korean cinema from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks, 2006. p. 261-268.

7. FILMOGRAFIA

A GIRL AT MY DOOR, Jung July. Produção de Pinehouse Film Co. e NowFilm Co. Coreia do Sul: CJ ENM, 2014.

KIM JI YOUNG, BORN 1982. Kim Do Young. Produção de Lotte Entertainment. Coreia do Sul: Lotte Entertainment, 2019

MISSING, Lee Eon Hee. Produção de Dice Film. Coreia do Sul: Plus M Entertainment, 2016