

**(NOS) LABIRINTOS IMAGÉTICOS DE TIME (SHIGAN) DE KIM KI DUK:  
OLHAR, CORPO E DISCURSO AMOROSO**



Melissa Rubio dos Santos

“맨날 지루하게 똑같은 모습이어서 미안해”

“시간이 무서워서”

“새로울 수 있다면 참아야죠”

“사랑해요”



**“Me perdoa por sempre ter esse tedioso rosto todos os dias”**

**“Eu estava assustada com o tempo”**

**“Será necessário se eu quiser um novo rosto”**

**“Eu te amo”**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LITERATURA COMPARADA  
TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE

Melissa Rubio dos Santos

**(NOS) LABIRINTOS IMAGÉTICOS DE *TIME (SHIGAN)* DE KIM KI DUK:  
OLHAR, CORPO E DISCURSO AMOROSO**

Porto Alegre

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LÍTERATURA COMPARADA  
TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE

Melissa Rubio dos Santos

**(NOS) LABIRINTOS IMAGÉTICOS DE TIME (SHIGAN) DE KIM KI DUK:  
OLHAR, CORPO E DISCURSO AMOROSO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre

2015

### CIP - Catalogação na Publicação

Rubio dos Santos, Melissa  
(NOS) LABIRINTOS IMAGÉTICOS DE TIME (SHIGAN) DE  
KIM KI DUK: OLHAR, CORPO E DISCURSO AMOROSO /  
Melissa Rubio dos Santos. -- 2015.  
118 f.

Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Literatura Comparada. 2. Cinema sul-coreano.  
3. Intertextualidade. 4. Kim Ki Duk. 5. Roland  
Barthes. I. Freitas Bittencourt, Rita Lenira de,  
orient. II. Título.



Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras



Of.098/2015-PPG Letras      Porto Alegre, 14 de abril de 2015.

Prezada Melissa:

Em nome do Programa de Pós-Graduação em Letras desta Universidade, queira aceitar nossos cordiais cumprimentos pela Defesa de sua Dissertação de Mestrado na área/especialidade de Estudos de Literatura/Literatura Comparada, intitulada *(Nos) Labirintos imagéticos de Time (Shigan) de Kim Ki Duk: olhar, corpo e discurso amoroso*, sob orientação da Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS).

A referida Defesa, cuja Banca Examinadora foi composta pelos professores Dra. Cinara Ferreira Pavani (UFRGS), Dr. Ian Alexander (UFRGS) e Dr. Ricardo Araújo Barberena (PUCRS), sendo presidida pela orientadora do trabalho, ocorreu em 14 de abril de 2015, às 14 horas, nesta Universidade.

Sendo o que tínhamos para o momento e desejando-lhe pleno sucesso profissional, subscrevemo-nos.

Atenciosamente,

  
**José Canisio Scher**  
Secretário do PPG-Letras  
UFRGS

Ilm(o)a.Sr(a).  
Prof(a). **Melissa Rubio dos Santos**  
**Mestrado em Estudos de Literatura**

Para minha querida mãe Aldina Rubio. Não posso mais ver a luz de seus olhos e nem escutar as suas palavras, mas pude sentir a sua presença durante a escritura desse texto.

## **Agradecimento**

Agradeço ao universo pelos trânsitos e desafios encontrados ao longo do caminho trilhado.

Agradeço a meus pais, José Lima e Aldina Rubio, e a minha tia, Alexandrina Rubio, o suporte, a inspiração e os ensinamentos dos múltiplos olhares.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela minha formação acadêmica, com mestres que me inspiraram e me motivaram. Em especial, a minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Lenira Bittencourt pela confiança e pelas discussões sobre a literatura, poéticas e limiares e a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marta D' Agord pela incursão no mundo lacaniano.

Aos meus amigos e amigas que, ao longo dos anos, acompanharam o meu percurso através de conversas, leituras, reflexões e sorrisos.

도와줘서 정말 고마워, 내 사랑. 앞으로 우리 행복하자.

“Black and white are the same color.”

*Kim Ki Duk*

“A preexistência de um olhar — eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte.”

*Jacques Lacan*

“O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão.”

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*

“Take the time to make some sense  
Of what you want to say  
And cast your words away upon the waves  
Sail them home with acquiesce  
On a ship of hope today  
And as they land upon the shore  
Tell them not to fear no more  
Say it loud and sing it proud  
Today.”

*The Masterplan- Noel Gallagher*

## RESUMO

O tema da pesquisa da presente dissertação é investigar a poética narrativa do cineasta sul-coreano Kim Ki Duk a partir dos elementos nomeados labirintos imagéticos presentes na narrativa fílmica *Time (Shigan)*-2006. O ponto de partida do estudo é a análise da narrativa focalizando o trânsito entre textos e os jogos de significantes no discurso amoroso e na criação de corpos orgânicos, imagéticos, simbólicos e ficcionais. Sendo assim, foram explorados os labirintos do discurso amoroso e os labirintos do corpo como os responsáveis pela formação dos labirintos imagéticos que permeiam a narrativa fílmica em análise. Ao longo do estudo do objeto híbrido— narrativa fílmica, pontuaram-se questionamentos sobre Intertextualidade, Interdisciplinaridade, Imagem, Olhar e o *objeto a*. Pretendo estabelecer diálogos entre Teoria Literária, Psicanálise, Antropologia, Filosofia, Estudos *Intermédias* e Estudos Culturais, uma vez que a narrativa fílmica do cineasta Kim Ki Duk é tecida e mediada por elementos de uma poética dos limiares, de jogos vertiginosos das imagens e de provocação dos limites da linguagem, oscilando entre a presença e a ausência de significantes.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Cinema sul-coreano; Intertextualidade; Kim Ki Duk; Roland Barthes.

## ABSTRACT

The theme of this thesis is to discuss the visual poetic in narratives of South Korean filmmaker Kim Ki Duk through elements named mazes imagistic in film narrative 'Time (Shigan) -2006. The starting point of the study is the analysis of narrative focusing on transit between texts and significant in love speech also in the constructions of organic bodies, imagery, symbolic and fictional. Thereby, the labyrinths of love's speech and the labyrinths of the body were exploited, as responsible for the formation of imagistic mazes that permeate the film narrative in analysis. Throughout the study of hybrid object- *film narrative*, some questions emerged about Intertextuality, Interdisciplinary, Image, Gaze and the *object a*. I intend to establish dialogues between Literary Theory, Psychoanalysis, Anthropology, Philosophy, Intermedias Studies and Cultural Studies, since the film narrative filmmaker Kim Ki Duk create elements of a poetics of the transit of images and limits of language, through oscillations between the presence and the absence of significant.

Keywords: Comparative Literature; Korean Cinema; Intertextuality; Kim Ki Duk; Roland Barthes.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** *Cartaz da edição sul-coreana do filme Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 53.
- Figura 2:** *Cartaz para divulgação do filme Time (Shigan) no ocidente*, Kim Ki Duk (2006), p.54.
- Figura 3:** *Cena 2min 38s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p.57.
- Figura 4:** *Cena 3min13s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p.57.
- Figura 5:** *Cena 3min14s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p.57.
- Figura 6:** *Cena 7 min 42s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 60.
- Figura 7:** *Cena 7min 52s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 60.
- Figura 8:** *Cena 18min29s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 65.
- Figura 9:** *Cena 23min 09s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p.65.
- Figura 10:** *Cena 30min 22s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 65.
- Figura 11:** *Cena 32min 38s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p.65.
- Figura 12:** *Cena 38min 40s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p.66.
- Figura 13:** *Cena 1h 15min 22s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 67.
- Figura 14:** *Cena 1h 13min 46s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 71.
- Figura 15:** *Cena 1h 18min 51s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 71.
- Figura 16:** *Cena 1h 16min 58s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 71.
- Figura 17:** *Cena 1h 22min 24s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 71.
- Figura 18:** *Cena 1h27min09s , Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 72.
- Figura 19:** *1h29min25s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 72.
- Figura 20:** *1h29min20s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 72..
- Figura 21:** *Cena 44min 43s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 78..
- Figura 22:** *Cena 56min 17s, Time (Shigan)*, Kim Ki Duk (2006), p. 78.
- Figura 23:** *Procedimentos de cirurgia plástica estética.* Fonte: International Society of Aesthetic Plastic Surgery (ISAPS), p. 83.
- Figura 24:** *Anúncio no metrô de Seul.작고 가름한 아름다운 얼굴. V라인 사각턱 수술. (Face oval, pequena e*

*linda. Linha V, a cirurgia para queixo quadrado).* Foto: Melissa Rubio dos Santos, p. 86.

**Figura 25:** *Anúncio no metrô de Seul. 양악, 작은 얼굴이 전부일까요? 얼굴, 밸런스를 생각하다. (Na cirurgia de queixo, o rosto pequeno é tudo? Face, pense no equilíbrio.)* Foto: Melissa Rubio dos Santos, p. 87.

**Figura 26:** *Anúncio na Estação Apgujeong, Seul. 주말에 수술하는. 귀 뒤 절개 사각턱 수술 (Fazer cirurgia no fim de semana. Operação de incisão atrás da orelha de queixo quadrado.)* Foto: Melissa Rubio dos Santos, p. 87.

**Figura 27:** *Anúncio na Estação Apgujeong, Seul. 딱 봐도 예쁘다. BK 성형외과의원. (Exatamente bonita. A clínica BK.)* Foto: Melissa Rubio dos Santos, p. 88.

**Figura 28:** *Anúncios na Estação Apgujeong, Seul.* Foto: Melissa Rubio dos Santos, p. 88.

**Figura 29:** *Anúncios na Estação Apgujeong, Seul.* Foto: Melissa Rubio dos Santos, p. 89.

**Figura 30:** *Anúncios na Estação Apgujeong, Seul.* Foto: Melissa Rubio dos Santos, p. 89.

**Figura 31:** *Anúncios na Estação Apgujeong, Seul.* Foto: Melissa Rubio dos Santos, p. 89.

**Figura 32:** *“Bright and Dreamy Eyes. Sharp yet Sophisticated Nose. Famous V-line Face”* Fonte: BK Plastic Surgery, p. 91.

**Figura 33:** *“Your perfect transformation”* Fonte: JW Plastic Surgery Korea, p. 92.

**Figura 34:** *“Artistic Mind, Creative Hands, Fulfill your beautiful dreams at VIP!”* Fonte: VIP-International Plastic Surgery Center, p. 92.

**Figura 35:** *“Be confident about your appearance”* Fonte: Grand Plastic Surgery, p. 93.

**Figura 36:** *“Cinderella make you the beauty. Be more beautiful than now in Cinderella”* Fonte: Cinderella Global Beauty Medical Group, p. 93.

**Figura 37:** *“Be glamorous or be natural! Plastic Surgery is not to make person look the same as others. It is a way to find my own face and my own personality”* Fonte: Cinderella Global Beauty Medical Group, p. 94.

**Figura 38:** *Cena 51min, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 98.*

**Figura 39:** *Cena 51min, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 98.*

**Figura 40:** *Cena 51min, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 98.*

**Figura 41:** *Cena 51min, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 98.*

**Figura 42:** *Cena 51min, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 98.*

**Figura 43:** *Cena 51min, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 98.*

**Figura 44:** *Cena 11min22s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 99.*

**Figura 45:** *Cena 11min22s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 99.*

**Figura 46:** *Cena 11min22s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 99.*

**Figura 47:** *Cena 11min22s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 99.*

**Figura 48:** *Cena 11min22s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 99.*

- Figura 49:** *Cena 11min22s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 99.*
- Figura 50:** *Cena 11min22s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 99.*
- Figura 51:** *Cena 11min22s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 99.*
- Figura 52:** *Cena 11min22s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 99.*
- Figura 53:** *Cena 11min22s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 99.*
- Figura 54:** *Cena 11min22s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 99.*
- Figura 55:** *Cena 11min 29s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 100.*
- Figura 56:** *Cena 11min 29s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 100.*
- Figura 57:** *Cena 11min 29s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 101.*
- Figura 58:** *Cena 1h02min23s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 102.*
- Figura 59:** *Cena 1h3min 42, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 102.*
- Figura 60:** *Cena 1h3min 42s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 102.*
- Figura 61:** *Cena 2min e 1h35min41s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 103.*
- Figura 62:** *Cena 2min e 1h35min41s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 103.*
- Figura 63:** *Cena 2min e 1h35min41s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 103.*
- Figura 64:** *Cena 2min e 1h35min41s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 104.*
- Figura 65:** *Cena 2min e 1h35min41s, Time (Shigan), Kim Ki Duk (2006), p. 104.*

## SUMÁRIO

<b>PERCORRENDO OS LABIRINTOS IMAGÉTICOS .....</b>	<b>16</b>
<b>1. NO MUNDO DOS SIGNIFICANTES .....</b>	<b>18</b>
<b>2. TRÂNSITOS: LITERATURA COMPARADA E CINEMA .....</b>	<b>22</b>
<b>3. KIM KI DUK: O CINEASTA DAS IMAGENS LABIRÍNTICAS .....</b>	<b>29</b>
3.1. VENDO E LENDO KIM KI DUK .....	30
3.2. FIGURAÇÕES DE KIM KI DUK PELA CRÍTICA.....	31
3.3. KIM KI DUK POR ELE MESMO .....	34
<b>4. ROLAND BARTHES E OS FRAGMENTOS DO DISCURSO .....</b>	<b>41</b>
4.1. SOBRE ROLAND BARTHES (R.B.) E A NARRATIVA POR FRAGMENTOS....	41
4.2. ADENTRANDO FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO DE ROLAND BARTHES .....	45
<b>5. LABIRINTOS IMAGÉTICOS.....</b>	<b>49</b>
5.1. LABIRINTOS DO DISCURSO AMOROSO.....	49
5.1.1. Desvendando a narrativa fílmica <i>Time (Shigan)</i> de Kim Ki Duk.....	49
5.1.2. O olhar e os Fragmentos do discurso amoroso de <i>Time (Shigan)</i> .....	50
5.2. LABIRINTOS DO CORPO .....	79
5.2.1. Construindo um corpo ou sobre a cirurgia plástica .....	79
5.2.2. Entre bisturis, linhas e gazes... ..	84
5.2.3. O olhar e o(s) Corpo(s) Estranho(s): os corpos estranhos dentro do corpo narrativo.....	95
<b>PARA ONDE OS SIGNIFICANTES LEVAM?</b> .....	<b>106</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>108</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>115</b>

## PERCORRENDO OS LABIRINTOS IMAGÉTICOS

O presente trabalho tem como objetivo investigar a poética da narrativa fílmica *Time (Shigan)* do cineasta sul-coreano Kim Ki Duk (김기덕) (1960-) a partir do que considero labirintos<sup>1</sup> imagéticos. O percurso traçado na análise da obra tem como fio condutor o estudo de fragmentos, significantes e imagens responsáveis pela formação dos labirintos imagéticos que estão presentes na narrativa fílmica. Sendo assim, o texto será dividido em capítulos com a intenção de mapear múltiplos e contínuos jogos presentes na obra e estudados durante o processo de investigação. Através de diferentes momentos/etapas serão apresentados e discutidos os elementos fulcrais para o estudo, divididos nos seguintes capítulos: **No mundo dos significantes, Trânsitos: Literatura Comparada e Cinema, Kim Ki Duk: o cineasta dos labirintos imagéticos, Roland Barthes e os fragmentos do discurso e Labirintos imagéticos**, fragmentado em **Labirintos do discurso** e **Labirintos do corpo**.

Primeiramente, devo aprofundar a formação dos labirintos imagéticos. Cabe descrever a sua composição: o labirinto imagético é composto por dois elementos: os labirintos do discurso amoroso e os labirintos do corpo. Sendo assim, no capítulo dedicado ao caso dos labirintos do discurso amoroso, o sujeito e seu discurso serão explorados, tendo como questão central ou elemento norteador os desdobramentos possíveis no diálogo estabelecido entre a obra ensaística de Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso* e a narrativa fílmica *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk, partindo de dois questionamentos: 1. Como seria o discurso amoroso da contemporaneidade construído em *Time (Shigan)*? 2. Como se estabelecem os trânsitos entre a obra ensaística teórica e a narrativa fílmica quando se realiza o processo intertextual de retextualização da obra de Barthes (1977) a partir da obra de Kim Ki Duk (2006)? Seguindo o estilo barthesiano, o capítulo foi construído de forma constelar, sendo ele constituído por três principais fragmentos — a releitura de *Fragmentos de um discurso amoroso* através da narrativa fílmica *Time (Shigan)*, um jogo de citações da obra de Barthes (diálogos que o autor faz com a Literatura, Filosofia, etc), e, por último, um diálogo estabelecido entre a narrativa fílmica e outros objetos contemporâneos, quatro canções da banda sul-coreana Nell (2003; 2012; 2013; 2014). Também no labirinto do discurso amoroso foi abordada a questão da falta/ ausência representada pelo conceito de *objeto a*, de Jacques Lacan, a partir do movimento de busca constante da personagem Seh-Hee pelo seu amado Ji-Woo, seja pela ameaça de perda ou pela ausência efetiva de seu objeto amado. Já, para o caso do segundo elemento que compõe o labirinto imagético, no capítulo intitulado labirintos do corpo foram exploradas duas questões: 1. Como é a construção de corpos via cirurgia plástica estética e quais são as suas causas? Primeiramente, será apresentado um breve panorama sobre tal prática médica na contemporaneidade e, após, será realizada uma leitura das causas e efeitos da prática dessa intervenção

---

<sup>1</sup>Sobre labirintos, conferir a obra *Estética do labirinto* de Lúcia Leão (2002).

na obra fílmica *Time (Shigan)*, um dos elementos que mais se destacam na trama. A protagonista Seh-Hee procura, através de várias tentativas, construir novas imagens e novas personas. Mas, em vez de atingir a nova imagem ideal, ela inicia um processo de aprisionamento de si mesma no labirinto dos corpos. Ela não pode mais escapar da constante busca pela imagem e pelo emergente e violento desvelar das camadas de epiderme, pois, o rosto que ela busca está sempre abaixo de um rosto já existente. 2. O que há por detrás da presença de corpos estranhos dentro do corpo narrativo *Time (Shigan)*? Partindo da noção de hibridez que caracteriza a narrativa fílmica, ou seja, a heterogeneidade de textos que compõem a obra, será destacada a presença e a atuação de elementos importantes para a narrativa, tais como fotografias, vídeo e texto verbal. Sobre esses elementos serão analisadas as relações traçadas com a grande narrativa, ou, em outras palavras, o texto narrativo fílmico a partir dos conceitos de *mídias e relações transmidiáticas*, do teórico comparatista Claus Clüver e do conceito de *atrator* do antropólogo Massimo Canevacci, além de questões acerca da interdisciplinaridade.

Pretendo ao longo do percurso de análise dos labirintos imagéticos na obra *Time (Shigan)*, observar os jogos de significantes e os movimentos do olhar que constituem as imagens tanto nos labirintos do discurso amoroso como nos labirintos do corpo. Os labirintos imagéticos da narrativa do cineasta, circundam Seh-Hee de tal forma que fazem-na retornar sempre para o encontro com a sua persona do passado, o que impossibilita o apagamento ou o distanciamento deste, como também impede que seja possível a construção de novos significantes para o futuro, o que faz produzir uma repetição dos significantes do passado e o encontro com o próprio fantasma. Esse pontua-se na narrativa através de diversas materialidades e momentos: presente nas *mídias e relações transmidiáticas*, na construção dos rostos/corpos via cirurgia plástica estética, no discurso amoroso fragmentado e permeado pela ausência e, por último, na busca pelo *objeto a*.

## 1. MUNDO DOS SIGNIFICANTES

Por que cinema coreano? Por que Kim Ki Duk? As respostas a essas questões eu poderia utilizar como uma justificativa para a escolha do objeto de minha pesquisa de dissertação, colocando em cena a existência de uma lacuna ou o estado lacunar, ou, ainda melhor, uma presença fantasmagórica dos estudos de cinema sul-coreano e, em especial a produção cinematográfica do cineasta Kim Ki Duk no âmbito acadêmico brasileiro. Porém, não emprego tais questões como justificativa da escolha do meu objeto de pesquisa, uma vez que, a minha motivação não se resume apenas à presença fantasmagórica de uma manifestação artística e cultural em um determinado país e em *locus* de pesquisa. O que me motiva está mais além... O que me motiva está além dos julgamentos de valores e das convenções da crítica de cinema. O que me motiva está além do cânone cinematográfico. Sim, claro que também está além da convenção do 'confortável' e estável lugar de quem fala sobre o cânone literário, considerando o meu lugar de pesquisadora no Mestrado em Literatura Comparada.

Portanto, o que seria então aquilo que a motiva?— se questionaria o leitor desse texto. Motivar, impulsionar, levar a ler, reler, estudar as narrativas que tecem a narrativa fílmica; a força que provocou esse processo é nada menos do que a experiência de afecção pela narrativa fílmica *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk. A afecção foi desencadeada no momento em que assisti ao filme. ui afetada por *Time (Shigan)* e não seria mais a mesma expectadora e leitora após este choque experienciado. Diante desse contexto de experiência com a narrativa fílmica em questão, defendo a escolha do objeto da minha pesquisa fundamentada pelos conceitos de Gilles Deleuze e Roland Barthes: a afecção e o ato de leitura a partir da minha própria experiência; minha própria leitura, desconsiderando, de certo modo, a possibilidade de ter como ponto de partida a avaliação da crítica de cinema ou acadêmica sobre os referidos cineasta e narrativa fílmica. Assim, considero-me uma pesquisadora que, ao ser afetada no ato de leitura da narrativa fílmica de Kim Ki Duk, tomei a decisão de tornar a narrativa fílmica *Time (Shigan)*, a qual me proporcionara essa experiência única e particular de afecção, um objeto elegível e eleito como o objeto de pesquisa de Mestrado em Letras, Estudos Literários e no campo da Literatura Comparada.

A experiência de afecção me proporcionou a descoberta de um novo mundo de significantes em uma noite de março de 2011. Acredito que fui uma quarta ou quinta-feiras da primeira ou segunda semana do mês de março. A exatidão da data se desvanece diante do choque que senti no momento da incursão em um mundo de significantes, significantes que se colaram à minha mente e ao meu coração.

Iniciação. Um aprendizado foi iniciado. Este era o ponto de partida de uma nova forma de

olhar, um universo que me chamava, apelava veementemente para a minha entrega, este novo mundo dos significantes pedia que eu dedicasse o meu olhar de pesquisadora. Foi então que, ao assistir as primeiras cenas da narrativa fílmica *Time (Shigan)*, eu me defrontei com um estilo de cinema que tem como característica principal a tessitura de uma poética visual desestabilizadora e intrigante e, a mim, não restou nenhum outro movimento que não fosse deixar-me ser tragada pelo redemoinho dos trânsitos imagéticos do cineasta sul-coreano Kim Ki Duk. Somando a isso, eu também estava diante de imagens de uma cultura que pouco conhecia, apesar de tanto desejar conhecê-la mais profundamente.

Mas antes, creio que devo falar sobre a minha primeira cena estética vivenciada com o cinema de Kim Ki Duk. Desde a minha infância, a experiência estética e cultural sul-coreana era algo marcado por sombras de mistério, algo marcado pelo novo, pois, para mim, uma pessoa que tinha contato com as estéticas do extremo Oriente, e aqui refiro-me às do leste asiático, meu universo imaginário era marcado pelas imagens do Japão, China e Taiwan, sendo os significantes dessas culturas familiares para mim desde a infância. Porém, os significantes da Coreia do Sul eram algo a ser desvelados, descobertos por mim um dia. Devido a isso, eu não os havia ainda experienciado, não pelo menos além de elementos superficiais e imagens muito vagas e fugidias. Foi quando assisti, pela primeira vez, um filme sul-coreano e tive um choque. Fui atingida pela poética do cineasta Kim Ki Duk. A primeira experiência de fruição fílmica sul-coreana foi com a narrativa *Casa Vazia (Bin Jip)*, sendo ela uma dos inúmeros e plurais textos literários e narrativas fílmicas indicadas no programa da disciplina de Figurações de Gênero no Cinema e na Literatura no Curso de Graduação em Letras na UFRGS. Sim, o professor Dr. Ricardo Barberena havia selecionado alguns filmes asiáticos e entre eles estava o filme *Casa Vazia (Bin Jip)*. E eu, aluna que naquela época estudava literaturas e culturas francesa e francófonas, fiquei encantada pela estética com a qual foi tecida a obra. Ao assistir a narrativa, eu fiquei tão intrigada por aquela representação da cultura coreana tão silenciosa e silenciante. Os personagens residentes de uma metrópole que até então era desconhecida por mim em seus detalhes até então. Eu me perguntava como era a vida na capital da Coreia do Sul, a cidade de Seul? Como era a relação dos significantes na cultura sul-coreana? Por que a existência daquele silêncio perturbador? Sim, eu precisava compreender os significantes do silêncio. O silêncio, uma nova língua, conforme disse Gilles Deleuze em *O Esgotado*. Eu precisava adentrar nesse mundo do desconhecido, eu necessitava mergulhar no mar dos significantes tão longínquos. Sim, me faltava o conhecimento da cultura sul-coreana, havia uma carência no aprofundamento dos traços culturais presentes nas narrativas fílmicas do cinema sul-coreano, carência a qual eu devia suprir, para que assim eu pudesse torná-los familiares, assim como os traços da cultura japonesa eram para mim.

Sendo assim, foi inevitável o processo a que experienciei após ver a narrativa fílmica *Casa Vazia (Bin Jip)*: eu despertei para uma inquietude que, novamente, se convertia em perguntas. Esse

silêncio, marca da narrativa fílmica seria o avesso/contrário dos significantes? Talvez sim, talvez não. Diante desse deslumbrar, dessa incompreensão e não-certeza, eu não tive outra saída a não ser mergulhar nesse mundo dos novos significantes: a cultura sul-coreana e o cinema de Kim Ki Duk. Como meio de possibilitar a tomada de conhecimento de outras profundezas do oceano, iniciei a experiência de leitora de toda a filmografia de Kim Ki Duk. Porém, uma das narrativas fílmicas, em especial, me lançou ainda mais, ou com maior intensidade para os labirintos dos significantes, ela é *Time (Shigan)*. Foi naquela noite de março de 2011. Sim, eu fui lançada com toda a força nos labirintos de significantes que constituíam uma língua e uma cultura com a qual ainda era recente o meu contato, da qual também fui conhecendo aos poucos seus universos.

E foi devido a essa entrada nos labirintos que eu iniciei o estudo da língua coreana para, no futuro, poder aprofundar a investigação de questões pertinentes à língua e cultura coreanas e desenvolver a minha pesquisa. Além disso, o conhecimento acerca sobre a Coreia do Sul fez com que eu tivesse um mergulho mais profundo na experiência de afeto, pois à medida que eu ia conhecendo mais a cultura através do ato de comunicar em língua coreana e do falar a respeito dela, eu poderia vivenciar diferentes formas de olhar a sociedade coreana. Eu estava nas curvas delineadas pela cultura; estava numa posição demasiadamente sutil do olhar perante ela. Porém, o mergulho deveria ser mais profundo, o risco deveria ser colocado em cena.

Era urgente a demanda. Era urgente percorrer pelos significantes da cultura sul-coreana para que o mergulho fosse realizado. Os labirintos imagéticos de *Time (Shigan)* conduziram-me, num primeiro momento, ao Trabalho de Conclusão de Curso, defendido em 2012 e, mais tarde, até a Coreia do Sul. Eu desejava adentrar pelo/no império dos signos— como Roland Barthes escrevera em *O império dos signos* sobre o Japão e os traços constituintes da cultura desse país a partir do seu olhar em fragmentos, elementos. Eu, pesquisadora também desejava por construir um outro império dos signos, ou seja, o meu império particular, o império dos signos da Coreia do Sul. Queria percorrer a cidade, ver e sentir a sonoridade dos sons da língua coreana, estar imersa no mundo dos significantes coreanos para experimentar no corpo as marcas, reconhecer os labirintos imagéticos, traçar ressignificações, se deslocar. Realizar exercícios e experimentações; operar deslocamentos do Eu: sou o Outro, abdicando a posição de Eu pesquisadora no Brasil que agora é o Outro, aquela que é olhada como a pesquisadora estrangeira, o Outro, exercício de alteridade que, quando se realizou, delineou e deixou marcas impressas no meu corpo. Assim, o meu corpo foi imerso/mergulhado no mar dos significantes do coreano, da cultura e do cinema de Kim Ki Duk. E assim eu tive a experiência do Império dos significantes na Coreia do Sul. Lembro-me ainda de todos os detalhes do primeiro momento, o momento em que cheguei nesse mundo novo: longos três dias de deslocamento e a chegada em uma cidade congelada. A estação era inverno, rigoroso inverno de temperatura negativa; a atmosfera era de

uma peculiar densidade que fazia com que as palavras faladas flutuassem pelo ar. Já, as palavras escritas eram ilegíveis, pois desenhadas de forma que suas cores e texturas eram constituídas por uma matéria gasosa, a mesma das nuvens. Palavras que provocavam vertigem para o meu olhar. Eu via apenas as manchas gasosas e os significantes em movimentos constantes, executando uma dança fugidia, escapando dos meus olhos, deslizando, retornando, se afastando e me atraindo. Entretanto, não era a vertigem o único sintoma: Sim, havia também os sons da língua coreana que me lançavam para um redemoinho. Imagens, sons e olhares. Meu novo mundo de significantes era formado por esses três elementos. Para onde seria levada? Não tinha certeza, mas sabia que o risco era a melhor maneira para executar o meu plano— a minha pesquisa. E a partir do segundo dia até o último dia da minha trajetória pelo território dos significantes, eu tinha o desafio de descobrir um novo espaço e tempo— porque estando nesse novo mundo (no meu império dos signos), a relação tempo-espaço também era outra, tinha uma nova constituição.

A experiência única da imersão é algo indiscutível e, para mim, foi necessária. O risco foi assumido e o salto executado. Mergulhei em um oceano profundo para poder compreender a cultura sul-coreana e os abismos dos personagens da narrativa fílmica *Time (Shigan)*— bem como de outras de Kim Ki Duk— ao longo dos quase duzentos dias vividos na Coreia do Sul. A vertigem e o medo eram constantes, mas para onde eu desejava ir eu não poderia hesitar: — Vá sem medo, dizia-me. Desloque-se e seja o Outro. Pois, uma vez sendo o Outro, eu acreditava que poderia compreender os jogos dos significantes, o movimento do olhar, a construção dos corpos, a ausência e a presença que constituem as imagens labirínticas da narrativa de Kim Ki Duk. Portanto, tive como início da minha trajetória essa experiência de limites, para após iniciar a segunda parte da pesquisa, na qual dediquei o estudo dos labirintos imagéticos a partir das textualidades— intertextualidade, *mídias* e interdisciplinaridade.

## 2. TRÂNSITOS: LITERATURA COMPARADA E CINEMA

Uma vez que esta dissertação tem como objetivo geral a investigação dos labirintos imagéticos na narrativa fílmica de *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk é pertinente traçar um estudo sobre a narrativa fílmica e os movimentos de intertextualidade. Dois movimentos permeiam a análise: a aproximação de textos narrativos e/ou teóricos e a proposta de exercício prático de retextualização. Sendo assim, torna-se fulcral que tal estudo seja realizado no campo da Literatura Comparada, uma vez que esta possibilita a amplificação da discussão e da reflexão sobre texto, narrativa, texto(s)/narrativa, intertextualidade, interdisciplinaridade e hibridismo. Logo, já apresentada a proposta de trabalho, destaco duas questões como norteadoras para a escrita dessa dissertação: 1. No campo da Literatura Comparada, a que se propõe essa pesquisa? 2. Como o trabalho intertextual aqui proposto pode sinalizar novas possibilidades para os estudos da narrativa no campo da Literatura Comparada? Pretendo pontuar tais questionamentos nesse capítulo, porém também espero poder responder tais perguntas, de forma efetiva ou não, ao longo de todo o percurso.

Neste capítulo, primeiramente, pretendo traçar um breve esboço sobre o campo da teoria da Literatura Comparada e as relações de Interdisciplinaridade e Intertextualidade. Logo após, será explorado o termo narrativa fílmica, empregado nessa dissertação, no que se refere ao texto narrativo visual-textual filme. Para finalizar, apresento as áreas do saber dos textos/narrativas que atuam nas relações de caráter interdisciplinar e intertextual, as quais se tornam necessárias para o processo de análise da narrativa fílmica *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk.

Tomo como ponto de partida um breve mapeamento da Literatura Comparada. Tania Franco Carvalhal, pesquisadora e crítica literária, foi uma das precursoras/ fundadoras dos Estudos de Literatura Comparada no Brasil. Na obra intitulada *Literatura Comparada*, publicada em 1986, Carvalhal definiu a prática da Literatura Comparada como “uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (CARVALHAL, 1986, p.6). Além de ser uma forma de olhar as narrativas, a Literatura Comparada pode também ser definida como “uma disciplina autônoma, pois possui objeto e métodos próprios”(CARVALHAL, 1986, p. 7). Sendo, então, uma prática que envolve mais de um objeto, qual seria o foco do estudo da Literatura Comparada? Na obra intitulada *Literatura Comparada: história, teoria e crítica* (1997), a crítica literária Sandra Nitrini aponta que o objeto da Literatura Comparada se centra no “estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si” (NITRINI, 1997, p.24). Também ao ser realizada a prática do comparatismo, segundo Carvalhal, é possível ler os intertextos e compreender como “se trama (ou se tece) o universo literário, a literatura comparada como prática habitual de relacionar” (CARVALHAL, 2003, p.20). Portanto, o comparatismo tem como uma de suas principais características a flexibilidade de diálogo e a mobilidade, o que permite o trânsito

entre a literatura e diversos textos, o diálogo entre distintos campos do saber (interdisciplinaridade), e também com outras culturas.

Além disso, gostaria de destacar a atenção do leitor para um elemento nodal do campo de estudos comparados: a mobilidade. Tal noção é intrínseca à Literatura Comparada, pois, ao mesmo tempo, em que ela é uma prática, uma forma de olhar para o objeto literário, é também uma disciplina. Será então, a Literatura Comparada caracterizada “por uma flexibilidade estratégica, tanto na perspectiva metodológica quanto na perspectiva de seus objetos” (SCHMIDT, 2010, p. 9), conforme apresenta a crítica literária Rita Terezinha Schmidt em *Sob o signo do presente: Intervenções comparatistas* (2010). Logo, torna-se importante destacar dois conceitos-metáfora que conduzem a ato do comparatismo: passagem e mediação. Pois, ainda segundo Schmidt, o comparatismo é como uma “travessia que estabelece conexão entre elementos diferentes” (SCHMIDT, 2010, p. 9). Explica Schmidt que, devido ao fato do comparatismo ser uma travessia, ele “tem ampliado significativamente o seu alcance ao ressemantizar o termo fronteiras a partir de posicionamentos sobre a transversalidade do saber” (SCHMIDT, 2010, p. 9), o que implica em uma “necessidade real de pensar as relações intersistemas e as interfaces entre a literatura e os outros saberes da cultura” (SCHMIDT, 2011, p. 9).

Logo, considero que a Literatura Comparada seja o método investigativo mais adequado para abordar as narrativas fílmicas de Kim Ki Duk, pois a partir da Literatura Comparada é possível realizar uma leitura diferenciada das narrativas. Pode-se perguntar: como o comparatismo, então, se distingue dos demais métodos dos Estudos Literários? E uma das possíveis respostas seria a de que ele se diferencia justamente por ser uma prática que se realiza a partir do conceito-metáfora da passagem. O ato de realizar travessias entre diferentes elementos configura-se como o elemento fulcral para o estudo que eu proponho sobre a poética da narrativa fílmica de Kim Ki Duk, uma vez que a narrativa fílmica apresenta uma pluralidade de elementos que estabelecem diálogo com outras áreas do saber (Psicanálise, Antropologia, etc.) deixando evidentes as possibilidades de ser realizada uma travessia longa e intensa impulsionada pela presença de inúmeros elementos que se apresentam ao olhar do pesquisador.

Portanto, para o estudo da poética narrativa delineada pelos labirintos imagéticos de Kim Ki Duk, tornou-se necessário realizá-lo no âmbito do comparatismo, pois somente nessa área dos Estudos Literários, a meu ver, é possível explorar o objeto tão rico e tão denso, problematizando-o em suas multiplicidades tanto como narrativa visual quanto como verbal, ou seja, entendendo-o como uma narrativa de natureza e constituição híbrida. A análise dos labirintos imagéticos tem como fio condutor o desvendar dos significantes que permeiam os labirintos imagéticos traçados pelo cineasta sul-coreano, bem como das implicações culturais que o seu trabalho carrega. Tal análise é possível de ser realizada no âmbito dos Estudos Literários e, mais especificamente, entendendo a leitura pelo viés de multiplicidade de olhares, tal como é proporcionado pela Literatura Comparada, a partir das relações intersistemas materializadas através da interdisciplinaridade e da intertextualidade.

Sobre a intertextualidade é importante destacar que ela carrega em sua materialização o traço da mobilidade. É uma noção que pode ser definida ao mesmo tempo como chave de leitura e como um modo de problematizar o literário, conforme aponta Tania Franco Carvalhal em *O próprio e o alheio* (CARVALHAL, 2003, p.74).

Coloco em cena de discussão a teórica Julia Kristeva, quem apresentou pela primeira vez o termo intertextualidade nos Estudos da Linguagem no final da década de sessenta. Em sua obra *Introdução à semiótica*, publicada em 1969, ela define intertextualidade como um cruzamento de enunciados de textos anteriores a ele. Sendo assim, devido a esse conceito, o texto literário não pode mais ser visto como um objeto isolado, pois ele “se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Alguns anos após, Gérard Genette em sua obra *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), posiciona-se de forma que anula o caráter relacional da intertextualidade apresentada por Kristeva. Pois, para ele, a relação intertextual se realiza através da “presença efetiva de um texto em um outro”(GENETTE Apud SAMOYAULT, 2008, p. 29), dessa forma distanciando a intertextualidade da noção de derivação, pois, para Genette, esse tipo de relação produz a derivação de um texto através de um outro texto anterior a ele, processo que deve ser visto como hipertextualidade (paródia e pastiche). Portanto, ele apresenta a intertextualidade como um das cinco categorias de transtextualidade<sup>2</sup>, sendo, então, essas relações apresentadas entre objetos, estritamente, poéticos. E o que Genette diz sobre a Intertextualidade? Conforme aponta Tiphaine Samoyault, Genette defende que a Intertextualidade deve ser vista como um componente relacional e não como transformacional (SAMOYAULT, 2008, p. 30). Logo, a Intertextualidade, para Genette, se configura como

a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sob uma forma menos explícita e menos canônica, a do plágio (em Lautréamont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sob uma forma ainda menos explícita e menos literal, a da alusão, isto é, de um enunciado, cuja plena inteligência supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete necessariamente uma ou outra de suas inflexões, que, de outro modo, não seria aceitável (GENETTE Apud SAMOYAULT, 2008, p. 31)

Mas, o que diz o crítico literário e teórico francês Roland Barthes a respeito das relações intertextuais? Para ele, a intertextualidade se define como uma relação interliterária, em que “um único texto vale por todos os textos da literatura. A literatura não é mais do que um único texto”, pois “todo texto é um tecido novo de citações passadas” (BARTHES, *Texte (théorie du)*, 1973)<sup>3</sup>.

Em obra posterior, *O rumor da língua*, publicada em 1984, Barthes problematiza a noção de texto e de leitura:

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural **irredutível** (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de

<sup>2</sup>Intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade .

<sup>3</sup>Ver BARTHES, Roland. *Texte théorie du*, In: *Encyclopædia Universalis*.

sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação (BARTHES, 2004, p. 70).

Será na pluralidade do texto— investigação dos sentidos fulgurantes em uma leitura em movimento, ou seja, na travessia que, a meu ver, a pesquisa em Literatura Comparada pode ser realizada. Novamente, o termo travessia aparece como efeito decisivo para o ato da pesquisa nos Estudos literários. Logo, nesse cruzar para o outro lado e seguir pela trilha dos sentidos, a Literatura Comparada tem como aporte a intertextualidade e, por intermédio dela, pode dedicar o olhar para a rede de ligações, o emaranhado de linhas que se dialogam, linhas que carregam traços de outros textos e que proporcionam múltiplas leituras dos objetos narrativos.

Também da obra *O rumor da língua*, a reflexão do teórico Roland Barthes sobre interdisciplinaridade deve ser destacada. Sendo também outro termo-chave da Literatura Comparada, a interdisciplinaridade é problematizada pelo teórico francês, como pode ser visto na citação a seguir

O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se. Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar o assunto (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio, eu, um desses objetos (BARTHES, 2004, p.105).

A partir dessa noção de Barthes, a intertextualidade e a interdisciplinaridade se aproximam, quase chegam a se fundirem: o que seria a criação desse objeto novo mencionado por Barthes? Seria prática intertextual aliada à interdisciplinaridade? Espera-se que este estudo da narrativa fílmica *Time (Shigan)*, proposta da dissertação, possa responder ou chegar o mais próximo de uma resposta ao longo da travessia de leitura da obra fílmica no âmbito comparatista.

Após ter apresentado brevemente as noções de Literatura Comparada, intertextualidade e interdisciplinaridade, agora apresento o termo ‘narrativa fílmica’, o qual foi eleito por mim para se referir à narrativa *Time (Shigan)* e que prefiro utilizar, ao invés de empregar o termo ‘filme’. No entanto, para justificar a escolha do nome para o objeto ‘texto narrativo visual-textual’, o qual pesquiso, tenho que retornar ao ponto de partida: ao meu projeto de dissertação, a fim de que seja melhor esclarecida e compreendida a escolha do termo.

O projeto intitulado ***(Nos) Labirintos imagéticos da narrativa fílmica Time (Shigan) de Kim Ki Duk: olhar, corpo e discurso amoroso*** tem como proposta geral investigar a poética narrativa do cineasta sul-coreano Kim Ki Duk a partir dos labirintos imagéticos tecidos pelos movimentos de significantes na narrativa fílmica *Time (Shigan)* de 2006. Sendo essa narrativa marcada por elementos imagéticos e verbais, o estudo proposto por mim pretende analisar os recursos utilizados nas tessituras da narrativa, ou seja, buscar uma aproximação teórica e prática que leve em conta o caráter híbrido desse objeto. Para tal, instigo um olhar mais atento para o uso do termo narrativa fílmica no lugar do termo ‘filme’. Nesse ato de nomear a obra, eu sinalizo a natureza híbrida do objeto em

questão, mas tento me manter, de algum modo, no campo da literatura: trata-se de uma narrativa que é tecida não somente por palavras, como também por imagens. Essas imagens, por sua vez, estão dispostas em um tempo e em um movimento, e que, por outro lado, são imagens que constroem e também são construídas a partir do verbal. Logo, não é possível ser algo definível satisfatoriamente nem como filme e nem como literatura; pelo contrário, trata-se de algo que apenas pode ser nomeado se o traço da hibridez estiver presente em seu nome.

Entendo a expressão narrativa fílmica como um ser híbrido, aquele ser que carrega em sua corporeidade os elementos tanto verbais quanto imagéticos com tempos, espaços e criação de imagens diversificados. Ao empregar, portanto, narrativa fílmica entendo que há uma abertura não somente para o estudo dos signos, mas também para os jogos de significantes— verbais e imagéticos e que o traço da hibridez se torna explicitado e vivo.

Portanto, para sustentar a minha escolha, trago para a discussão o crítico João Manuel dos Santos Cunha, o qual aponta no artigo intitulado “*Comparatismo literário e multiplicidade midiática: os limites de uma impossibilidade*”, dois termos muito importantes para o campo comparatista: a transtextualidade e a intermedialidade (CUNHA, 2011, p.178). No que se refere às relações entre objetos heterogêneos ou híbridos, contribuem também as noções de transtextualidade apresentado por Genette, o qual já foi abordado neste capítulo, e o do teórico Claus Clüver<sup>4</sup>, o qual propõe que os Estudos Interartes seja revisto/reconcebido como Estudos Intermidiáticos<sup>5</sup>.

Diante dessa ampliação do olhar e da natureza dos objetos heterogêneos, a preocupação seria como se realiza o estudo comparatista entre literatura e cinema. Para Cunha, o ponto de partida é a definição do filme como “processo cinematográfico/estética fílmica/ filme de cinema = texto narrativo de ficção montado por sequência de imagens” (2011, p.180). Dessa forma, para o autor, o cinema opera no espaço da narratividade (2011, p.180). Essas reflexões, em minha opinião, tornam evidente a hipótese de que o objeto filme pode ser considerado como narrativa fílmica.

Assim, em seu principal objetivo está marcado o movimento, como também no próprio objeto está marcado o transitar entre narrativa verbal e narrativa visual — a configuração de uma narrativa fílmica, um ser híbrido.

Se a obra *Time (Shigan)* é marcada pela poética dos limites, a poética dos movimentos em que jogos de significantes e imagens transitam convulsivamente/deliberadamente/caoticamente e formam labirintos, redemoinhos, provocam contrastes, assinalam excessos e ausências, poderia perguntar: O que há nessa região? O que há nesse espaço abissal? Como acessar nessa narrativa, a poética dos limites de

---

<sup>4</sup>Claus Clüver, professor emérito do departamento de Literatura Comparada da Indiana University Bloomington . Formado na University of Hamburg. Especialista em Estudos Interartes, se dedica ao estudo de inter-relações da literatura, Artes Visuais e música, especialmente Poéticas Visuais e formas de textos híbridos, tendo como foco questões da representação nas Artes.

<sup>5</sup>O teórico Claus Clüver tinha como objetivo construir uma, base teórica própria para os estudos, desenvolvendo os termos como mídia, mídias e as suas relações na Intermedialidade. Tal movimento acaba por distanciar Estudos Intermidiáticos das “Artes Comparadas”, termo muito recorrente até então no campo da Literatura Comparada. Para Clüver, ao desenvolver o campo dos Estudos Intermidiáticos é possível ampliar os sentidos do estudo das relações textuais.

Kim Ki Duk? E responder: A partir da Literatura Comparada, embora, na prática, isso não seja tão simples.

Quando se efetiva o estudo da narrativa através da Literatura Comparada aliada a outras áreas do saber é possível traçar esse movimento de desvendar uma narrativa fílmica. Mas quais seriam os outros textos de distintos universos do saber que se tornaram presentes no estudo dos labirintos imagéticos da narrativa fílmica *Time (Shigan)* dessa dissertação? Para sugerir possíveis respostas é preciso um movimento duplo: listar as várias disciplinas ou áreas envolvidas e, mais adiante, desenhar, montar, uma constelação de significantes.

Em primeiro lugar, se fossem estabelecidas relações com diversas áreas do saber, elas foram: a **Psicanálise** de Jacques Lacan para compreender o trânsito de significantes, a questão do olhar, do sujeito e do Outro, como também as causas da prática da cirurgia plástica facial, elemento muito importante na narrativa fílmica estudada; a **Filosofia** de Gilles Deleuze para aprofundar o embasamento teórico sobre narrativa fílmica, no que se refere ao expandir reflexões sobre imagem e cinema; a **Antropologia** de Massimo Canevacci no que se refere ao olhar, às imagens e os corpos; a **Psicologia** e os **Estudos Culturais** para poder contextualizar melhor a cultura sul-coreana pensada sob o recorte da polêmica e abusiva prática de cirurgia plástica no país, problematizada na narrativa fílmica *Time (Shigan)*; e por último, o que não quer dizer que a lista se esgote, a relação de intertextualidade com a **Teoria Literária**, representada por dois teóricos: 1. Roland Barthes, no que diz respeito à teoria que atua em duplo processo, o de estudo da narrativa a partir dos fragmentos e do discurso amoroso, como também o de exercício de prática intertextual constelar; 2. Claus Clüver, em relação à investigação das relações entre a narrativa fílmica e as *mídias*, possibilitadas pelo olhar contemporâneo dos Estudos Interartes dentro da disciplina Literatura Comparada.

Nesse segundo momento, a própria dissertação poderia ser ‘desenhada’ como uma nuvem ou constelação de significantes:



### 3. KIM KI DUK: O CINEASTA DAS IMAGENS LABIRÍNTICAS

I didn't learn systematically the filmmaking process, but within time, I learned about humans and their lives as well as various mechanical techniques. I believe that within a mechanical principle there lies a human principle and that within the nature's mystery, there lies human sensibility.

Kim Ki Duk, 2009<sup>6</sup>.

Dedico este capítulo da dissertação para apresentar ao leitor e ao meio acadêmico brasileiro o cineasta sul-coreano Kim Ki Duk<sup>7</sup>, autor da narrativa fílmica *Time (Shigan)*, autoria que vai além da direção, pois Kim é também roteirista, produtor e editor em muitos de seus filmes. Em uma simples linha eu poderia defini-lo como o cineasta que cria narrativas fílmicas que têm como principal característica uma poética visual marcante, carregada de estilo único, narrativas que instigam o olhar do espectador para cenas poéticas desestabilizadoras e intrigantes, e que lançam o leitor para um movimento de leitura e deslocamentos dos campos de certeza e de valor, produzindo um defrontar com a face mais obscura do humano em um deslizar entre o real e a ficção.

Entretanto, tratando-se de ser um trabalho científico-acadêmico, nessa dissertação eu não poderia apenas e somente apresentar a minha definição. Sendo assim, proponho traçar aqui no texto diferentes pontos de vista nodais para as figurações do cineasta sul-coreano no campo acadêmico e da crítica de cinema. As figurações, portanto, oscilam por três elementos/temas norteadores, e apesar dessa tentativa de divisão, obviamente, eles não podem ser completamente isolados em blocos. Assim, estão mais configurados como elementos limiars<sup>8</sup>, uma vez que ao longo das narrativas são elementos/temas que entram em contato, se contaminam, se mesclam e se difundem constantemente. São eles: a minha leitura de pesquisadora; as figurações de Kim Ki Duk do ponto de vista das críticas ocidental e sul-coreana, onde se percebe a diversidade e as divergências a respeito de Kim Ki Duk, protagonizadas por diferentes vozes e olhares; e, por fim, a figuração de Kim por si mesmo, ou seja, a proposta seria apresentar o cineasta sul-coreano a partir de um breve mapeamento de sua figura, sendo

<sup>6</sup>In: MERAJVER-KURLAT, Marta. *Kim Ki Duk on movies, the visual languages*. New York: Jorge Pinto Books, 2009. p. 71.

<sup>7</sup>Ver Anexos: 8.1. Filmografia de Kim Ki Duk.

<sup>8</sup>Com a finalidade de discutir mais sobre a noção de *limiar*, cito a crítica Rita Lenira de Freitas Bittencourt. Em sua tese intitulada *Poéticas do presente: limiars* (2005), a autora, apresenta primeiramente a definição de "limiar" de um dicionário "s.m. Pedra ou peça de madeira colocada ao nível do pavimento, em porta ou portal, para servir de piso de entrada; soleira, espaço ou patamar junto à entrada. (fig.) Entrada, portal, ádito, porta. (Do lat.: *liminare* - pertencente à soleira)"(BITTENCOURT, 2005, p.11). E, partir da figura da soleira, Bittencourt explora a noção de "limiar" como um elemento marcado pela passagem. Portanto, o "limiar" é definido, em sua tese de doutorado, como: "Seja num exercício acadêmico de análise ou na tradicional definição linguística normativa, o limiar marca uma passagem, porta ou portal, num espaço simbólico de trânsito, destinado a entradas e saídas; é uma espécie de alfândega ou de *free shop*, e pertence invariavelmente à categoria do entre-lugar, onde, ainda que por momentos, borram-se as identidades, indefinem-se as nacionalidades, uniformizam-se ou de(sen)formam-se os discursos, no hiato exato 'entre o tempo e o nada'" (BITTENCOURT, 2005, p.12).

que, para isso, seria necessário percorrer temas tais como a biografia, os relatos do cineasta sul-coreano sobre a crítica e a reflexão do próprio cineasta sobre o ato criador e sobre os elementos de sua poética fílmica. Em relação a esse último ponto, no entanto, apesar das tentativas, não foi possível separar as figurações da crítica sobre Kim Ki Duk das reflexões do próprio cineasta sobre a sua obra, sendo então um limiar que vai se materializar ao longo do texto.

### 3.1. *Vendo e lendo Kim-Ki-Duk*

Kim Ki Duk é uma figura intrigante, assim ele pode ser denominado. E por que destino a ele o adjetivo intrigante? Uma resposta possível, talvez, é que o cineasta é descrito e personificado pelos críticos a partir de imagens tão contrastantes, imagens que se opõem de forma tão violenta que me levam a pensar em uma rede de intrigas, com posições opostas: Kim Ki Duk hora é um cineasta aclamado, e hora um cineasta controverso. Ao questionar o motivo desta oscilação, dessa construção de imagens sobre o cineasta que se chocam, percebo igualmente imagens impulsionadas por forças violentas e antagônicas.

Diante desse contexto problemático, cabe tecer uma breve contextualização dos discursos dos dois universos da crítica de cinema que circundam o cineasta Kim Ki Duk, mas antes se torna necessário apresentar a biografia do cineasta, para que seja talvez um pouco mais esclarecedor o motivo de sua imagem ser caracterizada por ideias de extremos no campo do cinema sul-coreano contemporâneo. A seguir, cito um trecho da biografia do cineasta escrita por Hye Seung Chung, crítica de cinema e estudos de mídias, professora em Colorado State University, nos Estados Unidos, autora do livro intitulado *Kim Ki Duk*<sup>9</sup>:

Born December 20, 1960, in the remote mountain hamlet of Bonghwa, North of Kyongsan Province (southeast of Seoul), Kim experienced numerous setbacks— including class discrimination and harassment based in lowly status— as a young boy forced to fit into an elitist system that privileged industrial growth, capitalist development, educational achievement, and personal wealth during the Park Chung Hee era. When he was nine years old, his family moved to Ilsan, on the outskirts of Seoul. After graduating from elementary school, Kim enrolled in Samae Industrial School, an agricultural training institute, but had to drop out in accordance with his father's orders. Having grown disappointed by the academic failings of his eldest son, who was expelled from school, Kim's father forced his second son to abandon hopes of upward mobility through formal education and instead focus his effort on landing work in factories. For six years starting in 1976, Kim took up various menial jobs, working at an auto junkyard, various construction sites, a button factory, and for electronics manufacturers. (...) To scape from his abusive father, Kim volunteered to join the Marine Corps in 1982, two years after the repressive, militarist Chun Doo Hwan regime came into power. After five years of service in the most physically and mentally demanding military division in the Republic of Korea, the ex-marine turned to volunteer work for a Baptist church in the Namsam area in Seoul and attended nighttime seminary classes with the intention of becoming a preacher. During his three-year residency at this church for the visually impaired.

<sup>9</sup>CHUNG, Hye Seung. *Kim Ki-duk*. Chicago:University of Illinois, 2012.

Kim nurtured his love of painting, a lifelong hobby that he had developed as a child. In 1990, Kim cashed in his savings and flew to Paris, eventually spending three years in the City of Lights and in a seaside village near Montpellier, in the South of France, as a sidewalk artist (CHUNG, 2012, p.4).<sup>10</sup>

Uma das hipóteses para a qualificação de "intrigante" do cineasta Kim Ki Duk pode ser o fato de que ele, vindo de uma classe humilde, foi contra todas as amarras da classe social a que pertencia e contra as expectativas que a ele a família e a sociedade sul-coreana destinaram, alcançando um lugar que era inimaginável em uma época em que a Coreia estava em regime que priorizava o rápido crescimento industrial, como comenta Hye Seung Chung na citação acima.

Ele é a exceção. Seguiu um movimento contra as expectativas negativas e limitadoras e foi além. A ele foi negada a continuidade dos estudos, devido ao autoritarismo de seu pai. Se estudar no Ensino Médio era um sonho interdito e interrompido, a formação acadêmica era uma ousadia e algo inalcançável devido às condições financeiras da sua família. Porém, Kim ultrapassou as barreiras e tornou-se um cineasta praticamente de forma autodidata, apesar da sua classe social e dos obstáculos na educação. Talvez seja por isso que para os críticos sul-coreanos ele é uma figura desestabilizadora, pois ele transgrediu uma regra: mesmo não tendo formação acadêmica ele se tornou um artista renovador no campo do cinema, circulando pelos festivais, lançando seus filmes e sendo premiado e aclamado, principalmente fora de seu país. Kim Ki Duk ocupa um lugar que a ele não era pré-destinado, rompeu e transcendeu as amarras do preconceito de classes e ocupou magistralmente o seu *locus* de artista, fundando a marca do seu estilo no campo do cinema sul-coreano.

### 3.2. Figurações de Kim Ki Duk pela crítica

O segundo passo para apresentar o cineasta é explorar o seguinte elemento-tema: as figurações de Kim Ki Duk pela crítica de cinema, a partir de uma pergunta: Qual é o aspecto mais

---

<sup>10</sup>Nascido em 20 de dezembro de 1960, numa remota aldeia montanhosa em Bonghwa, ao Norte da Província de Kyongsan (sudeste da capital Seul), Kim experienciou diversas contrariedades— incluindo discriminação de classe e abusos devido ao seu baixo status— como um jovem garoto que foi forçado a se enquadrar em um sistema elitista que privilegiou o crescimento industrial, desenvolvimento do capitalismo, realização educacional e riqueza pessoal durante a era Park Chung Hee. Quando ele tinha nove anos de idade, sua família se mudou para Ilsan, no subúrbio de Seul. Após se graduar no ensino fundamental, Kim se matriculou na Escola Industrial Samae, um instituto de formação agrícola, mas teve que desistir para seguir as ordens de seu pai. Tendo se desapontado pelo fracasso acadêmico de seu filho mais velho, o qual foi expulso da escola, o pai de Kim forçou o seu segundo filho a abandonar a esperança de ascender socialmente através da educação formal e, no lugar disso, concentrar os seus esforços como trabalhador de fábricas. Por seis anos, iniciando em 1976, Kim assumiu vários trabalhos braçais, trabalhando em um ferro velho de carros, na construção civil, numa fábrica de botões e em fábricas de equipamentos eletrônicos./ Para escapar de seu pai opressor, Kim voluntariamente participou do grupo de fuzileiros navais em 1982, dois anos após o repressivo regime militar de Chun Doo Hwan tomar o poder. Após cinco anos de serviço no mais fisicamente e mentalmente exigente divisão militar da República da Coreia, o ex-fuzileiro se tornou um voluntário numa Igreja Batista na região de Namsam em Seul e participou de aulas do seminário noturno com o objetivo de se tornar um pastor. Durante os três anos de trabalho nessa igreja com deficientes visuais, Kim nutriu o seu amor pela pintura, um antigo hobby que ele desenvolveu desde quando era criança. Em 1990 Kim usou todas as suas economias e voou para Paris, finalmente gastando três anos na Cidade das Luzes e na região costeira de um vilarejo próximo a Montpellier, no sul da França, como um artista de rua. (Tradução minha)

marcante do cineasta sul-coreano Kim Ki Duk na crítica?

Claro que o plano mais evidente é o status de instabilidade que ronda o seu nome, na crítica e no público. Kim é marcado e definido na crítica pelo duplo e, segundo a crítica sul-coreana Kim So-hee<sup>11</sup>, há uma divisão que leva a crítica e o público, às vezes, a lados extremamente opostos. Dessa forma, coloco em cena outra definição de Kim feita por uma crítica também sul-coreana, Hye Seung Chung. Ela define o estilo do cineasta Kim Ki Duk como peculiar:

As a self-trained visual artist with little formal training in filmmaking, Kim Ki Duk is a distinctive talent in world cinema, someone whose oeuvre spills over with painterly landscapes — from placid lakes and sunbleached seashores to mist-shrouded mountains and windswept fields. Yet those sometimes serene evocations of the natural world contrast sharply with the agitated mental state of his films' anguished characters. Exposing the dark underbelly of Korean society and training an unforgiving lens on the actual as well as imagined spaces where criminal activities proliferate and corruption or vice is a fact of life, Kim's cinema simultaneously respects and deconstructs conventional codes of realism through the incorporation of metaphysical elements and fantasy sequences (CHUNG, 2012, p.2).<sup>12</sup>

De acordo com Chung, o cineasta pode ser definido como um talento distinto no mundo do cinema, e, claro, também no campo do cinema sul-coreano. Mas qual seria a causa que o levava ao status de "talento distinto"? Entendo que Kim Ki Duk carrega nele a marca da exceção: experienciou um peculiar processo de formação como cineasta, ao aprender as técnicas de direção e outros temas do fazer cinematográfico não num curso de cinema acadêmico como tradicionalmente os cineastas sul-coreanos fazem, mas sim, majoritariamente, de forma independente, como um intelectual autodidata. Sendo assim, ao longo de sua trajetória de formação, ele teve apenas uma breve experiência de contato com o mundo acadêmico, quando participou de uma oficina de escrita de roteiro oferecida pelo Korea Scenario Writers Association em 1993 na Coreia do Sul, participação esta que rendeu a escrita do roteiro *A painter and a Criminal Condemned to Death*<sup>13</sup> e o prêmio de primeiro lugar do concurso promovido pelo *Korea Educational Institute of Screenwriting* (MERAJVER-KURLAT, 2009, p.23).

Indo além da sua história de formação como cineasta à margem do mundo acadêmico sul-coreano, Chung também destaca o estilo da poética visual de Kim Ki Duk como aquela que se constrói por paisagens pintadas que atuam como evocações serenas do mundo natural, as quais contrastam

<sup>11</sup>Conforme pode ser visto em KIM, Ki Duk. *Biography*. Kim Ki Duk?, from Crocodile to Adress Unknow, Seul: Ed. Lee Hae-jin LJ Filme, 2001, p.1-6. Entrevista concedida a Kim So-Hee.

<sup>12</sup>Como um artista visual autodidata com limitado treinamento em filmagem, Kim Ki Duk é um distinto talento no mundo do cinema, alguém cuja obra transborda com paisagens pictóricas — de calmos lagos e para praias iluminadas pelo sol às montanhas envoltas em névoa e campos varridos pelo vento. No entanto, essas evocações por vezes calmas do mundo natural contrasta nitidamente com o estado mental agitado de personagens angustiados de seus filmes. Expondo o lado sombrio da sociedade coreana e treinando uma lente implacável sobre os espaços reais, bem como imaginado, onde proliferam as atividades criminosas e de corrupção ou o contrário, é um fato da vida, o cinema de Kim simultaneamente respeita e desconstrói os códigos convencionais de realismo através da incorporação de elementos metafísicos e de seqüências de fantasia. (2012, p.2) (Tradução minha)

<sup>13</sup>Há divergência entre fontes ao se referirem ao roteiro premiado de Kim Ki Duk pelo Korean Film Council (KOFIC), apresentando nomes e datas diferentes: De acordo com Chung (2012), o roteiro premiado é *Illegal crossing (Mudan boengdan)*, de 1995 (CHUNG, 2012, p. 4). Já Gombeaud (2006) apresenta *Painter and prisoner*, de 1994. Outro roteiro também é citado: *Illegal crossing*, de 1994. (GOMBEAUD, 2006, p. 10). Porém, para YANG You-jeong; JUNG Hyun-chang; BAE So-hyun, na obra *Who's Who Directors* (2008), publicada pelo KOFIC, presente na biografia de Kim Ki Duk o roteiro citado se chama *Jaywalking* e lançado em 1995.

brutalmente com o estado mental agitado e conflituoso dos personagens de seus filmes. Kim é um cineasta que tem a sua poética um conjunto de imagens deslizando entre extremos: exhibe tranquilas paisagens que abrigam personagens no mais intenso grau de angústia, por exemplo.

Ainda, segundo Chung, as narrativas fílmicas de Kim magistralmente mostram-se como um exercício simultâneo de respeito e de desconstrução dos códigos do realismo através da incorporação de elementos metafísicos, e, dessa forma, construindo sequências de fantasia. (CHUNG, 2012, p.2). Tal exercício é necessário para expor o lado obscuro das entranhas da sociedade sul-coreana, o lado que, talvez, a nação quer que permaneça silenciado, esquecido, mascarado.

Após ter realizado um breve esboço da figuração de Kim Ki Duk no campo da crítica de cinema, que é bastante reduzida na Coreia do Sul, problematizo, a seguir, as divergências entre conceitos/olhares/opiniões a respeito de Kim Ki Duk. O motivo é facilmente identificável: sendo ele alguém que desliza entre denominações de "gênio" na arte cinematográfica e um "controverso", aclamado por uns e odiado por outros, é a noção de instabilidade que eu gostaria de desenvolver um pouco mais em sua apresentação. Por isso, cito o crítico Hyun-Jung Min, pesquisador que tornou as narrativas fílmicas Kim Ki Duk objetos de sua pesquisa de doutorado intitulada *Kim Ki Duk and the cinema of sensations* (2008)<sup>14</sup>:

While Kim Ki-duk is considered one of the most talented and important directors currently working in South Korea by the international film communities, Kim Ki-duk's reputation in his own country has been, at best, mixed – composed of a few enthusiastic supporters and many disgruntled detractors. He is praised for his uninhibited and painterly images, yet many film critics have been displeased by his shocking, bizarre, voyeuristic, gruesome, and violent images, as well as his politically suspicious characters and stories. General Korean audiences have been equally unsympathetic to his films and none of his films have been commercially successful in South Korea, except *Bad Guy* (2001)<sup>15</sup> (MIN, 2008, p.1).

De acordo Min, Kim Ki Duk é uma figura que sofre com a disparidade de pontos de vista da crítica e da audiência sul-coreanas que fazem acusações, provenientes de um olhar que julga as obras do cineasta por terem em sua tessitura elementos não comumente presentes no cinema coreano. Dessa forma, nas obras de Kim, são destacados somente os aspectos de desconforto causado pela violência e o impacto do choque, vistos como elementos negativos. Porém, segundo o crítico, esses elementos estranhos, inesperados e que causam o choque estão ali presentes, nas narrativas fílmicas, não para serem vistos somente como violentos ou que simplesmente têm como função causar desconforto. Esses elementos estão na trama narrativa e imagética como elementos que auxiliam na execução do

<sup>14</sup>Conforme MIN, Hyunjun. *Kim Ki Duk and the cinema of sensations*. , College Park, University of Maryland, 2008. Tese de Doutorado em Filosofia.

<sup>15</sup>Enquanto Kim Ki-duk é considerado um dos diretores mais talentosos e importantes atualmente trabalhando na Coreia do Sul pelas comunidades internacionais de cinema, A reputação de Kim Ki-duk em seu próprio país tem sido, na melhor das hipóteses, um misto — composto de alguns que o apoiam entusiasmados e muitos detratores descontentes. Ele é elogiado por suas imagens desinibidas e pictóricas, No entanto, muitos críticos de cinema se desagradaram por causa das imagens chocantes, bizarras, voyeurista, horripilantes, e violentas, assim como seus personagens politicamente suspeitos e histórias. Em geral, a audiências coreana têm sido igualmente sem compaixão para seus filmes e nenhum de seus filmes foram bem-sucedidos comercialmente na Coreia do Sul, com exceção *Bad Guy* (2001) (Tradução minha)

plano criativo do cineasta. Em entrevista a Kim So Hee, Kim Ki Duk declara, a respeito de sua definição de filme "semi-abstrato":

How can I possibly show a beautiful, positive world that could be cured of this problems in a single day? For me, the first step toward healing is in revealing our sicknesses as they really are. My definition of 'semi-abstract film' reflects my own desire to present the borderline where the painfully real and the hopefully imaginative meet (CHUNG, 2012, p.130)<sup>16</sup>.

Kim Ki Duk deseja refletir o próprio desejo de apresentar a linha que marca a fronteira onde o sofrimento real e a esperança imaginariamente se encontram, sendo que para poder desvelar essa linha fronteira a violência e o choque atuam como elementos fulcrais. Assim, o cinema atua como o meio particular de compreender e conhecer o mundo, e nas narrativas fílmicas o mundo é problematizado através de imagens que causam choque, pois elas desvelam as marcas silenciadas. Logo, são narrativas fílmicas que tornam possível refletir sobre os temas dolorosos, as fraquezas e doenças que permeiam a existência humana.

Uma vez que o cinema de autoria de Kim Ki Duk explora o limiar entre o sofrimento e a esperança, numa tentativa de expor as cicatrizes e as feridas que marcam o corpo e a subjetividade no mundo real e contemporâneo, como cicatrizes de um mundo doentio, será essa exposição intensa e um tanto chocante a forma escolhida para estabelecer uma espécie de "cura" para a humanidade, ao colocar em cena a violência e a opressão silenciadoras.

### **3.3. Kim Ki Duk por ele mesmo**

Levando a reflexão a outro limiar: a crítica sul-coreana e o posicionamento de Kim Ki Duk perante ela, primeiramente, gostaria de apontar um excerto da entrevista para Kim So-Hee, na qual Kim Ki Duk responde sobre as opiniões a respeito de seus filmes:

KS: Opinions of your film are always divided into extremes. This is quite extraordinary in Korea. On the other hand, the international response has been very positive.  
 KK: No film can be perfectly interpreted and understood by one critic. However, I would like to point out that Korean film critics have the tendency to generalize their opinion of a film based on their personal moral values. I clearly want to create a world that exists outside the boundaries of 'morality and common sense' (CHUNG, 2012, p.138).<sup>17</sup>

<sup>16</sup>Como eu poderia mostrar um belo e positivo mundo que pode ser curado de seus problemas em um único dia? Para mim, o primeiro passo em direção à cura é revelando as nossas enfermidades como elas realmente são. A minha definição de filme semi-abstrato reflete o próprio desejo de apresentar a linha da fronteira onde dolorosamente real e a esperança imaginariamente se encontram. (Tradução minha)

<sup>17</sup>KS: Opiniões a respeito de seu filme são sempre divididas em extremos. Isso é absolutamente extraordinário na Coreia. Por outro lado, a resposta internacional tem sido muito positiva./ KK: Nenhum filme pode ser perfeitamente interpretado e compreendido por um crítico. No entanto, gostaria de salientar que os críticos coreanos de cinema têm a tendência de generalizar a sua opinião sobre um filme baseado em seus valores morais pessoais. Eu quero claramente criar um mundo que existe fora dos limites da "moralidade e bom senso" (2012, 138). (Tradução minha)

Para Kim Ki Duk, portanto, a crítica não pode avaliar os seus filmes acreditando na totalidade, ainda mais que os críticos sul-coreanos apresentam a tendência de padronizar a leitura dos filmes a partir de valores morais pessoais, definindo o valor como o elemento que vai banalizar a crítica e a leitura de uma obra.

Entendo que a crítica não pode ser realizada tendo como base o julgamento moralista, a partir da qual, na maioria das vezes, a obra fílmica de Kim Ki Duk é lida, conforme a declaração do próprio cineasta. Isso é ponto pacífico no ocidente, desde, por exemplo, Barthes (*Crítica e Verdade*, 1966) ou, mais recentemente, os de Compagnon (*O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*, 1998).

Diferentemente das críticas sul-coreanas, tais como Chu Yu sin, Kim Seun Yeop, Yu Gina e do crítico Kang Song Yeol<sup>18</sup> que acusam Kim Ki Duk de misoginia (CHUNG, 2012, p. 69) e fazem uma leitura descontextualizada dos filmes do cineasta, acredito que é necessário realizar uma leitura da cultura sul-coreana, uma leitura das suas bases e desdobramentos no contemporâneo, que extrapola as barreiras do moralismo, para suavizar um pouco essas acusações. Como o cineasta propõe em diversas declarações, a construção das narrativas fílmicas exercem o papel de mostrar a possibilidade de ruptura com as amarras da moralidade, sobretudo da “boa” moral repetida na sociedade sul-coreana e imposta por ela, sendo tal ruptura somente possível através da arte. Nesse contexto, Kim vai discordar da opinião do *mainstream* e criar em suas narrativas um outro mundo, em que as narrativas são, inevitavelmente, construídas por um olhar desviante, ou que propõem um outro olhar que, ao contar histórias, coloca em destaque existências ignoradas, vozes silenciadas, traumas, violências, ausências e todo os impulsos do humano.

Em outras palavras, Kim Ki Duk propõe um universo narrativo que dá espaço para o interdito, para as falas silenciadas, para os sujeitos empurrados para o ciclo doentio do silêncio e da violência, onde tudo o que é silenciado/escondido/mascarado será desvelado e colocado em cena: como a visão de um corpo em chamas, de um corpo marcado por cicatrizes ou as cenas de mutilação. As obras de Kim chamam a atenção para esses sintomas que comumente são silenciados ou ignorados, sintomas vividos pelo ser humano do tempo contemporâneo.

Por outro lado, os críticos ocidentais deitam o seu olhar para outros temas e aspectos da plasticidade da estética dessa narrativa. Aponto, por exemplo, a declaração do crítico Tony Rayns que destacou elementos da estética visual da obra fílmica de Kim Ki Duk, ao invés de elementos baseados

---

<sup>18</sup>Chu Yu sin (His Film is a Terror to Women. In: Cine 21, 2002), Kim Seun Yeop (From Prostitutes to Holly Women: Women as Objects of Male Desire. Korean Film Critiques, 2005), Kang Song Yeol (Korean Cinema: Addiction and Antidote, 2008). Cito, como exemplo, o parecer da crítica Yu Gina: Em filmes de arte dos diretores que representam o cinema coreano em festivais de cinema internacionais como Hong Sangsoo's *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (2000), *Woman is the Future of Man* (2004), e *A Tale of Cinema* (2005), ou Kim Ki-duk's *Bad Guy* (2002) e *3-Iron* (2004), as mulheres são sempre fracas ou vítimas, mostrando que as mulheres são simplesmente como objetos da fantasia e que expondo os desejos dos homens por detrás da câmera e das histórias nesses filmes. Talvez os papéis tradicionais das mulheres como vítimas da ordem patriarcal e confortáveis objetos para os homens que são tão poderosos demais para acomodar totalmente as mulheres como sujeitos fortes. Nos dias de hoje, era de ouro do cinema coreano, as personagens femininas e suas vidas ainda estão na periferia tanto em termos de quantidade como de qualidade. A esse respeito, a representação realista da vida das mulheres em filmes coreanos depende de como se constrói as imagens mais fundamentada na especificidade da existência das mulheres (YU, 2006, p.26). (Tradução minha)

nos valores morais que conduzem as críticas realizadas pela maioria dos sul-coreano, tal como eu apresentei no parágrafo anterior. A declaração de Rayns, citada por Kim So-hee, em entrevista com Kim Ki Duk, é a seguinte:

KS: the British film critic Tony Rayns commented on your extraordinary visual talents; even if there are weaknesses in other areas of your films, your ability to crystallize ideas, emotions, moods and implications in images of great intensity is startling.

KK: I guess I have a tendency to develop my films around a specific image. For example, when I want to suggest to people that they should 'be good'. I try to express the inexpressible feeling of happiness instead of referring to specific dialogue or narrative. However, I am also aware that images in a film can only be a fragment of a larger picture. It is true that some have commented on a few shots in my films as extraordinary images: however, I still feel that I have not reached a point where I can consider these images to be satisfactory. Besides, I'm not fit for words<sup>19</sup> (2012, p.130).

De acordo com, Rayns, Kim Ki Duk possui uma habilidade peculiar ao trabalhar com imagens em seus filmes, usando-as para cristalizar ideias. Em resposta, o cineasta reafirma a tendência a desenvolver seus filmes a partir de uma imagem específica, embora ele ressalte que as imagens num filme podem ser apenas um fragmento e não uma totalidade. Além disso, ele declara que apesar de apenas poucas imagens estarem em '*shots*', ele prefere ainda se expressar através delas e não das palavras, pois, "Besides, I'm not fit for words" (2012, p.130).

Logo, eu, sendo pesquisadora das narrativas fílmicas de Kim Ki Duk, com qual universo de crítica eu me identificaria? Claro que me identifico com o grupo discursivo que avalia, discute, lê as suas narrativas fílmicas para além da superfície que corresponde ao choque cultural, do moralismo e da reação de repúdio a toda e qualquer crítica à cultura sul-coreana. Então, em âmbito pós-estruturalista, não me sinto arrebatada pelo discurso da crítica sul-coreana, como já afirmei outras vezes, que é pautado pelo tradicionalismo, pelo conservadorismo que intoxica e envenena o olhar dos expectadores coreanos perante essa filmografia tão peculiar.

Se Kim Ki Duk é paradoxalmente premiado e aclamado pelos críticos de cinema e pesquisado no meio acadêmico do Ocidente<sup>20</sup>, é porque pode-se entendê-lo como marginal. Desde o início da carreira, e no ambiente/locus enunciativo, ele é colocado à margem— tanto pela crítica de cinema sul-coreana como também pelo meio acadêmico coreano, nos cursos de graduação, projetos de pesquisa e

---

<sup>19</sup>KS: O crítico de cinema britânico Tony Rayns comentou sobre seus talentos visuais extraordinários; mesmo se houver deficiências em outras áreas de seus filmes, sua capacidade de cristalizar ideias, emoções, humores e implicações em imagens de grande intensidade é surpreendente./ KK: Eu acho que tenho uma tendência a desenvolver meus filmes em torno de uma imagem específica. Por exemplo, quando eu quero sugerir para as pessoas que eles deveriam "ser boas". Tento expressar o sentimento indescritível de felicidade, em vez de se referir ao diálogo ou narrativa específica. No entanto, eu também estou ciente de que as imagens em um filme só pode ser um fragmento de uma imagem maior. É verdade que algumas pessoas têm comentado sobre alguns disparos em meus filmes como imagens extraordinárias: no entanto, ainda sinto que eu não tenha chegado a um ponto onde eu posso considerar estas imagens para ser satisfatório. Além disso, eu não estou apto para palavras.(Tradução minha)

<sup>20</sup>MIN, Hyunjun. Kim Ki Duk And The Cinema Of Sensations. 2008. 176p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Departamento de Literatura Comparada, University Of Maryland. College Park, 2008. DAMRON, Emily K. Kim Ki-Duk: The Silent Cases Of The Isle, Bad Guy, And The Bow. Monografia Apresentada como pré-requisito para conclusão do curso de Bacharelado em Cinema, University Of Colorado. Boulder, 2013.

programa de pós-graduação, tornando-se um cineasta incompreendido pelos seus conterrâneos. E assim permanece na margem. Do meu ponto de vista, Kim Ki Duk poderia ser descrito como um fantasma temido em seu país e, ao mesmo tempo, uma imagem fulgurante no Ocidente.

Diante dessa disparidade— e por que não de aspectos de esquizofrenia, pois não se sabe se o mundo real é a crítica sul-coreana e a alucinação é a crítica ocidental, ou vice-versa? — no trânsito das imagens e níveis de poder ao cineasta concedidas, é que surgem os questionamentos: Por que os sul-coreanos criaram tamanha resistência perante o estilo e estética narrativa de Kim? Por que as narrativas fílmicas de Kim Ki Duk são tão desestabilizadoras a ponto de causar ojeriza em meios letrados? Ainda mais, porque ele é aclamado em uma outra cultura e no seu grupo cultural é banido, colocado à margem e destituído de poética e estilo? E, a partir daí, sugiro algumas respostas: trata-se de uma figura de exceção— por sua formação autodidata e pela ruptura com as amarras da classe social; por provocar o des-silenciamento das vozes silenciadas e revelar o mundo obscuro da Coreia do Sul; por ser provocador e deslizando, alguém que escapa da prisão do mundo em que vive.

O cineasta iniciou sua trajetória no universo das Artes Visuais, através da pintura, e talvez as imagens o tenham levado ao campo/mundo do cinema. Porém, o que leva Kim Ki Duk a escrever roteiros e filmar, fazer filmes? Qual é a força motriz? É a inspiração, o desejo, as imagens que o inspiram/intrigam e o fazer filmes? Por que a escolha do cinema e não de outra forma de arte, ou até mesmo a pintura, arte através da qual, outrora, expressava suas necessidades criativas? Penso que o cinema para Kim Ki Duk é a forma que ele encontrou para refletir e tentar constantemente compreender o mundo, o seu próprio mundo, tal como pode ser percebido na sua própria declaração, ao ser questionado por Kim So Hee: “Filmmaking is my attempt to understand the world, wich I have failed to understand, a world of kindness and warmth overlooked by my habitual ignorance with different perspectives”<sup>21</sup> (CHUNG, 2012, p. 131). Sendo assim, é a partir da construção das narrativas fílmicas, que o cineasta sul-coreano encontra meios de discernimento, reflexão e compreensão e, dentre as artes e as ciências humanas, elege o cinema como o seu meio de expressão. É através de narrativas, das imagens dispostas em tempo-espaco, de imagens constelares/corpos que criam outras imagens e ideias que ele vai se expressar.

Mas por que o Cinema? Eu poderia listar inúmeros motivos. Mas o que mais se destaca é o que compõe a matéria da linguagem, a teoria e a prática acerca da linguagem da narrativa fílmica tornada imagem<sup>22</sup>. Ou seja, é por intermédio da linguagem que o cineasta cria imagens e, a partir delas,

<sup>21</sup>Fazer cinema é a minha tentativa de compreender o mundo, o qual eu tenho falhado em compreender, um mundo de bondade e cordialidade esquecida por minha habitual ignorância com diferentes perspectivas. (Tradução minha)

<sup>22</sup>Torna-se necessário trazer para a cena de discussão algumas reflexões de Gilles Deleuze sobre a imagem e o cinema. As obras mais estudadas de Gilles Deleuze sobre imagem e cinema são *Cinema 1: a imagem-movimento* (1983) e *A imagem-tempo* (1985). Cinema 2. Se na obra *Cinema 1: a imagem-movimento* Gilles Deleuze apresentou a concepção de imagens no cinema a partir da noção *imagem-movimento*, ou seja, como uma atualização do movimento, na qual a imagem cinematográfica é compreendida através da ação e reflexão. Por outro lado, ao desenvolver a noção *imagem-tempo*, na obra *A imagem-tempo*. Cinema 2, o filósofo francês destaca a potência intensiva das imagens, como parte de uma experiência direta de devir. Entretanto, pretendo ampliar um pouco a discussão sobre a imagem tecida por Gilles Deleuze a partir de suas reflexões da imagem na arte e no teatro. Em *A pintura inflama a escritura* (In: *Deux régimes de fous*, 2003), o filósofo francês defende que a

pode expressar a energia e o pensamento-imagem necessários para compreender o mundo:

I do not want to become a philosopher or a powerful authority figure. [I want to] feel sad, angry... and try to understand about the world we live in and, in the process of it all, I want to eventually overcome. That's why I feel so pained, sad, and happy about making films and while I spend time making a film<sup>23</sup> (MERAJVER-KURLAT, 2009, p.30).

Conforme a citação acima, Kim Ki Duk não procura na Filosofia as suas respostas e nem ambiciona se tornar um filósofo. Entretanto, o cinema é o processo criativo no qual as reflexões são tecidas e expressadas e é sobre o processo criativo do cineasta que pretendo tracejar a parte final desse capítulo.

A produção de Kim Ki Duk é intensa, tendo ele lançado, do ano 1996 até hoje, praticamente um filme por ano. A esse respeito, o cineasta foi questionado numa entrevista para o livro: *Who's Who Directors*, publicado pelo *Korean Film Council* em 2008. O questionamento se centrou sobre os muitos filmes que realizados e a curiosidade em saber qual era a fonte de energia para a execução de tantos projetos, o que foi respondido da seguinte forma:

This is how I live my life-passionately. When I get an idea, and if I cannot forget it easily, I make a film about it. In your life, some unforgettable faces come to your mind, and they can be in the form of images. If they stay in your mind, they can become the request of society thrown to you. I don't much worry about cost unless it is huge<sup>24</sup> (YANG Yu Jeong et alli, 2008, p. 184).

Assim, a fonte de energia criadora que motiva o cineasta é a força das imagens das imagens em seu pensamento. Serão elas as responsáveis por conduzir a construção de novas e constantes narrativas fílmicas e que o levam para além delas. Por isso, ao ser questionado sobre o que o motiva a produzir tanto, Kim responde posicionando-se com a sua experiência pessoal e a partir do seu corpo:

I don't know. It just changes. At first, I begin to feel pain. Every time, I feel a sense of crisis and great pain. There is no clear reason for it, and in fact, I am even afraid to find out the reason. Making a film is, I think, the best cure for it. In fact, it's not a cure but the means to maintain the current status. This might be the reason I work fast. I think I can endure things by working. I think it is lucky for me that I am busy. Without the pain I feel, I wouldn't have become a director<sup>25</sup>(YANG Yu Jeong et alli, 2008, p. 184).

imagem não é representação ou algo pronto, mas sim algo feito-fazer. Também concebe a imagem cinematográfica como uma imagem que provoca choque. A imagem é formada por um agenciamento de movimentos ou uma vibração de forças. Já em *Carta a alguém sobre a linguagem* (In: *Deux régimes de fous*, 2003), Deleuze define o Cinema como a disciplina do agenciamento de imagens e de signos. Mas será em *O esgotado* (In: *Sobre teatro*, 2010) que Deleuze vai explorar a imagem como tensão. Diz o filósofo: “A imagem não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, pela sua 'tensão interna', ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto” (2010, p.81).

<sup>23</sup>Eu não quero me tornar um filósofo ou uma poderosa figura autoridade. [Eu quero] sentir tristeza, raiva... e tentar entender o mundo em que vivemos, e no processo de tudo isso, eu quero eventualmente superar. Isto é o motivo porque eu sinto tanta dor, tristeza e feliz sobre fazer cinema e enquanto eu gasto o meu tempo fazendo um filme. (Tradução minha)

<sup>24</sup>Esta é a forma que eu vivo a minha vida- apaixonadamente. Quando surge uma ideia, e se eu não posso esquecer-la facilmente, eu faço um filme sobre ela. Na sua vida alguns inesquecíveis rostos vêm à sua mente, eles podem estar na forma de imagens. Se eles permanecerem na sua mente, eles podem se tornar a demanda da sociedade lançada para você. Eu não me preocupo muito sobre o custo, a menos que seja enorme. (Tradução minha)

<sup>25</sup>Eu não sei. Isso apenas muda. Primeiramente, eu comeci a sentir dor. Cada vez eu sinto uma espécie de crise grande

O cineasta executa as gravações dos filmes de forma tão veloz e intensa quanto o seu ritmo de criação de imagens e seu processo de criação. De acordo com Marta Merajver-Kurlat, Kim despende, em cada filme, aproximadamente de onze a quatorze dias de gravação das cenas (MERAJVER-KURLAT, 2009, p. 40). Sobre o processo de gravação dos filmes, Kim fala sobre a relação entre a escolha dos atores e a composição dos cenários, estabelecendo entre ambos uma interdependência, como no processo de pintura de uma tela:

I don't think there are actors just right for my films. Whoever understands my scenario and timing is possible to cast. It's more important to me to show my films as if in documentary rather than with famous actors who may be able to do well I the box-office. Before considering actors, I always focus on my screen play/scenario. If a director is a painter, scenario is a brush and actors are like tubes of colors. It doesn't mean that the painter's role is bigger than tubes of colors<sup>26</sup> (MERAJVER-KURLAT, 2009, p. 40).

Sendo assim, para que seja possível realizar o filme, ou a pintura da tela, todos os elementos devem estar harmoniosamente em funcionamento.

Um outro aspecto a ser destacado acerca da obra de Kim Ki Duk, é a expressão da violência. Tendo sofrido acusações de construir narrativas fílmicas com violência de forma excessiva e até banalizada, Kim explica, na entrevista a Kim So Hee, o que significa a verdadeira violência para ele: “The violence repeated through generations — I believe this is the most uniquely Korean form of violence<sup>27</sup>” (2012, p.128). Ou seja, existem a violência da marca da hierarquia entre as gerações, a violência entre as diferenças de classe e aquela da punição a aqueles que ousaram transgredir as leis. É preciso acrescentar, ainda, que apesar dos anos terem passado e a Coreia do Sul ter sofrido significativas mudanças na economia e na abertura cultural, os lugares marcados pela violência continuam os mesmos: “Nothing has changed as the pain and anguish continues<sup>28</sup>” (2012, p.129). Logo, somente através do ato criativo de construção das narrativas fílmicas Kim pode deslocar o invólucro da verdade a respeito da cultura coreana e desvelar seu lado mais obscuro, expondo problemas nas próprias ações, nas quais nenhuma violência poderá mais ser negada.

Por fim, outra questão importante na poética narrativa das obras de Kim Ki Duk é o movimento de deslizamento que ela realiza entre o real e a ficção. Kim delinea imagens em suas narrativas visuais que instauram um novo estilo, o estilo ‘semi-abstrato’ como o próprio cineasta

sofrimento/dor. Não há uma razão clara para isso e, de fato, eu até tenho medo de descobrir a razão. Fazer cinema, eu acho, é a melhor cura para isso. Na verdade, isso não é a cura, mas significa manter o estado corrente/presente. Isto deve ser a razão de eu trabalhar rapidamente. Eu penso que eu posso suportar as coisas trabalhando. Eu acho que é uma sorte para mim que eu estou ocupado. Sem o sofrimento que eu sinto, eu não poderia ter me tornado um diretor. (Tradução minha)

<sup>26</sup>Eu não acho que existem atores realmente prontos para os meus filmes. Quem quer se seja entenderia o meu cenário e o tempo possível para o elenco. É mais importante para mim mostrar os meus filmes como se fossem em um documentário preferivelmente do que com atores famosos que poderiam estar hábeis para fazer bem o “box-office”. Antes de considerar os atores, eu sempre foco no roteiro/cenário. Se um diretor é um pintor, o cenário é um pincel e os atores são como tubos de tinta. Para isso não importa se o papel do pintor é mais do que os tubos de tinta. (Tradução minha)

<sup>27</sup>A violência repetida geração após geração – Eu acredito que essa é a mais exclusiva forma de violência coreana. (Tradução minha)

<sup>28</sup>Nada mudou, como a dor e a angústia continuam. (Tradução minha)

nomeou. No excerto da entrevista feita por Kim So Hee, ele comenta essa definição de cinema ‘semi-abstrato’:

Film is created out of a point where fantasy and reality meet. But because cinema depends on the photographic image, the cinematic medium is most often regarded as the domain of realism. Cruel class distinctions and a lack of compassion permeate the reality I have experienced throughout my entire life. *How can I possibly show a beautiful, positive world that could be cured of this problems in a single day? For me, the first step toward healing is in revealing our sicknesses as they really are. My definition of 'semi-abstract film' reflects my own desire to present the borderline where the painfully real and the hopefully imaginative meet*<sup>29</sup>. (2012, p.130)

Nessa declaração, se mostra fulcral a presença da violência e da crueldade que também marcou a vida do cineasta devido à diferença de classes no seu passado. Kim, a partir de suas narrativas fílmicas, deseja mostrar que há possibilidade de deslizar e escapar das amarras da sociedade e coloca em cena, vale repetir, “o ponto onde a fantasia e a realidade realmente se encontram”. Pensa, nessa direção em libertar o indivíduo, ou em o humanizá-lo novamente. Sendo assim, eu não poderia deixar de citar uma das máximas de Kim Ki Duk: “Black and white are the same color<sup>30</sup>”.

De acordo com o cineasta: “[...] You can only explain Black by pointing to what’s White. You can only explain White by pointing to what’s Black<sup>31</sup>” (MERAJVER-KURLAT, 2009, p. 66). Para Kim, torna-se iminente o resgate do ser humano, resgate este que será possível quando houver a compreensão da existência do outro não importa a sua aparência, classe ou formação. Respeitar a condição humana, “a stand that few seem ready to embrace” (MERAJVER-KURLAT, 2009, p. 66), ou seja, uma posição que poucos parecem aceitar, é a condição básica para a produção artística. Dessa forma, por intermédio de temas como a violência, o silêncio, a fronteira entre o real e a ficção e as deslizantes imagens labirínticas, Kim Ki Duk constrói as imagens das narrativas visuais, narrativas essas que problematizam a existência humana em suas faces mais duras ou enigmáticas.

<sup>29</sup>O filme é criado a partir de um ponto onde a fantasia e a realidade realmente se encontram. Mas por causa/devido ao cinema depender da imagem fotográfica, o meio cinematográfico é mais frequentemente considerado como o domínio do realismo. A cruel distinção de classes e a falta de compaixão permeiam a realidade que eu experienciei ao longo de toda a minha vida. Como eu poderia mostrar um belo e positivo mundo que pode ser curado de seus problemas em um único dia? Para mim, o primeiro passo em direção à cura é revelando as nossas enfermidades como elas realmente são. A minha definição de filme semi-abstrato reflete o próprio desejo de apresentar a linha da fronteira onde dolorosamente real e a esperança imaginariamente se encontram. (Tradução minha)

<sup>30</sup>Preto e branco são a mesma cor. (Tradução minha)

<sup>31</sup>Você pode somente explicar o que é preto apontando o que é branco. Você pode somente explicar o que é branco apontando o que é preto. (Tradução minha)

## 4. ROLAND BARTHES E OS FRAGMENTOS DO DISCURSO

### 4.1. SOBRE ROLAND BARTHES (R.B.) E A NARRATIVA POR FRAGMENTOS

“Le travail (de recherche) doit être pris dans le désir”  
Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*

Texto. Tecido. Tessitura do texto, texto constelar, texto em estrutura de constelação. Estes são alguns termos apresentados pelo crítico francês Roland Barthes para definir/explorar o que é texto nas obras *Como viver junto* (1976-1977), *O Neutro* (1977-1979), *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) e *Aula* (1978). A partir dessa noção constelar de texto, eu proponho trazer para discussão aqui nessa dissertação as aberturas e os desdobramentos de dois pontos nodais: o(s) texto(s) e a Teoria Literária. Ressalto que o meu olhar destaca o caráter heterogêneo do texto e sua poeticidade e, para a Teoria Literária, a sua figuração e criação no contemporâneo.

Roland Barthes apresenta e explora um duplo processo protagonizado pela Teoria Literária — ao mesmo tempo ela se figura como teoria que discute as questões próprias da narrativa literária como também se configura em um discurso que provoca uma reação, uma teoria que impulsiona o mover-se para caminhos múltiplos conduzindo, então, os processos intertextuais que levam a novas tessituras através de práticas de retextualização. Este duplo processo foi também materializado por Barthes quando, a partir desse movimento, ele pôde criar e desenvolver a sua narrativa na Teoria Literária — e tomo como exemplo a obra *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977).

Considero que Barthes atua como um texto inspirador e que foi o principal pensador da Teoria e da Crítica da Literatura estudado nessa dissertação. Destaco o fato de que este crítico, com sua proposta de formas ampliadas, proporciona desdobramentos do olhar para a(s) narrativa(s), e a ultrapassagem das barreiras do conservadorismo que restringia o estudo da narrativa a uma seleção excludente, já que, até então, o objeto narrativa era considerado aquele ‘puramente’ e canonicamente literário. Barthes é um crítico que reatualiza a noção de texto/narrativa, ou seja, que percebe um texto como uma imagem constelar, um corpo constelar, formado por vários fragmentos, ou seja, como uma estrutura não unificada, figurada por estilhaços de corpos celestes que orbitam em torno de outros corpos celestes e trocam matéria em combustão. Dessa forma, o texto é inevitavelmente fragmentário e constelar.

Após ter descrito o caráter fragmentário e constelar do texto apresentado teoricamente por Barthes, destaco as relações intrínsecas do texto com o Outro e com outro(s) textos e sendo, portanto, o texto um fragmento estelar de uma constelação não há como deixar de apontar a relação desse corpo celeste com os outros corpos da constelação. Logo, parafraseando Kristeva<sup>32</sup>, o texto literário seria,

<sup>32</sup>KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

então, marcado pela união de fragmentos, formado pelos mosaicos de citações, que, unidos, se transformariam em um novo texto.

Será, então, no ato de carregar, em sua materialidade, outros textos, que define a noção de intertextualidade. Uma vez que o texto é construído por traços de outros textos, ele se transforma e compõe uma tessitura que acaba por construir e construir-se na forma de um tecido-texto. Ao ser construído por traços e fragmentos de outros textos, o texto torna-se uma tessitura que acaba por materializar um tecido com muitas linhas tramadas, ou seja, um texto com muitos textos acrescidos, que, por sua vez, são fragmentos de textos que irão formar um grande todo, porém nunca totalmente alcançado.

Roland Barthes me inspirou por ser o crítico que subverteu o estudo da narrativa, indo além das fronteiras até então impostas até então pela Teoria Literária. Ao explorar textos diversos (ensaio, artes visuais, publicidade, etc.) — uma vez que o poético está presente não somente no objeto literário, mas também em outros textos, investiga o poético reside, se esconde e solicita para que seja desvelado nas mais diversas materialidades textuais: híbridas, mistas, instáveis, móveis, não enquadradas em gênero literário (gêneros, materializações e áreas do conhecimento — estando sempre em regiões limiares). Aqui, gostaria de fazer uma aproximação do texto com o corpo: o texto de caráter o híbrido vai levando em seu corpo marcas e fragmentos/estilhaços de outros corpos (textos). Logo, o corpo híbrido/texto constelar composto por fragmentos não apresenta apenas elementos de procedência literária, mas sim de outros campos, vozes e discursos. E, então dessa forma, Barthes, sem dúvida desestabilizou o campo da crítica literária com a sua noção de texto/narrativa constelar — e teve sucesso.

Para a pesquisa de Mestrado, elegi como ponto norteador o estudo e a problematização da Teoria da Literária sob o viés da construção de uma rede intertextual a qual, primeiramente, aproxima dois textos híbridos e, após impulsiona movimentos de releitura e de retextualização, sendo esta última uma prática de leitura e exercício que desloca e provoca a discussão dos limites do texto. Mas quais são os dois textos híbridos em questão? São eles: a narrativa fílmica *Time (Shigan)* do cineasta sul-coreano Kim Ki Duk e a obra teórica-crítica *Fragmentos de um discurso amoroso* do francês Roland Barthes. De forma muito sintetizada, eu poderia descrever os dois objetos da seguinte maneira: a narrativa fílmica conta os conflitos entre amor, imagem, tempo e corpo vivenciados por um casal de sul-coreanos; já o texto escrito pelo crítico Barthes é um ensaio que apresenta o discurso amoroso a partir de fragmentos — ou “cacos de discurso de figuras” sobre o amor, de acordo com o próprio crítico (BARTHES, 2003, p.18).

Porém, primeiramente, gostaria de falar um pouco mais sobre o texto ensaístico *Fragmentos de um discurso amoroso* de Roland Barthes. Um elemento que chamou muito a minha atenção foi a construção do título. Ao usar a preposição “de” + artigo indefinido “um”, combinação na qual “um” atua como articulador, um elemento sintático que desempenha a concordância nominal, sendo este

artigo indefinido aquele que transmite ao leitor a ideia de incerteza, instabilidade. Por que não “do” discurso amoroso e sim “de um” discurso amoroso? Porque não é usada a combinação de preposição “de” + artigo definido “o”? Barthes deixa uma fenda na semanticidade do título que construiu, apontando dessa forma que a obra escrita por ele sugere uma lacuna de significado que pode ser preenchida pelo leitor. Essa lacuna ou esse desvio de sentido (claro que sentido múltiplo e deslizante) é um convite provocativo para que o leitor olhe para o objeto e para a prática da intertextualidade. O deslizamento do significado do título diz ao leitor: — Construa o seu discurso amoroso. O crítico Barthes construiu *Fragmentos de um discurso amoroso*, mas você, leitor também tem o poder de escrever o ‘seu discurso amoroso’. Ou seja, ao utilizar o artigo indefinido masculino como complemento da preposição, “de um”, o autor possibilita e valida as releituras e retextualizações de sua obra. Sendo assim, nesse fluir de liberdade de leitura e escritura de textos, eu, leitora, pensadora e pesquisadora da Teoria e da Crítica Literárias, ao ler a obra de Barthes com tal título desviante, me afeto pelo provocador jogo de palavras e adentro no universo da intertextualidade. Ao ler *Fragmentos de um discurso amoroso*, estabeleço uma aproximação entre a obra teórica e o meu objeto de pesquisa, a narrativa fílmica *Time (Shigan)*. A aproximação se realiza em dois momentos: em um primeiro momento, o que se destaca é a temática do amor e do sujeito que ama, a qual conduz o texto teórico e a narrativa fílmica; o segundo momento, então é a prática da tessitura, numa realização de exercício prático de intertextualidade entre a obra fílmica *Time (Shigan)* e *Fragmentos de um discurso amoroso*, como um exercício de prática comparatista. Portanto, esse contato intertextual não é somente uma extração ou identificação de elementos do texto 1 no texto 2, mas, pelo contrário, é realizar o questionamento do ultrapassar dos limites dos textos. Como os textos estabelecem relações? Como a rede intertextual apropriada para si as linhas temáticas, olhares e construções linguísticas presentes nas duas obras? Quais e como são as linhas de tensão que une e afasta os dois corpos-textos em análise?

O ponto de partida da reflexão tecida nesta presente dissertação é ilustrar como a narrativa fílmica pode ser estudada como narrativa literária, uma vez que tal estudo é validado por pesquisas precedentes realizados no campo da Literatura Comparada. Portanto, proponho a análise da narrativa fílmica de Kim Ki Duk a partir de questões que se mostram pertinentes, sendo elas: Como pensar e problematizar a intertextualidade e os seus limites? Como falar sobre a intertextualidade senão pela prática intertextual? Como se realiza o exercício de retextualização? Logo, para estas perguntas aponto alguns direcionamentos: 1. (Re)textualizar dois textos, o texto da narrativa fílmica *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk e o texto crítico *Fragmentos de um discurso amoroso* de Roland Barthes. Também propor um jogo entre o texto da narrativa fílmica *Time (Shigan)* e as canções da banda sul-coreana Nell. Ao realizar essa tessitura, eu tenho como primeiro passo aproximar tais textos de temáticas convergentes— o amor e a busca pelo objeto da ausência. Portanto, a reescritura de *Time (Shigan)* a partir da estrutura e da temática de *Fragmentos de um discurso amoroso* possibilita a reflexão sobre a intertextualidade e o ato de escrita através da releitura da narrativa fílmica *Time (Shigan)* e da criação de um outro *Fragmentos de um discurso*

*amoroso.*

(Re)textualizar, reescrever, traçar outras leituras para compreender como a Literatura Comparada pode proporcionar reflexões sobre as narrativas híbridas, fragmentárias e constelares da contemporaneidade.

#### 4.2. ADENTRANDO *FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO* DE ROLAND BARTHES

Sobre a obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, como seria possível classificá-la? Um ensaio? Um romance? Texto teórico? Um híbrido, talvez? Uma obra que desliza entre os gêneros ensaio e o romance, carregando alguns traços narrativos deste segundo gênero textual. Seja como for, Roland Barthes experimenta, nesse texto, a transposição de limites da escritura através da composição e do estudo das figuras narrativas.

Portanto, apresento nessa dissertação a obra *Fragmentos de um discurso amoroso* como uma composição de texto ensaística-teórica sobre o discurso do amor e suas figurações. A respeito do caráter ensaístico de *Fragmentos de um discurso amoroso*, destaco a declaração da crítica brasileira Leyla Perrone-Moisés<sup>33</sup> a respeito do estilo do francês Roland Barthes, em uma entrevista concedida a André Dick<sup>34</sup>

HU ON-LINE - Em *Altas literaturas*, a senhora fala do escritor que também atua como crítico. Em livros como *Fragmentos de um discurso amoroso*, *Incidentes e Roland Barthes por Roland Barthes*, o crítico francês, que se sentia honrado quando alguém o chamava de escritor, apresenta, fascinado que era por Proust, um lado romancista, recortando fragmentos de sua história, ou ela apenas entreviu essa passagem e é difícil avaliá-lo sob tal perspectiva? / LEYLA PERRONE-MOISÉS - Barthes foi escritor enquanto ensaísta. Sua escrita é precisa, original e saborosa como a dos verdadeiros escritores. A partir de seu momento histórico, e depois dele, as distinções genéricas rígidas foram abandonadas na prática da literatura e, atualmente, o ensaio está plenamente integrado em muitas obras de ficção. Por isso, hoje podemos dizer tranquilamente que Barthes foi um grande escritor, afirmação que lhe parecia abusiva (PERRONE-MOISÉS, 2008).

Roland Barthes foi um escritor que encontrou nos fragmentos uma inquietante força para impulsionar a escritura do texto ensaístico *Fragmentos de um discurso amoroso*. De acordo com o crítico francês Robbe-Grillet, essa obra explorou os fragmentos em contínuos deslizamentos, os quais produzem sentido, e essa produção não se realiza na concepção “de pedaços de conteúdo que vão aparecer aqui e ali”, mas em pleno movimento, ou seja, “no próprio fato do deslizamento” (1995, p. 33).

Logo, será o movimento, o deslizar entre os fragmentos o que pretendo explorar nessa breve introdução da obra *Fragmentos de um discurso amoroso* e, sendo assim, evoco para a cena o próprio autor

<sup>33</sup>Apesar de discordar da noção de “altas literaturas” defendida por Leyla Perrone-Moisés (*Altas literaturas*, 1998) no campo da crítica literária brasileira, citei o parecer dela devido ao fato de ser uma das principais tradutoras da obra de Roland Barthes no Brasil. Uma vez que nessa dissertação a pesquisa investiga um objeto híbrido, uma narrativa fílmica, devo declarar que, na minha opinião, os objetos elegíveis para estudo no âmbito da Literatura Comparada e dos Estudos Literários não devem se restringir a apenas obras narrativas canônicas, conforme defende Perrone-Moisés. A pesquisadora e crítica afirma que, a partir do advento dos Estudos Culturais, a “alta literatura” tem perdido espaço no campo da crítica, ou seja, ela defende em plena contemporaneidade os estudos literários limitado às obras do canône e não-contemporâneas.

<sup>34</sup>Conferir PERRONE-MOISÉS, Leyla. Roland Barthes: o intérprete dos signos. In *Revista do Instituto Humanitas Unisinos* Número 270, Ano VIII 25.08.2008.

Roland Barthes, a fim de compreender “Como é feito este livro<sup>35</sup>”. Primeiramente, sinalizo o problema que instigou a escritura da obra:

A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte: o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes e artes) (BARTHES, 2003, p.15).

Diante da condição do discurso amoroso ser ignorado e depreciado pelos campos do saber, Barthes constrói um texto provocador, mas, ao construir essa obra, surge a demanda de criar figuras que circundem o amante, declarando que

Tudo partiu deste princípio: que não se devia reduzir o amante a um simples sujeito sintomal, mas antes fazer ouvir o que há em sua voz de inatural, quer dizer, de intratável. Donde a escolha de um método ‘dramático’, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem). Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação e devolvemos a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise. É um perfil, por assim dizer, que está sendo proposto; mas esse perfil não é psicológico; é estrutural; oferece à leitura um lugar de palavra, o lugar de alguém que fala em si mesmo, amorosamente, em face do outro (o objeto amado), que não fala (BARTHES, 2003, p.17).

Destaco a atenção do leitor para dois pontos da citação acima. O primeiro, referente à noção enunciação; e o segundo, referente ao sujeito que ama. Barthes empodera o sujeito amoroso e, através do ato de enunciação, as figuras do discurso de amor são construídas. O autor também mostra ao seu leitor que há três elementos basilares na construção de cada fragmento da obra: 1. Figuras; 2. Ordem e 3. Referências. Tais elementos serão explorados brevemente, a seguir.

Em *Figuras*, Barthes apresenta a noção de discurso:

*Dis-cursus* é, originalmente, ação de correr de cá para lá; são idas e vindas, ‘caminhos’, ‘intrigas’. O amante não para, com efeito, de correr dentro da própria cabeça, de encetar novos caminhos e de intrigar contra a si mesmo. Seu discurso existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias (BARTHES, 2003, p. 18).

Discurso como movimento: nessa ação de transitar através da qual são construídos os diversos fragmentos, “cacos” do discurso, ou seja, as figuras. Barthes entende a figura

delineada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). Uma figura é fundada se ao menos alguém puder dizer: ‘*Como isso é verdade! Reconheço esta cena de linguagem*’ (...) para constituir figuras, é preciso nem mais nem menos do que este guia: o sentimento amoroso” (BARTHES, 2003, p.28).

É a figura que denuncia “o amante em ação” (2003, 28), elemento que denuncia o movimento

<sup>35</sup>Estabeleço um jogo entre o título do capítulo introdutório de *Fragmentos de um discurso amoroso* e o ato de descrever a obra a partir do próprio discurso de Barthes.

do constante ir e vir do discurso do sujeito amoroso.

Já sobre o elemento *Ordem*, o crítico evidencia a aleatoriedade e a liberdade com que transitam fragmentos do discurso amoroso no corpo texto:

Ao longo de toda a vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito amoroso sem nenhuma ordem, pois dependem a cada vez de um acaso (interior ou exterior). A cada um desses incidentes (que o ‘assaltam’), o amante recorre à reserva (ao tesouro?) das figuras, segundo as necessidades, as injunções ou os prazeres de seu imaginário. Cada figura explode, vibra sozinha, como um som desligado de qualquer melodia— ou se repete, até a saciedade, como o tema de uma música de transe (BARTHES, 2003, p.21).

Em relação ao terceiro elemento, *Referências*, o escritor apresenta o que compõe cada fragmento/figura:

Para compor este sujeito amoroso, ‘montamos’ pedaços de origem diversa. Há o que provém de uma leitura regular, a do *Werther*, de Goethe. Há o que provém de leituras insistentes (o *Banquete*, de Platão, o Zen, a psicanálise, certos místicos, Nietzsche, as *lieder* alemãs). Há o que provém de leituras ocasionais. Há o que provém de conversas com amigos. Há enfim o que provém de minha própria vida (BARTHES, 2003, p.24).

Assim, recortes de textos heterogêneos, textos de origens diversas compõem o discurso, ou seja, forma-se um corpo estelar de textos— indo do expoente literário do Romantismo, Werther, passando por Platão, Nietzsche, Freud, Lacan, entre outros, de marca acadêmica, para textos recolhidos no mundo, na realidade cotidiana — que incluem conversas e experiências do próprio crítico francês. Dono de inegável ousadia, Barthes constrói uma obra que aproxima textos de diversos universos no ato de tessitura de cada figura ou fragmento do discurso amoroso e, dessa forma, faz com que o leitor se defronte com o limiar presente no ato de escritura, apontando que a barreira entre a teoria e ficção pode ser muito mais tênue do que se considerava.

Porém, ainda falta apresentar outro elemento textual importantíssimo da obra. Barthes coloca no topo (*caput*) de cada fragmento um enunciado que atua como a ideia ou narrativa que norteia o discurso amoroso:

O que pode ser lido no *caput* de cada figura não é sua definição, é seu argumento. *Argumentum*: “exposição, narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada” (...) Esse argumento não se refere ao que é o sujeito amoroso (ninguém exterior a esse sujeito, inexistência de um discurso sobre o amor), mas ao que ele diz (BARTHES, 2003, p.20).

Mais uma vez Barthes chega ao limiar entre a teoria e a ficção, uma vez que constrói o argumento de cada fragmento através da “história inventada”, ou seja, utiliza pequenas narrativas ficcionais para conduzir a rede intertextual de textos teóricos, literários e biográficos e que tal ato produz um texto heterogêneo.

Um traço importante que permeia a obra fragmentos de um discurso amoroso é o movimento. Ele está presente na construção do discurso, na composição das figuras, na posição ou ordem das figuras do discurso e também conduz o jogo intertextual. A obra é composta pelo trânsito, pelo deslizar, pelo movimento e pela intertextualidade, compondo-se de corpos estelares — fragmentos

de textos e vozes do sujeito amoroso que, em movimento constante, criam uma constelação — formando um discurso amoroso.

## 5. LABIRINTOS IMAGÉTICOS

### 5.1. LABIRINTOS DO DISCURSO AMOROSO

#### 5.1.1. Desvendando a narrativa fílmica *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk

*Time (Shigan)* narra/conta a história de um complexo e intenso relacionamento amoroso protagonizado por Seh-Hee e Ji-Woo, um casal de namorados que vivenciam um relacionamento de dois anos marcado pela fragilidade que ronda o amor, causada pelas ameaças do tempo e da ausência. Este relacionamento amoroso, tecido na narrativa fílmica de Kim Ki Duk, põe em cena um relacionamento controlado pelo medo da desconcertante transitoriedade do tempo, uma condição sintomática da contemporaneidade. Por isso, o relacionamento amoroso exemplificado nesse filme estaria restrito somente ao plano da ficção? De acordo com Marta Merajver-Kurlat (2009), a história de Seh-Hee e Ji-Woo pode ser experienciada por qualquer pessoa, uma vez que ela é uma história sobre “a love relationship that could stand for all love relationships involving people between their late twenties and early thirties<sup>36</sup>” (MERAJVER-KURLAT, 2009, p.54).

Considero pertinente destacar os desdobramentos possíveis que a narrativa *Time (Shigan)* encena, uma vez que ela pode ser lida como uma narrativa ficcional-teórica provocativa, ou seja, uma narrativa que instiga o espectador a refletir sobre os limites entre o real e a ficção; e aqui retomo o recurso que Kim Ki Duk criou para si, em relação ao seu próprio processo criativo. Para o cineasta sul-coreano, o ato de construir narrativas fílmicas possibilita o acesso à compreensão da realidade, espaço para o qual Kim também insinua que o espectador deva ser lançado, arremessado através do contato e da conseqüente leitura das obras, pois a partir dessa experiência o espectador pode ter a oportunidade de refletir sobre o mundo, relendo-o. Em outras palavras, ao assistir *Time (Shigan)*, o espectador pode compreender o mundo e as relações humanas através do relacionamento amoroso, uma vez que este é permeado de metáforas que atualizam e aproximam a ficção. Essas metáforas, simultaneamente, desencadeiam o processo de leitura e trazem à tona as relações com a experiência de vida, sendo então ao espectador a quem é “given the choice of accepting that all that he sees is actually happening or else take it as a metaphor of encounter and disenchantment<sup>37</sup>” (MERAJVER-KURLAT, 2009, p.54). Dessa forma, será na encenação do(s) jogo(s) de leitura que ficarão expostos os movimentos e as lacunas tecidos no discurso amoroso da narrativa fílmica *Time (Shigan)*— os encontros e os desencontros, a aproximação e o afastamento, a convergência e a divergência, a fuga, o deslizar no espaço-corpo, o descontrolo, a confusão e os deslizamentos do tempo.

<sup>36</sup>[É] um relacionamento amoroso que pode representar/symbolizar todos os relacionamentos amorosos que envolvem pessoas entre o final de seus vinte e início dos trinta anos. (Tradução minha)

<sup>37</sup>No caso de *Time (Shigan)*, ao espectador é também concedida a escolha de aceitar aquilo tudo que ele vê como realmente real ou também apreender como metáforas do encontro e do desencantamento. (Tradução minha)

Logo, esses movimentos e essas lacunas são os fundadores do labirinto do discurso amoroso tecido pelo cineasta Kim Ki Duk na obra estudada nessa dissertação. E é em tal labirinto que o espectador/ leitor é convidado a adentrar e a percorrer quando assiste a narrativa fílmica.

### 5.1.2. O olhar e os Fragmentos do discurso amoroso de *Time (Shigan)*

Após ter apresentado algumas questões sobre a temática do filme, gostaria de traçar outras considerações. Primeiramente, a respeito da relação estabelecida entre o título *Time (Shigan)* e o produto híbrido: o cartaz<sup>38</sup>, entendido como uma composição de ilustração que tem como base uma fotografia e também explora os recursos de edição digital. O cartaz apresenta em sua constituição tanto elementos visuais como verbais. Sendo assim, destaco a presença sintomática do texto verbal que pontua a composição de ilustração da edição coreana: “그대의 어디를 움켜쥐어 잠시 멈추어 있게 할 수 있을까” (“Que parte de você eu capturo para parar o nosso tempo?”)<sup>39</sup>. Essa sentença estabelece diálogo com a fotografia na composição de ilustração e do texto (título), e pretendo detalhar um pouco os elementos, ainda que de forma muito breve.

No cartaz de *Time (Shigan)* há três planos apresentados: no plano superior está escrito o título “시간” (tempo), no centro está a fotografia da personagem Seh-Hee, apoiada em uma escultura, e, no plano inferior, outro texto verbal, com a frase interrogativa já citada. Os três planos estão ligados por inúmeros traços, fios desenhados que circundam os corpos — da personagem protagonista Seh-Hee e da escultura. Na composição de ilustração, o corpo-texto (título da narrativa fílmica e a frase) está sobreposto à fotografia, ou seja, o texto está à frente da imagem como se conduzisse os fios. O corpo-texto atua como uma releitura, uma espécie de tradução do conceito expresso pela imagem, deixando compreensível em outra materialidade o conceito que permeia os fios tracejados da ilustração: de captura e de aprisionamento. De captura do tempo. Um recorte do real.

Indo mais além, a presença da frase interrogativa também não é algo inocente. O cineasta sul-coreano, de certo modo, prenuncia como o *tempo* será figurado ao longo da narrativa fílmica, ou seja, como a partir dessa pergunta é possibilitado desvelar a relação do tempo com a transitoriedade e com o paralisar, bem como a apreensão ou captura com o inalcançável, o não-capturável. O amor seria, assim, a busca constante do apreender, do controlar e da extinção da ameaça da transitoriedade do tempo.

Aproximando, portanto, os dois objetos híbridos: a narrativa fílmica *Time (Shigan)* e o seu outro texto (paratexto)— o texto híbrido ilustração e fotografia do cartaz, levanto as seguintes questões: Como seriam os fragmentos de um discurso de sujeitos lançados ao labirinto do amor contemporâneo?

<sup>38</sup>Ver figura 1 e figura 2.

<sup>39</sup>Ver figura 1.

Mais especificamente, como seria configurado o discurso amoroso dos protagonistas amantes de *Time (Shigan)*, Seh-Hee (a namorada) e Ji-Woo (o namorado)? Como eles poderiam lutar contra os deslizamentos do tempo nesse labirinto do discurso amoroso? Como capturar um fragmento de algo que não é capturável?

A primeira resposta pode estar relacionada ao tema-título da narrativa fílmica: O tempo não pode ser capturado, apreendido ou controlado. O tempo desliza e faz com que o amor seja ameaçado pela instabilidade e pela fugacidade, tão logo se escapa dos olhos e das mãos controladoras daquele que ama. Seh-Hee não pode controlar o tempo, muito menos o olhar de Ji-Woo. E diante desse tempo ausente não capturável, os personagens são lançados para o labirinto do amor, ou para os labirintos imagéticos.

Portanto, o amor está vulnerável nesse trânsito, nesse movimentar-se que produz deslizamentos, e, na frase da versão ocidental do cartaz do filme<sup>40</sup>: “o amor contra a passagem do tempo”, ele parece ser mais forte, mas não é:

“그대의 어디를 움켜쥐어 잠시

멈추어 있게 할 수 있을까 (?)

“Que parte de você eu capturo para parar o nosso tempo?”

**“*Love against the passage of time*”**

“O amor contra a passagem do tempo”

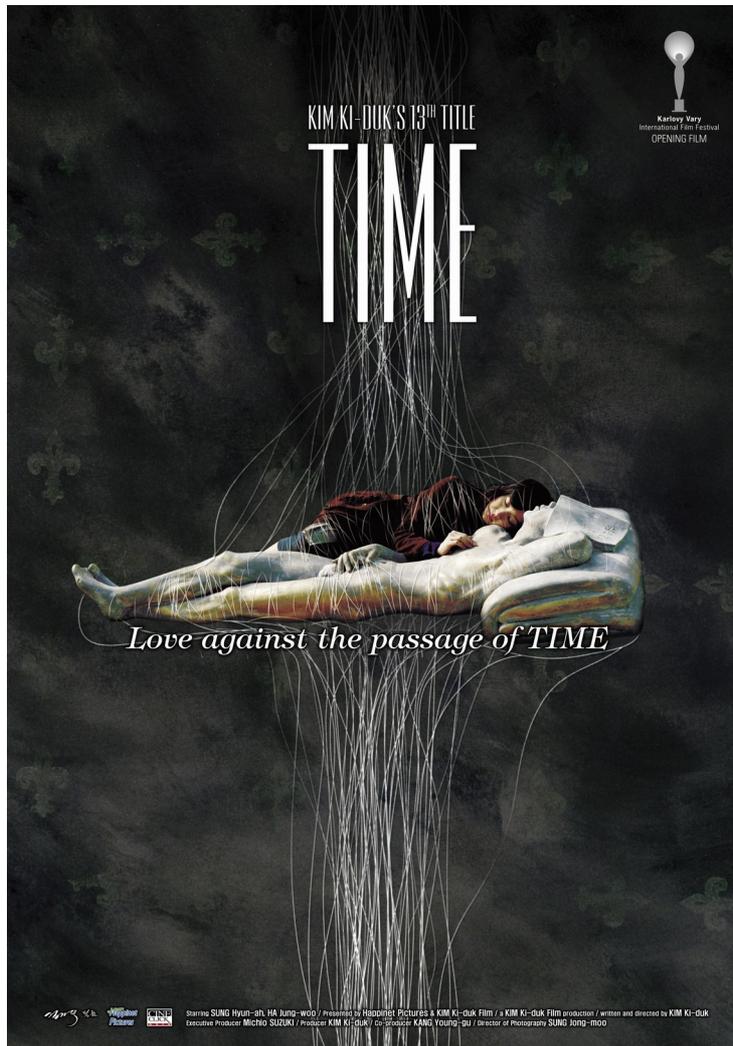
Espera-se que o espectador se lance no movimento de leitura se lance no movimento proposto, para construir a sua própria resposta...

---

<sup>40</sup>Ver figura 2.



Figura 1: Cartaz da edição sul-coreana do filme Time (Shigan).



**Figura 2:** Cartaz para divulgação do filme *Time* (*Shigan*) no ocidente.

“여자들이 자기를 쳐다보기만 해도 눈을 파버리고 싶어<sup>41</sup>”

“*Eu queria esbugalhar os olhos dessas garotas quando olham para você.*”

## Ciúme

“*Sentimento que nasce no amor e que é produzido pelo temor de que a pessoa amada prefira um outro*” (Littre)<sup>42</sup>

### 1. *Time* (*Shigan*)

**Ciúme** é o primeiro tema de *Fragmentos de um discurso amoroso* de Barthes que marca presença na narrativa fílmica *Time* (*Shigan*):

Na cena 2min 38s Ji-Woo está no café *Room & Rumour* à espera de Seh-Hee. Ele se distrai olhando para outras mulheres à volta dele. No momento em que Seh-Hee chega no café ela flagra Ji-Woo observando uma bela e jovem garçonete— Seh-Hee apesar de querer, ela não pode possuir o controle do olhar de seu namorado; sendo assim, ela sabe que o seu namorado Ji-Woo não olha exclusivamente para ela. O ato de olhar para outras mulheres pode fazer com que ele tenha interesse por outra pessoa e o sentimento de **ciúme** surge: Seh-Hee sofre, então, a ameaça que desestabiliza o amor, citando Barthes, Ela sofre devido ao “temor de que a pessoa amada prefira um outro”<sup>43</sup>. O ciúme se intensifica ainda mais a partir da cena 3min13s quando Ji-Woo atende um telefonema: do lado de fora, o carro dele que estava estacionado na rua foi batido pelo carro de uma bela mulher que estacionava à frente. Ele vai até o seu carro e conversa com as duas mulheres — a motorista e sua amiga — e recebe um cartão. Logo após ele acompanha as duas mulheres gentilmente até a entrada do café. Seh-Hee observa a conversa assim como a atitude simpática e gentil do seu namorado com as duas mulheres belas e sente-se enciumada. Por que o *meu* amado olha e conversa com tais *mulheres*? Por que ele aceitou o cartão *dela*? Por que abriu a porta para elas como se fosse o namorado *dela*? Seh-Hee tem uma reação explosiva e acaba discutindo com Ji-Woo. Logo em seguida ela vai até as duas mulheres e as ofende, tomada pelo temor de que o seu objeto amado a substitua por outra. Ele diz que se sente fortemente incomodado com a crise de ciúmes e o escândalo feito pela namorada, o que faz Seh-Hee ir embora triste. Algum tempo após a briga no café, Ji-Woo vai até o apartamento da namorada e pede desculpas a ela. Eles acabam por se

<sup>41</sup>Time / 시간, Cena 7min46s.

<sup>42</sup>BARTHES, 2007, p. 67.

<sup>43</sup>Idem 9.

reconciliarem. Seh-Hee assume o ciúme que sente pelo namorado: “Eu queria esbugalhar os olhos dessas garotas quando olham para você” (*Time* (시간), *Cena 7min46s*)— declara Seh-Hee. Como controlar o olhar do namorado Ji-Woo? Como evitar que as outras mulheres olhem para o seu amado? Ela quer destruir os olhos de toda e qualquer mulher que olhe para o seu amado, pois, dessa forma, ela pode impedir que ele retribua o olhar, em outras palavras, se as mulheres que olham (e poderiam olhar) para Ji-Woo tiverem seus olhos esbugalhados, destruídos, destroçados, ela pode realmente impedir que o namorado destine o seu olhar para outra que não seja ela mesma, outra mulher que observe e deseje também o seu objeto amado. Ou ainda, se Seh-Hee tiver um novo rosto, um rosto mais atraente como ela mesma diz<sup>44</sup>, o olhar de Ji-Woo pode ser capturado e controlado por ela. Logo, capturar o olhar e aprisionar o olhar do objeto amado se apresentam como etapas que iniciam um processo que faz com que a ameaça de instabilidade causada pelo temor de abandono, ou seja, o ciúme, não encontre meios de existir, garantindo assim, a plenitude do olhar e do controle do sujeito amoroso.

2. “Freud: “Quando amo, torno-me muito exclusivista”, diz Freud (que tornaremos aqui como o parâmetro da normalidade). Ser ciumento é conforme. Recusar o ciúme (‘ser perfeito’) é portanto transgredir uma lei” (BARTHES, 2003, p. 69).

3. “Como ciumento, sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovo por sê-lo, porque temo que meu ciúme fira o outro, porque me deixo sujeitar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum” (BARTHES, 2003, p. 69).

---

<sup>44</sup>“Me desculpa por sempre ter a mesma cara de tédio” (*Cena 7min 52s*); “Me perdoa por sempre ter esse tedioso rosto todos os dias” (*Cena 10min 48s*).



**Figura 3:** *Cena 2min 38s*



**Figura 4:** *Cena 3min13s*



**Figura 5:** *Cena 3min14s*

#### 4. *Time (Shigan)* e 고양이 (*Cat*)<sup>45</sup>- Nell<sup>46</sup>

“갈혀있는 내 영혼이 너무 보고 싶다고. 말이 없는 내 눈물이 너는 너무 싫다고. 그렇게 넌 그렇게  
 년 나를 더 가둬두려.”

Você diz que quer ver muito o meu espírito preso. Você diz que odeia demais a minha lágrima silenciosa.  
 Assim, assim, você tenta me confinar mais. (Tradução minha)

Estar imerso no ciúme é estar tomado pelo medo do abandono do Outro amado, deixar de ser o objeto amado do Outro e ser substituído. Então, quais seriam as estratégias para evitar que isso se realize? Invadir a mente do Outro “Você diz que quer ver muito o meu espírito preso”. Controlar a ação do Outro. “Você diz que odeia demais a minha lágrima silenciosa”. Enclausurar o Outro, fazer dele alguém imobilizado. “Assim, assim, você tenta me confinar mais”

---

<sup>45</sup>NELL. 고양이 (Cat). In: Let it rain. Composição de Kim Jong-Wan. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2003. 1 CD (3min48s). Faixa 2.

<sup>46</sup>Ao final de cada fragmento/corpo celeste será apresentado um jogo textual entre a narrativa fílmica *Time (Shigan)* e as canções da banda de rock sul-coreana Nell. Essa releitura é nomeada *Labirintos dos corpos-textos*. Tal jogo também se repete em *Fragmento/Corpo Celeste Louco* (p.62), *Fragmento/Corpo Celeste Ausência* (p. 74) e *Fragmento/Corpo Celeste Espera* (p.80).

## 나 미친 거 같지<sup>47</sup>

“Eu sou louca, não sou?”

### Louco (a)

“O sujeito amoroso é atravessado pela ideia de que é ou está ficando louco<sup>48</sup>”.

#### 1. *Time (Shigan)*

Aqui retomo as cenas já exploradas no fragmento/ corpo celeste **ciúme**. Após a crise de ciúmes de Seh-Hee, ela e o namorado Ji-Woo discutem. Ela vai embora para a sua casa. Algum tempo após ele vai até a casa da namorada para se desculpar. Durante a conversa de reconciliação, Seh-Hee declara que se considera louca por causa do amor (e do ciúme, consequentemente): “Eu sou louca? Eu queria esbugalhar os olhos dessas garotas quando olham para você” (*Cena 7min46s*). Seh-Hee, um sujeito amoroso que foi atravessada pela ideia de ser louca. A declaração de loucura antecede a sentença que explicita o ser ciumento. Por quê? O **ciúme** e o **louco** são elementos sintomáticos que se apresentam interligados no caso da personagem Seh-Hee. Mas o que seria, então, “**ser louco(a)**”? É ter excesso de ciúme? Ela é **louca** por querer controlar o olhar de Ji-Woo? Ser **louca** é querer controlar todas as ações do objeto amado? Ser **louca** é querer controlar todas as situações e as relações do Outro? Sim, para Seh-Hee todas essas ações se tornam uma demanda de extrema urgência. Entretanto, ela não pode suprir toda a demanda, pois não é possível controlar o olhar, o desejo e nem o pensamento do Outro.

Ainda, aponto o aspecto da loucura como insensatez conforme diz Roland Barthes. Ser louco(a) de amor é ser “Insensato aos meus próprios olhos (conheço o meu delírio)” (2003, p.245). Seh-Hee assume que a sua loucura, a sua insensatez perante o mundo: ele quer controlar o olhar de Ji-Woo como também destruir a possibilidade de visão de toda e qualquer mulher que queira olhar para ele. Seh-Hee acredita ter se tornado louca. Ela quer controlar o incontrolável, quer destruir o que não pode ser acessível.

<sup>47</sup>*Time* / 시간, Cena 7min42s.

<sup>48</sup>BARTHES, 2003, p. 245.

2. “Estou louco por estar enamorado, não estou louco porque posso dizê-lo, desdobro minha imagem: insensato a meus próprios olhos (conheço meu delírio), simplesmente pouco razoável aos olhos de outrem, a quem conto muito comportadamente minha loucura: consciente dessa loucura, discorrendo sobre ela” (BARTHES, 2003, p. 245).

3. “Todo amante é louco, pensamos. Mas podemos imaginar um louco enamorado? De modo algum. Tenho direito apenas a uma loucura fraca, incompleta, *metafórica*: o amor me deixa *como* louco, mas não me comunico com o sobrenatural, não há em mim nada de sagrado; minha loucura, simples insensatez, é rasa, invisível mesmo; além disso, ela é totalmente absorvida pela cultura: não assusta. (É entretanto no estado amoroso que certos sujeitos razoáveis adivinham repentinamente que a loucura está ali, possível, próxima: uma loucura pelo qual o próprio amor seria tragado)” (BARTHES, 2003, p. 246).



Figura 6: Cena 7 min 42s



Figura 7: Cena 7min 52s

#### 4. *Time (Shigan) e Losing Control*<sup>49</sup>- Nell<sup>50</sup>

“I’m losing control. It’s been way too long.  
 I’m losing control. (...)  
 Stop fucking with my brain.  
 Stop spitting on my pain.  
 I’ll burn you in flame (...)  
 Will you be the one. I’m losing control”.

Se Hee deseja ter o controle do pensamento, olhar e ações de Ji Woo, o objeto amado. Logo, ela atua como o louco na relação amorosa, pois segue a insensatez do amor. Ela quer possuir o controle do Outro. Porém, a partir do momento em que quer ter o controle do objeto amado, ela perde o controle dela mesma. A canção *Losing Control*, de Nell estabelece um interessante jogo intertextual com *Time (Shigan)*: “*I’m losing control. It’s been way too long. I’m losing control.*” Ela não pode mais refrear a intensidade das suas demandas, não pode mais diferenciar o que é ultrapassar os limites ou não. Se Hee, ou o louco, deseja destruir a si mesma e o objeto amado “*Stop fucking with my brain. Stop spitting on my pain. I’ll burn you in flame*”, porque somente com o rompimento dos limites de seu corpo e do corpo do Outro é que ela pode atingir, de fato, o controle do objeto amado. Ou melhor, se os corpos agora no presente não podem estar sob o controle dela, logo ela precisa construir uma nova materialidade. “*Will you be the one*” O objeto amado é a causa de sua mudança. Ela abdica, primeiramente, o controle de si — “*I’m losing control*” para poder ter, algum dia, o controle do Outro. É isso o que Se Hee quer: tão louca a ponto de destruir os olhos e as imagens de qualquer pessoa que seja ameaça ou interferência na sua relação amorosa com JiWoo, seja uma ameaça de substituição ou ameaça de abandono. Será o sintoma do louco capaz de fazer com que o amor perdure?

---

<sup>49</sup>NELL, *Losing Control*. Composição de Kim Jong-Wan. In: *Slip Away*. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2012. 1 CD (4min38s). Faixa 6.

<sup>50</sup>*Labirintos dos corpos-texto*— Fragmento Louco(a).

“ 지금 거신 번호는 없는 번호입니다<sup>51</sup>”  
 “O número discado não existe”

## Ausência

“Todo episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado — que sejam quais forem sua causa e duração — e tende a transformar essa ausência em provação de abandono<sup>52</sup>”

### 1. *Time (Shigan)*

Cena 6min 47s, apartamento de Seh-Hee. Após a briga com o seu namorado Ji-Woo por causa da crise de ciúmes que Seh-Hee tivera no café (Cena 3min 13s), o casal de namorados conversa e se reconcilia. Ela declara a sua insatisfação em relação ao seu rosto: “Me desculpe por sempre ter a mesma cara de tédio” (Cena 7min 52s). Ela tem medo do tempo, o tempo que passa e ameaça a existência do amor, segundo o ponto de vista da personagem. Diante dessa insegurança causada pela passagem do tempo como um agente negativo no relacionamento amoroso, Seh-Hee toma uma atitude extrema que será a principal responsável pelos desdobramentos da trama de *Time (Shigan)*: ela decide construir um novo rosto através da cirurgia plástica estética ela cria um plano para atrair o olhar do seu namorado. Motivada pela esperança de que um rosto mais atraente possa constantemente ser o centro do olhar de seu namorado Ji-Woo, Seh-Hee sofre uma transformação de tal forma que todos os traços originais de seu rosto são apagados e um novo rosto é construído. Para realizar o seu plano, Seh-Hee procura a clínica de cirurgia plástica estética Oh & Kim’s. Durante a consulta com o médico cirurgião plástico, ela declara o que deseja da cirurgia: “— Não quero ser mais bonita. Quero ser diferente. Um novo rosto” (Cena 14min 41s).” O cirurgião plástico questiona o motivo de a jovem querer realizar um procedimento tão invasivo e irreversível: “— Está cansada do seu rosto?” (Cena 14min 50s), questionamento que Seh-Hee responde simplesmente: “— Por favor, faça!” (Cena 14min 52s). A cirurgia é realizada e Seh-Hee sai de cena, ausentando-se do plano da narrativa fílmica e também da vida de Ji-Woo por longos seis meses. O passo seguinte da ação extrema de transformação via cirurgia plástica é desaparecer sem aviso algum: ela faz a mudança para outro apartamento, troca o seu número de telefone e, por fim, desaparece por completo da vida de seu namorado Ji-Woo, abandonando-o.

<sup>51</sup>*Time (시간)*, Cena 11min 58s.

<sup>52</sup>BARTHES, 2003, p. 35.

*Time (Shigan)* apresenta um peculiar jogo de **ausência**, empregado como recurso narrativo, e o jogo se realiza em dois momentos. Primeiramente, Seh-Hee se ausenta da cena e se transforma de objeto amado em ausente, aquele que abandona o Outro. Já num segundo momento é Ji-Woo quem se torna ausente, dessa forma invertendo os papéis de ausente e de abandonado. Nesse jogo de inversão de papéis, o sujeito amoroso inicial torna-se o objeto amado, ou seja, aquele que ama e espera posteriormente será aquele que se ausenta e transforma o objeto amado (outrora ausente) em sujeito amoroso em abandonado e que espera pelo retorno.

Agora apresento o primeiro jogo de **ausência**. Quando Seh-Hee se ausenta da cena narrativa para seguir na busca do rosto ideal, o seu namorado Ji-Woo, a partir da cena 11min26s, toma conta do foco narrativo da história como o sujeito amoroso que sofre com a ausência do objeto amado, Seh-Hee.

Ji-Woo, na cena 11min 39s, fica chocado ao descobrir que foi abandonado pela sua namorada de forma tão fria, sem ter recebido uma mensagem ou telefonema, Seh-Hee simplesmente não tem mais número de telefone e mudou de casa tão repentinamente e misteriosamente.

A partir de agora ele tem que conviver com a **ausência** da namorada que foi embora, desaparecendo sem ao menos ter dito adeus, sem deixar rastro ou explicar o motivo da ruptura do relacionamento amoroso. Sendo assim, diante dessa **ausência**, Ji-Woo tenta restabelecer a sua vida com uma nova rotina para que a ausência de Seh-Hee seja suprimida — ele tenta ter novos hábitos, conhecer novas pessoas, novos relacionamentos — porém as tentativas de conhecer novas mulheres acabam sempre por falhar, exceto a última tentativa, as quais descreverei a seguir. Na cena 18min 29s, ele encontra seus amigos em um 노래방<sup>53</sup> onde estão acompanhados de garotas de programa. Ji-Woo sente-se interessado por uma das moças e vai até um motel com ela, mas misteriosamente eles eram observados por alguém e uma pedra é lançada na janela, quebrado-a e interrompe a aproximação deles. No segundo encontro, na cena 23min 09s, ele reencontra uma amiga artista visual, provavelmente ex-colega da universidade que o convida para visitar a sua exposição. Após, eles jantam e conversam. Tudo transcorria bem: ela também estava em situação semelhante à dele, solitariamente convivendo com o falta do namorado que a abandonara sem ter dito uma palavra sequer. Ji-Woo e Yon-Hee agora estão livres e próximos para iniciar um relacionamento afetivo. Mas, quando Yon-Hee vai até o banheiro é observada por alguém e, quando retorna Yon-Hee tem

---

<sup>53</sup>노래방 (*Norebaeng*): Muito similar ao karaokê no Japão, o Nôrebang (em uma pronúncia aproximada no português) na Coreia do Sul é um local popular para reunião de amigos. Consiste em aluguel de salas privadas em um prédio ou andar onde as pessoas podem cantar canções e beber álcool, mas também há Nôrebang em prédios mais suspeitos, sendo um local para encontro de homens com prostitutas.

uma atitude agressiva com Ji-Woo e vai embora. Já o terceiro encontro foi ao acaso, na cena 28min 20s Ji-Woo está sentado numa barca que transportava visitantes para a Ilha Modo e na outra extremidade da barca ele vê uma misteriosa mulher usando óculos de sol e máscara. Ji-Woo começa a jogar com a bola de um menino e, depois chuta a bola para a mulher misteriosa que estava no banco ao lado oposto da barca e retorna a bola, repetindo esse movimento até que ela desaparece. Cenas depois, estando já na ilha, Ji-Woo reencontra duas vezes a misteriosa mulher mascarada e tenta se aproximar, porém ela não responde a nenhuma de suas perguntas e desaparece. Figurando mais uma das várias tentativas de busca por um novo relacionamento, na Cena 32min 38s, Ji-Woo participa de um **미팅**<sup>54</sup> com os seus amigos, sendo então um encontro entre os três amigos e três mulheres desconhecidas. Os pares são escolhidos pela sorte. Hyo-Nim é o par de Ji-Woo, uma simpática jovem, mas já cansada com os *blind date* e desiludida com o amor, ela desde o início transparece que sabe que Ji-Woo não sentiu interesse por ela, uma mulher simples e não muito atraente, como ela mesma de auto-denomina.

Mas na cena 36min 42s, Seh-Hee retorna à cena da narrativa e se apresenta a Ji-Woo com um novo rosto e novo significante. A Seh-Hee de outrora é agora Sae-Hee, nome este muito parecido com o da namorada que o abandonara, um pequeno traço de som que diferencia os nomes. Sae-Hee é a nova garçonete do café que Ji-Woo frequenta. Ela observa atentamente o seu amado, uma vez que passara longos seis meses longe dele e do olhar dele. Na cena seguinte, 38min 40s, ele está novamente a caminho da ilha e encontra Sae-Hee e eles iniciam uma conversa. Após passar o dia inteiro juntos conversando pelo parque de esculturas da Ilha Modo, na volta para a cidade, eles se beijam. Porém, dias após o encontro na ilha, Ji-Woo recebe uma carta de Seh-Hee e ele fica indeciso. Iniciando, então, um oscilar entre a espera da volta de Seh Hee e iniciar um novo relacionamento com Sae-Hee.

Entretanto, será que Ji-Woo realmente poderia suprimir a **ausência** de Seh-Hee, seu objeto amado? A narrativa de *Time (Shigan)* mostra que isso não é possível. Ele volta a esperar pela amada.

---

<sup>54</sup>미팅, do inglês *meeting*. De acordo com Keith Kim: “A group blind date, mostly for young college students. A group of guy friends will meet a group of girl friends to hangout and have a good time” (Um tipo de encontro às cegas em grupo, mais frequente praticado por jovens. Um grupo de amigos vai encontrar um grupo de amigas para sair e se divertir). Conferir: <http://seoulistic.com/korean-culture/dating-in-korea-11-things-to-expect/>.



**Figura 8:** *Cena 18min29s*



**Figura 9:** *Cena 23min 09s*



**Figura 10:** *Cena 30min 22s*



**Figura 11:** *Cena 32min 38s*



**Figura 12:** *Cena 38min 40s*

O segundo momento do jogo de ausência da narrativa fílmica *Time* (Shigan) é encenado por Ji-Woo assumindo o papel de objeto amado ausente. Apesar de Sae Hee/ Seh-Hee lutar para capturar o olhar de Ji-Woo vivendo no corpo e na identidade de Sae-Hee, ela não consegue lutar contra a amada fantasma do passado, Seh-Hee. Sendo assim, na cena 1h02min23s, Sae Hee/ Seh-Hee decide revelar o seu segredo a Ji-Woo e prepara uma máscara com a única foto do rosto primeiro<sup>55</sup> que restara. Na Cena 1h3min 42s, Sae Hee/ Seh-Hee revela a Ji-Woo que fora Seh-Hee no passado, numa tentativa desesperada de ser novamente o objeto amado dele. Uma vez que ela não consegue ser amada como antes porque ele ainda ama Se-Hee, a sua namorada do passado, ela tenta ser amada com a sua nova face, pois ela diz que é “uma outra mulher” (1h4min15s)

Transtornado com a revelação de Sae Hee/ Seh-Hee, Ji-Woo procura a clínica em que Seh-Hee fez os procedimentos de cirurgia plástica. Após ter uma conversa intensa com o médico cirurgião, Ji-Woo fica desestabilizado e deseja compreender porque a sua amada Seh-Hee pôde realizar tal procedimento irreversível em sua bela face. Portanto, para compreender o motivo de sua amada, ele também teria que experimentar o mesmo que Seh-Hee e, portanto, decide viver uma transformação extrema. Essa será outra reviravolta da trama da narrativa fílmica. Sendo assim, Ji-Woo sai de cena após fazer uma cirurgia plástica de total transformação do rosto e, no período de ausência ao longo de seis meses de recuperação do paciente Ji-Woo, o sujeito amoroso vai sofrer a ausência do objeto amado. A partir de então os papéis se inverteram. Outrora era Ji-Woo o sujeito amoroso e Seh-Hee o objeto ausente, mas

<sup>55</sup>Para se referir ao rosto da personagem Seh-Hee antes dos procedimentos cirúrgicos, optei pelo termo 'rosto primeiro'. Outros termos foram listados, tais como rosto natural e rosto original, porém foram descartados porque todo corpo, carrega traços da cultura que o transformam. Logo não há corpo natural nem corpo original.

agora é Sae Hee/ Seh-Hee o sujeito amoroso que aguarda pelo retorno do objeto amado Ji-Woo.



**Figura 13:** *Cena 1h 15min 22s*

Como Sae-Hee/ Seh-Hee pode suprimir a falta de Ji-Woo? Ela se lança numa busca constante pelo seu objeto amado, ela acredita que encontrará seu amado Ji-Woo em meio aos homens desconhecidos a partir dois elementos: receber o olhar para Sae-Hee/ Seh-Hee e identificar o rastro do toque da mão, pois tendo o seu amado Ji-Woo também realizado uma transformação, por intermédio da cirurgia plástica que apagou todos os traços do rosto primeiro, a ela resta como possível elemento de reconhecimento do amado apenas o toque das mãos. Sabendo dessa transformação, ela tenta encontrar o Outro, o objeto amado através do “encaixe perfeito das mãos” em uma obsessiva busca no escuro perseguindo um traço da incerteza. Na cena 1h 13min 46s, Sae-Hee/ Seh-Hee vê um homem com óculos escuros e máscara na escada rolante da estação de metrô. Ela o segue até o lago/rio onde ele tirava fotos. Ele diz para Sae-Hee/ Seh-Hee retornar no mesmo lugar após 5 meses. Em outra cena, Cena 1h 16min 58s, Sae-Hee/ Seh-Hee está no café em que se encontrava com Ji-Woo e vê chegar um homem. Ela está curiosa para descobrir se aquele homem é seu amado Ji-Woo após a cirurgia. Ele pede para sentar na mesa de Sae-Hee/ Seh-Hee e eles começam a conversar. Sae-Hee/Seh-Hee 1 desconfia que ele possa ser Ji-Woo e procura através do rastro do “encaixe perfeito das mãos”, porém o rapaz não era o seu amado. Em outra cena sequência, 1h 18min 51s, um homem desconhecido toca a campainha do apartamento de Sae-Hee/ Seh-Hee. Ele diz que foi ao lugar errado e se desculpa, mas estranhamente, logo após ele toca a campainha novamente e pergunta se ele pode tomar uma xícara de café; Sae-Hee/ Seh-Hee o convida para entrar e, ao tomar café eles conversam sobre a foto de Seh-Hee e Ji-Woo do passado e sobre relacionamentos. Sae-Hee/ Seh-Hee procura rastro de Ji-Woo e pega a mão

do desconhecido, mas ela se sente decepcionada porque não era a mão de seu amado. Ela tenta encontrar mais algum traço e pega a carteira do homem desconhecido para encontrar em alguma foto de documento a imagem real daquele homem que está a sua frente, mas para sua decepção, tanto a foto como o nome não correspondem ao de Ji-Woo. Então o homem toca o rosto de Sae-Hee/ Seh-Hee e ela o rejeita, foge e se esconde num cômodo da casa trancado a chave. Outra situação também ilustra o frágil estado de Sae-Hee/ Seh-Hee ocorre na cena 1h 22min 24s, ao entrar no café ela olha fixamente para um homem que estava sentado sozinho na mesa em que Ji-Woo costumava sempre se sentar quando eles se encontravam nesse mesmo café. Sae-Hee/ Seh-Hee se senta numa mesa próxima. O homem vai até a mesa dela e pede para sentar-se e, ela ansiosa para descobrir traços de seu amado Ji-Woo naquele homem, concorda com que ele se sente na mesa dela. Os dois começam a conversar; o homem faz algumas perguntas tais como: “—Qual foi a última vez que você chorou?”. “— Foi por causa de um homem?”, mas ela não responde à última pergunta e questiona quando foi a última vez que ele sorriu. Ele pega a mão de Sae-Hee/ Seh-Hee e responde a pergunta exatamente como ela esperava: “— O que acha da minha mão?”— diz ela, “— Sinto como o encaixe perfeito para a minha mão” responde o desconhecido. Logo, Sae-Hee/ Seh-Hee desconfia que o homem desconhecido à sua frente possa ser realmente o seu amado. Na sequência Sae-Hee/ Seh-Hee está no carro do homem desconhecido estacionado num túnel e, quando ele tenta beijá-la, alguém que estava do lado de fora do carro e que espionava o casal os interrompe com uma luz forte, provavelmente de uma lanterna. Sendo assim, o homem convida Sae-Hee/ Seh-Hee para ir até o apartamento dele. Chegando no apartamento ela procura em meio às fotos algum traço que confirme que o homem desconhecido é realmente Ji-Woo. Enquanto o homem está no banheiro, ela encontra em um álbum as fotos de infância, mas infelizmente ele não é o seu amado. Ela tenta fugir do apartamento silenciosamente, mas o homem a surpreende na fuga e tenta impedir que ela vá embora. E é nesse momento que a câmera apenas mostra o reflexo da janela e Sae-Hee/ Seh-Hee aos gritos, tentando escapar do homem que brutalmente tentando coagi-la, impedindo-a de sair do apartamento. Porém, a campainha toca e o homem vai até a porta. Quando a porta é aberta, ele é puxado por alguém para o corredor. Não é mostrado quem é esse alguém. A porta está fechada e Sae-Hee/ Seh-Hee somente escuta os ruídos de uma briga e quando tudo se silencia, ela foge do apartamento e vê o homem deitado no chão. Ela não sabe qual a identidade da pessoa que ajudou a se libertar do homem desconhecido nem o motivo. Talvez seria Ji-Woo quem a salvou? É possível que sim. Na cena seguinte, Sae-Hee/ Seh-Hee tem um sonho: ela está correndo no lago congelado em que encontrara o homem que fizera cirurgia plástica e procura por alguém.

Intrigada pelo sonho, ela vai até o lago para encontrar o aquele homem e cumprir promessa de reencontrá-lo após cinco meses naquele mesmo local, para que ela possa conhecer o novo rosto dele. Logo, na Cena 1h27min 09s, ele pergunta o que ela achou do rosto do resultado da transformação e também se ela tem interesse em conhecer as fotos que ele fez durante os cinco meses que se passaram. Ela aceita o convite. Ao chegar no estúdio do homem desconhecido do lago, ela vê que todas as fotos eram dela, ou seja, Sae-Hee/ Seh-Hee sozinha ou encontrando os homens desconhecidos. Novamente surge a dúvida: aquele homem que a seguia e estava à frente dela era finalmente seu amado? Mas ele acaba revelando que o seu nome é Jung-Woo e não Ji-Woo. Ela tem uma reação violenta e arranca as fotos da parede e vai embora do apartamento sem ver que aquele homem cobria a cabeça com o lençol da mesma forma que ela fizera no passado, quando teve a discussão com Ji-Woo antes de fazer a cirurgia plástica. Na cena seguinte, Sae-Hee/ Seh-Hee caminha pela rua ao mesmo tempo em que rasga as fotos dela tiradas pelo homem desconhecido do lago e inicia uma perseguição a todo e qualquer elemento que lembre ou possa trazer seu amado Ji-Woo de volta para si — primeiro ela para na frente de um carro branco igual ao de Ji-Woo que andava na rua e depois ela vai até o Café *Room & Rumour*. Na cena 1h30min08s, ela pergunta para o rapaz se ela a reconhecia, mas a namorada dele chega e pergunta ao rapaz porque Sae-Hee/ Seh-Hee estava conversando com ele. Logo em seguida vê através da janela que um homem a observa do lado de fora do café, mas sai correndo e o seu rosto não é mostrado. Então, inicia-se um movimento de busca: Sae-Hee/ Seh-Hee persegue o homem pela rua e entra na estação de metrô Madu. Mas, dentro da estação, ela não pode mais vê-lo porque ele se escondeu, logo começa a gritar desesperadamente pelo nome de Ji-Woo, pede para ele mostrar o seu rosto e também diz: “— Jung Ji-Woo. Onde está você? Sei que está me olhando!”. Ela a observa, mas fora do campo de visão dela, o que a deixa mais afetada, transtornada. Sae-Hee/ Seh-Hee declara, então: “— Tudo o que eu fiz foi por amar você!”. Neste momento Ji-Woo aparece para ela na sua frente por apenas segundos e sai correndo em direção à saída. Porém, assim que ele sai da estação é atropelado por um caminhão— e o rosto de Ji-Woo é desfigurado no acidente. Sae-Hee/ Seh-Hee fica em estado de choque ao ver que o seu amado está morto e com os traços do rosto apagados pelo sangue. A partir de agora ela terá que conviver para sempre com a ausência. O que ela pode fazer? Sae-Hee/ Seh-Hee olha para a frente em estado de choque. O seu olhar só capta cartaz da clínica de cirurgia plástica estética Oh & Kim’s que fica ao lado da estação de metrô Madu. Ela se levanta e entra na clínica e, motivada por uma urgência, invade a sala de cirurgia. Após, já no consultório do médico cirurgião plástico, Sae-Hee/ Seh-Hee nada fala, somente move as mãos manchadas de sangue nervosamente,

lágrimas quase transbordam de seus olhos, levanta as mãos e as olha fixamente. Então, o médico cirurgião declara: “— Parece cansada.” (Cena 1h34min07s). A única resposta dela é um sorriso confuso de tristeza com as lágrimas caem de seus olhos, ela não sabe mais como pode prosseguir de agora em diante com a perda de Ji-Woo. O médico assume a sua culpa dizendo que “Foi errado desde o começo” (Cena 1h34min24s), olha para a sua paciente e propõe a ela: “— Quer ficar totalmente irreconhecível?” (1h34min36s). A resposta de Sae-Hee/ Seh-Hee é um sorriso. Na cena seguinte ela inicia o processo de cirurgia plástica: fotos e o bloco cirúrgico com os preparativos para a cirurgia. Ela vai construir um novo rosto... Um terceiro rosto será revelado.

Apesar de seguir os rastros que considerou relevantes para o reconhecimento de Ji-Woo e tê-lo de volta, Sae-Hee/ Seh-Hee não consegue encontrar o objeto amado. Levanto o seguinte questionamento: Será possível para Sae-Hee/ Seh-Hee suprimir a **ausência** de Ji-Woo através da procura? Não, não é possível, pois não está ao alcance das ações dela. Sendo assim, Sae-Hee/ Seh-Hee sofrerá com a **ausência** e não poderá suprimi-la apesar de suas múltiplas tentativas de reconhecimento e de reconstituição da presença de seu amado Ji-Woo. Algo interessante a se ressaltar na narrativa de *Time (Shigan)* é que tanto para o caso ausência 1 (Ji-Woo- Seh-Hee) como para o caso ausência 2 (Sae-Hee/ Seh-Hee – Ji-Woo-? <sup>56</sup>), os objetos amados são os atores na **ausência** e no abandono, foram eles que escolheram suspender a sua existência, como também possuem o poder de contorná-la, ou seja, somente com o retorno deles, o retorno dos objetos amados é possível destruir a **ausência**, uma vez que a “ausência amorosa vai apenas numa direção, e pode ser dita apenas a partir de quem fica— e não de quem parte: eu, sempre presente, constitui-se apenas diante de ti, sempre ausente” (BARTHES, 2003, p. 35). Portanto, o retorno e a ruptura da ausência somente podem ser encenadas pelo objeto amado ausente. Diferentemente do que diz o texto barthesiano em relação ao retorno do objeto amado como ação que encerra o ciclo do jogo de ausência, normalmente presente no relacionamento amoroso, no caso da narrativa fílmica *Time (Shigan)*, o retorno não é efetivado, ressaltando, dessa forma, a relação deslizante do encenar dos jogos de ausência(s).

---

<sup>56</sup>Refiro-me ao Ji Woo com novo rosto e identidade visual. A narrativa não afirma, apenas sugere. Cabe, então, ao expectador tirar suas próprias conclusões se Ji Woo é realmente o homem das cenas 1h 15min 31s e 1h 27min 18s.



**Figura 14:** *Cena 1h 13min 46s*



**Figura 15:** *Cena 1h 18min 51s*



**Figura 16:** *Cena 1h 16min 58s*



**Figura 17:** *Cena 1h 22min 24s*



Figura 18: *Cena 1h27min09s*



Figura 19: *Cena 1h29min25s*



Figura 20: *1h29min20s*

2. *Werther* “Muitas *lieder*, melodias, canções sobre a ausência amorosa. E, entretanto, essa figura clássica, no *Werther*, não está presente. A razão é simples: ali, o objeto amado (Carlota) não se mexe; é o sujeito amoroso (*Werther*) que, num certo momento, se afasta. Ora, só existe ausência do outro: é o outro que parte, sou eu quem fica. O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidio; eu sou, eu que amo, por vocação inversa, sedentário, imóvel, à disposição, à espera, plantado no lugar, *em sofrimento*, como um pacote num canto obscuro da estação. A ausência amorosa vai apenas numa direção, e pode ser dita apenas a partir de quem fica— e não de quem parte: *eu*, sempre presente, constitui-se apenas diante de *ti*, sempre ausente. Dizer a ausência é desde logo postular que o lugar do sujeito e o lugar do outro não podem permutar; quer dizer: “Sou menos amado do que amo” ((BARTHES, 2003, p.36).

3. “Sustento ao infinito para o ausente, o discurso de sua ausência; situação em suma inaudita; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Dessa distorção singular nasce uma espécie de presente insustentável: fico acuado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocação: você partiu (do que estou me queixando), você está aqui (já que me dirijo a você). Conheço então o que é o presente, esse tempo difícil: um puro pedaço de angústia.

A ausência dura, preciso suportá-la. Vou portanto manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vai e vem, produzir ritmo, abrir a cena da linguagem (a linguagem nasce da ausência: a criança fabrica um carretel, joga-o e apanha-o, mimando a partida e a volta da mãe: um paradigma foi criado); A ausência torna-se uma prática ativa, um *atarefamento* (que se impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção com múltiplos papéis (dúvidas, recriminações, desejos, melancolias)” (BARTHES, 2003, p.39).

4. “A frustração teria como figura a Presença (vejo todo dia o outro, e entretanto este não em preenche: o objeto está ali, realmente, mas continua a me fazer falta, imaginariamente). A castração, por sua vez, teria como figura a Intermittência (aceito separar-me um pouco do outro, ‘sem chorar’, assumo o luto da relação, sei *esquecer*). A Ausência é a figura da privação; simultaneamente, desejo e necessito. O desejo se esfacela na necessidade: nisso consiste o fato obsedante do sentimento amoroso” (BARTHES, 2003, p.40).

### 5. *Time (Shigan)* e 지구가 태양을 네 번 (Four Times Around the Sun)<sup>57</sup> – Nel<sup>58</sup>

“찰나의 순간에 영원히 갇혀진 흑백 사진 속 피사체같이  
 흑백사진 속 피사체 같이 나의 슬픔은 항상 똑 같은 표정으로 널 향하고  
 지구가 태양을 네 번 감싸 안는 동안 나는 수 만 번도 넘게 너를 그리워했고  
 또 지워가야 했어 왜 그래야만 했어

지구가 태양을 네 번 감싸 안는 동안 한 번 생각해 본 적 있는 지  
 꽤 오랜 시간 지나 지구가 태양을 열 번 감싸 안은 후에도  
 널 여전히 그리워하고 있을 내 그 모습을  
 왜 그래야만 했어  
 왜 날 떠나야 했어”

<sup>57</sup>NELL. 지구가 태양을 네 번(Four Times Around the Sun). Composição de Kim Jong-Wan. In: Newton's Apple. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2014. 2 CD (4min31s). Faixa 5.

<sup>58</sup>*Labirintos dos corpos-texto* — Ausência.

Como um tema na foto de branco e preto, confinado para sempre no momento que brilhava.  
 O meu sofrimento encara você com a mesma expressão.  
 Quando o planeta terra abraçava o sol quatro vezes, eu tinha saudade de você mais de dez mil vezes  
 Tinha que apagar também  
 Por que tinha que fazer assim?

Quando o planeta Terra abraçava o sol quatro vezes, você já pensou uma vez?  
 Até depois de passar longo tempo e quando o planeta terra abraçar o sol dez vezes,  
 Para minha aparência ainda tendo saudade de você.  
 Por que tinha que fazer assim?  
 Por que tinha que fazer assim?  
 Por que tinha que ir embora de mim?

(Tradução minha)

Ji-Woo e Sae-Hee/ Seh-Hee como sujeitos amorosos não podem fazer com que a ausência seja suprimida, apenas ficar paralisados. “O *outro que parte, sou eu quem fica. O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidio; eu sou, eu que amo, por vocação inversa, sedentário, imóvel, à disposição, à espera, plantado no lugar, em sofrimento, como um pacote num canto obscuro da estação*” (BARTHES, 2003, p. 35). Tudo o que resta a eles é a espera, o sofrimento e a lembrança do passado, uma lembrança que perdura ao passar do tempo, ao longo de anos... “Por que tinha que fazer assim? Por que tinha que ir embora de mim?”, os sujeitos amorosos Ji-Woo e Sae-Hee/Seh-Hee se questionam. Seria então, melhor apagar a memória?

“아니, 이거 2년동안 사귀었던 여자가 한 마디 말도 없이 사라졌다가 6개월만에 보낸 편지에요.”<sup>59</sup>”

“Essa é uma carta de minha namorada que desapareceu sem deixar rastro seis meses atrás”

## Espera

*“Tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, retornos)”<sup>60</sup>.*”

### 1. *Time (Shigan)*

O sujeito amoroso primeiro experencia a ausência do objeto amado para, em seguida, iniciar o estado de **espera**. Paralisado, ele tem que permanecer esperando o retorno do objeto amado. Sendo assim, aqui neste fragmento “**espera**” são retomadas algumas ações das cenas descritas da narrativa fílmica *Time (Shigan)* no fragmento/ corpo celeste apresentado anteriormente, a **ausência**. O ponto de partida é explorar a experiência de **espera** vivida por Sae-Hee/Seh-Hee, a qual se caracteriza diferentemente da espera do texto de Barthes que aponta o sujeito amoroso em situações corriqueiras, tal como em situação de “tumulto de angústia suscitado pela **espera** do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, retornos)”<sup>61</sup>. No caso de Sae Hee/Seh Hee, a **espera** se difere um pouco do momento de encontro com o amado apontado por Barthes, pois no caso da narrativa fílmica, a **espera** está atrelada ao retorno do amor e do olhar de Ji-Woo, ser novamente o objeto amado dele. A **espera** de Sae-Hee/ Seh-Hee remete ao passado, ao retorno do relacionamento que existira entre ela e seu namorado Ji-Woo antes da transformação via cirurgia plástica.

Como esse fragmento do discurso amoroso é encenado na narrativa fílmica? O primeiro passo é a saída de cena de Seh-Hee /Sae-Hee. A protagonista sai de cena para buscar um novo rosto, acreditando que tal mudança irá causar uma nova condição favorável para o relacionamento amoroso, tornando-o estável e sob o seu controle, pois, para ela algo falta.

<sup>59</sup>*Time/ 시간*, Cena 45min 48s.

<sup>60</sup>BARTHES, 2007, p.163.

<sup>61</sup>BARTHES, 2007, p.163.

Sendo assim, ela acredita que transformando o seu rosto, ela possa finalmente possa capturar o seu *objeto a*<sup>62</sup>, ou seja, para Seh-Hee, o elemento que ela acredita que está ausente é o olhar constante de seu namorado Ji-Woo, sendo então o olhar do namorado que a impulsiona para a realização da cirurgia plástica. Sendo assim, ela abdica de seu rosto primeiro e da sua condição de presença/presente no relacionamento amoroso com seu namorado para se tornar em um objeto amado absente/ausente. Porém, ao retornar com nova identidade visual, ou seja, portando um novo rosto e um novo nome — Sae-Hee, ela deseja e tenta com todos os esforços ao seu alcance se tornar no novo objeto amado de Ji-Woo, motivada pela ilusão de que pode vencer o fantasma da antiga namorada, a amada Seh-Hee (ela mesma, mas no rosto primeiro), apagando-a do coração e da memória de Ji-Woo. Considerando que ela acredita que a sua nova identidade visual proporciona a ela a felicidade e a possibilidade de ser amada intensamente, deixando o relacionamento amoroso livre das ameaças da transitoriedade do tempo, ela quer impor a seu namorado que olhe somente para a nova persona que ela figura no presente, Seh-Hee /Sae-Hee. Entretanto, o que ela deseja não é o que realmente acontece e, apesar de seus esforços empregados para fazer com que Ji-Woo esqueça a sua amada Seh-Hee, ele não pode apagá-la de sua memória.

Na Cena 43 min 25s, a caminho do café, Ji-Woo ia pela calçada quando foi surpreendido por uma menina desconhecida que entrega a ele uma carta. A carta era de Seh-Hee. Ao entrar no café, Ji-Woo conversa rapidamente sobre a carta com Sae-Hee, a garçonete do café e a mulher com quem ele tivera um encontro. Ela fica admirada com a reação de contemplação de Ji-Woo para a carta (afinal, fora ela quem a escreveu) e quando ele pergunta o seu nome, ela escreve o seu nome por cima da assinatura de Seh-Hee. Onde estava escrito 세희 (Seh-Hee), a personagem escreve 새희 (Sae-Hee). Nomes que atuam como jogo de significantes ao terem traços tão próximos e diferentes. Então, Ji-Woo fica furioso com o fato de Sae-Hee ter escrito o seu nome em sobreposição ao de sua desaparecida ex-namorada Seh-Hee. Incomodada com a atitude de prisão no amor do passado pela parte de Ji-Woo, Sae-Hee questiona ele: “— Já que não pode esquecê-la então porque me beijou no carro?/Me diga. Por que me beijou?” (Cena 46min). Mas ele nada responde. Ji-Woo ainda está vivendo o amor do passado. A partir

---

<sup>62</sup>Um dos conceitos-chave na teoria psicanalítica de psicanalista Jacques Lacan. O *objeto a* pode ser definido como algo não visível nem apreensível, a busca pela completude, na tentativa de suprir a falta corpórea. Portanto, o questionamento de Seh-Hee: Como suprir a falta? O que Ji-Woo quer ver em mim? E assim, Seh-Hee inicia a busca por esse objeto inatingível. No seminário *A esquizofrenia do olho e do olhar*, em Livro 11, os quatro conceitos fundamentais de psicanálise, publicado em 1973, Lacan apresenta o conceito de *objeto a* como o olhar. Diz ele: “O olhar pode conter em si mesmo o objeto a da álgebra lacaniana, no qual o sujeito vem a fracassar, eu que especifica o campo escópico e engendra a satisfação que lhes é própria, é que lá, por razões de estrutura, a queda do sujeito fica sempre despercebida, pois ela se reduz a zero. Na medida em que o olhar, enquanto *objeto a*, pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno da castração(...) (LACAN, 2008, p.80).

de então, cada vez mais Seh-Hee /Sae-Hee se sente paralisada num estado de espera: Quando Ji-Woo estará novamente presente em sua vida? /Quando ele deixará de ser o objeto ausente/um Outro fora de cena? Quando eu poderei ter o amor dele sendo a nova persona Seh-Hee /Sae-Hee? A figura da antiga namorada é como um fantasma, ela impede que Ji-Woo retorne para o presente. Sendo assim, Seh-Hee /Sae-Hee questiona o seu amado sobre o que significa Seh-Hee para ele no presente: — Mas me diga. Ama Seh-Hee muito mesmo?” “— Sim.” —ele responde”. “— Mesmo agora?” (Cena 55min 31s). Ela precisa perguntar, pois precisa se certificar de que ele ainda ama a antiga namorada e, devido a isso, ela ainda precisa manter a sua **espera**. Mas será que a transitoriedade do tempo não ameaçaria o amor que Ji-Woo sente por Seh-Hee? Esta foi a pergunta que Seh-Hee /Sae-Hee fez a si mesma no início da narrativa, antes de desaparecer e realizar a transformação através da cirurgia plástica. Entretanto, mesmo que ela tenha realizado esse procedimento radical de transformação, Ji-Woo ainda ama a sua antiga namorada Seh-Hee, demonstrando amá-la de forma mais intensa e inabalável, ilustrando um amor que não foi afetado nem pela **ausência** nem pelo passar do tempo. Logo, o medo de Seh-Hee /Sae-Hee a respeito da atuação do tempo como um inimigo do amor foram em vão, ou seja, ela foi motivada por medo de algo que não se realizou no plano real. Há condições de voltar no tempo? Não. Teria como ele amar Seh-Hee /Sae-Hee da mesma forma que ama a sua antiga namorada Seh-Hee que o abandonara? Ela teme que o olhar e o amor de Ji-Woo nunca retornem e a destine em um estado de **espera** eterna, o que pode ser visto na pergunta: “— Se Seh-Hee voltar para você? — E se ela voltasse, o que aconteceria?” (Cena 56min 17s).

2. “A espera é um encantamento: recebi ordem de não me mexer. A espera de um telefonema se tece assim de pequeníssimas interdições, ao infinito, até o inconfessável: não me permito sair do cômodo, ir ao banheiro, nem mesmo telefonar (para não ocupar o aparelho); sofro quando me telefonam (pela mesma razão); desespero de pensar que a tal hora próxima terei que sair, correndo o risco, assim, de perder a chamada benfazeja, o retorno da Mãe. Todas essas diversões que me solicitam seriam momentos perdidos para a espera, impurezas da angústia. Pois a angústia de espera, na sua pureza, exige que eu permaneça sentado numa poltrona ao pé do telefone, sem fazer nada” (BARTHES, 2003, p.165).

3. “Estarei enamorado? — Claro que sim, já que espero.” O outro, este nunca espera. Às vezes, quero bancar aquele que não espera; tento me ocupar com outra coisa, chegar atrasado; mas, nesse jogo, sempre perco; faça o que fizer, acabo sempre ocioso, pontual, adiantado mesmo. A identidade fatal do amante nada mais é que: *son aquele que espera*” (BARTHES, 2003, p.167).



Figura 21: *Cena 44min 43s*



Figura 22: *Cena 56min 17s*

### 3. *Time (Shigan) e Words you shouldn't believe*<sup>63</sup> - Nell<sup>64</sup>

“널 언제나 사랑해 난. 널 언제나 생각해 난. 널 언제나 기억해 난. 널 언제나 기다려 난. (...) 거울속에 비친 난. 더러워진 시간과. 투명한 그 눈물에. 사이쯤에 있어. 까맣게 타버린 난. 그어진 내 진실과. 그만큼 더 아팠던. 믿음속에 있어. 믿어선 안될 말. 믿으면 아플 말.”

Sempre te amo. Sempre penso em ti. Sempre me lembro de ti. Sempre te espero. (...) O meu reflexo dentro do espelho fica entre o tempo manchado e a lágrima transparente. Eu estou queimado até carbono e fico na minha verdade riscada e na confiança tão sofrida assim. As palavras que não se deve acreditar. As palavras que vão me fazer sofrer se eu acreditar. (Tradução minha)

Teria essa **espera** um desfecho feliz? Seh-Hee não consegue fazer com que Ji-Woo destine a ela o mesmo amor que sente pela antiga namorada. A **espera** do amor: “Sempre te amo. Sempre penso em ti. Sempre me lembro de ti. Sempre te espero”. Acreditar na **espera** somente intensifica a dor que Seh-Hee/ Sae-Hee sente: “O meu reflexo dentro do espelho fica entre o tempo manchado e a lágrima transparente. Eu estou queimado até carbono e fico na minha verdade riscada e na confiança tão sofrida assim” O seu amado Ji-Woo não pode destinar a ela o seu verdadeiro olhar, não pode ver o presente. Acreditar na possibilidade de ser o objeto amado de Ji-Woo é uma “verdade riscada” que traz a ela sofrimento. Se ela acreditar nas palavras que a fazem estar no estado **espera**, ela vai ficar cada vez mais ferida. Palavras em que fazem sofrer: “Sempre te amo. Sempre penso em ti. Sempre me lembro de ti. Sempre te espero.” Ji-Woo ama a namorada que não existe mais. Seh-Hee/ Sae-Hee quer voltar para um passado inacessível e voltar a ser Seh-Hee, porém o seu rosto primeiro não existe mais, tão como a sua identidade se transformou em uma outra. Portanto, se Seh-Hee/ Sae-Hee pretende ter o olhar de Ji-Woo novamente, ela tem que lutar contra o seu próprio eu (Seh-Hee) do passado, o seu fantasma.

<sup>63</sup>NELL. 믿어선 안될 말 (Words you shouldn't believe). Composição de Kim Jong-Wan. In: Christmas In Nell's Room. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2013. 1 CD (7min45s). Faixa 1.

<sup>64</sup>*Labirintos dos corpos-texto — Espera.*

## 5.2. LABIRINTOS DO CORPO

### 5.2.1. Construindo um corpo ou sobre a cirurgia plástica

“새로울 수 있다면 참아야죠<sup>65</sup>”

(*Time* / 시간, *Cena* 16min11s)

Em *Time (Shigan)*, o relacionamento amoroso entre Seh-Hee/ Sae-Hee e Ji-Woo é marcado por um evento que tem se tornado cada vez mais recorrente na contemporaneidade: a construção de rostos/corpos através da cirurgia plástica estética. Conforme foi discutido no capítulo anterior, **Fragmentos do discurso amoroso de *Time (Shigan)***, a narrativa fílmica de Kim Ki Duk apresenta um relacionamento permeado pela noção de falta/ ausência denunciando um processo labiríntico configurado pela busca incessante do olhar<sup>66</sup>. Sendo, então, o movimento oscilante entre ausência e o controle do olhar um movimento atingido pela transição do tempo, a protagonista Seh-Hee acredita que a construção de um novo rosto/corpo irá proporcionar a captura do olhar de seu objeto amado Ji-Woo e retornar a ter o mesmo poder que possuíra há dois anos atrás, isto é, na época do início do namoro. Portanto, ao realizar a transformação de um rosto, Seh-Hee não restringe o processo de transformação em alterações realizadas através dos procedimentos invasivos<sup>67</sup> na pele, carne e ossos, uma vez que o processo de transformação de Seh-Hee ultrapassa a realização das mudanças radicais em seu próprio corpo<sup>68</sup> e chega aos significantes. Ela transforma o seu rosto/corpo e também troca o seu nome: Seh-Hee (세희) passa a se nomear como Sae-Hee (새희). Uma alteração de significantes ऐ (३<sup>69</sup>) para 애 (애<sup>70</sup>) Um novo rosto, um novo corpo, um novo nome e uma nova *persona*. Mudança de significantes que atuam no corpo e no psíquico, uma vez que transitam no jogo entre presença e ausência. Um detalhe curioso na narrativa fílmica *Time (Shigan)*, o personagem Ji-Woo também realiza a transformação de seu rosto por meio de cirurgia plástica estética, porém os jogos de significantes que ele encena são apresentados de forma sugestiva na narrativa, uma vez que o personagem altera o seu rosto, mas não há certeza de quem ele é e nem de quando está em cena, como

<sup>65</sup>Será necessário se eu quiser um novo visual.

<sup>66</sup>O *objeto a* laciano.

<sup>67</sup>Ver Figura 1.

<sup>68</sup>Acerca do corpo conferir a obra *Como criar para si um corpo sem órgãos* (1947) de Gilles Deleuze.

<sup>69</sup>Som equivalente na fonética do português brasileiro.

<sup>70</sup>Idem nota 2.

também qual é o seu novo nome, ou seja, há sugestões lançadas na narrativa para o espectador realizar a sua leitura e a sua própria conclusão.

Entretanto, retorno à questão do procedimento de cirurgia plástica realizado na face de Seh-Hee, procedimento de natureza invasiva e de efeito irreversível, transformação essa que ocasiona diversas consequências para a personagem e o seu relacionamento com Ji-Woo, como também impulsiona os desdobramentos para a trama da narrativa fílmica *Time (Shigan)*. Diante dessa discussão acerca da cirurgia plástica estética, levantei alguns pontos nodais para a reflexão acerca da cirurgia plástica. Coloco as seguintes questões: A prática da cirurgia plástica é algo comum na contemporaneidade? Como é a prática da cirurgia plástica na Coreia do Sul, país onde foi ambientada a trama da narrativa fílmica *Time (Shigan)*? O que há por trás desse apagamento dos traços constituintes do rosto natural e a construção de rostos e corpos e a troca de nomes que os personagens Seh Hee/ Sae-Hee (세희) e Ji-Woo (지우) vivenciam?

Sendo assim, tomo como ponto de partida a primeira questão. A prática da cirurgia plástica é algo comum na contemporaneidade? Basta olhar as revistas de moda e os produtos da publicidade e propaganda e mídia cultural nele presentes para ser atingido pela violência das leis que regem a construção de uma corporeidade idealizada: um rosto e um corpo que, ao seguirem os padrões, acabaram por apagar os traços do rosto natural. Se o corpo não corresponde às leis da beleza imposta como padrão, logo será necessário iniciar a busca incessante por esse corpo ideal. Tal construção do corpo é um sintoma experienciado por culturas de diversas nações em todo o mundo há muitos séculos por meio da moda e dos cosméticos, porém, aproximadamente nas últimas cinco décadas<sup>71</sup> a construção do corpo tem se reatualizado ou sofrido forte impulso através do aprimoramento dos procedimentos próprios da prática de cirurgia plástica estética. De acordo com *British Association of Aesthetic Plastic Surgeons* (BAAPS), a cirurgia plástica surgiu nos meados da Primeira Guerra Mundial com o objetivo de reconstruir pacientes que foram mutilados em batalhas.

The Specialty of Plastic Surgery started in the First World War with the reconstruction of servicemen who had been mutilated in the conflict. One of the founding fathers was Sir Harold Gillies who went on to use these reconstructive skills to help patients with cosmetic problems: cosmetic surgery was therefore born out of reconstructive surgery and, to this day, all Plastic Surgeons are trained in reconstructive surgery first. The term 'Plastic' was used before plastics as we know them now were invented - the term originally meant 'moulding and shaping'. From the time that Plastic Surgery became a Specialty in its own right, shortly after the Second World War, it covered reconstruction of all areas of the body. Over the next 30 years the Specialty developed

<sup>71</sup>Em um breve levantamento, aponto as associações ou sociedades de cirurgia plástica e o ano em que foram fundadas. Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica (SBCP) em 1948, The Korean Society for Aesthetic Plastic Surgery (KSAPS) em 1985, American Society of Plastic Surgeons (ASPS) em 1931, British Association of Aesthetic Plastic Surgeons (BAAPS) em 1979, Japan Society of Plastic and Reconstructive Surgery em 1958 e International Society of Aesthetic Plastic Surgery (ISAPS) em 1970.

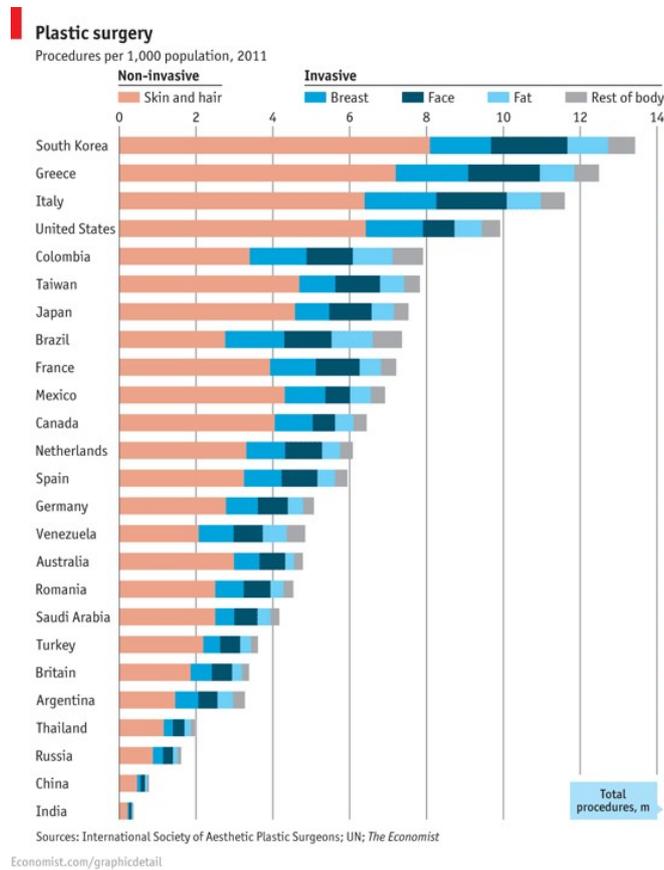
and special interest groups started to form.<sup>72</sup>

Mas, com o passar dos anos, a Cirurgia Plástica ganhou novos desdobramentos e foi dividida entre Cirurgia Plástica Reconstructora e Cirurgia Plástica Estética.

Retomo o elemento problemático colocado no início desse parágrafo quando me referi ao aparente fio condutor da trama da obra *Time (Shigan)*: a construção dos corpos através da cirurgia plástica. Claro que ao assistir narrativa fílmica, o espectador deve se questionar se na Coreia do Sul as pessoas buscam de forma obsessiva pela construção de rostos “perfeitos” compostos por traços definidos e impostos pela mídia e pela sociedade, uma construção que cria ilusoriamente o encontro com a felicidade, tal como sugere inicialmente a construção de corpos conforme fora ilustrada na narrativa fílmica de Kim Ki Duk. Seriam realmente somente os sul-coreanos obcecados pela beleza? A minha resposta a essa pergunta é negativa. Essa busca pela beleza está presente não somente na Coreia do Sul, mas também em inúmeros países e inclusive o Brasil, uma vez que a construção do corpo não se limita somente aos cortes do bisturi e às próteses, mas também se realiza através dos processos de transformação do corpo tal como a obsessão por dietas, a construção de corpos musculoso/esculturais e artificiais nas academias de ginástica e o uso excessivo de cosméticos. Logo abaixo apresento um dado referente à pesquisa realizada pelo jornal *The Economist* e publicada na reportagem “*A cut above*” em abril de 2012, a qual mostra a Coreia do Sul como o país líder em procedimentos de cirurgia plástica estética — invasivos e não invasivos, de acordo com dados fornecidos somente pelos médicos associados à International Society of Aesthetic Plastic Surgery (ISAPS), o que deixa excluído outros cirurgiões e salões de beleza e clínicas onde são realizados procedimentos não-invasivos, mas que deveriam ser realizados por cirurgiões especializados em cirurgia plástica estética.

---

<sup>72</sup>A Especialidade de Cirurgia Plástica começou na Primeira Guerra Mundial, com a reconstrução de militares que haviam sido mutilados em conflito. Um dos fundadores foi Sir Harold Gillies que passou a usar essas habilidades reconstrutivas para ajudar os pacientes com problemas de cosméticos: a cirurgia estética foi, portanto, nascida da cirurgia reconstrutiva e, até hoje, todos os cirurgiões plásticos são treinados em cirurgia reconstrutiva primeiramente. O termo 'Plastic' que era usado antes de plásticos tal como os conhecemos hoje foram inventados — o termo originalmente significava "moldar e formar". A partir do momento que a cirurgia plástica se tornou uma especialidade em seu próprio direito, logo após a Segunda Guerra Mundial, ele abrangeu a reconstrução de todas as áreas do corpo. Ao longo dos próximos 30 anos, a Especialidade foi desenvolvida e grupos de interesses especiais começaram a se formar.



**Figura 23:** Procedimentos de cirurgia plástica estética. Fonte: International Society of Aesthetic Plastic Surgery (ISAPS).

Diante de tal prática sintomática, proponho um mapeamento muito breve acerca da questão da cirurgia plástica estética na Coreia do Sul para poder compreender um pouco mais sobre um dos temas explorados na narrativa fílmica *Time (Shigan)*. Considerando o fato de que os procedimentos cirúrgicos realizados/apresentados na narrativa fílmica já não eram tão chocantes ou desconcertantes para mim, uma vez que desde a infância mantenho contato com a com a(s) estética(s) da cultura japonesa e quando eu estava na adolescência eu tive conhecimento dos procedimentos de cirurgia plástica, ao ler revistas de moda e assistir filmes e novelas japonesas eu via os rostos das/os modelos, atrizes/atores, cantoras(es) e até mesmo pessoas que não são do *show business*, rostos transformados, rostos que realizaram procedimentos cirúrgicos para ampliar os olhos através do procedimento de criação de dupla pálpebra (*Double eyelid*), como também afinar o rosto (*Facial contouring*). Porém, a inquietação acerca da intensa prática de cirurgia plástica

estética foi despertada quando assisti a narrativa fílmica *Time (Shigan)* pela primeira vez. Portanto, foi durante o meu percurso de pesquisa para essa presente dissertação— leitura(s) da narrativa fílmica, leitura de textos teóricos, pesquisas acadêmicas e artigos de jornal e a pesquisa de campo que realizei na Coreia do Sul (de fevereiro a setembro de 2014), tive como fio condutor investigar os significantes que envolviam as construções dos corpos, ou seja, questionamento sobre esse trânsito de significantes atuantes nesse processo de transformações na construção dos corpos: Quais são os efeitos da cirurgia plástica para o sujeito ou quais são os ecos do deslizar dos significantes? O que motiva um sujeito a realizar os trânsitos de significantes? O que há por trás desse processo?

A exposição do estudo sobre a cirurgia plástica/ deslizamentos dos significantes será realizada a partir de três eixos/etapas: 1. O que eu vi na Coreia. Como é a realidade das pessoas e o que as motiva a realizar cirurgia plástica? 2. O que dizem os pacientes em reportagens para jornalistas estrangeiros da SBS Austrália e CNN; 3. O que é dito pela mídia e pela publicidade.

### 5.2.2. Entre bisturis, linhas e gazes...

“해 주세요.”

(Time/ 시간, Cena 14min 52s)

O que motiva uma pessoa a se transformação através da cirurgia plástica? O que impulsiona as mulheres<sup>73</sup> a realizar tais procedimentos? Tendo como ponto de partida o seguinte dado: A Coreia do Sul é o país que mais realiza procedimentos de cirurgia plástica estética se for considerada a média *per capita*, de acordo com a pesquisadora Joanna Elfving-Hwang no artigo *Cosmetic Surgery and Embodying the Moral Self in South Korean Popular Makeover Culture*<sup>74</sup>, não poderia deixar de me inquietar em relação à intensa e frequente prática de procedimentos de transformação via cirurgia plástica estética na Coreia do Sul.

Eu poderia explorar algumas fontes que definem os procedimentos cirúrgicos realizados na Coreia do Sul como um processo de ocidentalização, um processo de construção de rostos que se distanciam dos traços caracteristicamente asiáticos para ter aspecto ocidentalizado, aproximando mais do conjunto de traços que compõem a beleza do rosto ocidental como, por exemplo, defendem a jornalista Kat Chow no artigo intitulado *The Many Stories Behind Double-Eyelid Surgery*<sup>75</sup> e o pesquisador Aljosa Puzar no artigo *Asian Dolls and the Westernized Gaze: Notes on the Female Dollification in South Korea*.<sup>76</sup> Entretanto, o meu objetivo não é problematizar se há ou não processo de ocidentalização no sintomático panorama contemporâneo da estética/psíquico da cultura sul-coreana, mas sim focalizar a pesquisa na investigação do que há por trás desses processos de transformação.

Durante a minha experiência na Coreia do Sul, uma das coisas que mais me inquietava era a questão da cirurgia plástica, uma prática presente por todos os lados: impressa nos rostos das pessoas nas ruas e das atendentes de lojas, nas revistas, nas propagandas das lojas de cosméticos e moda, como também nos anúncios das clínicas de cirurgia plástica que povoavam a cidade. Sendo assim, eu me questionava o motivo da cirurgia plástica ser realizada de forma quase

<sup>73</sup>Utilizo como base a pesquisa *A study on the awareness and interest about appearance of cosmetic surgery of adults*. 2011, 김 화 속, em que investiga sobre as causas dos pacientes ou futuros pacientes de realizarem procedimento cirúrgico estético. As principais causas são o estresse com a aparência (insatisfação ou julgamento/avaliação de outras pessoas) com resultado de 51,5% para os homens e 73,1% para as mulheres. Já o desejo de fazer cirurgia plástica corresponde a 79,4% para as mulheres e 53,1% para os homens.

<sup>74</sup>Ver *The Asia-Pacific Journal*, Vol. 11, Issue 24, No. 2, June 17, 2013.

<sup>75</sup>Ver reportagem *Is Beauty In The Eye(Lid) Of The Beholder?* In: *Code Swieth: Frontiers of race, culture and ethnicity*. 17 nov. 2014.

<sup>76</sup>Ver o artigo *Asian Dolls and the Westernized Gaze: Notes on the Female Dollification in South Korea*. *Asian Women*, Vol.27 No.2, 2011.

que massiva pelas jovens sul-coreanas e também pelas jovens de países asiáticos vizinhos<sup>77</sup>. Ao andar pela capital da Coreia do Sul, Seul, havia sempre uma espessa nuvem de anúncios em forma de cartaz pelas calçadas, no vidro dos ônibus, nas paredes dos corredores da estação de metrô e no vagão pelo menos um cartaz com anúncio de clínica cirurgia plástica com promessas de felicidade, pautado no desejo de construção de uma imagem de beleza perfeita e idealizada. Diante de tantos elementos que mostravam/confirmavam a emergência da prática da cirurgia plástica de forma que as intervenções fossem vistas como não invasivas. Sendo assim, algumas questões foram colocadas: O que significa essa prática intensa? O que há por trás dessa busca obsessiva da cirurgia estética? Foi então que eu decidi iniciar a investigar sobre o tema, procurando nas imagens e textos, como também na bibliografia sobre o tema nas áreas da Psicologia, Antropologia e Psicanálise, com o objetivo de responder as questões citadas acima. Tendo como ponto de partida a interlocução com esses textos, iniciei a leitura dos textos visuais — fotografias registradas por mim na cidade de Seul e anúncios das clínicas de cirurgia plástica.



**Figura 24:** Anúncio no metrô de Seul. 작고 가름한 아름다운 얼굴. V라인 사각턱 수술. (Face oval, pequena e linda. Linha V, a cirurgia para queixo quadrado). (Tradução minha) Foto: Melissa Rubio dos Santos.

<sup>77</sup>A Coreia do Sul tem investido fortemente no turismo médico nos últimos anos. Conferir páginas da internet: Visit Medical Korea, Visita Seoul Medical Tourism, Medical Tour Gangnam e Seocho Global Health Care.



**Figura 25:** Anúncio no metrô de Seul. 양악, 작은 얼굴이 전부일까요? 얼굴, 밸런스를 생각하다. (Na cirurgia de queixo, o rosto pequeno é tudo? Face, pense no equilíbrio). (Tradução minha) Foto: Melissa Rubio dos Santos.



**Figura 26:** Anúncio na Estação Apgujeong, Seul. 주말에 수술하는. 귀 뒤 절개 사각턱 수술 (Fazer cirurgia no fim de semana. Operação de incisão atrás da orelha de queixo quadrado) (Tradução minha) Foto: Melissa Rubio dos Santos.



Figura 27: Anúncio na Estação Apgujeong, Seul. 딱 봐도 예쁘다. BK 성형외과의원. (Exatamente bonita. A clínica BK). (Tradução minha) Foto: Melissa Rubio dos Santos.

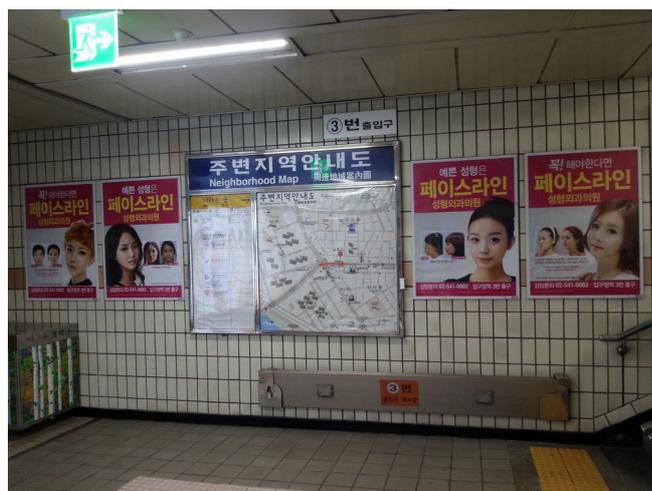


Figura 28: Anúncios na Estação Apgujeong, Seul. Foto: Melissa Rubio dos Santos.



Figura 29: Anúncios na Estação Apgujeong, Seul. Foto: Melissa Rubio dos Santos.



Figura 30: Anúncios na Estação Apgujeong, Seul. Foto: Melissa Rubio dos Santos.

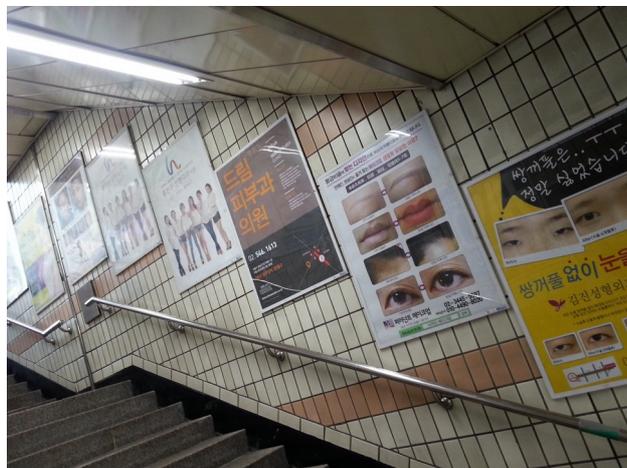


Figura 31: Anúncios na Estação Apgujeong, Seul. Foto: Melissa Rubio dos Santos.

Como os pacientes veem a cirurgia plástica estética? O que os motiva a buscarem os procedimentos cirúrgicos? Em entrevista para a repórter Jeannette Francis da SBS Austrália, Hwain Lee, uma jovem recém formada no Ensino Médio, declara “It makes me happy to think that I’ll look prettier after today. I’m looking forward to my surgery. 빨리 수술 하고 싶으네 요”<sup>78</sup> (2min04s). O que fica claro na declaração de Hwain Lee? A busca desenfreada pela beleza através da transformação de seu rosto natural. No caso da jovem paciente, a concretização do sonho de beleza idealizado será alcançado através da realização do procedimento de *Double Eyelid* (Asian blepharoplasty), um procedimento comumente realizado pelas adolescentes na transição do Ensino Médio para a Universidade; procedimento que leva 40min a 1h de duração e com custo de dois mil dólares — popularmente chamado como presente de formatura.

Outro exemplo é Lee Min-Kyong, uma pré-adolescente bailarina de doze anos que sofre com a baixa auto-estima devido seus olhos serem muito pequenos, sendo assim, ela procura na cirurgia plástica estética a solução para este problema:

“If I get the surgery, my eyes will look bigger,” explains Min-Kyong. Everyone, she says, points out her small eyes. It’s why she doesn’t think she’s a pretty girl(...). “I’m excited. I think I’ll look better than I do now,” she says shyly, breaking into a small smile.<sup>79</sup>

Lee Min-Kyong acredita na Cirurgia Plástica Estética como uma entidade capaz de transformar não somente os seus olhos pequenos— tipicamente asiáticos em olhos maiores, fazendo com que ela se torne bela, mas que também será a responsável pelo surgimento externo do sentimento de auto-estima.

Mas seriam esses casos relatados nas entrevistas acima citadas, casos isolados? Casos pouco recorrentes? Não. Infelizmente não são. Basta percorrer pelos meios da mídia — revistas e páginas da internet, para se deparar com a emergência da prática de cirurgia plástica estética. Frases e imagens que povoam as páginas iniciais das clínicas coreanas de cirurgia plástica mostram que tal busca é algo recorrente na cultura sul-coreana contemporânea: “*Bright and Dreamy Eyes. Sharp yet Sophisticated Nose. Famous V-line Face*” (BK Plastic Surgery)<sup>80</sup>, “*Your perfect transformation*” (JW Plastic Surgery Korea)<sup>81</sup>, “*Artistic Mind, Creative Hands, Fulfill your beautiful*

<sup>78</sup>Fico feliz por pensar que eu serei mais bonita depois de amanhã. Eu quero rápido fazer a cirurgia. (Tradução minha)

<sup>79</sup>“Se eu fizer a cirurgia, meus olhos vão parecer ainda maior”, explica Min-Kyong. Todo mundo, diz ela, ressalta os olhos pequenos dela. É por isso que ela não acha que é uma menina bonita (...). “Estou animada. Eu acho que vou parecer melhor do que eu sou agora”, diz ela timidamente, quebrando em um pequeno sorriso. (Tradução minha)

<sup>80</sup>Brilhantes e sonhadores olhos. Nítido sofisticado nariz afilado. Face com famosa linha V. (Figura 32). (Tradução minha)

<sup>81</sup>Sua perfeita transformação. (Figura 33). (Tradução minha)

*dreams at VIP!*” (VIP-International Plastic Surgery Center)<sup>82</sup>, “*Be confident about your appearance*” (Grand Plastic Surgery)<sup>83</sup>, “*Cinderella make you the beauty. Be more beautiful than now in Cinderella*” (Cinderella Global Beauty Medical Group)<sup>84</sup>, “*Be glamorous or be natural! Plastic Surgery is not to make person look the same as others. It is a way to find my own face and my own personality*” (Cinderella Global Beauty Medical Group)<sup>85</sup>.

The screenshot shows the homepage of Beauty Korea. At the top, it says "Beauty Korea" and "BK Style Complete Ideal Beauty". Below this, there are navigation arrows and a list of services under "Consultation":

Consultation	Simulation	Announcement
Alarplasty		2015-03-05
Eye Surgeries?		2015-03-04
Buttock augmentation..		2015-03-02
Face makeover		2015-02-27
Rhinoplasty		2015-02-25

There are also links for "Hotel Reservation", "Pick-up service Reservation", and "Guest House Reservation". A "real story" section features a testimonial about a man who overcame a complex. Contact information is provided for local consultations in China and Malaysia, and video meetings in Singapore and Indonesia.

Figura 32

<sup>82</sup>Mente artística, mãos criativas, realize os seus lindos sonhos na VIP! (Figura 34). (Tradução minha)

<sup>83</sup> Seja confiante sobre sua aparência. (Figura 35). (Tradução minha)

<sup>84</sup>Cinderella torna você bonita. Seja mais bonita do que agora em Cinderella. (Figura 36). (Tradução minha)

<sup>85</sup>Seja glamorosa ou seja natural! Cirurgia plástica não é fazer pessoa parecer igual às outras. É uma maneira de encontrar o meu próprio rosto e minha própria personalidade. (Figura 37). (Tradução minha)



Figura 33

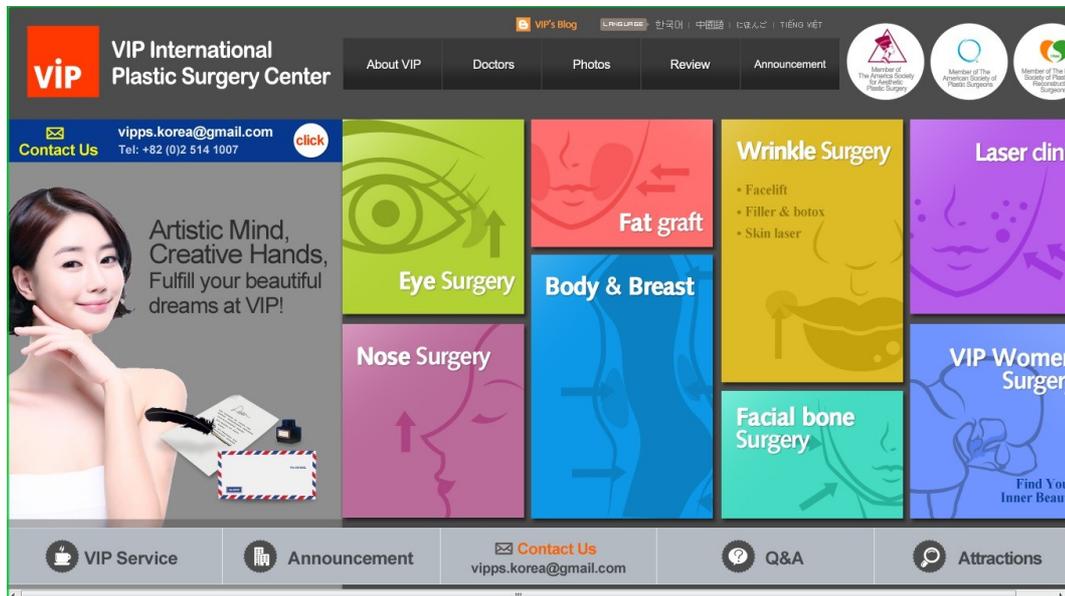


Figura 34



Figura 35

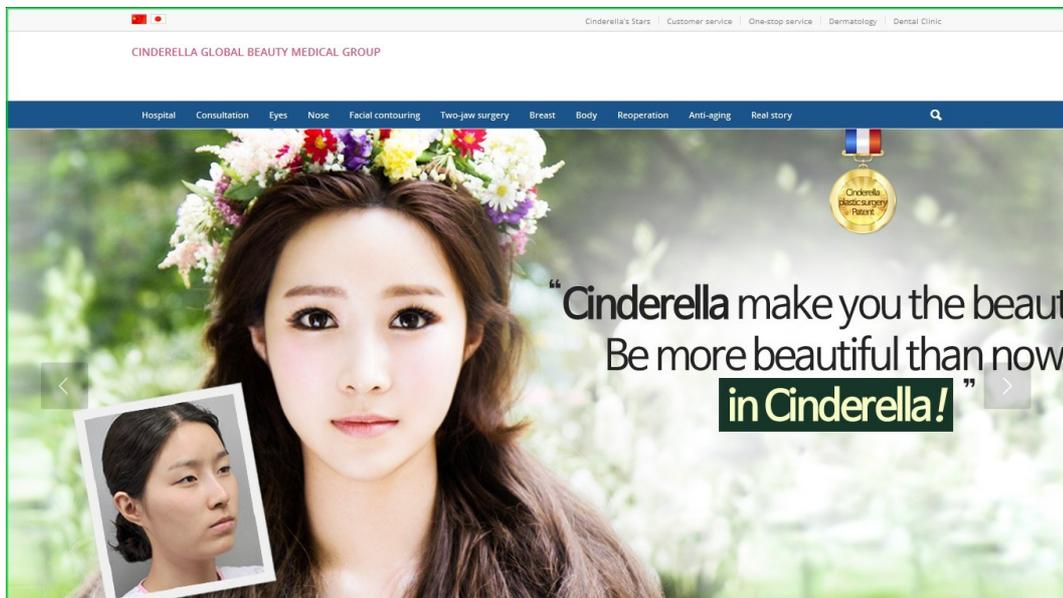


Figura 36

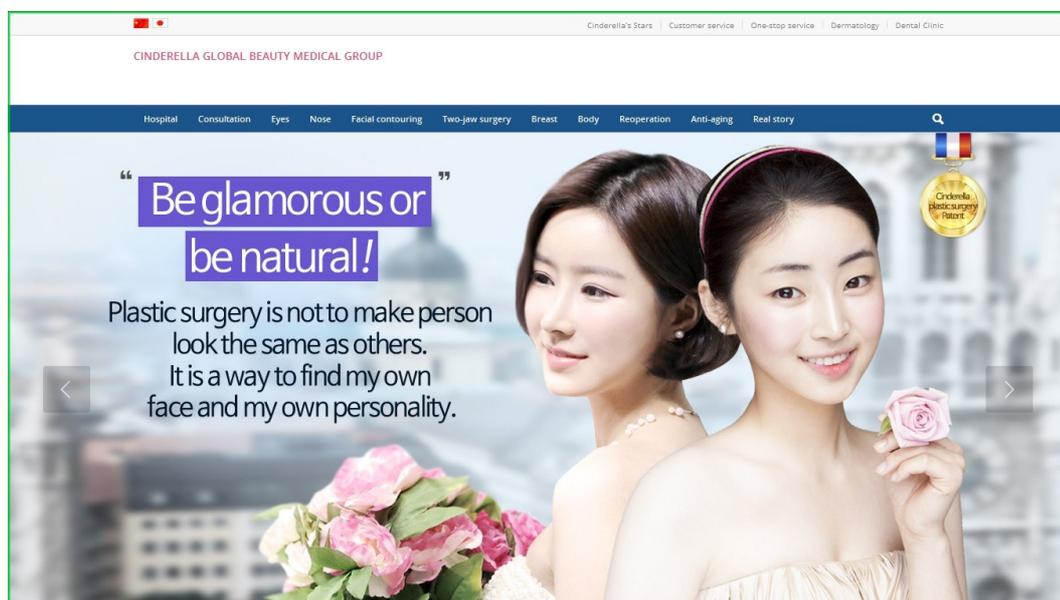


Figura 37

O que esses textos revelam? O mundo da prática sintomática da cirurgia plástica na Coreia do Sul é constituído por significantes tais como transformação, sonho, realização e autoestima. Logo, somente após a realização da transformação via procedimentos médicos é que a pessoa poderá encontrar a felicidade e a autoconfiança. Um jogo intoxicante. Um jogo que leva a pessoa a acreditar que o rosto natural, o rosto que ela toca e vê diante do espelho não é mais o rosto real, ou seja, ela nega a realidade de sua imagem. O rosto real para o paciente é aquele que será libertado ou desvelado pelos procedimentos de cirurgia plástica, pois, ele acredita numa diferente constituição do rosto, sendo ele não mais constituído por epiderme, derme e hipoderme, mas sim um rosto composto por múltiplas camadas de epiderme. E onde estaria, então, o rosto natural? Residindo na epiderme superficial. Na primeira camada de epiderme está o rosto natural. Logo, para ter acesso ao rosto real, o desejado pelo paciente, será através da cirurgia plástica para desvelar a camada mais profunda do rosto, a camada que revela a real “imagem”. Para ilustrar esse processo de múltiplas epidermes aponto o enunciado na propaganda da clínica Cinderella Global Beauty Medical Group: “*Be glamorous or be natural! Plastic Surgery is not to make person look the same as others. It is a way to find my own face and my own personality*”<sup>86</sup>. A própria face e a própria identidade estariam, realmente, residindo na segunda camada das múltiplas

<sup>86</sup>Seja glamorosa ou seja natural! Cirurgia plástica não é fazer pessoa parecer igual às outras. É uma maneira de encontrar o meu próprio rosto e minha própria personalidade.

epidermes? Para os pacientes que se submeteram aos procedimentos de cirurgia plástica como também aqueles que desejam criar um novo rosto que resgate a “real” imagem da segunda camada da epiderme via cirurgia plástica, este procedimento os tornam sujeitos dotados de poder.

### 5.2.3. O olhar e o(s) corpo(s) estranho(s): os corpos estranhos dentro do corpo narrativo

A noção de narrativa fílmica como um ser híbrido é o fio condutor da análise dos labirintos imagéticos na obra fílmica *Time (Shigan)*, de Kim Ki Duk nessa dissertação. Sendo assim, no capítulo anterior, **Fragmentos de um discurso amoroso de *Time (Shigan)***, o híbrido objeto *Time (Shigan)*, foi analisado a partir do discurso amoroso constituído por fragmentos e pelos cruzamentos de Intertextualidade e Interdisciplinaridade. Já, neste segundo momento da análise, pretendo explorar os labirintos imagéticos a partir das mídias que pontuam a narrativa fílmica através da materialidade imagética como se fossem corpos estranhos dentro da narrativa fílmica.

Em um primeiro olhar, poderiam ser esses textos visuais denominados simplesmente como corpos estranhos ou imagens intrusas e não serem explorados. Mas, se a eles for destinado um olhar mais detalhado, é possível ir mais além e ver que essas diferentes *mídias*<sup>87</sup> — fotografias, vídeos e texto — atuam ao longo da narrativa fílmica e realizam o processo de relação transmidiática amplificando os deslizamentos de significados na narrativa.

Sendo assim, tenho como ponto de partida, o levantamento de algumas questões que se mostram pertinentes: O que são esses elementos imagéticos (mídias)? Como as relações transmidiáticas atuam na rede da narrativa fílmica? Como se configura o olhar e qual é o poder que ele desempenha?

O teórico que utilizo como base para pensar sobre mídias e as relações transmidiáticas é Claus Clüver<sup>88</sup>, pesquisador e teórico comparativista que se dedica aos Estudos Interartes. Em seu artigo “*Inter textus / Inter artes / Inter media*” (2006), Clüver, define o texto híbrido como um texto que apresenta várias formas mistas. Explica o teórico que no texto híbrido os “elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente” (p.19).

E a acerca da mídia? Qual é a noção que a descreve? Clüver apresenta duas concepções distintas a respeito do conceito de mídia. Primeiramente, o teórico cita a noção apresentada pelos teóricos Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert em 1988, a qual foi defendida por Jürgen Müller na obra *Intermedialidade: formas de comunicação cultural moderna*, na qual

<sup>87</sup>Optei pela noção apresentada por Clüver.

<sup>88</sup>Entre algumas das principais obras de Claus Clüver: *Orientations: Space / Time / Image / Word*. Word & Image Interactions 5 (2005), *Signs of Change: Transformations of Christian Traditions and Their Representation in the Arts, 1000-200* (2004). Clüver Também tem artigos publicados no Brasil: *Inter textus/ Inter artes/ Inter media*. In: *Revista Aletria*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras -Estudos Literários. v. 6, p. 1-32, jul.- dez, 2006 p. 11 – 41.; *Intermedialidade e Estudos Interartes*. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et alli (org.). *Literatura, artes, saberes*. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008. p. 209 – 232; *Estudos interartes*. In: *Literatura e Sociedade*. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 37-55, 1997.

Mídia é aquilo que transmite para, e entre seres humanos um signo (ou um complexo sógnico repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais (BOHN, MÜLLER; RUPPERT Die Wirklichkeit, p.10; *Apud* MÜLLER. Intermidialität, p. 81 In CLÜVER, 2006,p.24)

Opondo-se a tal conceito que aponta mídia como transmissor de signos ou complexos sógnicos, Clüver lança na discussão sobre os Estudos Intermidiáticos o conceito de mídia elaborada pelo teórico Werner Wolf (1999) e publicado na obra *The Musicalization of Fiction*, na qual mídia é definida como

Um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não só por canais (ou um canal) de comunicação particular(es) mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos que servem para transmitir mensagens culturais (WOLF *Apud* CLÜVER, 2006, p.34).

A partir do momento em que o pesquisador assume a concepção de mídia como um meio de comunicação caracterizado pelo uso de múltiplos sistemas semióticos, conforme apresentado no conceito formulado por W. Wolf, inevitavelmente distancia-se do conceito formulado por R. Bohn, E. Müller e R. Ruppert, uma vez que para estes a mídia apenas desempenhava o papel de transmissor de signos. Logo, o conceito de mídia que será empregado na análise deste capítulo é o conceito de W. Wolf.

Diante dessa multiplicidade de sistemas semióticos, torna-se pertinente o estudo das relações diversificadas que são possíveis de serem traçadas pelos contatos entre as mídias. Claus Clüver elabora um quadro que detalha diversas espécies de relações midiáticas, mas, por motivo de sintetização, apenas vou citar as espécies e os tipos de relação que as fundam/norteiam: Relações transmidiáticas (transposição), Discurso multimídia (justaposição), Discurso mixmídia (combinação) e Discurso intermídia (união/fusão). No estudo da tessitura da narrativa fílmica de *Time (Shigan)*, as relações traçadas pelas mídias fotografia e vídeo foram classificadas como *relações transmidiáticas*, uma vez que as mídias fotografia e vídeo possuem carga de semanticidade positiva. Nesse tipo de relação de mídias, os elementos podem ser separados da narrativa fílmica e não causam efeito negativo na sua semanticidade, pois elas possuem coerência/ auto-suficiência como elementos textuais, assim como também apresentam caráter de politextualidade— ou seja, a presença de vários textos com sentido próprio que estabelecem relações entre si. Entretanto, as mídias presentes na narrativa de *Time (Shigan)* não apresentam as categorias de produção simultânea nem recepção simultânea, já que as mídias podem ser separadas e ainda manterem a semanticidade.

Para o estudo dos labirintos imagéticos a partir das mídias, aponto cinco relações

transmidiáticas que se apresentam na tessitura imagética da narrativa fílmica *Time (Sbigan)*, listadas de acordo com a ordem cronológica na narrativa: 1. Cenas reais de processo de cirurgia plástica (Cena 51s); 2. Fotos dos personagens Seh-Hee e Ji-Woo (Cenas 11min22s); 3. Cenas do filme *Casa Vazia (Bin Jip)* de Kim Ki Duk (Cenas 11min 29s e 17min 44s); 4. Foto de Seh-Hee utilizada como máscara por Sae-Hee/Seh-Hee (Cenas 1h02min23s e 1h3min 42s) e 5. Foto de Sae-Hee no porta-retrato tanto nas cenas inicial e final (Cenas 2min e 1h35min 41s).

**Objeto estranho 1:** Vídeo de um processo de cirurgia plástica real.



Figuras 38, 39, 40, 41, 42 e 43: Cena 51s

A narrativa fílmica *Time (Shigan)* tem como início um objeto estranho, violento e chocante para muitos espectadores: um vídeo de uma cirurgia plástica real. O espectador é lançado para um jogo de imagens em que se sucedem marcações, cortes com bisturi, sangue, próteses, tesouras, fios que costuram e, por final gazes ensanguentadas e o produto final do procedimento cirúrgico. Qual é o objetivo da violência dessas imagens? A construção desse corpo novo através da cirurgia plástica real prenuncia a construção de corpos na narrativa fílmica *Time (Shigan)*.

**Objeto estranho 2:** Fotos dos personagens Seh-Hee e Ji-Woo.



Figuras 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53 e 54: *Cena 11min22s*

As fotografias na narrativa *Time (Shigan)* atuam como elementos imagéticos que ilustram uma narrativa do passado e os movimentos de fuga e retorno em momentos diferentes da narrativa. Na cena 11min22s, na casa de Ji-Woo há uma fotografia dele com Seh-Hee, imagem que ilustra o passado feliz do namoro deles. Já na cena 13min 42s, Seh-Hee também procura essas fotografias de um passado feliz com Ji-Woo. Entretanto, ela não contempla a imagem apenas para ter acesso à lembrança feliz, mas sim retorna às fotografias para construir o seu ritual de transição. Seh-Hee espalha as fotos pelo chão e, após, caminha sobre elas. Caminho de purificação. Cada passo dado pelo personagem sobre as fotografias é um passo que a faz estar cada vez estar mais distante do presente infeliz e a faz sentir estar mais perto do futuro promissor. Distanciar-se do passado, fuga do passado. Seh-Hee se despede de seu passado e de seu presente traçando etapas de um ritual: elementos visuais que remem a um tempo e após o percurso trilhado, a inevitável incineração de tais elementos — o fogo, então, ali atuando como o purificador e o agente capaz de fazer com que aquela felicidade do passado possa ser difundida também para o futuro e o novo corpo será construído.

Logo, a fotografia como uma mídia— ou elemento estranho na narrativa fílmica de *Time (Shigan)* atua de forma única: a fotografia é o elemento que narra o passado, assim como também é o elemento principal do ritual de purificação, pois através desse ritual Seh-Hee pôde se despedir de seu passado e da forma de sua materialidade corpórea e de seu nome, construindo um novo rosto através de procedimentos irreversíveis e radicais de cirurgia plástica estética, uma transformação que ela acredita que irá uma nova vida mais feliz.

### Objeto estranho 3. Cenas do filme *Casa Vazja (Bin Jip)*





Figuras 55, 56 e 57: Cena 11min 29s

As cenas do filme *Casa Vazia (Bin Jip)* atuam de forma provocativa na narrativa de *Time (Shigan)*, uma vez que será a partir deste elemento estranho/mídia que surge o questionamento: o que é real e o que é ficção? Se há dentro da narrativa ficcional uma outra narrativa ficcional que faz parte do mundo do espectador, logo o que seria a narrativa de ficção? Seria o filme *Time (Shigan)* uma narrativa ficcional ou uma narrativa real? Se Ji-Woo é o editor do filme *Casa Vazia (Bin Jip)*, logo a narrativa *Time (Shigan)* é real? O limiar entre a ficção e a realidade é um tema muito explorado pelo cineasta Kim Ki Duk em suas obras. Sendo assim, destaco o principal filme de Kim que problematiza os limites do real e da ficção através de duas cenas da narrativa fílmica *Casa Vazia (Bin Jip)*, Cenas 11min 29s e 17min 44s. Porém, a cena de destaque é a cena 17min 44s. Ela é cena final da narrativa fílmica e atua como um elemento transmidiático na narrativa fílmica *Time (Shigan)*. É possível identificar o seguinte texto no imagem/plano: “It’s hard to tell that world we live in is either a reality or a dream”, citação esta que encerra a narrativa de *Casa Vazia (Bin Jip)* e reforça a dúvida sobre a ficção e a realidade apresentada na obra fílmica. Portanto, se há um texto que instiga a instabilidade sobre o que é real dentro de uma narrativa fílmica que, por sinal, também é uma narrativa dentro de outra narrativa, logo, essa narrativa também questiona os limites entre o que é real o que é ficção na construção da narrativa fílmica *Time (Shigan)*.

**Objeto estranho 4.** Foto de Seh-Hee como máscara de Sae-Hee



**Figura 58:** *Cena 1h02min23s*



**Figuras 59 e 60:** *Cena 1h3min 42s*

A fotografia também pode servir como elemento de resgate do passado. Sae-Hee/ Seh-Hee utiliza uma máscara com uma foto antiga (Seh-Hee), pois a partir dessa imagem ela pode resgatar os vestígios do passado e revelar a sua verdadeira identidade para o seu amado Ji-Woo. A fotografia, então, assume o papel de ser o único rastro de sua antiga identidade/rosto/significante. Como Sae-Hee pode revelar a Ji-Woo que ela é a namorada do passado, Seh-Hee? Apenas é possível através do recurso imagético transmidiático.

**Objeto estranho 5.** Foto de Seh-Hee no porta-retrato na cena inicial – final.





Figuras 61, 62, 63, 64 e 65: *Cena 2min e 1h35min41s*

Um detalhe peculiar da narrativa fílmica *Time (Shigan)* é a circularidade construída pelas cenas inicial e final. A cena inicial da narrativa (2min) mostra Seh-Hee (세희) colidindo acidentalmente com uma mulher que saía de uma clínica de cirurgia plástica. Essa mulher está usando óculos e escuro e máscara e está segurando um retrato, o retrato de Sae-Hee/Seh-Hee 1 (새희 1). Já nesta cena está configurado o primeiro labirinto da narrativa: há uma personagem, Seh-Hee (세희), que está dividida em três personas ou três significantes, Seh-Hee (세희), Sae-Hee/Seh-Hee 1 (새희 1) e Sae-Hee/Seh-Hee 2 (새희 2). Esta cena labiríntica corresponde ao mesmo tempo à primeira cena (2min) da narrativa do filme e à última cena (1h35min41s). Portanto, uma vez esclarecidos os significantes de Seh-Hee, apresento a anterior descrição da cena de forma retextualizada descrevo a cena: A narrativa inicia com Seh-Hee (세희) colidindo acidentalmente com uma mulher, Sae-Hee/Seh-Hee 2 (새희 2), uma mulher que saía de uma clínica de cirurgia plástica. Essa mulher está usando óculos escuro e máscara e está segurando um retrato, o retrato de Sae-Hee/Seh-Hee 1 (새희 1).

A fotografia de Sae-Hee/Seh-Hee1 (새희 1) é um elemento estranho/mídia que denuncia a presença da ausência. Ela já não pode mais estar presente na narrativa fílmica através de imagens, logo, será necessário o uso do recurso transmidiático para fazer com que Sae-Hee/Seh-Hee 1 (새희 1) esteja presente na narrativa fílmica já que ela já não existe mais como matéria, pois o seu rosto foi apagado, tendo sido este sobreposto ao rosto de Sae-Hee/Seh-Hee 2 (새희 2) (새희), na segunda cirurgia realizada. Sendo assim, a fotografia atua como um elemento vestígio, marca, traço de uma existência corpórea e identitária anterior. Considerando que este traço/vestígio representa um apagamento, não será possível que ele se materialize mais através do tecido fílmico, mas somente através de uma outra constituição, uma outra matéria, ou seja, através da mídia, de um corpo estranho dentro da narrativa fílmica a que ele pertencera.

O que há por trás dos corpos estranhos? A análise realizada sobre *Time (Shigan)* destaca o caráter híbrido e fragmentário da narrativa fílmica, uma vez que ela é tecida por elementos imagéticos intercalados por fragmentos, elementos externos/ elementos estranhos que estão dispostos de tal forma que esse jogo entre os textos e imagens atue como a responsável pela semanticidade e pela linearidade narrativa.

Mas o que está por trás de todos esses textos imagéticos que permeiam a narrativa de *Time (Shigan)*? Os nomeados objetos estranhos— fotografias, vídeos e texto estão presentes na narrativa para apontar a existência de algo que está além da primeira superfície da narrativa fílmica. Então, o que é esse algo, esse elemento velado? O que está por trás dos corpos estranhos protagonistas das relações transmidiáticas? Por trás desses corpos estranhos está o olhar e a captura deste.

Então, que olhar é esse? A presença dos corpos estranhos/mídias ao longo da narrativa fílmica de *Time (Shigan)* conduz o olhar do espectador para o estranhamento. Conforme foi descrito anteriormente, esses corpos estranhos são marcados pela violência de signos, jogos de significantes, os quais provocam, principalmente, o desconforto a partir da instabilidade das noções de real e ficção. Dessa forma, será nesse movimento labiríntico de violência de signos e de deslizamentos de significantes que o olhar do espectador é construído. Não resta ao espectador outro movimento a não ser fixar seu olhar nesses elementos— estando o olhar, então, sob efeito do atrator.

Massimo Canevacci<sup>89</sup>, antropólogo italiano, desenvolve conceitos sobre atratores em sua obra “*Fetichismos Visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*” (2008). O autor desenvolve um estudo sobre corpo, o olhar e a metrópole comunicacional. Porém, para explorar

<sup>89</sup>Canevacci é professor de Antropologia Cultural e de Arte e Culturas Digitais da Università degli Studi di Roma La Sapienza, Itália. Seus estudos concentram-se nas áreas da etnografia, comunicação visual, arte e cultura digital. O antropólogo já esteve no Brasil como professor visitante pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

o conceito olhar, Canevacci vai além e cria o conceito *atrator*

O atrator recebe da física o seu significado possível adequado à comunicação digital, caracterizada pela referida crescente dominação dos novos fetichismos visuais. O atrator se relaciona àquele comportamento altamente dinâmico do olhar contemporâneo que — independentemente do ponto de observação— tende a convergir na direção de um outro ponto: este ponto é o atrator. Um exemplo clássico pode ser utilizado para descrever um atrator é uma bolinha que rola sobre um plano. A bolinha é a pupila. Devido ao atrito, o movimento da bolinha tenderá a convergir sempre para uma situação na qual a velocidade é nula. Isto é o atrator: o movimento zero. Então, quando o movimento é zero significa que o olho— que está distraidamente rolando sobre os panoramas visuais— é atraído por um código que paralisa a sua retina. O olhar se fixa graças à potência de um atrator (CANEVACCI, 2008, p.40).

Os corpos estranhos/mídias na narrativa fílmica *Time (Shigan)* atuam como atratores. O olhar do espectador é capturado por estes elementos de caráter de fragmentos simbólicos. De acordo com a descrição Canevacci, os fragmentos simbólicos

atravessam os modos perceptíveis de um olhar que de modo nenhum é ingênuo ou manipulável, embora condicionado à decodificação. Desejoso de selecionar e distinguir. De ser selecionado e de ser distinguido (CANEVACCI, 2008, p.15).

Portanto, os corpos estranhos atuantes na narrativa fílmica são atratores e também fragmentos simbólicos que possuem uma força que empurra o olhar do espectador para além do perceptível, do velado, do que está ocultado e esperando para ser revelado. O espectador é levado a um plano em que “os atratores encenam enigmas silenciados “ (CANEVACCI, 2008, p.40). E, será em meio a esses enigmas silenciados que o espectador descobre o que está por trás dos elementos estranhos/mídias são encenados jogos de significantes e de violência de signos, o espectador é também levado para o movimento de deslizar pelos labirintos dos significantes.

## PARA ONDE OS LABIRINTOS IMAGÉTICOS LEVAM?

Para a análise dos labirintos imagéticos na obra *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk, nessa dissertação, o ponto de partida foi observar a obra como um objeto híbrido, nomeando-a como narrativa fílmica, e, dessa forma, distanciando-a do conceito filme. Uma vez que *Time (Shigan)* é composta por narrativas heterogêneas e diversas— visual, verbal e sonora, que ao se apresentar em partes interligadas e indissociáveis que se deslocam dentro de um espaço e num determinado tempo, a análise de tal narrativa teve que explorar diversos elementos e materialidades. Logo, ao ter o olhar focalizado para a presença da hibridez na constituição de *Time (Shigan)*, foi possível estabelecer reflexões acerca de elementos basilares na prática do estudo de narrativas no âmbito da Literatura Comparada, tais como a Intertextualidade e a Interdisciplinaridade.

Além do traço de hibridez presente na obra fílmica *Time (Shigan)*, chamo a atenção para os jogos de intertextualidade e interdisciplinaridade que são conduzidos, especialmente, pelos trânsitos, diálogos e limiares que permeiam a narrativa tecida por Kim Ki Duk. Foram esses jogos que apresentei sob o nome de labirintos ao longo de toda a análise da narrativa fílmica.

Ao assistir *Time (Shigan)* pela primeira vez, o aspecto que mais se destacou na minha leitura foi o de *labirinto*. A narrativa é tecida através de um labirinto imagético que liga a personagem Seh-Hee e suas duas outras personas (Sae-Hee/Seh-Hee 1 e Sae-Hee/Seh-Hee2) por intermédio da circularidade de cenas, pois a cena inicial é também a cena que encerra a narrativa fílmica. Este é o labirinto de imagens construído por Kim na obra, o qual deixa em relevo um movimento enclausurador, um movimento que conduz a personagem ao inevitável encontro com seu próprio fantasma e à impossibilidade de apagar os significantes do passado, e, por conseguinte, a impede de construir novos significantes para o futuro. O que há por detrás do enclausuramento labiríntico da personagem Seh-Hee e suas outras figurações? Qual é o motivo para o retorno ao mesmo lugar e tempo, ou melhor, para a mesma imagem? Para tais questões, foi necessário compreender como era formado labirinto imagético e os seus efeitos na narrativa. Portanto, ao longo da dissertação, o labirinto imagético foi explorado a partir de um olhar mais detalhado para os seus dois elementos constituintes: os labirintos do discurso amoroso e os labirintos do corpo.

Ao longo do percurso de análise dos labirintos imagéticos na obra *Time (Shigan)*, foi fulcral observar os jogos de significantes e os movimentos do olhar que constituíram as imagens tanto nos labirintos do discurso amoroso como nos labirintos do corpo, formando então o grande labirinto imagético. Kim Ki Duk constrói em sua narrativa fílmica, labirintos imagéticos que circundam Seh-Hee de tal forma que a fazem retornar sempre para o encontro com a sua persona do passado, o que impossibilita o apagamento ou distanciamento desta, como também impossibilita a construção de novos significantes para o futuro, o que faz com que seja imposta uma repetição dos significantes do

passado e o encontro com o seu próprio fantasma. Esse movimento de circundar a protagonista em movimentos labirínticos pontua-se na narrativa através de diversas materialidades e momentos: presente nas *mídias* e relações *transmidiáticas*, construção dos rostos/corpos via cirurgia plástica estética, o discurso amoroso fragmentado e permeado pela ausência e, por último, a busca pelo *objeto a*. Apesar de todas as tentativas de escapar dos labirintos, Seh-Hee é capturada pelos labirintos. Não é possível fugir do passado, pois os significantes não podem ser apagados.

Ao realizar a leitura de *Time (Shigan)*, o espectador é convidado a incursar nos labirintos imagéticos. Eu, como pesquisadora da Literatura Comparada, expectadora e leitora da narrativa fílmica, aceitei o convite de incursar nos labirintos imagéticos. Primeiramente, naqueles labirintos imagéticos tecidos por Kim Ki Duk, que instigaram o movimento do olhar... O olhar que pôde desvendar o que estava por detrás das imagens, do discurso e dos corpos. Para que esse movimento de leitura fosse realizado, foram eleitas duas etapas: 1. a prática da intertextualidade, retextualizando *Fragments de um discurso amoroso* a partir da narrativa fílmica *Time (Shigan)*; 2. Trilhar um percurso de leitura de significantes, relações de mídias e construção de rostos, corpos e personas.

Dessa forma, através do movimento do olhar foi que adentrei pelos labirintos imagéticos, uma vez que estar neles é estar em movimento contínuo pronta para percorrer diferentes caminhos, muitas vezes caminhos incertos que não chegam nunca a um final definitivo ou ao ponto de chegada idealizado ou a aquilo que se espera. No caso da narrativa fílmica, a protagonista Seh-Hee espera apreender o *objeto a*. Por quê? Porque os trânsitos dos significantes são contínuos, trânsitos movidos pela falta... Sendo essa falta o que sempre vai mover os sujeitos para *a busca de algo*. Deslocamentos e deslizamentos no trilhar dos caminhos dentro de um labirinto, procurando pelo preenchimento das lacunas ou, simplesmente pela saída do labirinto. Um movimento constante pelo busca dos significantes, das imagens e dos trânsitos que o pesquisador comparatista e o leitor realizam em territórios deslizantes que escapam dos lugares de certeza. Este é o movimento de trilhar pelo labirinto dos significantes do contemporâneo, um exercício de leitura de constantes atualizações e releituras, um percurso prazeroso e desafiador.

## REFERÊNCIAS

### **Obras analisadas:**

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

TIME, Direção, produção e roteiro de Kim Ki Duk. Seul: Happynet Films; Kim Ki Duk Films, 2006. DVD (97 min), color, 35mm.

NELL. Losing Control. Composição de Kim Jong-Wan. In: *Slip Away*. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2012. 1 CD (4min38s). Faixa 6.

\_\_\_\_\_. 지구가 태양을 네 번 (Four Times Around the Sun). Composição de Kim Jong-Wan. In: *Newton's Apple*. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2014. 2 CD (4min31s). Faixa 5.

\_\_\_\_\_. 고양이 (Cat). In: *Let it rain*. Composição de Kim Jong-Wan. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2003. 1 CD (3min48s). Faixa 2.

\_\_\_\_\_. 믿어선 안될 말 (Words you shouldn't believe). Composição de Kim Jong-Wan. In: *Christmas In Nell's Room*. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2013. 1 CD (7min45s). Faixa 1.

### **Sobre Kim Ki Duk:**

ALMEIDA, Julia Maria Costa. Falas, silêncios e imagens: o cinema de Kim Ki Duk. *PontodeAcesso*, Salvador, v. 4, n. 1, p. 30-44, abril. 2010.

*CASA VAZLA (BINJIP)*, Direção, produção e roteiro de Kim Ki Duk. Seul: Cineclick Asia; Kim Ki Duk Films, 2004. DVD (88 min), color, 35mm.

CHOI, Tae-young; JEONG, Eun-jeong; KANG, Jin. *Who's Who Directors: in Korean film industry*. Seul: KOFIC Korean Film Council, 2008.

CHUNG, Hye Seung. *Kim Ki-duk*. Chicago: Urbana University of Illinois, 2012.

CROCHET, Charles-Henri. *Vers l'infini et au-delà...*. Conferência apresentada ao Psychanalyse et Cinema, Paris, 2012.

DAMRON, Emily K. *Kim Ki-duk: The Silent Cases of The Isle, Bad Guy, and The Bow*. Monografia apresentada como pré-requisito para conclusão do Curso de Bacharelado em Estudo de Cinema, University of Colorado. Boulder, 2013.

DEMIR, Anaïd. Kim Ki Duk, Serial Painter. In: GOMBEAUD, Adrien. Et al. *Kim Ki Duk*. Paris: Dis voir, 2006.

ELENA, Alberto (org). *Seul Express: 97-04*. Madrid: T&B Editores, 2004.

GOMBEAUD, Adrien. Break on through. In: GOMBEAUD, Adrien. Et al. *Kim Ki Duk*. Paris: Dis voir, 2006.

GORDYA, Andressa. A nova onda do cinema coreano. In: Seminário Nacional Cinema em perspectiva, 2012, Curitiba. *Anais*. Curitiba: FAP, 2012. p.330-342.

KARDISH, Laurence (Org.) MoMA (The Museum of Modern Art). Kim Ki Duk's Film Exhibitions. Nova Iorque, April 23–May 8, 2008.

KIM, Ki Duk. *Biography*. Kim Ki Duk', from Crocodile to Adress Unknow, Seul: Ed. Lee Hae-jin LJ Filme, 2001, p.1-6. Entrevista concedida a Kim So-Hee.

\_\_\_\_\_. *Black and white are the same color*. Kim Ki Duk, Paris: Dis voir, 2006. p. 113-17. Entrevista concedida a Daniele Riviere.

### **KOREAN FILM COUNCIL (KOFIC)**

DISPONÍVEL EM: <[HTTP://WWW.KOREANFILM.OR.KR/JSP/INDEX.JSP/](http://www.koreanfilm.or.kr/jsp/index.jsp/)> ACESSADO EM: 10 FEV. 2015.

KORETZKY, Carolina. *Être Autre à elle-même...* Conferência apresentada ao Psychanalyse et Cinema, Paris, 2012.

\_\_\_\_\_. *Time*: la mujer, escultura del hombre. *Ética y Cine Journal*. Buenos Aires, v.3, n.1, p.31-33, 2013.

MERAJVER-KURLAT, Marta. *Kim Ki Duk on movies, the visual languages*. New York: Jorge Pinto Books, 2009.

MIN, Hyunjun. *Kim Ki Duk and the cinema of sensations*. 2008. 176p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Departamento de Literatura Comparada, University of Maryland. College Park, 2008.

PAQUET, Darcy. *The Kim Ki-duk Page*. Korean Film Org, 2005.

Disponível em: <<http://www.koreanfilm.org/kimkiduk.html>> Acessado em: 10 abril 2013.

RUBIO DOS SANTOS, Melissa. *Trânsitos imagéticos: a narrativa dos filmes Time (Shigan) e Dream (Bi-mong) de Kim Ki Duk*. 2012. Monografia apresentada como pré-requisito para conclusão do Curso de Licenciatura em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

YANG You-jeong; JUNG Hyun-chang; BAE So-hyun. *Who's Who Directors*. Seul: Korean Film Council, 2008.

YU, Gina. Images of Women in Korean movies. In: *Introduction to Korean Film*. . Seul: KOFIC: Korean Film Council, 2006.

### **Sobre Literatura Comparada**

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. **Poéticas do presente**: limiaries. 2005. 234 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos Visuais*: corpos erópticos e metrópole comunicacional, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática. 1986.

\_\_\_\_\_. *O próprio e o alheio*: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

\_\_\_\_\_. *Literatura comparada*: textos fundadores. In: **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro, 1994. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivo . In: **Literatura e Sociedade**. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 37-55, 1997.

\_\_\_\_\_. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. In: **Aletria**, Belo Horizonte, vol 14, n. 1, p.11-41. jul-dez, 2006.

COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tânia Franco. (org.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, João Manuel dos Santos. Comparatismos e mídias: transferências e interferências textuais. In: SCHMIDT, Rita T. (org.). **Sob o signo do presente: intervenções comparatistas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010.

\_\_\_\_\_. Comparatismo literário e multiplicidade midiática: os limites de uma impossibilidade. In: WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, Maurício M. (org.) **Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil. 1982.

HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEÃO, Lúcia. **Estética do labirinto**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.

MASINA, Lea.; REBELLO, Lúcia Sá. (org.). Literatura Comparada: Diálogos e tendências. **Organon**. v. 10. n.24. Porto Alegre, 1996.

NITRINI, Sandra M. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

OURIQUE, João L. Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson R. (org.) **Literatura: crítica comparada**. Pelotas: Editora Universidade PERC/UFPEL, 2011.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SCHMIDT, Rita T. Apresentação. In: SCHMIDT, Rita T. (org.) **Sob o signo do presente: intervenções comparatistas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2010.

WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, Maurício M. (org.) **Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

### **Sobre Roland Barthes:**

ALEXANDRINI, Camila. **Sem título, à Hilda Hilst**. 2013. 126 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

BARBOSA, Márcio Venício. **Leitor, imagem, fragmento: o “pensamento” de Roland Barthes**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004 (tese).

BARTHES, Roland. **Incidentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **A preparação do romance vol. I: a obra como vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

\_\_\_\_\_. Texte théorie du, In: *Encyclopædia Universalis*.

Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>> Acessado em: 23 de out. 2014.

BERTÉ, Mauro Marcelo. *O trabalho da citação em Fragmentos de um discurso amoroso*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). 2010. 90 p. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

MARTY, Eric. *Roland Barthes, o ofício de escrever*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Roland Barthes: o intérprete dos signos. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. São Leopoldo, n 270, 2008. Entrevista concedida a André Dick. Disponível em: <[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2078&secao=270](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2078&secao=270)> Acesso em: 03 de out. 2014.

\_\_\_\_\_. Roland Barthes e o prazer da palavra. *Revista Cult*. São Paulo, n. 100. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/roland-barthes-e-o-prazer-da-palavra/>> Acesso em: 03 de out. 2014.

PRADO, Rafael Lovisi. *O fragmento, o trágico e o singular*: obscenidades do discurso amoroso de Roland Barthes. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. 117 p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por que amo Barthes*. Trad. Silviano Santiago. Ed. UFRJ, 1995.

### **Sobre Psicanálise**

LACAN, Jacques. *Livro 5: As formações do inconsciente*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Livro 10: A Angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *Livro 6: O desejo e sua interpretação (Seminários 1958-1959)* Porto Alegre: Circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, s.d.

### **Sobre Cinema**

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. A pintura inflama a escritura. In: *Deux régimes de fous*. Textes et entretiens(1975-1995). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. Org. David Lapoujade.

\_\_\_\_\_. Carta a alguém sobre a linguagem. In: *Deux régimes de fous*. Textes et entretiens(1975-1995). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. Org. David Lapoujade.

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. O esgotado. In: *Sobre teatro: um manifesto de menos*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

### **Sobre Corpos**

A cut above. *Economist.com*

Disponível em: <<http://www.economist.com/blogs/graphicdetail/2012/04/daily-chart-13>> Acessado em: 20 de jul. 2013.

### **AMERICAN SOCIETY OF PLASTIC SURGEONS (ASPS)**

Disponível em: <<http://www.plasticsurgery.org/>> Acessado em: 02 jan. 2015.

BELU, Dana S, Review of "The Cosmetic Gaze: Body Modification and the Construction of Beauty" In: *Essays in Philosophy*. Dominguez Hills, California State University, vol. 14. ed. 1, 2013. 9p.

Disponível em: <<http://commons.pacificu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1461&context=eip>> Acesso em: 10 jan. 2014.

### **BK PLASTIC SURGERY HOSPITAL**

Disponível em: <<http://english.bkhospital.com/>> Acesso em: 11 mar. 2014.

BLUM, Virginia. *Flesh Wounds: The Culture of Cosmetic Surgery*. Berkeley: University of California Press, 2005.

### **BRITISH ASSOCIATION OF AESTHETIC PLASTIC SURGEONS (BAAPS)**

Disponível em: <<http://baaps.org.uk/about-us/history-of-baaps>> Acesso em: 02 jan. 2015.

### **CINDERELLA GLOBAL BEAUTY MEDICAL GROUP**

Disponível em: <<http://globalcindy.com/>> Acesso em: 11 mar. 2014.

CHOW, Kat. Is Beauty In The Eye(Lid) Of The Beholder? In: *Code Switch: Frontiers of race, culture and ethnicity*. 17 nov. 2014.

Disponível em: <<http://www.npr.org/blogs/codeswitch/2014/11/17/363841262/is-beauty-in-the-eye-lid-of-the-beholder>> Acesso: em 02 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. The Many Stories Behind Double-Eyelid Surgery. In: *Code Switch: Frontiers of race, culture and ethnicity*. 18 nov. 2014. Disponível em: <[http://www.npr.org/blogs/codeswitch/2014/11/18/364670361/the-many-stories-behind-the-double-eyelid-surgery?utm\\_source=twitter.com&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=codeswitch&utm\\_term=nprnews&utm\\_content=2043](http://www.npr.org/blogs/codeswitch/2014/11/18/364670361/the-many-stories-behind-the-double-eyelid-surgery?utm_source=twitter.com&utm_medium=social&utm_campaign=codeswitch&utm_term=nprnews&utm_content=2043)> Acesso: em 02 jan. 2015.

DELEUZE, Gilles. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. vol.3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

ELFVING-HWANG, Joanna. Cosmetic Surgery and Embodying the Moral Self in South Korean Popular Makeover Culture. In: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, Vol. 11, ed. 24, No. 2, June 17, 2013. 8 p.

### **GRAND PLASTIC SURGERY HOSPITAL**

Disponível em: <<http://eng.grandsurgery.com/>> Acesso em: 11 mar. 2014.

### **INTERNATIONAL SOCIETY OF AESTHETIC PLASTIC SURGERY**

Disponível em: <<http://www.isaps.org/blog/isaps-statistics>> Acesso em: 15 abr. 2013.

### **JAPAN SOCIETY OF PLASTIC AND RECONSTRUCTIVE SURGERY**

Disponível em: <<http://www.jsprs.or.jp/>> Acesso em: 10 mar. 2014.

### **JW BEAUTY PLASTIC SURGERY KOREA**

Disponível em: <<http://www.jvbeauty.com/eng/index.jsp>> Acesso em: 11 mar. 2014.

KIM, Hwa-Sook. **A study on the awareness and interest about appearance of cosmetic surgery of adults**. 2011. 139p. Dissertação (Mestrado em Estética). Departamento de Estética, Seogyong University. Seul, 2011.

KIM, Violet. 2012. Welcome to the Plastic Surgery Capital of the World. **CNN Travel**, August 9. Retrieved November 28, 2012

Disponível em: <<http://travel.cnn.com/seoul/visit/ideals-beauty-plastic-surgery-capital-world-389581>> Acesso em: 20 de jul. 2013.

LAH, Kyung. Plastic surgery boom as Asians seek 'western' look. **CNN**: International edition. 24 maio 2011.

Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2011/WORLD/asiapcf/05/19/korea.beauty/>> Acesso em: 20 de jul. 2013.

LEE, Yoon-Kyeong. **Analysis Factors of Consumer Attitudes about Plastic Surgery for Beauty**. 2005. 52p. (Mestrado em Economia). Faculdade de Economia, Universidade Sookmyeong. Seul, 2005.

**LET ME IN Temporadas 1 2 e 4**. Story On Channel. Seul, CJ Entertainment, 2011.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2fDVjEHM2Wo>> Acesso em: 20 de jun. 2014.

### **MEDICAL TOUR GANGNAM**

Disponível em: <[http://medicaltour.gangnam.go.kr/open\\_content/en/medical/medical.do?medicaldiv=02](http://medicaltour.gangnam.go.kr/open_content/en/medical/medical.do?medicaldiv=02)> Acesso em: 11 mar. 2014.

Plastic makes perfect. **Economist.com**

Disponível em: <<http://www.economist.com/blogs/graphicdetail/2013/01/daily-chart-22>> Acesso em: 20 de jul. 2013.

PUZAR, Aljosa. Asian Dolls and the Westernized Gaze: Notes on the Female Dollification in South Korea. **Asian Women**. Seul, v. 27, n.2, p.81-111, 2011.

RIGGS, Lauren. *The Globalization of Cosmetic Surgery: Examining BRIC and Beyond*. 2012. 241 p. Dissertação (Mestrado em International Studies). University of San Francisco. São Francisco, 2012.

### **SEOCHO GLOBAL HEALTH CARE**

Disponível em: <[http://scmeditour.com/healthU/en/medical/medical\\_list.jsp?menu\\_cd=22](http://scmeditour.com/healthU/en/medical/medical_list.jsp?menu_cd=22)> Acesso em: 11 mar. 2014.

### **SOCIEDADE BRASILEIRA DE CIRURGIA PLÁSTICA (SBCP)**

Disponível em: <<http://www2.cirurgiaplastica.org.br/>> Acesso em: 15 abril 2013.

STEELE, Valerie. **Fetichismo**: moda, sexo e poder. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

### **THE KOREAN SOCIETY FOR AESTHETIC PLASTIC SURGERY (KSAPS)**

Disponível em: <<http://www.ksaps.or.kr/english/>> Acesso em: 15 abril 2013.

### **VIP-INTERNATIONAL PLASTIC SURGERY CENTER**

Disponível em: <<http://www.beauty-korea.com/>> Acesso em: 11 mar. 2014.

## **VISIT MEDICAL KOREA**

Disponível em:

<[http://english.visitmedicalkorea.com/eng/medicalTreatments/medicalTreatments02/medicalTreatments02\\_1\\_1.jsp](http://english.visitmedicalkorea.com/eng/medicalTreatments/medicalTreatments02/medicalTreatments02_1_1.jsp)> Acesso em: 10 mar. 2014.

## **VISIT SEOUL**

Disponível em: <[http://www.visitseoul.net/en/article/article.do?method=view&m=0004029002003&p=03&art\\_id=66389&lang=en](http://www.visitseoul.net/en/article/article.do?method=view&m=0004029002003&p=03&art_id=66389&lang=en)> Acesso em: 27 dez. 2013.

WEGENSTEIN, Bernadette. *The Cosmetic Gaze: Body Modification and the Construction of Beauty*

**Book Discussion on.** Johns Hopkins University, Center for Advanced Media Studies. 9 dez. 2014. Entrevista concedida a Peter Slen.

Disponível em: <<http://www.c-span.org/video/?323268-1/book-discussion-cosmetic-gaze>> Acesso em: 10 jan. 2015.

## **Sobre cultura coreana contemporânea**

KIM, Keith. Dating in Korea: 11 Things You Should Expect! In: **Seoulistic.com**.

Disponível em: <<http://seoulistic.com/korean-culture/dating-in-korea-11-things-to-expect/>> Acesso em: 12 jan. 2015.

## ANEXOS

### 1. FILMOGRAFIA DE KIM KI DUK

*Crocodile*- 1996  
*Wild Animals*- 1997  
*Birdcage Inn*- 1998  
*Real Fiction*- 2000  
*The Isle*- 2000  
*Address Unknown*- 2001  
*Bad Guy*- 2001  
*The Coast Guard*- 2002  
*Spring, Summer, Fall, Winter and Spring* -2003  
*Samaritan Girl*- 2004  
*3-Iron*- 2004  
*The Bow*- 2005  
*Time*- 2006  
*Breath*- 2007  
*Dream*- 2008  
*Pietà*- 2012  
*Amem*- 2011  
*Moebius*- 2013  
*One by one*- 2014

#### Prêmios e indicações

***Birdcage Inn***- 1998: World Cinema Award, NOOSA International Film Festival, Opening film, Panorama Section, Berlin International Film Festival, Invitation to the World Cinema Section, Montreal International Film Festival, Invitation to the Another View Section, Karlovy Vary International Film Festival, Invitation to the Special Panorama Section, Moscow Film Festival, Invitation to the Competition, Taormina International Film Festival, Invitation to the Competition, American Film Institute, Invitation to the Competition, Stockholm International Film Festival.

***The Isle***- 2000: NETPAC Prize, Venice Film Festival & Invitation to the World Cinema Section, Toronto International Film Festival, Special Jury Award, Moscow Film Festival & Special Jury Award, Fantasporto Oport International Film Festival, Invitation to the World Cinema Section, Sundance Film Festival & Invitation, Sitges International Film Festival, *Invitation, Melbourne International Film Festival & Invitation, Stockholm International Film Festival.*

***Spring, Summer, Fall, Winter and Spring***- 2003: Audience Prize, San Sebastian Film Festival, FICC Don Quixote Award and Junior Critics Award, Locarno Film Festival.

***Samaritan Girl***- 2004: Silver Bear Award (Best Director), Berlin International Film Festival.

***3-Iron***- 2004: Best Picture Award, Venice Film Festival, Best Foreign Film, Golden Lamb Awards, Russia & Filmmaker of the Year, Director's Cut Awards.

***The Bow***- 2005: Official Selection, Un Certain Regard, Cannes Festival & FIPRESCI Award, San Sebastian Film Festival, Vittorio De Sica Award.

***Time***- 2006

***Breath***- 2007: Special Jury Award, Oporto International Film Festival. Fantasporto Film Festival, Orient Express Special Jury Award.

***Dream***- 2008: Invitation to competition, San Sebastian International Film Festival, Brussels International Fantastic Film Festival, 7th Orbit Award.

***Arirang***- 2011: Prêmio Un Certain Regard Ex-aequo Festival de Cannes.

***Amem***- 2011: 16th Busan International Film Festival, 59th San Sebastian International Film Festival.

***Pietà***- 2012: Golden Lion for Best Film Venice Film Festival.

***Moebius***- 2013

***One by one***- 2014

## 2. CANÇÕES NELL

**NELL. Losing Control. Composição de Kim Jong-Wan. In: Slip Away. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2012. 1 CD (4min38s). Faixa 6.**

“I’m losing control  
It’s been way too long  
Stop fucking with my brain  
stop spitting on my pain  
I’ll burn you in flame  
Will you be the one  
I wanna have control  
I need some control  
I’m losing control  
It’s been way too long  
Stop fucking with my brain  
stop spitting on my pain  
I’ll burn you in flame  
Will you be the one  
I wanna have control  
I need some control”

**NELL. 지구가 태양을 네 번(Four Times Around the Sun). Composição de Kim Jong-Wan. In: Newton's Apple. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2014. 2 CD (4min31s). Faixa 5.**

“참 그렇지. 이렇게 날 힘들게 하고 외롭게 하는 그런 기억인데  
그 기억들이 마치 중력처럼 내 모든 마음을 너에게로 끌어당기고 있어  
벗어 날 수가 없어  
지구가 태양을 네 번 감싸 안는 동안 나는 수 백 번도 넘게 너를 그리워했고  
또 지워가야 했어  
왜 그해야만 했어

찰나의 순간에 영원히 갇혀진 흑백 사진 속 피사체같이  
흑백사진 속 피사체 같이 나의 슬픔은 항상 똑 같은 표정으로 널 향하고  
지구가 태양을 네 번 감싸 안는 동안 나는 수 만 번도 넘게 너를 그리워했고  
또 지워가야 했어 왜 그해야만 했어

지구가 태양을 네 번 감싸 안는 동안 한 번 생각해 본 적 있는 지  
꽤 오랜 시간 지나 지구가 태양을 열 번 감싸 안은 후에도  
널 여전히 그리워하고 있을 내 그 모습을  
왜 그해야만 했어  
왜 날 떠나야 했어”

Isso é irônico. As memórias que fazem me sofrer e ficar sozinho assim.  
Essas memórias puxam todo meu coração para ti como gravidade.  
Não posso fugir.  
Quando o planeta terra abraçava o sol quatro vezes, eu tinha saudade de você cem vezes mais.  
Tinha que apagar também.  
Por que tinha que fazer assim?  
Por que tinha que fazer assim?

Como um tema na foto de branco e preto, confinado para sempre no momento que brilhava.

O meu sofrimento encara você com a mesma expressão.  
 Quando o planeta terra abraçava o sol quatro vezes, eu tinha saudade de você mais de dez mil vezes  
 Tinha que apagar também  
 Por que tinha que fazer assim?

Quando o planeta terra abraçava o sol quatro vezes, você já pensou uma vez?  
 Até depois de passar longo tempo e quando o planeta terra abraçar o sol dez vezes,  
 Para minha aparência ainda tendo saudade de você.  
 Por que tinha que fazer assim?  
 Por que tinha que fazer assim?  
 Por que tinha que ir embora de mim?

**NELL. 고양이 (Cat). In: Let it rain. Composição de Kim Jong-Wan. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2003. 1 CD (3min48s). Faixa 2.**

'You tell me you don't like how I don't talk.  
 You tell me to smile when I have no expression.  
 Like that, you.. like that, you try to confine me..

Then what am I supposed to do?  
 I don't want to smile because I can't cry  
 Just once to be able to cry freely  
 It would be nice to be the rain.

You say you want to see my hidden soul  
 You say you don't like my speechless tears  
 Like that, like that you try to confine me...

You always say that everything is for me  
 But I've always been thinking of it as  
 a beautiful lie."

**NELL. 믿어선 안될 말 (Words you shouldn't believe). Composição de Kim Jong-Wan. In: Christmas In Nell's Room. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2013. 1 CD (7min45s). Faixa 1.**

I love you love you I always think of you  
 I always remember you I am always waiting  
 I remember you always I remember you always (Yes yes yes yes)  
 I am always waiting for you I will always keep a promise  
 The words you shouldn't believe The words you shouldn't believe  
 The words you shouldn't believe The words you shouldn't believe  
 The words you shouldn't believe The words to hurt you in trust  
 The words you shouldn't believe  
 The words you shouldn't believe

시선  
**olhar**

육체  
**Corpo**

미궁  
**labirinto**

이미지  
**imagem**

사랑의 담화  
**discurso amoroso**

*NOS) LABIRINTOS IMAGÉTICOS DE TIME (SHIGAN) DE KIM KI DUK:*

**OLHAR, CORPO E DISCURSO AMOROSO**

**Melissa Rubio dos Santos**

구름  
**nuvem**

소용돌이  
**redemoinho**

선들  
**linhas**

시니피양  
**significantes**