

POR HORROR À VINGANÇA: ESTILIZAÇÕES DA VIOLÊNCIA NA TRILOGIA DA VINGANÇA DE PARK CHAN-WOOK

For the Horror of Revenge: Stylizations of Violence in Park Chan-wook's Revenge Trilogy

Por el Horror de la Venganza: Estilizaciones de la Violencia en la Trilogía de la Venganza de Park Chan-wook

Yuri Fidelis¹
Sulian Vieira²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i33.15659

Resumo: O objetivo deste texto é identificar marcas estilísticas quanto ao tratamento estético dado a violência nos filmes da Trilogia da Vingança de Park Chan-wook. Em diálogo com a noção de estilo proposta por David Bordwell bem como da sua importância para a análise fílmica, mediante a observação direta dos filmes são propostas três categorias ou marcas estilísticas do diretor sul-coreano: Zenitais da Impotência, Detalhismo Fatalista e Pausas Perplexas. A articulação delas, presentes nos três filmes, delineia um projeto estético-discursivo do diretor cujas escolhas estéticas convergem em prol de produzir horror à vingança.

Palavras-Chave: Violência. Cinema. Estilização. Modos estilísticos. Horror.

Abstract: The aim of this text is to identify stylistic features in the aesthetic treatment given to violence in the films of Park Chan-wook's Revenge Trilogy. In dialogue with the notion of style proposed by David Bordwell as well as its importance for film analysis, through direct observation of the films, three categories or stylistic features of the South Korean director are proposed: Zeniths of Impotence, Fatalistic Detailing and Perplexing Pauses. Their articulation, presented in the three films, outlines an aesthetic-discursive project of the director whose aesthetic choices converge in favor of producing horror of revenge.

Keywords: Violence. Cinema. Stylization. Stylistic modes. Horror.

Resumen: El objetivo de este texto es identificar los rasgos estilísticos en el tratamiento estético de la violencia en las películas de la Trilogía de la Venganza de Park Chan-wook. En diálogo con la noción de estilo propuesta por David Bordwell, así como su importancia para el análisis cinematográfico, a través de la observación directa de las películas, se proponen tres categorías o rasgos estilísticos del director surcoreano: Cénit de la Impotencia, Detalle Fatal y Pausas Desconcertantes. Su articulación, presente en las tres películas, describe un proyecto estético-discursivo del director cuyas elecciones estéticas convergen a favor de producir el horror de la venganza.

Palabras clave: Violencia. Cine. Estilización. Modos estilísticos. Horror.

¹ Doutorando; Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil. yuricenicass@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0007-9901-8049>

² Doutora; Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil. sulianvp@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-6688-9402>

Um pesar que sangra: o cineasta, sua nação, tema e as marcas

Os filmes *Mr. Vingança* (2002), *Oldboy* (2003) e *Lady Vingança* (2005) dirigidos pelo cineasta sul-coreano Park Chan-wook compõem sua Trilogia da Vingança. Além de contribuírem para a atenção internacional dada ao cinema coreano, neles “julgamentos psicológicos brutais são combinados com violência maximalista” (LIU, 2022). O presente artigo se propõe a refletir sobre como o diretor escolhe dar a ver a violência nessas obras. Sem jamais abrir mão da agressividade implicada no ato de se vingar e investindo na plasticidade do sangue, na reação à brutalização e no apelo visual dos crimes, Chan-wook alterna livre e criativamente entre as exposições de violência explícita e violência de sugestão. Assim, ele desprepara e surpreende o espectador com um tratamento visual da violência bastante próprio. A vingança em seu cinema surgirá suja de sangue e pesarosa.

Consciente do potencial espetacular da violência gráfica e, mais ainda, do apetite do público pela violência estetizada, Park Chan-wook se vale da linguagem cinematográfica para apresentar a vingança em sua faceta mais estúpida e terrível: a de projeto grotesco, que converte sujeitos pacatos em cruéis e doloridos justiceiros. Para o diretor, a vingança só seria revigorante como fantasia imaginária irrealizável. Portanto, mais imperativa que a compulsão pela vingança seria a necessidade de adiá-la até abandonar sua aspiração (Park *apud* McAllister, 2006). Graduado em filosofia pela universidade de Sogang e tendo sido resenhista e crítico de filmes antes de cineasta, o diretor admite o fascínio pelo caráter cíclico e espiral da violência de retribuição (Park *apud* Cashill, 2006, p.57) e pelo desejo de “transcender o conceito equivocado de vingança” (Park *apud* Rayns, 2006, p.72) com sua suposta promessa de alívio da dor da perda atrelada a culpabilizar e exterminar o outro. Suas narrativas lançam os justiçadores em desfechos desolados. Mas de onde poderia advir tal obsessão temática?

Para Emma Koontz (2022), a resposta está na história da Coreia do Sul enquanto nação severamente fraturada e “arruinada por repressão e conflitos sangrentos” (p.100): a ocupação colonizadora do Japão (1910-1945), uma divisiva guerra civil da Coreia rachada entre norte e sul (1950-1953) seguida pela ditadura militar (1961-1987). A sucessão incessante de regimes imperialistas e militares traumatizantes colocou os cidadãos em dolorosos períodos de cerceamento de direitos e forjou uma nação impedida por muitas décadas de se expressar ou de reagir aos terrores de que foi espaço e dos quais se viu cativa. A queda das leis de censura temática, o incentivo via cotas de exibição de produções nacionais, o crescimento da economia asiática, o surgimento e ascensão do cinema independente do país, o financiamento de filmes via investimento privado das grandes empresas nacionais e os sucessos de bilheteria só foram possíveis com o estabelecimento da democracia capitalista no fim da década de 80 (Silva, 2010, p.23). Nascido no terceiro ano da ditadura, Park Chan-wook participou então de uma geração de cineastas que pôde finalmente abordar e recuperar a liberdade de expressão tensionando e radicalizando seus limites sensíveis, fazendo emergir artisticamente questões cáusticas da sociedade com linguagem crítica e humor cínico. Particularmente, ele vai se empenhar em indagar a legitimidade moral da vingança do inocente injustiçado. Os protagonistas da Trilogia da Vingança são inocentes injustiçados que passarão por grandes desfigurações éticas ao se deixarem dominar pela mágoa. Ressoando a hipótese de Se Young Kim (2010), os filmes da Trilogia podem então ser tidos como alegorias que tematizam e interpelam a própria nação sul-coreana, demonstrando como a sanha por sangue fracassa na promessa de redenção ou alívio dos lutos e rancores.

Contudo, apesar do peso simbólico-alegórico do seu endereçamento nacional, os filmes de Park não se restringem ao público coreano nem mesmo exigem prévio conhecimento das agruras históricas

do país para serem experienciados. Dado seu vigor narrativo e esmerada composição visual, a trilogia também conquistou atenção internacional. Porém, é digno de nota que ela ocupe nichos mercadológicos curiosamente distintos. Na Coreia, os filmes da Trilogia fariam parte do chamado Novo Cinema Coreano que surge do investimento privado e consolida definitivamente a indústria cinematográfica no país mediante o retorno do investimento em sucessos de bilheteria inéditos até então (Silva, 2010, p.24). Há autores que situam as obras ainda como parte da Nova Onda do cinema nacional (Paquet, 2009, p.21; Whitaker, 2022, p.6) dadas às suas representações agudas e comentários mordazes acerca de abismos sociais (Koontz, 2022, p.101) e, especialmente, pela expressão da frustração diante do fracasso de promessas de diminuição de desigualdades econômicas e de gênero na Coreia democrática pós-capitalista (Kim, 2010). Apesar do debate de pertencimento, o diretor é um nome consagrado na indústria, despontando entre os principais da chamada “Renascença de 1997-2006”, conforme propõe Kyoung-suk Sung (2024, p.54), graças ao seu cinema de autor que consegue obter sucesso também no *mainstream*, repleto de personagens gravemente vitimizados e suas consciências fraturadas (Choi *apud* Silva, 2010, p.41). Os festivais de cinema internacionais consagraram a trilogia com distintas premiações, distinguindo-a como cinema de arte autoral dotado de status *cult*, principalmente após a vitória de *Oldboy* com o Grande Prêmio do Júri em Cannes em 2004.

Entretanto, especificamente no chamado Ocidente, graças aos esforços de marketing da distribuidora britânica de DVDs Tartan Films, a tríade que aborda a vingança foi incluída e vendida sob o rótulo do sub-gênero de terror criado por esta empresa, o chamado “*Asian Extreme*” (Silva, 2010, p.32), uma categoria que agrupa filmes asiáticos cujo trunfo estético seria o apelo visual gráfico, chocante e muitas vezes explícito das suas cenas violentas. Como observa sagazmente Se Young Kim, a valoração e percepção de certos filmes como extremos, “ao invés de simplesmente excessivos” (2010, p.6),

busca atrelá-los ao sensacionalismo ou ao escandaloso. Em outras palavras, os coloca na ordem da exibição do obsceno, partícipes da estética do choque. Assim sendo, a pecha de extremismo asiático tende a associar a cultura audiovisual de terror daquela região a uma espécie de estética do bárbaro contemporâneo, exotizando produtos culturais estrangeiros promovidos por uma suposta tendência de “ir além” na retratação insensível do sofrimento ou radicalizando nas exibições da violência. Outrossim, o magnetismo comercial desses filmes forneceria contemplações da violência, alhures do limite do senso moral, pudor estético e freios ao sadismo. Uma zona livre de interdições vigentes no Ocidente supostamente civilizado, um terror mais ousado e agressivo, bárbaro.

Mas, sem desfazer dos méritos estéticos do cinema de terror que se faz via choque, nos filmes da Trilogia da Vingança a decisão por compor visualmente cenas de atos violentos nunca é gratuita, redundante ou se coloca como um fim em si mesmo. A violência dessas tramas é dotada de apuro visual, contrastes rítmicos, densidade narrativa, peso simbólico-social, movida pelo intuito de ironizar melancolicamente as promessas de sucesso reparador via revanches. Em tais filmes, o violento não higieniza a carga de esforço e sofrimento envolvidos, nem poupa o espectador das inconveniências práticas ao realizar atos cruéis.

A problematização da representação e exibição estética da dor de corpos submetidos a violências é amplamente discutida por Susan Sontag (2003). A ensaísta questiona se o horror real tornado estético por fotografias de guerra, por exemplo, de forma distanciada, mas tão nítida e massiva, ainda produziria algum efeito ético em quem as contempla. Sontag indaga se a exposição às imagens ou obras da violência não forjam uma cultura de consumo e percepção visual insensíveis às dores alheias. É através da estilização, conjugando composição visual e maestria narrativa, que Chan-wook parece assinalar o potencial ambíguo da ficção. Ela pode tanto cultivar a indiferença e promover

sadismo quanto pode suscitar alguma ressensibilização, ou seja, restaurar ou engajar alguma solidariedade na relação com a alteridade. Como afirma Alexander Chee sobre a marca autoral do cineasta, “por baixo da violência está uma humanidade profunda” (2017). Servindo-se habilmente da apropriação e mescla dos gêneros cinematográficos predominantes no cinema de seu país: horror, melodrama, comédia e ação, segundo Chung Sung-ill (2006), Park os assimila, deles se apropria e mescla ao suspense, subvertendo suas convenções, situando-os segundo os costumes locais e acionando-os segundo suas urgências cênicas. O diretor não oculta o desejo de que o público “sinta fisicamente” (Park *apud* Glasby, 2020) os filmes que cria. Essa qualidade de engajamento do espectador resulta no que Emma Koontz propõe como um efeito de “drenagem emocional” (2022, p.104) que conduz à interrogação do sentido ou falta dele na vingança, inquirindo se ela seria capaz de reparar a dor ou se de fato só é capaz de disseminá-la em cada vez mais corpos.

Na proposta de análise filmica neoformalista, David Bordwell (1996) propõe a divisão da narrativa cinematográfica em história, argumento e estilo. Para ele, o estilo consiste no “uso sistemático dos recursos cinematográficos no filme” (p.50). Isto é, o estilo designa o modo como os recursos exclusivos da própria linguagem do cinema são manipulados e dispostos ao longo da obra. Em síntese, o estilo abrange as escolhas estéticas próprias de um determinado artista, permitindo reconhecer sua singularidade. Ainda segundo Bordwell, em um mesmo conjunto de filmes ele também pode assinalar as recorrências de estrutura ou de textura entre filmes.

A questão do estilo em Bordwell permite reconhecer, identificar e analisar as marcas de estilo de Park Chan-wook dispensadas às cenas de violência em *Mr. Vingança*, *Oldboy* e *Lady Vingança*. Esses filmes apresentam narrativas autônomas e independentes, exploram um mesmo tema e foram filmados consecutivamente. Das semelhanças percebidas após a exposição-expectação direta dos filmes,

dessas recorrências a serem evidenciadas, pudemos distinguir as pistas estilísticas das obras. Chan-wook se vale de um arsenal de elementos de espetacularização audiovisual para redimensionar a crueldade, aos quais reconhecemos como marcas de estilo que permitem perfilar sua assinatura de direção. Tais marcas de estilo, ou modos de dar-a-ver da Trilogia foram nominados como:

- os Zenitais da Impotência, quando há planos zenitais nas cenas de violência;
- o Detalhismo Fatalista, manifesto no uso constante das elipses, planos-detelhes, *close-ups* expressivos nos rostos dos atores, maximizações sonoras, *travelings* e panorâmicas;
- as Pausas-Perplexas ou Cenas-Pintura, quando há economia de movimento ou estaticidade, a dinâmica da suspensão proposta pela pose flagrada dos personagens e o uso poético da fotografia cinematográfica, compreendida como aliada conceitual e de expressão visual do universo de cada filme (Jesus & Dobal, 2020).

Metodologicamente, optamos pela demonstração de *frames* estratégicos de cada filme como atestado visual da contundência e plasticidade artística da direção de Park Chan-wook. Presentes em todos os três filmes da trilogia, as marcas de estilo a serem demonstradas neste artigo explicitam que o diretor sul-coreano elabora um decisivo projeto estético-discursivo que se vale da espetacularização da violência como meio de deflagrar uma espécie de pedagogia da repulsa pela vingança. Dedicaremos um tópico a cada filme para demonstrar a presença dos modos supracitados.

Os Tendões de Ryu ou dos derramamentos em *Mr. Vingança*

Em *Mr. Vingança* (2002), parte-se de expedientes cômicos e de um falso protagonista para despistar o espectador quanto à violência a ser exposta. No filme, Ryu é um tímido e divertido rapaz surdo, órfão e de cabelos coloridos, que trabalha em uma fábrica, mantém uma boa relação com sua

namorada e se dedica a ganhar dinheiro para arranjar um rim para sua irmã, que aguarda em estado delicado na fila de transplantes. Depois de encontrar uma família de traficantes de órgãos clandestinos, Ryu desperta completamente sozinho e nu. Ele foi enganado. É em meio a essa situação desesperadora que chega a notícia de que há um órgão disponível, mas que a realização do procedimento custará dinheiro. Dinheiro perdido no golpe. Então, Ryu e sua namorada resolvem obter o dinheiro mediante o sequestro da filha de um rico empresário, Park Don-jin. O sequestro é concebido sem o emprego de nenhuma violência, como uma espécie de “férias divertidas” de poucos dias para a criança. Mas enquanto Ryu vai receber o dinheiro do resgate, a irmã dele, que estava cuidando da menina e nada sabia sobre o sequestro, descobre do que se trata. Envergonhada pela cumplicidade indireta no crime, ela comete suicídio na banheira. Ryu descobre o corpo da irmã e, devastado, cumpre a promessa que fez para ela de cobrir seu corpo com pedras em frente ao rio onde ambos brincavam na infância. Enquanto ele enterra sua irmã enlutado, a menina sequestrada espera no carro. Nesse momento, um homem com deficiência mental e motora tenta pegá-la. Assustada, ela foge correndo por uma frágil ponte tentando alcançar Ryu. Durante a corrida, ela se desequilibra e cai no rio. Ela grita por Ryu, mas, como ele é surdo e está de costas para o rio, a menina morre afogada.



Figura 1 – Cena-Pintura da criança afogada, *frame* de *Mr. Vingança* (Park, 2002).

Quando Ryu constata que a criança se afogou e morreu, ele reage com os olhos esbugalhados, trêmulo e bastante chocado. O choque da constatação paralisa seu corpo, e a câmera o filma de costas e estático. Nesse plano temos um exemplo do que propomos chamar Pausa-Perplexa ou Cena-Pintura (Figura 1), na qual o enquadramento prioriza o corpo centralizado e parado, ou com mínimo de movimento, para sublinhar o impacto emocional daquela experiência no personagem. Assim, a câmera insta o espectador a se solidarizar com a sensação subjetiva do personagem em uma composição cuidadosa, com impacto visual similar ao de um quadro, daí o nome alternativo Cena-Pintura. Ela sugere uma suspensão narrativa ou pausa, com apurado apelo visual, esmero que permite contemplá-la como se o personagem posasse para uma fotografia ou pintura. De forma semelhante, o momento de revelação visual do corpo afogado da menina também consiste em uma Pausa-Perplexa, dado o cuidado da fotografia em produzir contraste entre as cores do vestido, o ambiente e a palidez da pele da menina. Além disso, o corpo está semi-imerso, com o olhar voltado para a câmera-espectador, construindo uma sinistra constatação de pose de morte. As

Pausas-Perplexas duram poucos e intensos segundos e servem de marcos ou suspensões narrativas que congelam o prosseguimento da história no próprio filme e intrigam visualmente quem as vê.

Park Dong-jin, o pai da criança, não compreende como sua filha é encontrada morta mesmo depois de ter pago o resgate. Enquanto assiste à autópsia de sua filha, ele nutre a sanha de vingança contra seu “assassino”. Durante a autópsia a câmera só filma a criança uma única vez, antes do procedimento médico começar — como visão subjetiva do pai —, mas se concentra no jogo trágico de maximização sonora dos cortes, aberturas e manipulações do corpo sendo ouvidas pelo público e vistas pelo próprio pai. É na reação do pai que o espectador é instado a imaginar os procedimentos periciais aos quais o corpo da criança está sendo submetido. Chan-wook confia na intensificação sonora e na expressividade facial do ator como índices de violência de sugestão que geram no espectador o imperativo de completar a elipse visual, a lacuna da imagem do corpo, experimentando um horror particular em uma cena de câmera parada, sem trilha, nem cortes, aterrando o espectador a uma situação inescapável. Por não haver esperança alguma de reversão positiva da situação, por apenas restar o lamento como reação principal, a cena é permeada por aquilo que proponho como Detalhismo Fatalista, no qual uma relação resignada com a violência se estabelece a partir do contato estético com indícios-detelhes que lhe acentuam a crueza.

Em suma, o acidente é compreendido por Park Dong-jin como um crime do qual só resta vingar-se. Em uma investigação paralela, o pai da criança localiza e tortura com choques elétricos a namorada de Ryu. Dong-jin consegue descobrir o paradeiro de Ryu. Enquanto isso, Ryu busca a sua vingança pessoal, localizando a família de traficantes de órgãos e mata brutalmente todos os três: os dois irmãos e a mãe deles. A última consegue ferir Ryu mas não o matar. Quando o jovem retorna, é

capturado e levado até a cena-embate exatamente no mesmo rio onde o corpo da filha de Dong-jin foi encontrado.

Ryu, cativo de Park Dong-jin, é perguntado se entende por que precisaria ser morto, mesmo sendo uma boa pessoa e não tendo havido dolo. Sentindo-se ameaçado, Ryu tenta demover Dong-jin, que, após mergulhar no fundo do rio, corta os tendões dos pés do rapaz. A água vai se avermelhando com o sangue vertido dos cortes, enquanto Ryu se debate de mãos atadas e parece se afogar agonizando.



Figura 2 – Zenital da Impotência: o sangue de Ryu tinge a água do rio, *frame* de *Mr. Vingança* (Park, 2002).

Nas cenas de maior violência gráfica, isto é, no brutal assassinato da família de traficantes de órgãos e na água ensanguentada pelos tendões cortados de Ryu — cujo corte é mostrado em plano-detelhe pleno de Detalhismo Fatalista —, é notável que o diretor escolhe planos zenitais para constatar a violência em andamento ou já irreversivelmente cometida. Não há nada a ser feito diante do sangue em profusão. Os planos zenitais e abertos (Figura 2) atestam a crueldade envolvida, a dor dos feridos e a impotência diante da violência. Seu discurso implícito e desolado por já ser “tarde demais”

para qualquer solução alternativa os tornam Zenitais da Impotência, pois obrigam os espectadores a depararem com a violência já em curso avançado ou com seus danos plenamente instaurados. Estabelece-se uma relação trágica entre o espectador e a imagem, pois o destino implacável e sangrento dessas personagens já se cumpriu, somente cabendo ao espectador testemunhá-lo.

Mais tarde, só o que se vê é Park Dong-jin guardando ferramentas de corte, enquanto alguns sacos ensanguentados são vistos em cima das pedras. Deduz-se que Ryu está lá, seu corpo desmembrado e dividido dentro dos sacos ensanguentados. Pouco depois, um carro estaciona bem próximo à cena. São os membros de uma organização secreta da qual a namorada de Ryu disse que fazia parte. Eles vieram punir Park Dong-jin, derrubam-no, cravam um punhal em seu peito e vão embora. Park Dong-jin termina morrendo encarando os sacos ensanguentados. Ironicamente, ele e Ryu foram ambos destruídos pela vingança.

Em *Mr. Vingança*, as cenas de violência sempre sublinham o derramamento do sangue, dando tempo de tela para a constatação de ferimentos, pausas dramáticas para os corpos feridos e ênfase visual na materialidade líquida do sangue, tornando, através do crescendo dos derramamentos, mais tangível a dor e sofrimento experimentados pelos corpos. O sangue suja as cenas, sua profusão é objeto de estilização constante, pois ele gera contraste cinético e cromático. Isso se confirma no Zenital da Impotência no qual o volume de sangue dos tendões decepados de Ryu se mescla à água do rio que tragicamente reuniu os destinos das personagens.

3. A língua de Oh Dae-Su ou a adrenalina febril em *Oldboy*

Oldboy (2003), um dos filmes responsáveis pelo sucesso e reconhecimento internacional da originalidade do cinema sul-coreano, traz procedimentos de estetização da violência semelhantes aos

analisados em *Mr. Vingança*. Há, porém, uma inflexão bem específica: o drama de vingança será mesclado dessa vez com o thriller investigativo e a adrenalina febril dos filmes de ação. Em *Oldboy*, a premissa falsamente cômica surge apenas na cena inicial, mas logo o humor adquire contornos cínicos. O espectador se vê provocado a identificar-se com o protagonista, pois somente decifrá-lo à medida que o “herói” se aproxima da verdade.

Inicialmente, o protagonista Oh Dae-Su é apresentado como um pacato bêbado inconveniente, constrangedor e patético. Detido em uma delegacia, ele é conhecido por sua falta de traquejo social, descontrole com a bebida e constantes vexames. Porém, assim que é liberado, Oh Dae-Su é misteriosamente raptado. Por meio de *voz-off*, descobriremos que Dae-Su está em cárcere privado, em um sequestro sem motivo aparente e nem sequestrador evidente. Durante 15 anos, ele é aprisionado, alimentado, vigiado e posto para dormir. Seu único acesso ao mundo exterior é através da programação televisiva a que assiste. Por meio dela descobre que sua esposa foi assassinada, sua filha colocada para adoção e que o principal suspeito do homicídio seria ele mesmo – tido como desaparecido e foragido –, uma vez que suas impressões digitais foram encontradas em toda a cena do crime.

Tão súbita quanto seu sequestro é a sua repentina e inexplicável soltura, após quinze anos. Viúvo e tido como suspeito de homicídio, Oh Dae-Su sai do cativeiro com a postura de um justiceiro vingador, obstinado e indiferente aos outros, assim como muitos dos principais perfis dos protagonistas de filmes de ação. Sua raiva pela injustiça que sofreu conduz à firmeza de seus atos e lhe inspira façanhas virtuosas. Em sua procura obstinada pelo sequestrador, Oh Dae-Su se tornará um homem ultrafocado, sério e frio, o avesso de quem antes ele era. Em sua primeira refeição como homem livre, em um restaurante, Dae-Su conhece a jovem Mi-Do, uma talentosa chef especialista em culinária japonesa que

ele acredita reconhecer de algum programa de televisão. Ele pede a Mi-Do algo para comer. Ela lhe oferece um polvo, mas, antes que ela possa cortá-lo, Oh Dae-Su come o animal vivo em uma espécie de luta. Mediante pistas, descoberta a localização de seu cativeiro, Dae-Su se lança em uma busca implacável para descobrir quem é seu sequestrador. Em um exemplar Zenital da Impotência, usando um martelo, ele extrairá quinze dentes – um para cada ano que passou preso – de um dos funcionários da empresa clandestina responsável pela captura e vigilância de pessoas sequestradas.

Logo em seguida, ele também terá de enfrentar uma verdadeira multidão de malfeitores em um longo corredor e, se quiser sair vivo do prédio, terá que derrotar todos eles. Oh Dae-Su apanha algumas vezes, mas triunfa sobre todos os oponentes em um longo e sofisticado plano-sequência, horizontalmente filmado, no qual a câmera só avança à medida que o próprio Oh Dae-Su avança no campo, produzindo uma ligação contígua entre eles. A sua façanha destruidora só termina quando ele sai de um elevador, deixando caídos mais alguns oponentes derrotados de maneira impressionante. O plano-sequência na cena do corredor, com sua montagem ágil, trilha adrenalizante e a dinâmica narrativa similar a de um videogame, vai construindo uma aura de admiração que instiga o espectador a legitimar o direito à violência de Oh Dae-Su e enxergá-lo como um herói. O *traveling* horizontal típico de filmes de aventura e ação, feito em plano-sequência com oponentes genéricos, sublinha o caráter impressionante do avançar de Oh Dae-Su. Com oponentes assustados diante de um adversário invencível, a agilidade das elipses e dos cortes, acompanhada da envolvente trilha, perfazem uma montagem ágil e exasperante.

Mais adiante, sua relação com Mi-Do também avança a ponto de eles fazerem sexo em uma cena patética-cômica, repleta de gemidos, inconveniências práticas e respiração arfante. Até que finalmente, o protagonista tem a chance de confrontar seu oponente, na luxuosa cobertura de um

prédio onde o rico empresário Lee Woo-Jin mora e o aguarda. Em um longo e tenso diálogo entre Woo-Jin e Oh Dae-Su, mediante *flashbacks*, fica clara a motivação de seu sequestrador: durante o ensino médio, Dae-Su flagrou Woo-Jin trocando carícias sexuais com a própria irmã, Lee Soo-ah. Ao contar o que viu para um amigo, a língua de Oh Dae-Su acabou propagando um rumor humilhante que maculou a reputação da jovem Soo-ah. Ela então decidiu se suicidar, jogando-se de uma ponte. Woo-Jin até tentou segurar o braço da irmã, mas isso não a moveu. Ele tinha uma verdadeira obsessão erótica e um afeto incestuoso por sua irmã, e ela lhe correspondia. Apesar de Oh Dae-Su não ter espalhado de propósito a história e ter sido transferido de escola, sem poder acompanhar os desdobramentos do caso, Woo-Jin o considera responsável pela morte dela. Mas a vingança de Woo-Jin não se completou com o sequestro.

Ao passar as páginas de um álbum de fotografias em ordem cronológica, Oh Dae-Su descobre que Mi-Do é, na verdade, sua filha e que eles não se reconheceram porque foram hipnotizados antes de se reencontrar e induzidos a se apaixonarem um pelo outro. Furioso por ter sido levado ao incesto, Oh Dae-Su grita tentando demover Woo-Jin de realizar o pior: Mi-Do está sendo mantida como refém e, na sua frente, encontra-se uma caixa contendo a cópia do mesmo álbum fotográfico visto por Dae-Su. Desesperado para salvaguardar Mi-Do da verdade do incesto, ele entra em embate corporal e perfura com uma tesoura o ouvido do capanga de Woo-Jin. A câmera valoriza a reação espantada do homem ferido e a profusão de sangue que derrama de seu ouvido, de modo muito similar às ênfases citadas em *Mr. Vingança*. Woo-Jin surpreendentemente mata o mesmo capanga com um tiro na cabeça, interrompendo uma intensa luta corporal.

A sós com Woo-Jin, Oh Dae-Su concentra seu desespero em uma súplica, ficando de joelhos e com a voz frágil, em uma cena intensa e comovente, a ponto de contaminar o movimento da câmera

que filmava panoramicamente tudo e que passa a instabilizar a própria imagem com leves tremores, como se o próprio dispositivo estivesse igualmente abalado. A cena joga, de novo, com o espelhamento emocional entre câmera e protagonista. Como a súplica não surte efeito algum, Dae-Su começa a adotar um tom de ameaça firme e sonoro. Diante do fracasso também dessa estratégia, Oh Dae-Su se arrasta de joelhos, lambe os sapatos de Woo-Jin e sugere que será o cachorro do seu sequestrador, passando a imitar febrilmente e desesperado um cão, numa cena humilhante, patética e grotesca. Como a câmera revela que Woo-Jin não se comove e apenas abafa seu riso com um pano, Oh Dae-Su realiza seu gesto trágico sumário: com a tesoura que pega do chão, ele estica a língua para cortá-la como ato de reparação à morte da irmã de Woo-Jin e apelo final para que Mi-Do não saiba de nada.

Similar à cena da autópsia da criança em *Mr. Vingança*, a mutilação da língua mostra o órgão em plano aberto somente no instante inicial, em que Oh Dae-Su se posiciona para cortá-la. Depois, através de um jogo de câmera, ouvimos por maximização sonora o barulho da tesoura se fechando para realizar o corte e o som do corte acompanhado pelo grito de dor de Oh Dae-Su. O diretor resolve fragmentar com planos-detelhes a experiência tensa, dolorosa e angustiante da mutilação por meio da “mutilação” da imagem em si. Primeiro foca o olhar de Dae-Su. Corta para um ângulo lateral que explicita a mecânica do corte no abrir e fechar da tesoura. No jogo de câmera extremamente hábil e agônico da cena da mutilação da língua (Figuras 3,4 e 5), os fatalistas planos-detelhes atestam a violência.



Figura 3 – Detalhismo-Fatalista: Oh Dae-Su corta a própria língua, *frame* de *Oldboy* (Park, 2003)



Figura 4 – Detalhe do olhar de Oh Dae-Su, *frame* de *Oldboy* (Park, 2003)



Figura 5 – Detalhe do percurso da tesoura na iminência do corte, *frame* de *Oldboy* (Park, 2003)

Diante da elipse visual, o público é sinistramente convidado a preencher imaginariamente o quadro, ou seja, a compor imaginativamente a língua sendo cortada. Em um plano mais aberto, vemos Oh Dae-Su cuspir sangue na água e já cobrir a boca com um pano violeta para estancar o sangramento. Ele se arrasta na direção do seu inimigo e ambos, ajoelhados, juntam-se num abraço sinistro enquanto Woo-Jin finalmente ordena que a caixa contendo o álbum não seja aberta. Ele mira uma arma na cabeça de Oh Dae-Su e vemos em panorâmica que o tiro atravessaria a cabeça de ambos, como imagem-síntese da destruição mútua propiciada pela vingança.

O filme termina com Woo-Jin caminhando até o elevador com o semblante vazio após ter se vingado, mas ainda assombrado pela lembrança da irmã. Em lágrimas, ele então mira a arma para a própria cabeça, as portas do elevador se fecham, e, quando tornam a se abrir, revelam Woo-Jin morto. Após um salto temporal, vemos Oh Dae-Su recorrer à mesma especialista em hipnose contratada por Woo-Jin para tentar redimir a culpa pelo incesto e prosseguir na história de amor com sua filha. A hipnotizadora aceita tentar apagar as memórias dele, mas o avisa de que não há garantias de pleno

sucesso. Ao fim do processo, Oh Dae-Su encontra Mi-Do em uma floresta onde neva, a mulher que os hipnotizou desapareceu, mas há duas cadeiras lá – confirmando que o encontro entre eles ocorreu – e Oh Dae-Su finalmente abraça Mi-Do enquanto olha para a câmera com um sorriso enigmático.

Em *Oldboy* cai por terra na cena-embate, em total anticlímax, a invencibilidade que o filme reforçou e propagou. Esvazia-se nele toda a imagem heroica e adrenalizada de Oh Dae-Su como suposto protagonista de filme de ação. Isto posto, disfarçado com elementos de filme de ação e thriller investigativo, *Oldboy* se revela e se assume um drama de vingança. Em *Oldboy*, Park Chan-wook erige um herói justiceiro para desmontá-lo cruelmente e sua obstinação vingativa lhe custará tragicamente a língua, a dignidade e a paz de espírito. Após a tão esmerada e trabalhosa vingança, tanto Oh Dae-Su quanto Woo-Jin sofrem com o triunfo do vazio que lhes sobrevêm e terminam o filme alquebrados, devastados, imersos em sangue e arrependimento. O vencedor em *Oldboy* é somente o pesar.

A tortura de Baek ou o impacto das reações em *Lady Vingança*.

Em *Lady Vingança* (2005), Oh Geum-Ja, conhecida pela alcunha de A Bondosa, sai da prisão após ter cumprido pena de treze anos acusada de sequestrar e matar por asfixia um menino chamado Won-Mo. Mas, contra todas as expectativas, ela revela que seus supostos atos de boa vontade para com as outras presidiárias — retomados via coloridos *flashbacks* repletos de humor e simpatia — foram apenas o meio encontrado para: arrecadar uma série de cúmplices na intenção de localizar o verdadeiro culpado do crime; reunir um arsenal de instrumentos de punição violenta; e realizar sua vingança. O filme adia ao máximo seu ápice sanguinolento. Ao revestir de bastante suspense o plano de vingança de Geum-Ja, a obra reforça a repercussão midiática do crime a ela atribuído. Em *Lady Vingança*, predomina a violência de sugestão graças à expressividade das reações faciais.

Logo que sai da cadeia, Geum-Ja procura os pais do menino e, numa dinâmica que lembra a cena-clímax de *Oldboy*, suplica-lhes perdão, enquanto aos prantos mutila um de seus próprios dedos. A cena termina em um Zenital da Impotência que deflagra a quantidade de sangue espalhado e derramado no ato, enquanto os pais de Won-Mo procuram desesperadamente contê-la, em uma imagem que mais parece cena de crime homicida.

Após algumas reviravoltas, Geum-Ja localiza seu inimigo. Ele é o senhor Baek, o verdadeiro responsável pela morte de Won-Mo que trabalhava como professor dando aulas de inglês. Em um *flashback*, é revelado que Baek acolheu Geum-Ja na época em que ela estava grávida e era uma de suas alunas adolescentes. Ele a usou para obter favores sexuais e servir de cúmplice para atrair, capturar e sequestrar o menino. Através de diálogos entre eles, é revelado que o Sr. Baek prometera não matar a criança, mas, mesmo assim, o fez. Além disso, tendo como refém a filha de Geum-Ja, o Sr. Baek a obrigou a confessar e assumir a culpa do crime no lugar dele. Agora, ela se encontra no dilema de seguir a vida como a inocente mãe de Jenny ou ceder à vingança e punir o criminoso recém-capturado.

Ela opta por prosseguir com o plano premeditado e leva Baek até uma escola abandonada em meio a uma paisagem nevada e inóspita. Enquanto procura provas do envolvimento do professor, ela identifica a bolinha de gude laranja de Won-Mo no chaveiro do celular de Baek — cujo alarme consiste sinistramente na voz de uma criança, insistindo que ele deve “acordar” chamando-o de “professor”. Junto da bola de gude, há outros quatro pertences de diferentes crianças, todos encadeados no mesmo chaveiro. Diante da descoberta, os espectadores são levados a inferir que mais crianças foram abusadas e que Baek guardou “troféus” de suas vítimas, em uma cena exemplar de horror por sugestão.

Inspeccionando uma mesa do apartamento de Baek com sua amiga e o detetive do caso, Geum-Ja encontra gravações em VHS e resolve vê-las com seus aliados. As gravações exibem em preto-e-branco as crianças que Baek sequestrou, desesperadas, momentos antes de serem mortas. A imagem de cada criança surge rapidamente na tela. Em um jogo de revezamento de perspectivas, com a maximização sonora dos gritos de pavor e pedidos de ajuda das crianças, alternando com as reações de Geum-Ja e seus amigos enquanto assistem aos vídeos, a câmera revela o horror da violência dos atos. Nenhuma das mortes é explicitamente mostrada, mas todas são sonoramente insinuadas e atestadas pelas reações das personagens que as testemunham. Geum-Ja assiste e desvia os olhos algumas vezes. É na escolha estética pela ênfase nas reações que o filme confirma a brutalidade da violência, valendo-se do poder de sugestão via reação, ao produzir elipses visuais provocadas para serem imaginadas pelo público.

Depois da descoberta de que Baek é um assassino em série de crianças de outras turmas das escolas em que trabalhou e por isso nunca foi apontado como suspeito, o filme ganhou duas versões. Em uma, mantém-se como obra fílmica colorida cujas cores empalidecem e vão ganhando tons pastéis ou mais esmaecidos. Em outra versão, exibida nos cinemas internacionais, o filme vai perdendo o colorido e “se deprime” cromaticamente, assumindo dali em diante um caráter permanente de obra em preto-e-branco, saturando sua mescla com elementos do subgênero de suspense *neo-noir* indicados pela escura indumentária de justiceira e pelos passos sonoramente maximizados de Geum-Ja. Ou seja, o horror revelado contamina todas as imagens seguintes, em uma evasão cromática que reduz e satura tudo em uma diegese preto-e-branco. Após diversas poses à procura de ângulos e modos de apavorar Baek, amarrado e amordaçado, mirando um revólver ora em sua boca, cabeça e nuca, ela opta por atirar nos pés dele, deflagrando novamente um Zenital da Impotência, no qual se vê um intenso

Dossiê Cultura Visual e Violências

sangramento. Geum-Ja decide chamar os pais (além de uma irmã e uma avó) das crianças mortas por Baek. Eles são convidados a se sentarem nas carteiras da escola e, parodiando sinistramente uma aula, compõem uma espécie de turma de pessoas que tiveram suas vidas destruídas pelos crimes de Baek. O elo entre os “alunos” dessa turma é a posição trágica em comum de serem os parentes vivos das crianças mortas. Os familiares das vítimas assistem, um a um, aos vídeos contendo o suplício de seus respectivos filhos, na mesma dinâmica em que vimos Geum-Ja assisti-los: uma brevíssima exposição da criança e do contexto visual do seu corpo feito refém e então a câmera corta e enfoca as reações dos parentes diante do horror. Park Chan-wook suspende qualquer som nesses instantes que não venha das reações e reconhecimentos trágicos, dando tempo de tela para a expressividade grave, espanto facial, assustada e revoltada de cada “aluno” da “turma”, gerando Pausas-Perplexas macabras entrecortadas por elipses.

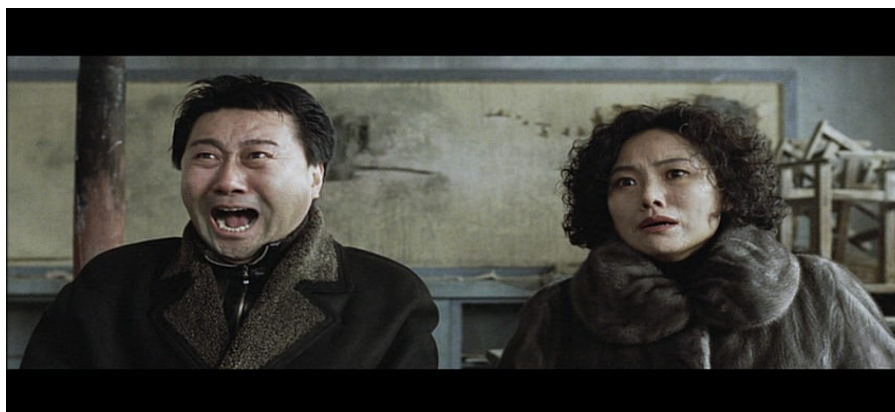


Figura 6 – Detalhismo-Fatalista: reação dos pais às fitas sinistras, *frame* de *Lady Vingança* (Park, 2005).

As elipses incitam a imaginação a complementar o conteúdo das fitas, desafiando o espectador a criar imagens que sejam dignas das gravíssimas reações que tais vídeos inspiram. A lacunaridade visual é aqui estratégica para alimentar o horror e gerar indignação catártica. Sem apelar ao explícito, Park Chan-wook confia no poder da violência de sugestão ao investir nas reações expressivas de seus atores.

A “turma” se vê diante de um impasse: realizar coletivamente uma vingança personalizada ou entregar o Sr. Baek a justiça? Geum-Ja lhes oferece essas opções logo após a sessão macabra das fitas. Um engenhoso *traveling* revela que, em outra sala, Baek escuta através de uma caixa de som toda deliberação acerca de sua morte. Debate, votação e sorteio para uma ordem de entrada dos parentes para terem seu direito à tortura são procedimentos grotescamente emprestados dos ditames civilizatórios para dissimular a barbárie prestes a ser cometida. De forma unânime, todos concordam em vingar-se de Baek e, assim, Geum-Ja realiza seu plano. Ela municia cidadãos pacatos, comuns e mesmo frágeis de um arsenal com artefatos punitivos que os converterá em sanguinolentos justiceiros. A conversão dos puros em impuros, a vingança como usina da propensão ao monstruoso é a obsessão de fundo em *Lady Vingança* e, mediante o som maximizado da porta de correr que dá acesso à sala onde Baek está, um a um terá fragmentos de sua cena-confronto com o “monstro” exibidas ao público.

Os pontos focais de investimento estético nessas cenas são a dramaticidade das atuações, os olhos marejando, os olhares de desprezo, as hesitações que antecedem os golpes. Muito mais do que a especificidade do vilipêndio sofrido pelo senhor Baek a cada “visita”, a dor, o rancor e a mágoa na relação entre eles ganha maior tempo de tela e relevância dramática em cenas de abordagem panorâmica da violência enquanto iminência. A violência física é mais esboçada do que detalhadamente

praticada. O Detalhismo Fatalista desponta, sobretudo, nas tomadas de decisão, nos mergulhos em direção ao corpo do assassino em série, nos closes expressivos dos rostos dos parentes quando retornam da sessão de tortura e na associação das armas empregadas na tortura-assassinato com quem as utiliza: lâminas, tacos e mesmo uma tesoura que pertencia a uma das crianças. A diversidade de reações, indo de um espectro do impulso bestial até a discrição munida de desprezo, de cada um desses personagens enriquece, aprofunda e complexifica o peso implicado no ato de torturar e matar alguém, espetacularizado, mas banalizado em tantos outros filmes de vingança.

Ninguém sai triunfante da sala de tortura, mas também não sai imediatamente arrependido. Todos surgem com suas capas de plástico sujas de sangue, reiterando a violência de sugestão. Juntos, livram-se das provas, limpam a cena do crime (outro Zenital da Impotência) e tiram uma foto coletiva — uma Pausa-Perplexa ou Cena-Pintura — para dissuadir qualquer denúncia entre os envolvidos. O grupo enterra na neve o corpo de Baek. Antes de fecharem a cova, Geum-Ja atira duas vezes no rosto dele (uma no queixo e outra próxima da maçã do rosto), com a imagem sendo revisitada a cada disparo, o que faz com que só nesse momento o filme assuma ares de violência mais explícita.

As reações que sobrevêm ao pós-vingança novamente desfiguram qualquer triunfalismo. São de silêncio pesado, lágrimas melancólicas e choro abafado. De todos os envolvidos. Até mesmo de Geum-Ja. O grupo se reúne imediatamente na confeitaria onde ela trabalha e, em uma cena bastante sombria e desvitalizada, cantam “Parabéns” dedicado às suas respectivas crianças enquanto assopram velas em um bolo. O fardo da culpa consome a todos, em um ambiente melancólico e denso, sem diálogos, apenas com frases soltas e curtas entre os cúmplices da vingança. Lá fora, começa a nevar e assim surge o pretexto para todos partirem.

O filme, dentre todos da trilogia o mais permeado por suspensões visuais poéticas, termina ácido e melancólico. Sozinha, Geum-Ja finalmente vê o espírito de Won-Mo — algo que ela desejou durante todo o filme — para alcançar alguma redenção. Porém, o espírito de criança surge fumante, em seguida com a idade que teria se não tivesse sido assassinado e impede Geum-Ja de lhe pedir perdão ao colocar uma mordaca na boca dela — igual à mordaca que ela havia posto em Baek. Logo depois, o espírito desaparece. Por fim, o filme revela que a narradora é Jenny, sua filha, que a abraça pelas costas enquanto neva. Após mirar o céu, Geum-Ja é tomada por uma certeza inexorável: não há redenção alguma através da violência. O desespero por reaver sua pureza perdida é sintetizado em Pausa-Perplexa cínica e tragicômica: Geum-Ja mergulha o rosto em um bolo branco, derrotada por sua própria ânsia de vingança.

Considerações finais: Horror à vingança

Os procedimentos recorrentes identificados na tríade fílmica propostos por nós como Zenitais da Impotência, Detalhismo Fatalista e Pausas-Perplexas/Cenas-Pintura designam marcas de estilo. Apontam o estilo, conforme definido por David Bordwell (1996), pois evidenciam o arsenal de recursos da linguagem cinematográfica que demarcam as escolhas criativas a serviço da espetacularização e estética da violência no cinema de Park Chan-wook. Tais marcas são demonstradas via *frames* das obras em questão, narradas para contextualizar seu impacto na ficção, conceitualmente forjadas após a exposição direta aos filmes. Atestado o turbulento contexto histórico-social da Coreia do Sul e após reflexões sobre os nichos mercadológicos aos quais a Trilogia da Vingança foi associada, o presente artigo inquiriu a intencionalidade discursiva e a relação inquietante que o cinema de Chan-wook estabelece no tratamento do tema vingança. É notável que todos os filmes da sua trilogia só terminam

quando instalam uma reviravolta narrativa que subverte as expectativas pela realização vitoriosa das promissoras vinganças. Antes dos créditos, deparamos com muito sangue — tanto explícito quanto induzido a ser imaginado via sugestionamento —, derrotas morais, remorso e nada a comemorar. Na contramão do rótulo de *Asian Extreme* sob o qual tais filmes conseguiram notoriedade e distribuição no Ocidente, a violência se impõe na diegese a serviço de um propósito artístico-discursivo maior, um intuito de demover, um desejo de tornar o sonho da vingança um pesadelo, mirando a real gravidade de suas consequências, a sujeira, os danos, a aspereza e repulsa ao ato em si, a autodestruição dos envolvidos e a prevalência de um vazio profundo e lamentável.

Park Chan-wook se vale da mescla de gêneros e da estilização criativa de cenas de violência — que nos permite estranhá-la — para propor sua estética e sua moral da violência anti-vingança, pois seus filmes só terminam quando os supostos justiceiros experimentam a aflição da punição e a tristeza do arrependimento, do oco afetivo que a prática vingativa dissimula com fantasias de glória e justiça. O diretor sul-coreano busca gerar em suas plateias afetos pouco associados ao cinema de vingança, ao usar da violência para buscar suscitar *han*, um complexo sentimento que surgiu como termo após a ocupação japonesa da Coreia e tem se atualizado desde então. Segundo Sandra Kim consistiria em um:

[...] conceito sociocultural coreano essencialista que é popularmente entendido como um sentimento coletivo exclusivamente coreano de ressentimento, dor, tristeza e raiva não resolvidos [...]. Apesar da qualidade profundamente negativa e destrutiva[...] Historicamente, tem sido caracterizado por também ter criado uma beleza complexa. De fato, *han* não se refere apenas a uma consciência de um trauma contínuo e falta de resolução, mas também por ter os meios para sua própria resolução. [...] *Han* não é apenas uma construção social; nomeia uma experiência incorporada de luto compartilhado (Kim *apud* Reis, 2022, p. 43-45).

Dossiê Cultura Visual e Violências

Chan-wook estiliza a violência, ao explorar vias artísticas diversas para suscitar *han*. Em suas agudas contrapropagandas da vingança, ele intenta produzir narrativas repletas de uma refletida repulsa moral, um horror à vingança que parte justamente do impactante elogio imagético dela para, logo em seguida, rejeitá-la.

Referências

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires e México, Paidós.

Cashill, R. (2006). *Lady Vengeance*. Cinéaste, volume 31, número 3. Estados Unidos.

Chee, A. (2017). *Park Chan-wook, the Man Who Put Korean Cinema on the Map*. The New York Times Style Magazine, edição de outubro.

Glasby, M. (2020). *How Oldboy director Park Chan-wook brings Korean cinema to the world with his brutal yet elegant films in South China Morning Post*. Disponível

em: <https://www.scmp.com/lifestyle/entertainment/article/3094222/how-oldboy-director-park-chan-wook-brings-korean-cinema>

Jesus, R., & Dobal, S. (2020). *Territórios da poesia no Sertão do Cinema: contribuições da direção de fotografia*. Cinema & Território, (5), 22-37.

Kim, S. (2022). In Reis, P. *Uma celebração à ambiguidade: análise do filme Em Chamas de Lee Chang-dong* (Monografia de Graduação em Jornalismo). Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, UFOP.

Koontz, E. (2022). *Reopening Wounds: Processing Korean Cultural Trauma in Park Chan-wook's Oldboy and Sympathy for Lady Vengeance*. Our Jornal: Oregon Undergraduate Research Journal, Volume 20, Edição 2.

Disponível em:

<https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/blogs.uoregon.edu/dist/3/14638/files/2022/11/Summer-2022-Volume-202.pdf>

Liu, R. (2022) *Interview Park Chan-wook: "We must accept we have an illness in our society"*. The Guardian, Inglaterra. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/film/2022/oct/11/park-chan-wook-interview-decision-to-leave>

Dossiê Cultura Visual e Violências

McAllister, M. (2006). *Park Chan-wook interview: revenge is sweet*. Future Movies. Disponível em:

<https://www.futuremovies.co.uk/filmmaking/park-Chan-wook-revenge-is-sweet/matt-mcallister>

Paquet, D.(2005) *The Korean film industry: 1992 to the present*. In Shin, Chi Yun e Stringer, Julian (Orgs.). New Korean Cinema. New York: New York University Press.

Park, C.. (Diretor). (2002). *Mr. Vingança* [Filme]. Coreia do Sul: CJ Entertainment.

_____ (2003). *Oldboy* [Filme]. Coreia do Sul: Show East.

_____ (2005). *Lady Vingança* [Filme]. Coreia do Sul: CJ Entertainment.

Rayns, T. (2006). *Lady Vengeance*. Film Comment, Volume 42, Edição 3, Nova York, Estados Unidos.

Silva, H. (2010). *Sympathy for Vengeance: o universo narrativo e aterrorizante de Park Chan-wook na Trilogia da Vingança*. Monografia de Graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da Faculdade de Comunicação, UFBA. Disponível em:

https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/31559/1/TCC_SYMPATHYFORVENGEANCE_HUMBERTOLIMA....pdf

Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. Editora Companhia das Letras.

Sung-ill, C. (2006). *Four Variations on Korean Genre Films: Tears, screams, violência and laughter*. In Mee-Hyun, Kim. Korean Cinema: from Origins to renaissance. Seul: Communications Books for the Korean Cinema Council.

Sung, K. (2024). *Vengeance Chronicles: An In-Depth Exploration of Park Chan-wook's Trilogy*. In:Seçmen, Emre Ahmet. Analyzing Ideology and Narratology in Film Series, Sequels and Trilogies, Universidade de Beykoz, Turquia.

Whitaker, S. (2022). *Vengeance is Mine: The Appearance of Revenge in Modern Korean Cinema*. Tese da University Honors College, Tennessee, Estados Unidos.

Dossiê Cultura Visual e Violências

Young, S.(2010). *A Sociohistorical Contextual Analysis of the Use of Violence in Park Chan-wook`s Vengeance Trilogy*. Dissertação de mestrado em Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Ohio, Estados

Unidos. Disponível em:

https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=ohiou1258132362&disposition=inline