

> Duas atitudes diante do abismo em *Memórias de um Assassino*

>Two attitudes in the face of the abyss in *Memories of Murder*

por Ian da Silva Massing

Mestre e graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desenvolve pesquisas sobre Filosofia da Linguagem e Ceticismo Antigo. E-mail: ianmassing@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7344-1275.

Resumo

O presente ensaio se trata de uma análise do filme *Memórias de um Assassino*, de Bong Joon-ho, e de seus aspectos relevantes filosoficamente. A narrativa parece articular, através de seus personagens, eventos e construções imagéticas em geral, diferentes e entrelaçadas investigações que dizem respeito não só ao mistério da trama, mas à epistemologia e às pretensões humanas de certeza. Tais questões não são meramente expostas, mas engajadas pelo filme, que parece nos oferecer uma espécie de conclusão em seu inconclusivo clímax. O teor aporético da película permite uma rica interpretação a partir de perspectivas do ceticismo filosófico, e é isso que é feito aqui, comparando principalmente abordagens modernas e antigas.

Palavras-chave: Cinema. Ceticismo. Ontologia cinematográfica.

Abstract

This essay is an analysis of the film *Memories of Murder*, directed by Bong Joon-ho, and its philosophically relevant aspects. Its narrative seems to articulate, through its characters, events and imagery in general, different intertwined investigations not only about the plot's mystery, but also on epistemology and human wishes for certainty. Such matters are not merely exposed, but tackled by the film, which seems to offer us a conclusion in its inconclusive climax. The aporetic thrill of the movie allows for rich interpretations of it from the perspectives of philosophical skepticism, and that is what is done here, mainly comparing modern and ancient approaches.

Keywords: Cinema. Skepticism. Cinematographic ontology.

> Artigo recebido em 15.11.2021 e aceito em 12.05.2022.

1. Introdução

Investigações consistem num locus clássico da Filosofia, especialmente para alguns tipos de filosofia que lidam com nossos limites. Uma investigação particularmente notável na história da Filosofia foi a empreendida por Descartes em suas *Meditações*, nas quais estuda cenários hipotéticos em busca de alguma certeza absoluta, seguindo um roteiro apropriado para seus fins: exemplos são seguidos de questionamentos, questionamentos por dúvidas, dúvidas por descobertas, e assim ele chega ao seu “fundo do poço” cético, para então achar o perfeito refúgio do ceticismo, o *cogito*. As *Meditações* de Descartes são quase uma peça de dramaturgia, porém uma em que devemos nos ver como estando no palco junto aos atores (ou talvez devamos *ser* os atores) para que ela tenha o efeito desejado.¹ Assim como na literatura filosófica, a investigação sempre forneceu dispositivos narrativos valiosos para as mais variadas expressões artísticas, o cinema incluído. Filmes de investigação possuem sua relevância incontestável na história do cinema, e consequentemente seus lugares-comuns e as similaridades estruturais compartilhadas pelos seus exemplares (para além daquelas necessárias para enquadrá-los como membros do gênero, sejam lá quais forem). É extremamente frequente que esses filmes nos coloquem na perspectiva de quem está realizando a investigação, de modo que vemos a história e os fatos se elucidarem na medida em que os personagens relevantes se engajam na narrativa e fazem descobertas, fazendo com que os espectadores se sintam igualmente engajados e descobridores. E as descobertas geralmente são o ponto climático do roteiro, as cenas que as desvelam tendo o resto da trama revolvendo em torno de si. Este é o caso com Descartes, também, fato que pretendo mencionar em mais detalhe em outro ponto deste ensaio. Mas falarei principalmente sobre um filme que sob muitos aspectos não segue essas estruturas narrativas, mesmo sendo claramente um filme de investigação, e cuja construção provoca a busca de outros modelos para explicar filosoficamente o tratamento que ele dispensa à verdade e à certeza. *Salinui chueok* (살인의 추억),² “Memórias de um assassino” na tradução em português, nos apresenta uma clássica história de investigação criminal, porém nos recusa a satisfatória revelação do mistério ao final, embora seja possível pensar que ainda nos oferece uma descoberta. Assim como seus personagens, o filme também empreende uma investigação, e os usa como instrumentos para tal. O final “aberto” é o ponto culminante em uma trilha bem

¹ Paulo Faria, “A encenação”, 2007, p. 114-115.

² Bong Joon-ho, “Memórias de um assassino”, 2003.

desenhada para ilustrar e literalmente forçar sobre nós um problema epistêmico. O objetivo deste ensaio será analisar o filme e como ele tenta nos mostrar esse problema, para então obrigar-nos a pensar sobre ele como presente nas nossas vidas, fora do filme.

2. Duas variedades de ceticismo

Uma distinção delineada por James Conant me será útil na análise desse filme. No seu artigo *Varieties of Skepticism*, ele propõe duas variedades de “método cético”, duas maneiras de “chegar” ao ceticismo, por assim dizer. Essa distinção é importante, segundo ele, para expor algumas confusões em debates filosóficos, nos quais interlocutores estariam concordando ou discordando erroneamente por conta de ignorarem essa distinção, e tomando uma variedade pela outra. Essas variedades não se resumem, também, apenas a posições céticas, mas às respostas filosóficas a essas posições e outras posições derivadas (que as reconhecem como paradigma), criando um campo dialético para cada uma. Para meus propósitos a distinção em si deverá ser suficiente, embora o fato de uma das “variedades” ser frequentemente confundida com a outra seja algo relevante. Conant chama um dos “trajetos” céticos de cartesiano, e o outro de kantiano, remontando aos dois filósofos da modernidade e suas interlocuções com o ceticismo. Ambos os “céticos” e suas posições são admitidamente imaginários, tanto no sentido da existência de indivíduos que subscrevam a tais posições (pretendo considerar isso brevemente mais adiante) quanto no sentido da nomenclatura dada a elas (que pode não agradar a cartesianos e kantianos, ou a historiadores da Filosofia em geral). Segue uma resumida caracterização dos dois ceticismos.

Ceticismo cartesiano. O esquema geral da produção da dúvida cética cartesiana segue o roteiro mencionado brevemente no início do ensaio. Ela parte, Conant destaca, de um exemplo ideal e generalizável, uma “cena” que não envolve detalhes e especificidades que demandem conhecimento prévio, e que possa ser “reproduzida” por qualquer pessoa. Não necessariamente a mesma situação, mas uma situação com todas as características essenciais do exemplo cartesiano: genérica, básica, sob condições “ideais”, universalizável, de modo que possa expressar a respeito de mais coisas além de si própria. Tais características se apresentam para que o movimento cartesiano da dúvida coloque em cheque toda a nossa pretensão epistêmica. A partir de algo completamente banal (um tomate,

uma frase escrita, uma vocalização, uma expressão facial, etc.) e tomado como seguro, se universaliza a desconfiança nessa suposta segurança. O primeiro exemplo de Descartes é ele próprio sentado à frente do fogo, com alguns detalhes cênicos. E o movimento é tal que, se não podemos estar certos da verdade *disso*, de que estamos sentados à beira do fogo, de que há um tomate à minha frente, de que uma frase grafada no papel significa o que imaginamos que significa, de que uma vocalização “ai” demonstra dor por parte de uma pessoa, de que uma contração específica da face significa raiva, não podemos estar certos de nada. Há um “vão”, uma distância, entre as aparências e a realidade. Uma pessoa pode fingir dor, uma palavra pode ter um significado completamente distinto, um tomate pode ser uma ilusão, e assim a certeza se desvanece.

Um aspecto relevante do “vão” apresentado por Conant como uma *descoberta* do ceticismo cartesiano é sua fácil inteligibilidade, o que faz com que crie, segundo ele, uma sensação de *desapontamento* no cético. Está claro o que esse vão separa, e podemos, de nosso lado do abismo, delinear o que estaria do outro lado: a realidade, os objetos em si, as outras mentes, o significado das proposições. E isso causa o desapontamento: sabemos o que nos foi tirado. Ou melhor, sabemos o que nunca pudemos alcançar, mas tomávamos como seguro antes de percebermos essa distância, em nossa ignorância pré-reflexiva. O que considerávamos possível, nas palavras de Conant, não se mostrou factível. E assim, isso se apresenta como um limite às nossas capacidades, pois podemos conceber o que seria transpor tal barreira. Conseguimos imaginar o que seria conhecimento válido sobre o mundo, mas, ao que parece, esse tipo de experiência não é possível para humanos. O resultado é a frustração com nossas próprias limitações, e o encolhimento do mundo investigado às nossas vizinhanças mais próximas. Essa investigação, porém, não causa efeitos práticos da maneira como mexe conosco intelectualmente. O cético cartesiano, diz Conant, frisa que tais questionamentos habitam exclusivamente o campo da teoria, e que devemos nos esquecer deles para viver. Afinal, é impossível sustentar tais conclusões quando precisamos *fazer* coisas, como cortar um tomate ou socorrer uma pessoa que se feriu cortando um tomate. Há uma tensão entre a dúvida cartesiana intelectualizada e nossas vidas cotidianas, de modo que é impossível para a primeira se manifestar nas segundas. E essa instabilidade nunca prejudicou as

pretensões do ceticismo cartesiano, que em suas diversas manifestações sempre foi instrumental.³

Ceticismo kantiano. A variedade cética delineada e rotulada por Conant como kantiana parece ir muito além das pretensões cartesianas na dissolução de seguranças filosóficas e experienciais. Tanto é assim que a própria referência a essa posição como um *ceticismo* pode ser, segundo ele próprio, controversa, pois sua consideração mina paradigmas não apenas epistêmicos, mas éticos, metafísicos, e potencialmente qualquer outra área que estude a experiência humana e o mundo (e, aparentemente, isso a desqualificaria como ceticismo por este só dizer respeito à epistemologia). Também relacionado a isso está o fato de que o ceticismo kantiano não precisa de uma “cena” cartesiana para ser formulado: não é exatamente o caso de que qualquer objeto serve como demonstração, mas sim que é a própria relação com qualquer objeto que é questionada. A “encenação” de Descartes já toma como pressuposto o que Kant irá questionar: a *unidade* da experiência, a possibilidade de se apreender o mundo da forma como o apreendemos. A pergunta deixa de ser “eu tenho mesmo um tomate à minha frente?” para se tornar “o que é ter um tomate à minha frente?” ou “como isso é possível?”. Deixamos de estar seguros na nossa própria vida mental, no nosso “mundo interno”, pois ele também é construído a partir das experiências que o ceticismo kantiano está pondo em questão. Ao mesmo tempo, o que está produzindo tais perguntas é justamente o nosso aparato cognitivo, a coisa que estamos questionando. Soa paradoxal e angustiante. Parece haver algo claramente errado, circular. É inclusive inadequado chamar essa situação de dúvida cética, pois falar em “dúvida” pressupõe alguma compreensão dos termos em que essa dúvida se coloca, e aqui estamos completamente perdidos. Os céticos pirrônicos chamavam esse estado de *aporia*. Conant se refere a ele como “boggle”, uma confusão.

Os paralelos com o ceticismo cartesiano, na apresentação desta variedade, servem mais como guias para o discurso do que como paralelos de fato, as comparações nos mantendo emersos na areia movediça que surgiu sob nossos pés. Não há movimento cético de generalização, pois o que é posto em questão já é parte da experiência humana, abarcando automaticamente qualquer espécie de objeto. Se há algum movimento, é o inverso: da dissolução da segurança na nossa própria experiência em geral, move-se para questionar como podemos apreender

³ James Conant, “Varieties of Skepticism”, 2004, p. 107-110.

objetos singulares. Também não há “vão” desvelado pelo percurso cético: não há como conceber uma distância entre nós e nós mesmos. O que é feito aqui é questionar o próprio lado do abismo em que estamos, o qual Descartes toma como certo. Como é possível que tomemos isso como certo? O fato é que tomamos. Não vemos apenas formas gravadas com tinta num pedaço de celulose manipulada industrialmente, vemos *proposições com significado*. A distância pode surgir aqui na disparidade entre o mundo objetivo e a unicidade com que o apreendemos, mas é impossível para nós consentir a essa distância. A nossa mera existência cognoscente já a transpõe. Portanto, os efeitos desse ceticismo também são distintos da outra variedade delineada anteriormente. Não há a melancolia de sentir o mundo se afastar do nosso alcance, permanecendo num horizonte inatingível. Não há mais alcance. É como se estendêssemos a mão para um objeto distante, e ao fazê-lo percebêssemos que não há mão nem objeto, e tal ilusão se dissolvesse em um vácuo sem forma. Não há a disparidade entre a dúvida cética e o mundo vivido que permanece imune a ela. Não estamos seguros desse tipo de ceticismo nem em nossas próprias mentes. Enquanto o cartesiano lamenta não conseguir transpor a distância entre ele e o mundo, o kantiano cai no mais profundo desespero ao questionar a si mesmo, sua cognição podendo ser uma mera ilusão que ocorre acidentalmente a algumas partes de um grande e indiferente universo de matéria orgânica. Esse é um ceticismo impossível de ser esquematizado com clareza, ou ao menos compreendido em sua totalidade, pois fazê-lo implica utilizar as faculdades que ele torna inseguras. Ao mesmo tempo, não há como apenas deixá-lo de lado, agora que passou a assombrar-nos.⁴

3. A investigação

Memórias de um assassino, como dito antes, é a história de uma investigação. Mais precisamente, o filme retrata de forma ficcionalizada a investigação inconclusiva da mais notória série de assassinatos ocorrida na Coreia do Sul, entre 1986 e 1991, conhecida como “os assassinatos de Hwaseong”. Sendo lançado em 2003, época em que a identidade do assassino ainda não era conhecida, não era possível ao filme oferecer ao espectador uma solução definitiva ao caso. Porém, a inconclusão do filme abrange mais do que a história dos policiais envolvidos, sendo parte essencial da narrativa que Bong deseja estabelecer. É perfeitamente possível oferecer à audiência um

⁴ James Conant, “Varieties of Skepticism”, 2004, p. 111-115

“fechamento” para uma história sem que haja uma grande revelação climática “sherlockiana”, por assim dizer. Não é o que ocorre: somos deixados ao final da história com apenas uma angustiante incerteza sobre os fatos, e sem a confiança de que houve em algum momento esperança de que o caso fosse elucidado. A investigação dos detetives Park e Seo é apenas parte desse resultado, existem outras investigações pertinentes à história : em primeiro lugar, a investigação real, dos assassinatos que inspiraram o filme e que permanecia também inconclusiva quando ele foi feito (o culpado só seria identificado em 2019) ; em segundo, a investigação epistemológica empreendida na narrativa, utilizando a investigação dos detetives de forma instrumental para chegar a alguma conclusão sobre sua viabilidade epistêmica. Essa é, também, uma investigação sobre *limites*.

Embora tenha no esforço policial o seu ponto focal, o filme não se limita a ele. Uma das principais diferenças entre *Memórias* e outros filmes de investigação é a amplitude de perspectivas que o filme oferece. Enquanto a maioria dos exemplares do gênero identifica a perspectiva dos investigadores com a audiência, até mesmo em casos de filmes que também terminam com suas investigações inconclusivas, em *Memórias de um assassino* testemunhamos os fatos a partir de uma variedade muito maior de pontos de vista. O modo clássico de apresentar tal história seria, como dito, o de nos colocar no lugar dos detetives, nos apresentando novos fatos somente através das descobertas deles acerca de tais fatos, e não permitindo que saibamos de coisas que eles não sabem. Não é o caso. Ao longo do filme, somos colocados numa posição um tanto curiosa de “desalinhamento” epistêmico com os personagens principais, sabendo de fatos que eles não poderiam saber, enquanto eles próprios em alguns momentos revelam informações que não haviam sido expostas com clareza à audiência. Somos parte de uma investigação nós mesmos, uma que não é exatamente a mesma deles. Nela, comporão a conclusão não apenas as perspectivas de Park e Seo, mas também as de personagens menores, como os outros policiais, o suspeito deformado Kwang-ho, o vilarejo onde a história se passa e o próprio assassino. Apesar disso, a narrativa ainda é dominada pelos dois personagens principais. As transformações pelas quais eles passam ao longo do filme é uma história à parte que, novamente, não diz respeito à investigação que empreendem como personagens num mundo fílmico fictício, mas a uma das outras, da qual nós também fazemos parte.

O primeiro detetive que conhecemos é Park. À primeira vista pode-se pensar que o filme o caracteriza apenas como um detetive incompetente e talvez acomodado em sua visão provinciana de mundo. Essa seria uma descrição

incompleta. Park é incompetente e também provinciano, encarnando os valores que parecem dominar o departamento de polícia do vilarejo, mas tais características parecem compor uma representação maior dele como um homem mais próximo da cotidianidade e dos “saberes populares”, por assim dizer. Na oposição inicial com Seo, que é claramente caracterizado por sua analiticidade e obsessão por evidências materiais e documentos, cabe a Park ser o contraponto, o homem “pré-científico”. O exemplo disso mais marcante para os propósitos deste ensaio certamente é a sua afirmação de poder identificar criminosos apenas olhando em seus olhos, coisa que repete algumas vezes ao longo do filme, bem como “faz”. Park é um exemplo perfeito do estado ao qual muitos filósofos perturbados pelo ceticismo desejariam retornar: uma vida pré-reflexiva, na qual problemas e soluções são simples e se traduzem sempre de maneira prática. Não há espaço para duvidar de nossas certezas mais básicas se cremos possuir acesso direto à mente dos outros apenas encarando-os. Problemas como os ceticismos delineados acima não se põem. A relação que Park tem com o conhecimento e a certeza parece ela mesma ser distinta. Além de repetir ditados populares com frequência para sustentar suas teses, e em certo momento do filme recorrer a um feitiço para encontrar o assassino, ele em vários momentos distorce as evidências que encontra para que se encaixem em suas teorias. A sua intuição lhe fornece a certeza de que precisa, e resta a ele apenas adequar o mundo a ela. Assim, ele falsifica pegadas, coage suspeitos a confessarem (hábito da polícia local, o filme sugere), e rejeita evidências que o contradigam. Investiga com suas “pernas”, como diz a Seo a certa altura do filme, e não com a cabeça. Em sua defesa, é possível dizer que há coisas que ele de fato conhece mais do que o “homem da capital”: o vilarejo e suas pessoas. Sua atitude em relação ao conhecimento cria uma natural animosidade com seu parceiro, e é possível interpretar que o final do filme lhe dá ares de virtude, e não de vício. Falarei disso mais adiante.

Seo é o arquétipo do detetive moderno, cujo método se baseia em analiticidade e raciocínio lógico. Se Park é melhor caracterizado por sua afirmação de poder enxergar a “alma” das pessoas através dos olhos, Seo o é pelo seu bordão, que repete ao longo do filme, “documentos nunca mentem”. Seus traços são muito mais apropriados para o trabalho investigativo em si, diferente de seu parceiro, que rechaça, num primeiro momento, construir uma tese epistemicamente sólida a partir de evidências válidas. Seo, pelo contrário, é obcecado com a certeza científica, quiçá “cartesiana”. Sua caça ao assassino demonstra um extremo cuidado para não deixar nenhum fato de lado, iniciando pela sua cuidadosa análise de documentos, que parecem ser uma espécie de paradigma de confiabilidade para ele, e sua posterior direção do esforço policial

para longe das intuições de Park e para perto das evidências físicas, identificando padrões nos assassinatos e descobrindo uma nova vítima a partir disso. O conflito entre os dois detetives é evidente, e é literalizado em certos momentos do filme em que ambos ameaçam ou chegam a se agredir de fato. Mas o contato entre ambos tem seus efeitos em suas convicções e personalidades, e não apenas de forma repulsiva. É observável que ao longo do filme ambos são capazes de influenciar um ao outro, fazendo com que, em alguma medida, Park tente ver a realidade de maneira mais analítica, e Seo passe a admitir a validade de algum conhecimento “mundano” na sua investigação. Uma passagem marcante para a relação de ambos, e também bastante ambígua, é a perseguição ao homem que se masturbava em uma das cenas de crime. Eles o perseguem pelas vielas do vilarejo, momento em que Park não perde a oportunidade de reafirmar seu conhecimento local ao dizer que conhece aquelas ruas, e enfim chegam a uma pedreira, para onde o suspeito fugiu. É Park que o identifica através da cor da calcinha que percebe embaixo de suas calças, mas mesmo assim ele encena uma demonstração de seu “poder” de identificar um criminoso olhando nos seus olhos, “descobrimo” o suspeito dessa forma. Seo, após a prisão do sujeito, olha a cor da calcinha que o homem está usando com surpresa, percebendo a evidência que corrobora ser ele de fato quem eles estavam perseguindo. Não fica claro se Seo percebe o truque de Park, ou se de fato é convencido pelo seu “dom”. Também existem questionamentos válidos sobre a própria encenação: Park estava apenas tentando enganar seus parceiros para que acreditem que ele de fato consegue identificar criminosos pelo olhar, ou esta é uma instância *honest* da aplicação de suas capacidades investigativas? Estamos falando, afinal, de um detetive que forja provas e tortura suspeitos para que confessem, confiando em sua intuição acima das evidências. Estaria ele usando de seu método preferido de investigação para confirmar o que as evidências, no caso um método inferior, haviam indicado? Park tem uma postura epistêmica distinta em relação à realidade, que comportaria tal possibilidade. De qualquer forma, a cena como um todo é construída como uma vitória dele sobre seu rival, embora uma vitória que dependeu do uso das ferramentas que Seo representa. A investigação muda a ambos, e este é um dos primeiros indícios.

Ao mesmo tempo em que o filme exibe sutilmente as mudanças de comportamento dos detetives, há uma outra mudança acontecendo na tela: a de perspectiva. O filme compõe, como já dito, várias delas, mas as que dominam a narrativa são as dos dois detetives. Essa dominância não é simétrica, porém: há uma lenta transição entre ambas ao longo da história. O filme inicia com Park sendo o personagem principal, mas o protagonismo é gradualmente assumido

por Seo, à medida que suas ideias e sua perspectiva passam a ser dominantes, e isso é visível sobretudo na construção das cenas. Bong Joon-ho nos mostra em quase todas as cenas os personagens interagindo juntos, geralmente todos os presentes na situação aparecendo na tela ao mesmo tempo, uma construção de cena chamada de *ensemble staging* (“encenação em conjunto”). Esse *ensemble*, que parece ter em sua origem as formas teatrais (ao menos as lembra), funciona através da minimização da quantidade de cortes e da tentativa de dar ritmo à cena apenas através das posições, movimentos e falas dos atores.⁵ Em *Memórias de um assassino* essa técnica é utilizada com maestria, tornando a maioria das cenas dinâmicas e interessantes ao espectador, mas também servindo para denotar perspectivas. Na primeira metade do filme, as cenas em que os detetives aparecem (principalmente as de interrogatório de suspeitos) são montadas de forma a colocar Park em evidência, seja o colocando mais próximo da câmera, ou de alguma fonte de luz, ou em uma posição em que domine o quadro. Seo, em contrapartida, é colocando sempre distante dos outros personagens, desfocado e silencioso, muitas vezes olhando seus preciosos documentos. Tal panorama se inverte à medida que o protagonismo (e a perspectiva que o filme assume) passa de Park para Seo: o detetive de Seul passa a se destacar do resto do grupo na montagem das cenas, sobretudo no interrogatório do seu suspeito, enquanto Park (e os outros) passam a ocupar posições de menor importância no quadro, recebendo menos foco. Existem outros fins menores aos quais o *ensemble* e os movimentos de câmera servem ao longo do filme em cenas específicas, como não poderia deixar de ser em um filme bem dirigido, mas a história *formal* que a tela conta tomando o conjunto do filme parece ser a ascensão de Seo à condição de personagem principal. É isso que as formas ali em movimento nos mostram.

A ascensão de Seo corresponde ao triunfo de sua visão de mundo sobre a de seu rival, mas ele não o faz incólume. Assim como Park se abre à possibilidade de enxergar o mundo de maneira mais analítica (algo exemplificado não apenas pela perseguição ao onanista, mas também em outras cenas, como a sua indução de que o assassino tem os pelos pubianos depilados e sua subsequente ida a uma sauna para “manjar” os banhistas), Seo também passa a confiar mais em seu lado intuitivo, e a dar ouvidos ao que os habitantes do vilarejo falam sobre o assassino. Sua grande descoberta no caso surge a partir de sua investigação de uma lenda local sobre um homem que habita a “casinha” (uma espécie de banheiro rústico rural) da escola do vilarejo. A junção no imaginário popular de tal figura com os

⁵ Publicado pelo canal Every Frame a Painting, “Memories of Murder: Ensemble Staging”, 2003.

assassinatos é ignorada pelos detetives até o momento em que Seo decide ir conferir por si mesmo o local, após ouvir a história de várias pessoas diferentes. A investigação dessa história fantasiosa, uma espécie de lenda urbana, o leva quase que acidentalmente à porta da única vítima do assassino que sobreviveu a ele. A “sabedoria popular” é justificada pelos acontecimentos: mesmo sendo uma lenda, o “assassino da casinha” se baseava, em alguma medida, na realidade de uma vítima de violência sexual e suas audíveis lamúrias no campo em que morava. Seo dá o braço a torcer, “desperdiçando seu tempo” ao verificar a veracidade de um mito, e por alguma casualidade (ou causalidade) se depara com um cenário idílico e isolado, do qual é possível observar o cenário dos crimes (talvez aí esteja uma das explicações para o sofrimento da mulher parecer ainda vívido, mesmo meses depois do ataque), uma assustada vítima e, mais uma vez, uma peça da cor vermelha, que a esta altura já ganha ares simbólicos, e não apenas de detalhe do *modus operandi* do assassino. Da nova testemunha, ele ganha uma nova evidência: as mãos do assassino são delicadas. As mãos dos suspeitos são algo que já era referenciado com frequência no filme, sendo os dois primeiros suspeitos inocentados a partir da inspeção delas, e o último tendo a suspeita sobre si aprofundada por conta das suas. Não me ocorre, porém, o que exatamente isso possa significar, além de uma metáfora que reforça as perspectivas epistêmicas já mencionadas dos protagonistas: Park olha para os olhos, para a alma, e Seo olha para as mãos, para as ações. O fato é que a barreira entre essas duas perspectivas se atenua ao longo do filme, tendo efeitos notáveis sobre os dois, sobretudo sobre Seo, o que fica claro no clímax da narrativa.

Uma última perspectiva importante, e que deve ser mencionada, é a perspectiva do próprio assassino. A existência de tal perspectiva é sugerida no próprio título do filme, em português *Memórias de um assassino*, no original *Salinui chueok* (살인의 추억), que significa literalmente “Memórias de Assassinato” (o título em inglês é *Memories of Murder*). E esta é uma pista para uma das maneiras como esse filme pode ser encarado: como uma coleção de memórias. As diferentes perspectivas são as memórias dos vários envolvidos no caso, editadas para formarem juntas a película que projetamos e assistimos. Nenhum dos personagens possui acesso a esse trabalho final, apenas nós. A partir dessa coletânea de memórias, e sua inconclusão, é esperado de nós que cheguemos a alguma conclusão, a partir do nosso privilégio de podermos assistir aos fatos sob esses diferentes prismas. Nós somos parte da investigação. Como dito antes, há (ou havia) uma investigação real e inacabada sobre os assassinatos que *de fato* aconteceram na Coreia do Sul entre o fim dos anos 80 e o começo dos anos 90. O

filme estabelece uma relação com essa investigação. Há uma cena em específico em que vemos o último assassinato do filme da perspectiva do assassino, com detalhes que não são revelados a nenhum outro personagem, apenas a nós. Mais adiante, Park olha para a câmera, para os nossos olhos, e faz uma pergunta extremamente ambígua, mas inequivocamente pessoal. Para quem ele está olhando, de fato? A resposta pode ser múltipla. Mas é necessário que lembremos que o assassino ainda estava à solta quando o filme foi lançado. As memórias contidas naquele filme também são as memórias *dele*. E quando Park olha para a lente da câmera, é também para ele que ele está olhando, é a ele que ele se dirige. Nesse breve momento, nós novamente tomamos a perspectiva do assassino, não do assassino do filme, representado por um ator cujo rosto não aparece, mas do assassino *real*, que cometeu assassinatos há décadas e que à época estava solto, talvez assistindo ao mesmo filme que nós. Bong usa Park para falar com uma pessoa real, cruzando a tela que deveria limitar o mundo do filme às suas fronteiras.⁶ Não é o único caso de quebra dessa barreira em *Memórias de um assassino*, ocorrendo o mesmo na última cena. Mas lá esse movimento serve a outro propósito. Ou melhor, a outra investigação. Mas para chegar a ela devemos primeiro falar mais do clímax do filme.

4. Abismos intransponíveis

Mencionei no parágrafo anterior que nós somos parte da investigação. Um questionamento natural seria que o filme não contribui de maneira alguma à investigação dos assassinatos nos quais de baseia. É um filme de ficção, afinal, apenas vagamente baseado numa história real. Nenhum daqueles personagens é real, tampouco as vítimas que aparecem ou os suspeitos. Como mostrar várias perspectivas ficcionais daria a nós, a audiência de um filme, a capacidade de solucionar um caso criminal que permaneceu aberto por 30 anos? Bom, a resposta é: de maneira nenhuma. Não é disso que se trata. O filme entrelaça a investigação real em sua narrativa, mas a deixa do mesmo modo como a encontrou: sem solução, como não poderia deixar de ser. A investigação que interessa a nós, da qual nós tomamos parte, é a terceira que mencionei neste ensaio: uma investigação epistêmica. O que as perspectivas tentam nos mostrar não é a solução para o caso, mas a possibilidade de *haver* uma solução para o caso. Aqui surge uma contraposição cartesiana-kantiana: por um lado, temos a

⁶ James Conant, *The Ontology of the Cinematographic Image*, no prelo, p. 55.

realidade, na qual existe um assassino e nós apenas não sabemos quem é, por outro, há o filme que estamos vendo, onde essa própria possibilidade é colocada em questão. Não há assassino no filme. Ele é apenas um corpo sem rosto ambulante que comete crimes. É impossível que saibamos quem é o assassino do filme, ao passo que, embora em tese seja possível que se descubra quem é o assassino *real* (e foi descoberto eventualmente), nós também não sabemos quem é. Nos dois casos estamos no escuro, mas não podemos confundir as duas ignorâncias, pois elas são muito diferentes. E, por mais que a falta de possibilidade de conhecimento presente no filme possa ser desesperadora, é ela que se espera que habitemos como espectadores. Esse é o nosso problema. Essa é a nossa investigação.

O problema central do filme é um dos problemas mais antigos da humanidade: como podemos saber as coisas? Devemos tentar responder essa pergunta. Park não se perturba, a princípio, com ela. Ele apenas sabe, e as evidências não importam. Seo, ao contrário, sente a necessidade de ter certeza. Ele constrói o conhecimento a partir de evidências, e aí está sua garantia de que sabe. Documentos nunca mentem. Eles enviam uma amostra do sêmen do assassino para os Estados Unidos, onde ela será analisada e lhes dará uma resposta exata e incontestável sobre a culpa ou inocência do suspeito. Há uma verdade, ela apenas está temporariamente fora de alcance, mas logo estará próxima. Mas a essa altura Seo já não é um puro cartesiano como no início do filme. Os dois detetives encontram o suspeito final não a partir de suas próprias investigações, mas das descobertas da policial Kwon Kwi-ok, que percebe uma relação entre uma música que toca no rádio e os assassinatos. Todos os fragmentos de evidência parecem se encaixar na sua teoria: há um cartão enviado por um homem que pediu para que a música fosse tocada em dias chuvosos, e nesses dias sempre ocorrem assassinatos. Eles buscam descobrir quem é o homem, presumindo que ele seja o assassino. Para qualquer pessoa escutando esse raciocínio de algum lugar longe da tensão e simbolismos presentes no filme, essa parece uma teoria forçada, no mínimo. Mas os detetives se agarram a ela. Descobrem quem é o homem, e Seo sacramenta a sua certeza sobre sua culpa verificando as suas mãos: são delicadas, como a do assassino deve ser. O interrogatório não confirma e nem refuta a culpa do suspeito, e a prova de DNA passa a ser a esperança de uma condenação sem margem para dúvidas. Mas neste momento, aos olhos dos detetives, e principalmente de Seo, Park Hyeon-gyu, o suspeito, é o culpado pelos assassinatos. A evidência material é apenas uma formalidade para que possam avalizar algo que já é certo, e não uma peça a indicar um caminho investigativo para desvelar a verdade. A verdade já está dada

antes das provas. A proximidade de Seo com os métodos de Park fica mais aparente nesta parte do filme, com ele tentando forçar Kwang-ho, o garoto deformado, a confirmar que Hyeon-gyu é o assassino (Kwang-ho tem sua história justificada como um testemunho, se demonstrando que não se tratava de uma confissão ou fabricação sob tortura), e ficará evidente na última cena em que o detetive aparece.

O clímax do filme coloca os dois detetives contra o suspeito que eles (ou ao menos Seo) consideram certamente culpado. O confronto é causado pelo último assassinato retratado no filme, o qual nós também testemunhamos, assumindo a perspectiva do assassino. Seo reconhece a vítima, e, num gesto de cuidado, cobre uma parte exposta de seu corpo, sem preocupar-se com a integridade das evidências que outrora tanto valorizara, mas preocupando-se com a dignidade da menina que havia conhecido. É um momento que representa a mudança de prioridades do detetive, que chegara ao vilarejo por sua curiosidade analítica pelo assassino e pela investigação em si, e que termina por perceber um motivo palpável para capturá-lo: proteger aquelas pessoas. A analiticidade é fria, a intuitividade é emotiva. Ao abraçar a “mundaneidade” do vilarejo, Seo se tornou mais empático com seus habitantes. Ao mesmo tempo, passou a odiar o assassino. Por isso, vai atrás de Hyeon-gyu e o leva para os trilhos do trem, onde o espanca. Exige que o suspeito confesse apontando-lhe seu revólver, espelhando as torturas que Park e o outro policial do vilarejo infligiam aos seus suspeitos, ao que ele responde com uma confissão irônica, dizendo que é isso que o detetive quer ouvir. E de fato é. Numa perfeita casualidade apenas possível no mundo do cinema, Park surge em meio à chuva torrencial trazendo em mãos o resultado dos testes de DNA realizados nos Estados Unidos, a prova final e irrefutável da culpa de Hyeon-gyu. Porém, quando Seo abre o envelope, descobre que o resultado foi inconclusivo, assim como toda a investigação até então. Este momento marca seu abandono final da confiança em evidências, quando decreta que “esse documento é uma mentira e não precisa dele”. Documentos passam a mentir, portanto. O seu melhor caso de conhecimento, a sua “cena cartesiana”, por assim dizer, é destroçado em frente aos seus olhos. A sua reação à prova, no entanto, não é nem um pouco cartesiana. Seo fica claramente fora de si, e tenta atirar em Hyeon-gyu, sendo impedido por Park. É a vez do detetive local tentar o seu método no suspeito, encarando-o nos olhos para olhar dentro dele, sem sucesso. Ele admite sua ignorância, olhando para a lente, para nós, e para o assassino real do lado de cá. E então fala:

밥은 먹고 다니냐 (*bab-eun meoggo daninya*).

A frase traduzida na legenda em inglês é “*Do you get up in each morning too?*” (“Você também se levanta todas as manhãs?”), e é replicada na legenda em português. Denota uma tentativa de conexão do detetive, perguntando ao assassino se ele também é uma pessoa como nós, olhando em seus olhos através da tela. Porém, a tradução literal da frase é algo como “Você come arroz?”, ou “Você não está pulando as suas refeições?”, uma expressão idiomática coreana de cuidado, geralmente proferida por pessoas mais velhas para jovens (quase como “Você está se alimentando bem?”). Pode ser uma última demonstração de arrependimento por parte de Park, após a forma desumana como tratou os suspeitos até então, nunca sendo capaz de se desculpar propriamente com eles posteriormente. Ou um pedido de desculpas aos que sofreram nas mãos de policiais como ele durante aquela época na Coreia. O fato é que ele a fala para a câmera, o que pode ser interpretado de muitas maneiras, assim como o próprio significado da frase.

O problema do filme é posto em evidência frente aos dois detetives. Como podemos saber as coisas? E não há resposta. O desespero de Seo, fruto de sua obsessão com a certeza, é contrastado pela serena confusão de Park, que parece ter descoberto algo sobre o mundo. Park impede que Seo mate Hyeon-gyu, que foge, deixando ambos pensando sobre suas próprias crenças estilhaçadas. A resposta ao problema parece ser justamente que não há resposta, e que precisamos viver com isso. Isso é insuportável para Seo, um homem pretensamente racional. Park acolhe essa descoberta sobre seus limites mais facilmente. O “homem pré-científico”, o “homem comum”, termina o filme como moralmente superior, pois não está sujeito à angústia de não saber. Ele não tenta se aventurar além de seus limites, convivendo pacificamente com eles. Sua intuição lhe bastava até o início do filme, e sua tentativa de ir além apenas lhe prova como é fútil tentar conhecer a verdade. Seo, ao contrário, tenta se aproximar dessa mundaneidade, mas como outro caminho para a inalcançável certeza. Não fica claro se sua determinação em matar Hyeon-gyu é fruto de alguma certeza que ele tenha alcançado (ilusoriamente) sobre sua culpa, ou se é o puro desespero de ver seu mundo deixar de fazer sentido, à semelhança do kantiano que passa a duvidar de si mesmo. A transformação, porém, é notável. Seo deixou de habitar o mundo da razão, cego por suas próprias pretensões.

5. Algo para nós

Memórias de um assassino termina onde começou, como não deixa de ser apropriado. Os campos de arroz estão novamente ensolarados, e Park, anos depois, numa Coreia moderna, revisita o palco de sua epifânica investigação. Sentado junto à vala onde foi descoberta a primeira vítima, conversa com uma menina que diz ter visto ali outro homem, interessado no local por motivos semelhantes. Park pergunta como era esse homem, e ela apenas diz que ele “parecia comum”. E então Park vira-se para nós, encarando-nos com esse fato. É o fim do filme, que termina quebrando a quarta parede sem qualquer disfarce, essa barreira com a qual ele já havia brincado, porém não dessa maneira. O olhar de Park é a maneira com que *Memórias de um assassino* força sobre nós as suas conclusões, ou ao menos a sua falta delas. Nossa condição passiva de espectadores é violada, e nos vemos instigados a pensar sobre nosso envolvimento nisso tudo. Porque estávamos envolvidos. Como bons espectadores de um filme de mistério, estávamos ansiosos pela grande descoberta dos culpados ao seu final, a grande resolução do enigma. O filme nos nega isso, e nos faz perceber que não era *dessa* investigação que tomamos parte, mas sim de outra, da investigação sobre nossos próprios limites. A composição de perspectivas individuais não é suficiente para chegarmos à verdade, apenas para que testemunhemos fatos, para então sermos indagados pelo olhar de Park: “o que pensam disso?”. E é relevante o que pensamos, porque essa é uma história que sobretudo nos diz respeito. Somos seres obcecados pela certeza, muitas vezes prontos a abdicar de outras coisas em nome dela. Não é incomum de se esperar que um espectador se pegue torcendo para que Hyeon-gyu confesse sua culpa em meio aos golpes de Seo, apesar da clara imoralidade da situação. Porque *saber* é mais importante. Porém não importa o quanto golpeemos o mundo em que vivemos, ele não irá nos confessar uma verdade objetiva e imutável.

As três investigações citadas neste ensaio recebem sua última referência nessa cena. O fato de o assassino ser um homem comum é respondido por Park com sua “olhada” para a lente da câmera, mirando os espectadores, também pessoas comuns. Não há a solução do mistério aqui, mas há a observação: o assassino está entre nós. Ao mesmo tempo, é reforçada a inconclusão à qual ele e os outros detetives chegaram em sua própria investigação fictícia. Ela permanece completamente aberta. E, também, como dito acima, o olhar de Park explicita a nossa parte na narrativa, a investigação à qual esses elementos fílmicos servem. A barreira entre nós e a história é momentaneamente diluída para que percebamos que esse incômodo final inevitavelmente respinga em nós. Nossa

obsessão pela certeza é contraposta pela nossa incapacidade de satisfazê-la, ambas as características essencialmente humanas, *investigadas* e expostas para que vejamos. As impossibilidades *metafísicas* de conclusão intra-narrativas ao filme são transpostas nesse instante para fora da tela, passando a habitar o nosso mundo e as nossas mentes. A mensagem é tornada especialmente poderosa por conta do fato de que toda a narrativa se refere a uma história real, onde tampouco se havia chegado a uma conclusão. Ficção e realidade se unem para questionar nossas certezas, nosso desejo pelo conhecimento e nossos limites. O produto final é o amálgama que é *Memórias de um assassino*, uma fábula sobre nossa condição como humanos, e como ela pode ser incômoda. E esse incômodo é estendido a nós sutilmente, com um olhar, como um presente que, receosos, somos forçados a aceitar.

6. O entorno

Uma análise de *Memórias de um assassino* não estaria completa sem mencionar o papel que o cenário possui na construção da narrativa e a multiplicidade de significados que emanam dele. Por “cenário” não quero dizer apenas o vilarejo (embora também), mas também todo o entorno que cerca a história do filme, desde as condições climáticas até a Coreia do Sul em si. Há um tom específico dado pelo entorno ao longo da investigação, um clima (literal e figurativamente) pesado de que algo catastrófico pode acontecer a qualquer momento. O filme inicia citando que a história se passa à época de uma ditadura militar na Coreia do Sul, o que surge no filme de formas mais e menos explícitas. Mas é interessante notar que, oficialmente, a ditadura militar sul-coreana acabou em 1987, enquanto os assassinatos nos quais o filme é inspirado ocorreram entre 1986 e 1991. Mesmo que o filme consista numa narrativa ficcional, é concebível que haja um comentário político por parte de Bong aqui. Nós brasileiros sabemos que o fim nominal de uma ditadura não significa necessariamente o fim completo de todos os seus desdobramentos. Podem haver continuidades, legados. E há. O filme mostra uma polícia despreparada para o mundo moderno, que incorre em práticas que desrespeitam princípios fundamentais da dignidade humana. Tais aspectos desse mundo são encarnados em Cho Yong-koo, o parceiro original de Park, e o mais brutal dos policiais. Seu costume de agredir suspeitos com chutes é reiterado ao longo do filme. É sugestivo que ele o faça usando botas militares, e mais ainda que em dado momento ele as cubra com um pedaço de pano, como se estivesse tentando ocultar com um exterior macio a dura realidade do couro preto

que golpeia os inocentes (uma “cobertura democrática” para as práticas autoritárias de sempre?). Mas o filme também é sobre a mudança desses paradigmas, sobre como isso é parte do mundo antigo. Cho perde sua perna para o tétano após uma briga contra estudantes em um bar (um prego perfura suas sagradas botas). Termina o filme incapaz de brutalizar suspeitos novamente.

A oposição entre o velho mundo e a modernidade não é maniqueísta, deve-se mencionar. A antiga Coreia traz suas sequelas de violência, mas também corresponde a um mundo rural e contemplativo. Os campos de arroz e a vida simples do vilarejo são contrapostos à gigantesca fábrica que domina a paisagem ao fundo (e perto da qual os assassinatos ocorrem). É uma modernidade que também traz destruição, e que é essencialmente *externa*. Ela vem do estrangeiro, dos Estados Unidos, para onde os detetives são obrigados a enviar sua amostra de DNA porque a Coreia ainda não é moderna o suficiente para testá-la. Mas está em seu processo de transformação, o que implica também na perda de uma parte de sua identidade em nome da ocidentalização. Quiçá na subserviência a esse senhor externo. A última parte do filme, que se passa no “presente” (à época do filme), mostra essa transformação radical já consumada. O mundo está muito diferente.

Um aspecto final a se considerar no mundo do filme é climático. A história inicia nos campos idílicos do vilarejo ensolarados, mas após o início da trama e dos assassinatos não voltará a ser assim. Uma nuvem cobre a cidade durante toda a narrativa, a chuva coincidindo com os crimes, como uma metáfora da escuridão da alma humana caindo sobre os personagens. É difícil não comparar o filme com o clássico de Kurosawa *Rashomon*, onde também temos diversas perspectivas, uma chuva fustigante e sombria, e uma reflexão profunda sobre nossa fraqueza epistêmica e moral, aliadas a uma narrativa que se passa em um mundo que parece à beira do colapso. *Rashomon* não apenas nos confronta com a indecidibilidade das narrativas, mas com o fato de que, apesar disso, *precisamos* continuar. Num mundo de incertezas a moralidade parece ameaçada de desmoronar por falta de fundações firmes, e ficamos tentados a sucumbir ao desespero niilista. *Memórias de um assassino* nos confronta com essa mesma problemática, e nos oferece duas alternativas para lidarmos com nossa própria finitude, encarnadas em Seo e Park. Mas uma delas é claramente falha. O filme termina apenas com Park, vivendo sua vida longe das problemáticas investigativas de outrora. Seo some da tela, como se tivesse morrido nos trilhos do trem, encarando o vazio do túnel escuro.

7. Conclusão, ou rumo ao ceticismo

Existe um questionamento que pode surgir oportunamente ao ler este ensaio, que é o da conformidade do filme com a diferenciação epistêmica feita no início, sobre as variedades de ceticismo. As jornadas de Seo e Park podem apresentar algumas características em comum com os ceticismos cartesiano e kantiano, mas certamente não são representações fiéis dos mesmos. Seo é um racionalista que vê seus paradigmas serem pulverizados pela indecisão da realidade, mas sucumbe ao desespero kantiano, e não à melancolia cartesiana na apoteose de sua crise cética. Do mesmo modo, Park não parece ser um kantiano de maneira alguma, e sim um homem não-filosófico. Se há algum paralelo a ser traçado entre ele e o artigo de Conant, podemos aproximá-lo do ceticismo cartesiano se interpretarmos a sua reação final à incerteza da investigação como uma espécie de descoberta, à qual ele acolhe como um ensinamento para sua vida. De qualquer modo, não há uma adesão perfeita aos tropos citados por parte de nenhum dos dois. Existem apenas fragmentos interpretáveis sob esse prisma. Este pode ser o momento em que digo que isso basta, e a diferenciação já nos foi útil o suficiente até aqui (inclusive para interpretar outros aspectos do filme além das atitudes dos personagens). Mas é oportuno pensar os limites dessa diferenciação, também.

Pensemos não no que diferencia, mas no que aproxima os ceticismos cartesiano e kantiano. Dentre outras características, uma certamente marcante é o fato de que ambos os ceticismos são instrumentais. Nem Descartes e nem Kant, e nem os filósofos que posteriormente formularam algum argumento ou posição cética que se adeque a essas nomenclaturas, eram céticos de verdade. A partir da modernidade, o ceticismo passou a ser uma ferramenta filosófica, usada para desconstruir ou questionar os paradigmas anteriores de modo a “limpar” o caminho para um projeto posterior. É um ceticismo puramente metodológico, que não é pensado para ser o fim da trilha racional que leva a ele, mas apenas uma etapa anterior à chegada em terras mais firmes, o verdadeiro propósito desses esforços intelectuais. E isso é bastante distinto do que *Memórias de um assassino* nos apresenta. O clímax do filme, assim como os das investigações filosóficas que se usam do ceticismo, nos arremessa na escuridão do não-saber, mas ele não nos tira de lá. Não há *cogito* ou idealismo transcendental para nos salvar do vazio. A salvação oferecida pelo filme consiste em aceitar essa escuridão, e conviver com ela. Deixar de vê-la como escuridão, até. Ambas as variedades de ceticismo delineadas postulam um sentimento posterior à chegada ao ceticismo: tristeza e desespero. Mas o filme nos propõe imaginar uma alternativa menos

sombria, e mais acolhedora de nossa condição. O ceticismo em *Memórias de um assassino* não é um instrumento, ou ao menos não o é da mesma maneira como são os ceticismos kantiano e cartesiano. O ceticismo que ele lembra mais perfeitamente é um anterior a ambos, o ceticismo antigo, pirrônico. O pirronismo abraça as limitações humanas, e faz da sua aceitação uma causa de serenidade, *ataraxia*, e não de desespero. A causa da angústia no coração dos homens, defende, são as pretensões dos filósofos de conhecer a realidade, natimortas, e não o fato inescapável de seu fracasso. É um empreendimento fútil. O cético pirrônico ataca os filósofos, se declarando um defensor do homem comum, caminhando ao lado do “conhecimento mundano” que não é realmente um conhecimento.⁷ Não é realmente algo que se possa falar. É não-proposicional. Pré-filosófico. E imperturbado pela vaidade humana de querer saber. Esse também é o caminho que *Memórias de um assassino* parece apontar para nós, na expressiva figura de Park. Seu olhar final nos convida a mergulhar nessa antiga problemática que também é nossa, e aceitar nossa própria finitude. O único fato é que seguimos vivendo, apesar do que possamos pensar a respeito.

Referências

CONANT, James. *The Ontology of the Cinematographic Image*. Chicago: University of Chicago, [2023?]. No prelo.

CONANT, James. Varieties of scepticism. In: MCMANUS, Denis (org.). *Wittgenstein and Scepticism*. Abingdon: Routledge, 2004. p. 97-136.

EMPÍRICO, Sexto. *The Skeptic Way: Sextus Empiricus' outlines of pyrrhonism*. New York: Oxford University Press, 1996.

FARIA, Paulo. A encenação. *Sképsis*, ano I, n. 2, p. 99-130, 2007.

MEMÓRIAS de um assassino. Direção: Bong Joon-ho. Seul: CJ Entertainment/Sidus Pictures, 2003. (131 min).

MEMORIES of murder: ensemble staging. [S. l.: s. n.], 2003. 1 vídeo (17min 44s). Publicado pelo canal Every Frame a Painting. Disponível em: <https://youtu.be/v4seDVfgwOg>. Acesso em: 16 de out. 2020.

Referência para citação deste artigo

MASSING, Ian da Silva. Duas atitudes diante do abismo em *Memórias de um Assassino*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 4, número 1, p. 330 – 349, setembro de 2022.

⁷ Sexto Empírico, *The Skeptic Way: Sextus Empiricus' outlines of pyrrhonism*, 1996, p. 89-93.