

A NOVA ONDA DO CINEMA COREANO

GORDYA, Andressa 1

RESUMO: A Coreia do Sul, uma península asiática até então inexpressiva, cinematograficamente falando, foi demonstrando um grande crescimento a partir dos anos 1990. O que já foi um ponto cego da cinematografia mundial começa a se destacar por sua vitalidade econômica e artística. Embora exista uma certa história documentada sobre o cinema sul-coreano que envolve cineastas pioneiros e produtores que trabalhavam sob o domínio japonês, a atividade cinematográfica do país só foi reconhecida após a reestruturação do mercado cinematográfico interno. Todo esse esforço e investimento proporcionou a criação de um cinema mais audacioso, mais técnico e mais forte do que nunca.

PALAVRAS-CHAVE: Coreia do Sul, Nova Onda, Cinema Coreano.

CONTEXTUALIZANDO

No início da década de 1990, uma península asiática até então inexpressiva, cinematograficamente falando, foi demonstrando uma grande força. A Coreia do Sul, antes um ponto cego da cinematografia mundial, começa a se destacar por sua vitalidade econômica e artística.

Embora exista uma certa história documentada sobre o cinema sul-coreano que envolve cineastas pioneiros e produtores que trabalhavam sob o domínio japonês – produção posterior à Guerra da Coreia e cinema político durante o regime militar das décadas de 1970 e 1980 -, a atividade cinematográfica do país só foi reconhecida após a reestruturação do mercado cinematográfico interno coreano (companhias de distribuição, festivais, investimento governamental, parcerias com empresas privadas, etc).

Todo esse esforço e investimento proporcionou a criação de um novo cinema coreano. Mais audacioso, mais técnico e mais forte do que nunca, a Coreia do Sul criou uma nova “onda” cinematográfica que superou Hollywood, pelo menos em público nacional. Em 2011, cerca de 60% da população coreana optou por filmes nacionais ao invés de filmes hollywoodianos, por razões que discutiremos mais a frente.

A grande questão é, qual é a real potência da Coréia do Sul perante o mercado cinematográfico americano que está em crise? Será que há a possibilidade de um domínio cinematográfico pan-asiático?

A Nova Onda do Cinema Coreano é o tema desta pesquisa.

THE NEW WAVE – CONTEXTO HISTÓRICO

Após a Guerra da Coréia (1950-1953), “A Grande Nação de Han”, como era chamada, se dividiu em duas partes, Nação de Han do Sul (Coréia do Sul) e Nação de Han do Norte (Coréia do Norte), ambas as nações saíram do confronto completamente destruídas, entretanto, uma enxurrada de dinheiro estadunidense regou a Coréia do Sul, da mesma forma como a União Soviética e a China fizeram com o norte. A grande questão é a mudança cultural que a influência artística estadunidense causou no país.

Mesmo antes da campanha de globalização oficial conhecida como *segyehwa* (iniciada em 1994), quando a Coréia do Sul era fechada, conhecida internacionalmente como reino eremita e mesmo que suas indústrias culturais fossem afetadas pelo frequente domínio militar, a americanização do país foi inevitável. Essa influência inclusive, se mostra muito bem definida no *mainstream* coreano, exemplos como *The Good The Bad The Weird* de Kim Jee-Woon e o próprio *Oldboy* de Park Chan-Wook.

Apesar de o governo coreano ter financiado e encomendado um pequeno número de filmes antes da globalização, principalmente propagandistas, pode-se dizer que a maioria das obras cinematográficas produzidas desde a introdução do primeiro Ato Cinematográfico Coreano, em 1962, até o fim definitivo da censura, em meados dos anos 1990, esteve, de algum modo, sob o controle do Estado. Os três modos pelos quais isso ocorreu foi: as cotas de produção e importação de filmes, as estratégias de apoio e censura impostas pelo governo.

COTAS: Como meio de controlar a indústria, o governo introduziu vários atos e leis para o setor a partir de 1962. Duas das principais consequências desses atos, principalmente a partir dos anos 1970, foram a restrição da importação de filmes estrangeiros e, simultaneamente, a implementação de um regulamento que dedica uma porcentagem do total de tempo de exibição a filmes coreanos. Mesmo que,

aparentemente, parecesse ser a condição ideal para o reflorescimento de uma indústria cinematográfica local, pois a concorrência, principalmente dos grandes filmes de Hollywood seria reduzida. No entanto, há um consenso geral de que várias cláusulas sobre as cotas de importação tiveram o efeito contrario e sufocaram a produção de filmes coreanos de qualidade. O que acabou criando um efeito dominó. As companhias independentes foram sendo expulsas do mercado uma a uma. O que ocasionou numa queda assustadora da qualidade dos filmes coreanos e, por consequência, o desinteresse do público. As distribuidoras, na intenção de economizar dinheiro e de cumprirem logo suas cotas para que pudessem comprar filmes norte-americanos, ou seja, a produção nacional era feita sem o menor cuidado, às pressas e sem a menor pretensão artística.

CENSURA: O controle do Estado sobre a produção cinematográfica pode ser comprovado no modo pelo o qual censurou o conteúdo dos filmes desde o Motion Picture Act (Ato Cinematográfico) de 1962, até o fim da censura governamental, por volta de 1990. Este Ato era apoiado pela Lei de Segurança Nacional que fora destinada inicialmente a proteger o Estado da ameaça da Coréia do Norte comunista, mas boicotava rigidamente qualquer material. Essa situação atingiu o clímax nos anos 1970, quando os filmes tiveram de ser submetidos à comissão de censura antes e depois da produção.

Ao longo do período de censura, houve filmes que criticavam o governo e continham material explicitamente político, produzidos por grupos cinematográficos radicais e exibidos em sessões às ocultas em lugares como campi universitários. Como esses filmes eram proibidos, não havia, portanto, um sistema de distribuição. Embora seja injusto negar a esses filmes um lugar no conjunto do cinema nacional, eles não constituíram uma parte visível do cinema coreano e raramente são distribuídos no exterior.

APOIO FINANCEIRO: Como já foi mencionado, exceto filmes propagandistas, o governo sul-coreano não financiou e apoiou filmes específicos abertamente. Alguns prêmios e concessões foram entregues a alguns cineastas no intuito de encorajá-los a produzir filmes de maior qualidade, mas as companhias cinematográficas continuaram arcando com a maior parte do financiamento. Temendo

que esses projetos fossem cancelados ou interrompidos caso não passassem pela censura, muitos produtores simplesmente não se dispunham a produzir filmes nacionais. Isso afetou também as produções de baixa qualidade, já que os financiadores rejeitavam não só os projetos de temática politicamente crítica, mas qualquer filme que estivesse aos olhos do governo.

As transformações nesse contexto devem-se não só ao relaxamento das leis de censura e cotas de importação, mas também das várias mudanças financeiras que começaram a ocorrer na economia coreana. Com o sucesso da economia do país muitos conglomerados obtiveram fundos para investir e mesmo ajudar a produzir vários filmes. O que ocasionou um aumento considerável no orçamento dos cineastas, assim como a qualidade dos filmes.

A NOVA ONDA

O que o cinema sul-coreano conquistou em basicamente uma década – contando a partir dos anos 1990 – já o coloca como umas das maiores histórias de sucesso da cinematografia mundial. De um lado, uma estrutura consistente e vitoriosa, que envolve uma imensa rede de profissionais especializados em cinema, ocasionada pela criação de novas escolas de cinema pelo país, ativamente mobilizados pelos estúdios. De outro, a inventividade e o incentivo a criatividade dos cineastas, além da produção em larga escala de ficções que variam do mais clichê ao mais inusitado e inovador. O cinema de autor e o cinema comercial sul-coreano estão andando em perfeita sincronia, sem corroborar com o habitual divórcio e o conceito clichê de que filme de arte não pode e/ou não consegue ser vendido e exibido para um grande número de pessoas.

Os altos investimentos governamentais e o surgimento de grandes estúdios pan-asiáticos como a CJ Entertainment em parceria com estúdios chineses, japoneses e australianos proporcionaram um *boom* na produção local que atinge a média de 210 filmes anuais consumidos por toda a Ásia, principalmente Japão, China e Taiwan.

A boa qualidade dos filmes causou uma quebra do domínio Hollywoodiano, em 2010 cerca de 60% dos filmes em cartaz na Coreia do Sul eram coreanos, contra 35% de Hollywood e 5% de outros países.

Um exemplo disso foi o *blockbuster* O Hospedeiro, que bateu todos os recordes anteriores superando *King and the Clown (Lee-Joon-ik)* com 13 milhões de ingressos vendidos em um país com 45 milhões de habitantes, ou seja, pouco mais de ¼ da população do país assistiram a um único filme. Fazendo uma comparação com o Brasil cuja maior bilheteria foi *Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010) em que pouco mais de 10 milhões assistiram o filme nos cinemas, ou seja, essa proporção em um país de 190 milhões, equivale a 1/9 da população.

Ao se enumerar as razões do sucesso do cinema coreano, corre-se o risco natural da imprecisão e da arbitrariedade (até porque é um acontecido muito recente cujos poucos estudos foram direcionados até então). Mas, sem desconsiderar a complexidade das causas, podemos destacar quatro aspectos importantíssimos:

- 1) O investimento do capital privado, proporcionado pela possibilidade lucrativa que o cinema despertou em grupos industriais e financeiros, como a empresa coreana multinacional Samsung, que até hoje mantém altos investimentos no setor.
- 2) O ascensão, a partir dos anos 1980, de uma nova geração de jovens cineastas que se formaram nas escolas de cinema espalhadas pelo país ou que haviam estudado no exterior, cuja maioria massiva estudou na UCLA na Califórnia (EUA).
- 3) O estímulo e o crescimento dos festivais locais, com relevância para o Festival de Pusan, que desempenhou um papel crucial na descoberta de novos talentos e na integração do cinema coreano com o circuito europeu.
- 4) A reestruturação das cotas que restringem a participação estadunidense no circuito distribuidor e a obrigatoriedade dos distribuidores de salas a exhibir um número mínimo de filmes coreanos por ano.

Não menos importante para a Nova Onda do Cinema Coreano do qualquer um dos aspectos citados acima foi o sucesso inesperado de um filme do veterano Im Kwon-Taek, muito antes dos surtos orçamentários que acabaram intitulando a Coréia de “Nova Hollywood Asiática”: em 1993 o lançamento de *Sopyonje*, que ao fazer da tradição

musical da coreana, demonstrou uma experiência estética ímpar, estreou com apenas uma cópia sem Seul e permaneceu em cartaz por quase um ano, mais de 1 milhão de expectadores assistiram ao filme no país. A grande ironia foi o triunfo comercial de um “cinema de autor”, obra destinada a uma pequena e exigente parcela da população, antecipava o interesse do público para o cinema de gênero que dominaria o cinema coreano a partir dos anos 2000.

Já que começamos a falar de Cinema de Autor, com relação a Im Kwon-Taek, Kim Ki-Duk o mais autoral dos autores coreanos contemporâneos, não teve a mesma sorte. Marginal em seu país e “arroz de festa” e “papa-tudo” nos festivais europeus, Kim Ki-Duk cuja qualidade cinematográfica e autoral é inegável, sofre grande rejeição em seu país por inúmeras questões, uma delas é o caráter narrativo hiperbólico de seus filmes e a segunda é a crítica mais do que ácida à sociedade coreana como um todo, principalmente no que se relaciona a mulheres.

Apesar da Coréia do Sul após a globalização ter se tornado um país tecnológico, desenvolvido e bastante americanizado, questões sociais como a submissão das mulheres ainda são polêmica. Kim Ki-Duk eleva essa questão ao supra sumo do exagero, sem a mínima intenção de esconder que seus filmes são feitos para chocar, assim como também para desconstruir os tabus impostos pela sociedade asiática como um todo. Questões como o estupro, o espancamento, a mutilação genital, a humilhação e a submissão feminina são recorrentes em seus filmes, a maior causa da rejeição coreana de Kim Ki-Duk é o fato de que essa é uma questão bastante complexa e quase ninguém na sociedade coreana, sejam historiadores, antropólogos ou críticos de qualquer razão, ousam tocar no assunto. Não seria difícil, porém, fazer uma comparação entre cineasta coreano e o cineasta dinamarquês Lars Von Trier, cujas mulheres de seus filmes conseguem sofrer ainda mais. Grandes filmes de Kim premiadíssimos como Casa Vazia e Samaritana (ou Samaria) foram lançados com centenas de cópias e causaram um prejuízo absurdo às distribuidoras.

A questão do feminino é pouco tocada nos filmes orientais no geral. Raras são as heroínas, salvo personagens como Lee Geum-Ja, a heroína de Lady Vingança (Park Chan-Wook), mulheres são geralmente expostas de forma submissa, humilhante ou pouco expressiva.

A partir dos anos 2000, portanto, há uma certa mudança nesse perfil feminino, representado principalmente, por mais incrível que pareça, em comédias coreanas. Filmes como *My Sassy Girl*, *Windstruck*, *Daisy* e *A Moment to Remember*, todos estrondosos sucessos de bilheteria vão de encontro a essa visão machista da mulher. Já que, o próprio preconceito tem prejudicado a economia asiática pela falta de mão de obra no mercado, a quantidade de homens já não supre as necessidades de um país que cresce a passos largos. O que justifica de certa forma o fato de que todas as protagonistas desses filmes sejam independentes e decididas e não se deixem controlar. A personagem Kyung-Jin interpretada por Jeon Ji-Hyun em *Windstruck*, por exemplo, é uma policial durona e atrapalhada que não abaixa sua cabeça para ninguém, o desrespeito às mulheres é expressado na cena em que ela bate (em uma cena de luta digna de Bruce Lee) em alguns adolescentes *bad-boys* que jogaram lixo no chão, e mesmo sob a ordem da policial se recusaram a recolher e ainda a ofenderam com frases machistas.

Outra questão apresentada em muitos filmes coreanos contemporâneos em favor a essa nova visão feminina é o crescimento de personagens masculinos de personalidade fraca e covarde.

RECEPÇÃO INTERNACIONAL

O cinema sul-coreano, na realidade, faz parte de um acontecimento chamado: *Hanryu*, uma moda advinda da cultura *pop* coreana espalhada por quase todo leste asiático e até mesmo por alguns países do ocidente. O termo *Hanryu* surgiu no fim dos anos 1990 por jornalistas chineses impressionados com o estrondoso crescimento da popularidade dos produtos culturais sul-coreanos em seu país após o lançamento de *My Sassy Girl*, que começou sendo exibido em uma única sala de Pequim e acabou exibido por meses em outras 30.

O que acontece é que, os filmes coreanos vêm carregados de um conjunto cultural que dialogam muito bem com o mais ácido dos críticos assim como o mais impaciente dos adolescentes. Não há como separar filmes como *Mr. Vingança* e *Oldboy* de Park Chan-Wook ou de um certo gosto pelo folhetim, pela violência mesclada ao humor pós-Tarantino. Não é a toa que assim como o japonês Takashi Miike, Park Chan-

Wook é considerado o “Tarantino asiático”, sua atração pelo grotesco, pela bizarrice e pelo humor negro, construído a partir de enredos que envolvem vingança, um mundo de imagens saturadas de grafismo e uma exibição gratuita de truques narrativos e icônicos em que muito se diferencia das sensacionais fantasias de cunho político de Bong Joon-Ho (diretor de *O Hospedeiro*).

Os filmes que chegam à audiência ocidental não são apenas unidades singulares de película, são produtos cuidadosamente embalados e preparados para que a cultura asiática não pareça tão estanha aos olhos de quem não faz parte dela. Mesmo que o cinema sul-coreano tenha sido notado pelo ocidente através de circuitos e mostras de filmes de arte principalmente após as premiações de Kim Ki-Duk no Festival de Berlim com *Samaria* (2004) e no Festival de Veneza com *Casa Vazia* (2004) e ao sucesso de *Oldboy* em Cannes em 2003, foi com a onda *Hanryu* que ele se firmou. A mania da audiência por tudo que é coreano foi a grande responsável por espalhar e mostrar a arte do país pelo mundo, não apenas através do cinema, mas da música também.

Alguns críticos afirmam que essa “mania” é perigosa e passageira, pois pode haver tanto uma saturação por parte do espectador quanto uma absorção “pop” do conteúdo apenas por ser coreano. No Japão esse temor já se mostra eminente, pois os lucros dos filmes coreanos no país em 2010 foram menos da metade que do ano anterior. Como nos mercados internacionais, os filmes mais antigos tendem a não ser mais distribuídos e o cinema coreano tende a ser dissociado de sua trajetória histórica no mercado asiático.

DISTRIBUIÇÃO

Essa visão *pop* não apenas da Coréia do Sul, mas da Ásia como um todo fez com que algumas distribuidoras europeias de filmes asiáticos, como a Tartan e a Premier Asia, criassem um selo de “qualidade” asiática, o *Asia Extreme*. Bastante generalizador e depreciativo, o *Asia Extreme* é uma forma de etiquetar, figurativa e literalmente, os filmes provindos do oriente que se encaixam na concepção ocidental de “asiático”, incluem-se aí, filmes de samurais, ninja, épicos de realismo fantástico

chineses, animes, terror e qualquer coisa relacionada à violência que soe oriental. O termo é tão generalizador que acabou prejudicando as vendas de *My Sassy Girl* na Europa porque a Tartan sem verificar o filme, o comprou e distribuiu com censura 18 anos, e com uma advertência de que havia relações sexuais, quando na verdade o filme é uma comédia dramática em que não há uma cena de beijo sequer.

O termo parece tão ofensivo para os orientais, que três dos maiores cineastas do continente se juntaram para fazer um filme em resposta ao termo, uma co-produção entre China, Japão e Coreia do Sul.

Intitulado “Três Extremos”, o filme foi dividido em três segmentos: *Box*, dirigido por Takashi Miike (Japão), *Dumplings*, dirigido por Fruit Chan (China) e *Cut*, dirigido por Park Chan-Wook (Coreia do Sul). Juntando os três média metragem de 45 minutos, embora os seguimentos sejam unidos pela temática do “extremo”, cada um é completo e independente, com narrativa e personagens próprios. Além das mudanças estilísticas, a maneira instantânea como cada segmento se distingue é pela diferença linguística, o que possibilita uma satisfação extratextual em associar diferentes segmentos aos atores, aos cineastas e aos seus locais de origem, para acompanhar as diferenças e similaridades quando as unidades são vistas no todo.

O primeiro segmento, *Box*, conta a história de uma jovem escritora perturbada pela culpa da morte da irmã no passado, mas na verdade a temática central é uma crítica à pedofilia e ao apego que a criança pode ter por seu agressor, já que quando menina, a escritora chega ao extremo de matar sua própria irmã por ciúmes dos carinhos que o homem lhe oferecia.

O segundo, *Dumplings*, o mais crítico e esteticamente cru dos três segmentos, conta a história de uma atriz chinesa em decadência e em crise no casamento que chega ao extremo de procurar uma mulher que promete rejuvenescer suas clientes com os famosos bolinhos cozidos chineses que oferece, com um pequeno detalhe, são feitos de feto. A crítica central, no entanto, não é apenas contra a alienação da mulher sobre o machismo que ela sofre pela necessidade de manter seu casamento, já que para ser uma boa esposa ela precisa ser sempre linda e recatada, é também uma ferrenha crítica ao preconceito que mães solteiras sofrem, além do controle de natalidade chinês, já que no filme os fetos são adquiridos de adolescentes grávidas que são obrigadas pelos próprios pais a abortar, e obviamente, a maior parte dos fetos abortados são do sexo feminino.

O terceiro, *Cut*, é sem dúvida o mais trabalhado esteticamente falando. Como qualquer outro filme de Park Chan-Wook, a fotografia, assim como toda a plástica do filme, é fantástica. *Cut*, conta a história de um cineasta de sucesso que é sequestrado junto com sua esposa por um ator frustrado que nunca conseguiu chamar sua atenção. Ele se encontra preso em por um cordão numa parede em uma réplica de seu apartamento, enquanto sua esposa está presa a um piano por fios de aço. O cineasta tem que responder satisfatoriamente todas as perguntas do sequestrador, se não o fizer, a cada cinco minutos ele cortará um dos dedos de sua esposa. Para protegê-la, ele é obrigado também, a matar o filho próprio do ator frustrado. Entre a sanidade e a loucura, o sequestrador brinca com sua vítima até que ela não suporte a pressão e enlouqueça junto com o agressor, entre em seu mundo e faça o que ele pede. Com uma ressalva para a cena em que o sequestrador dança um número de um musical que ele participou e que foi dirigido pelo cineasta, simplesmente irônico e genial.

O título “Três Extremos” tem um sentido dúbio se formos analisar bem. Pode ser tanto uma crítica ao termo “Extremamente Asiático”, mostrando de forma petulante três dos maiores diretores contemporâneos do continente, assim como pode envolver apenas a temática do filme.

A ironia disso tudo é que Três Extremos foi distribuído em 2004 na Europa pela Tartan Video com a etiqueta “*Asia Extreme*”...

É bom deixar claro que o cinema asiático consumido por asiáticos e o cinema asiático consumido por ocidentais é bem diferente. Quando foi mencionado que alguns filmes são cuidadosamente embalados para a venda em países ocidentais, não é à toa. A diferença cultural entre o ocidente e a Ásia é muito grande, filmes que remetam ao contexto puramente oriental são incompreendidos no ocidente por uma questão puramente semiótica, ou seja, não compartilhamos dos mesmos códigos culturais. O “*Asia Extreme*” é a pura essência disso, não é fácil de compreensão a forma de pensamento do oriente da mesma forma como não é possível para orientais compreenderem completamente a forma de pensamento ocidental.

Isso influencia não apenas os gêneros cinematográficos vendidos, mas as obras dos cineastas em si. Takashi Miike, por exemplo, considerado o “Tarantino Japonês” em sua forma mais esdruxula, os filmes aos quais temos acesso são seus bizarríssimos filmes de terror ou de ação, como *Morrer ou Viver* e *Gozu*, quando no próprio Japão são

lançados dramas e comédias familiares de sua autoria, o que pode nos parecer muito, muito surpreendente. Assim como seu conterrâneo, Takeshi Kitano, que faz desde dramas fantásticos e filmes de gângsteres como ninguém, a exemplo de *Dolls*, *Brother e Zatoichi*, é conhecido como o rei da comédia no seu país.

REMAKES

O preconceito e a rejeição da audiência estadunidense com filmes advindos de outros países ocasionou algo bastante recorrente nos últimos anos, remakes de filmes principalmente asiáticos, com destaque para os coreanos e japoneses. Além obviamente, da exportação de diretores e produtores asiáticos para Hollywood, como Wong Kar Wai, Ang Lee, John Woo e mais recentemente Kim Jee-Woon. Não é necessário dizer que a pressão e a falta de liberdade criativa imposta pelos über-produtores hollywoodianos foi desastrosa para o desempenho dos diretores.

A maioria dos filmes regravados são de comédias e de terror, destaque para os lamentáveis: *A Casa do Lago/The Lake House* dirigido por Alejandro Agresti (2006), remake de *Siwora (Il Mare)* de 1999; *The Tale of Two Sisters* remake de *Medo* de Kim Jee Woon e *My Sassy Girl* remake do filme de mesmo nome.

E o mais chocante de todos é sem dúvida o remake de *Oldboy* que será lançado em 2013 dirigido por Spike Lee. Sim, meu caro leitor, *Oldboy*...

CINEMA DE GÊNERO – A FORMA FINAL DA NOVA ONDA

Entre o cinema coreano contemporâneo e outras novas ondas do cinema asiático mais ou menos recentes, há enormes traços distintivos. Se nos anos 1980 e 1990, os taiwaneses e vietnamitas chamavam a atenção com um cinema da duração, do plano alongado, do evento puro, do roteiro minimalista, do drama incrustado no cotidiano, a Coréia do Sul apresenta hoje um cinema dominado majoritariamente pelo cinema de gênero em sua vertente mais comercial.

Em Hong Kong, cineastas como Tsui Hark e John Woo marcaram presença nos filmes de ação e em alguns momentos fizeram a linguagem da ficção se eletrizar em fantásticas obras de decupagem, praticando um cubismo selvagem do espaço-tempo

narrativo, substituídos depois pela beleza perfeita dos filmes de Wong Kar Wai. A saturação do movimento e da estética chamativa herdada desse cinema de ação de Hong Kong, o novo *thriller* coreano trabalha uma certa nostalgia *noir* no desejo de captar o que há de estético no gesto de fumar um cigarro em *slow-motion*. Um anacronismo embala esse cinema que tem como essência o psicologismo e a crença na ficção de grande enredo.

A indústria coreana despontou quando os cinemas de autor do restante da Ásia já não mostravam tanta força, sofriam impasses produtivos e em muitos deles, estéticos. É como se ela viesse na contramão do que representa o cinema asiático, como se ultrapassasse um horizonte simbólico do cinema e descobrisse, do outro lado, um oásis perdido da ficção, um cinema de gênero que revive. O cinema coreano começa depois disso, onde o simulacro une forças com o passado do cinema de gênero.

Se há uma palavra de ordem dos estúdios coreanos, é diversidade: novas formas de abordar os estilos e os códigos ficcionais, múltiplas variantes e imbricações (a comédia de gângster, a drama mascarado de comédia, a aventura de ficção científica, o K-horror).

Na esplendorosa linha dos filmes policiais, que não raro se remetem ao gênero que atingiu sua marca maior nos anos 1940 e depois nos anos 1970 em Hollywood, a exemplos de *O Caçador* (2005), *Memórias de um Assassino* (2003) e o mais recente de Kim Jee-woon, *I Saw the Devil*. Nos *sci-fi* como *O Hospedeiro* de Bong Joon-ho, ou nas comédias como *My Sassy Girl*, nos romances como *Daisy*.

Torna-se evidente que o cinema sul-coreano conta com uma boa base para continuar a operar na esfera cinematográfica internacional, mesmo existindo enormes discrepâncias entre o leste asiático e o ocidente no apoio a produção. Também há forças potentes de controle das distribuidoras internacionais e do discurso jornalístico que continuaram impactando sobre os tipos de filmes que ganham exposição fora da bilheteria doméstica. Existem temores de que o cinema sul-coreano tenha atingido seu ponto de saturação e não haja mais expansão no mercado. Pode se perceber então, que a média de 210 filmes anuais e o inchamento dos orçamentos estão aí para provar justamente o contrário.

REFERÊNCIAS

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

Lent, J. A. *The Asian Film Industry*. Londres: Christopher Helm, 1990

Standish, Isolde. *Korean Cinema and the new realism*. In: *Dissanayake. W. (Org). Colonialism and nationalism in asian cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

Mascarello, Fernando (Org.); Baptista Mauro (Org.). *Cinema Mundial Contemporâneo*. São Paulo, Papirus, 2008.

Meleiro, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo, Escrituras, 2007.