

(Uma) Poética Labiríntica: trânsitos imagéticos teóricos entre Literatura Comparada e Narrativa Fílmica em *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk

*(A) Labyrinthine Poetics: theoretical imaginary
transits between Comparative Literature and Film
Narrative in Time (Shigan) by Kim Ki Duk*

Melissa Rubio dos Santos¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar os trânsitos entre Literatura Comparada e Narrativa Fílmica a partir da poética visual labiríntica presente na narrativa fílmica *Time (Shigan)* (2006), do cineasta sul-coreano Kim Ki Duk. A pesquisa tem como foco os diálogos entre Intertextualidade, hibridez, olhar e elementos transmidiáticos que permeiam a narrativa fílmica *Time (Shigan)*. Sendo assim, será traçado um breve mapeamento do campo teórico da Literatura Comparada explorando elementos-chave, tais como intertextualidade, hibridez e trânsitos. Também será abordado os Estudos de Mídias, destacando os conceitos *mídia* e *relações transmidiáticas*, apresentados pelo teórico comparatista alemão Claus Clüver (*Inter textus / Inter artes / Inter media*) (2006). Já a reflexão sobre a questão do olhar será construída a partir do conceito *atrator*, do teórico Massimo Canevacci (*Fetichismos Visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*) (2008).

Palavras-chave: Teoria da literatura; Literatura Comparada; Poéticas Visuais; Cinema sul-coreano; Kim Ki Duk.

Abstract: This article aims to analyze the transits between Comparative Literature and film

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Bolsista CNPq – Brasil. E-mail: melrubio@gmail.com.

narrative from the labyrinthine visual poetry on the film narrative *Time (Shigan)* (2006) by South Korean filmmaker Kim Ki Duk. The research that focuses on explore the dialogues between intertextuality, hybridity, gaze and transmedia elements that permeate the narrative film *Time (Shigan)*. Thus, a brief mapping of the theoretical field of Comparative Literature will be traced exploring key concepts such as intertextuality, hybridity, and movements. In addition, Media Studies will be addressed to highlight *media concepts and transmedia relations* presented by Claus Clüver (*Inter textus / Inter arts / Inter media*) (2006). The issue of the gaze will be guided by the attractor concept from the anthropologist Massimo Canevacci (*Visual Fetichisms: eróticas bodies and communicational metropolis*) (2008).

Key words: Literary Theory; Comparative Literature; Visual Aesthetics; Korean Cinema; Kim Ki Duk.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo investigar os trânsitos entre Literatura Comparada e Narrativa Fílmica a partir da poética labiríntica presente na narrativa fílmica *Time (Shigan)* do cineasta sul-coreano Kim Ki Duk. A narrativa *Time (Shigan)* é constituída por textos imagéticos, fragmentos e jogos de significantes que são responsáveis pela formação dos labirintos imagéticos, os quais proporcionam uma diferenciada aproximação entre Narrativa Fílmica e Teoria da Literatura Comparada.

A obra fílmica *Time (Shigan)* conta a história de Seh-Hee, uma jovem que procura, através de várias tentativas via cirurgia plástica, construir novas imagens e novas personas². Mas, ao invés de alcançar a nova imagem ideal, ela inicia um processo de aprisionamento de si mesma no labirinto dos corpos. Ao longo da narrativa, a trama se desenvolve em distintos planos: 1. a narrativa principal que apresenta a personagem Seh-Hee na busca de sua desejante imagem; 2. outras narrativas paralelas, ou seja, a narrativa está permeada por corpos estranhos, corpos narrativos dentro do corpo narrativo *Time (Shigan)*.

Partindo da noção de hibridez que caracteriza a narrativa fílmica *Time (Shigan)*, 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

² A protagonista Seh-Hee decide realizar uma radical transformação de seu rosto via cirurgia plástica estética e nomea-se Sae-Hee. No artigo eu identifico-a como Sae-Hee/Seh-Hee, após a transformação.

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. Portanto, estabeleço as seguintes questões para conduzir o estudo: O que são essas imagens? Como as imagens (mídias) atuam na rede da narrativa fílmica? Como é o olhar? O que há por trás desses elementos visuais/corpos estranhos?

Kim Ki Duk: o autor da narrativa fílmica *Time (Shigan)*

O cineasta sul-coreano Kim Ki Duk³, autor da narrativa fílmica *Time (Shigan)*, atua, muitas vezes, na construção de suas narrativas como diretor, roteirista, produtor e editor. Intitulado pela crítica como um diretor peculiar, Kim Ki Duk é reconhecido tanto na Coreia do Sul como internacionalmente. De acordo com a crítica Hye Seung Chung, o traço especial de cineasta Kim Ki Duk se deve à sua formação autodidata como diretor e roteirista:

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).

De acordo com o crítico de cinema Tony Rayns, Kim Ki Duk possui uma

³ Filmografia de Kim Ki Duk: *Geumul* (2016); *Stop (Seu-top)* (2015); *One on One* (2014); *Moebius* (2013); *Pietà (Pieta)* (2012); *Amen*, (2011); *Arirang* (2011); *Dream (Bi-mong)* (2008); *Breath (Soom)* (2007); *Time (Shigan)* (2006); *The bowl (Hwal)* (2005); *3-iron (Bin-jip)* (2004); *Samaritan girl (Samarita)* (2004); *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom)* (2003); *The coast guard (Hae anseon)* (2002); *Bad guy (Nabbeun namja)* (2001); *Address Unknown (Suchwiin bulmyeong)* (2001); *Real fiction (Shilje sanghwang)* (2000); *The Isle (Seom)* (2000); *Birdcage Inn (Paran daemun)* (1998); *Wild Animals (Yasaeng dongmul bohoguyeog)* (1997); *Crocodile (Ag-o)* (1996).

habilidade peculiar ao trabalhar as imagens em seus filmes, usando-as para cristalizar ideias. Em uma entrevista à Kim So-Hee⁴, Kim Ki Duk declara que desenvolve seus filmes a partir de uma imagem específica, embora ressalte que a existência de tais imagens num filme podem ser apenas um fragmento e jamais uma totalidade. Dessa forma, a partir de constantes jogos de imagens, Kim explora temas como o silêncio, a fronteira entre o real e a ficção e a violência em uma tentativa de problematizar e compreender a existência humana.

Trânsitos entre Literatura Comparada e Narrativa Fílmica

Primeiramente, ao refletir acerca da prática de pesquisa da Literatura Comparada, devo considerar o contexto da pós-modernidade no qual será realizada esta pesquisa. Logo, pretendo, a partir do Comparatismo, estabelecer diálogos entre os objetos narrativa fílmica *Time (Shigan)* e a Teoria da Literatura produzida no pós-modernismo, assim como também destacar elementos pertinentes à Crítica Cultural. Sendo assim, esta pesquisa tem como proposta tecer questionamentos e reflexões acerca dos movimentos convergentes entre Teoria da Literatura e Narrativa Fílmica, a partir de trânsitos desvelados pelo Comparatismo, uma vez que este proporciona *praxis* de aproximações, ressemantizações de fronteiras, seja nas diversas e híbridas textualidades (intertextualidade), seja em diálogos com outras disciplinas (interdisciplinaridade). Tal prática comparatista faz com que seja possível o estudo da Teoria da Literatura através de um olhar diferenciado e problematizador, o qual tem como foco o estudo das diferenças e a crítica da cultura. Neste sentido, destaco a afirmação de Susan Bassnett sobre a Literatura Comparada ser a disciplina que “envolve o estudo de textos entre culturas, que

⁴Kim So-Hee: 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. / Kim Ki Duk: 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 (CHUNG, 2012, p.130).

ela é interdisciplinar e que está voltada para os padrões de relações entre as literaturas no tempo e no espaço” (BASSNETT, 1993, p.1). Portanto, torna-se pertinente destacar as relações do tempo e do espaço que a leitura do Comparatismo proporciona ao objeto literário, da qual destacam-se o movimento e a mediação, sendo pontos norteadores da prática comparatista, de acordo com Tania Franco Carvalhal, uma vez que a prática comparatista se realiza “preservando sua natureza mediadora, intermediária” (CARVALHAL, 1991,p.10), numa leitura entre dois elementos ou mais, e que explora “nexos e relações entre eles” (1991,p.10).

Além disso, destaco um traço importante da Literatura Comparada: o conceito-metáfora da ‘passagem’. A Literatura Comparada é uma disciplina que, através da passagem, realiza a sua prática. Sendo assim, Carvalhal chama atenção para o movimento presente na prática comparatista, uma vez que é traçado um “vaivém entre campos e textos, literários ou não; entre noções e seus avessos; entre o teórico e o imaginário” (2003, p.170). Ou seja, a Literatura Comparada não se caracteriza como uma disciplina estável e fechada, mas, pelo contrário, ela se caracteriza pelo deslizar, pelo contraste e também pela aproximação das diferenças, no movimento de leitura e diálogos com outros textos, outras culturas e outros olhares. Portanto, ao trilhar esse movimento intrigante e vertiginoso o Comparatismo realiza travessias, as quais possibilitam aproximações de obras pertencentes a culturas distintas e apresentam outras vozes, outros olhares e, enfim, outras textualidades.

Cabe também destacar que a Literatura Comparada tem como uma de suas principais características a flexibilidade de diálogo e a mobilidade no trânsito entre diversos textos, áreas e culturas. O Comparatismo possibilita um olhar diferenciado para o(s) objeto(s) texto(s), uma vez que esse método proporciona uma amplitude nas zonas de contato estabelecidas, como também possibilita a construção de redes de diálogos entre diferentes campos do saber e da cultura. Ou seja, ao realizar um estudo no campo da Literatura Comparada, um campo de produção do novo por excelência, novos olhares são possíveis e, portanto, leituras descentralizadas e múltiplas surgem como inquietantes proposições de leitura da narrativa literária e da cultura. Portanto, a investigação

de um objeto literário dentro do campo da Literatura Comparada se configura como um desafio marcadamente móvel e fugidio das certezas e das estabilidades do saber e da cultura hegemônicos, uma vez que, conforme declara a pesquisadora Rita Terezinha Schmidt, “mutações críticas e teóricas das últimas décadas tornou o campo literário problemático por causa do abalo de certezas valorativas e das circunstâncias históricas e geopolíticas” (2011, p. 259). O Comparatismo coloca em cena a questão da diferença e a propõe como “espaço-chave” no estudo que envolve a comparação entre obras de culturas distintas, pelo fato de que através da leitura das diferenças a Literatura Comparada constrói o mapeamento dos imaginários da literatura e, dessa forma, possibilita a (re)leitura ou compreensão da(s) cultura(s) ao tecer reflexões sobre o humano. Portanto, através desse movimento, pode-se afirmar que o Comparatismo desempenha papel mediador entre a cultura e os povos. Sendo, então, por intermédio de uma abordagem comparatista transversal, na qual a pesquisa em Literatura Comparada pode pensar a cultura de forma que não reproduza nem generalizações ou reducionismos.

Sendo assim, após ter discutido sobre as relações entre texto, narrativa, texto(s)/narrativa, intertextualidade e interdisciplinaridade na Literatura Comparada, coloco a questão norteadora para a realização da pesquisa apresentada neste presente artigo: Como o trabalho intertextual proposto pode sinalizar novas possibilidades para os estudos da narrativa no campo da Literatura Comparada?

A narrativa fílmica *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk é uma narrativa de natureza e constituição híbrida. Marcada por elementos imagéticos e verbais, cabe analisar as tessituras da narrativa, ou seja, buscar uma aproximação teórica e prática que considere o caráter híbrido desse objeto. Portanto, ao eleger o termo narrativa fílmica e negar o termo ‘filme’, destaco a natureza híbrida do objeto em questão e, dessa forma, aproximo-o do campo da literatura. Ou seja, a narrativa fílmica é tecida não somente por palavras mas também por imagens. Sendo essas imagens construídas por duas condições: 1. dispostas em um tempo e em um movimento; 2. são imagens que constroem e também são construídas a partir do verbal. Logo, o termo narrativa fílmica destaca a narrativa

como um ser híbrido, aquele ser que carrega em sua corporeidade elementos tanto verbais quanto imagéticos com tempos, espaços e criação de imagens, os quais proporcionam jogos de significantes verbais e imagéticos.

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 trânsitos entre Teoria da Literatura e Narrativa Fílmica a partir da poética visual labiríntica obra *Time (Shigan)*, de Kim Ki Duk nesse artigo. Considerando o híbrido objeto *Time (Shigan)*, pretendo estabelecer uma análise que explora 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. Dessa forma, ao olhar mais atentamente para esses corpos estranhos narrativos, constata-se que são *mídias*, em diversas materialidades— fotografias, vídeos e texto. As mídias permeiam a narrativa fílmica e realizam o processo de relação transmidiática amplificando os deslizamentos de significados na narrativa. Diante da presença sintomática de corpos narrativos estranhos dentro da narrativa fílmica, torna-se necessário colocar algumas questões: O que são esses elementos imagéticos (mídias)? Como as relações transmidiáticas atuam na rede significante da narrativa fílmica? Como se configura o olhar e qual é o poder que ele desempenha?

Para refletir sobre a presença de mídias e relações transmidiáticas na híbrida narrativa fílmica *Time (Shigan)*, utilizo a concepção de Claus Clüver, pesquisador e teórico comparativista que se dedica aos Estudos Interartes. No artigo “*Inter textus / Inter artes / Inter media*” (2006), Clüver, define o texto híbrido como um texto que apresenta várias formas mistas. O teórico declara que no texto híbrido os “elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente” (p.19). O teórico inicia a discussão apresentando duas concepções distintas 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*, sendo *mídia*

[...] 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. *Intermedialität*, p. 81 In CLÜVER, 2006,p.24).

Opondo-se a tal concepção de mídia como transmissor de signos ou complexos sógnicos, Clüver lança na discussão sobre os Estudos Intermediáticos a concepção de mídia elaborada pelo teórico Werner Wolf (1999) publicada 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 o conceito apresentado 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 minha pesquisa é o conceito de W. Wolf.

Diante dessa multiplicidade de sistemas semióticos, torna-se pertinente o estudo das múltiplas relações que são possíveis pelos contatos e trânsitos entre as mídias. Claus Clüver elabora um quadro que detalha diversas espécies de relações midiáticas, as quais podem ser sintetizadas pelos tipos de relação que as fundam/norteiam: Relações transmidiáticas (transposição), Discurso multimídia (justaposição), Discurso mixmídia (combinação) e Discurso intermídia (união/fusão). No estudo 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. Nas relações transmidiáticas os elementos podem ser separados da narrativa fílmica e não acarretam em efeito negativo na sua

sematicidade, 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 sematicidade.

Para a análise dos labirintos narrativos tecidos pelas mídias *tessitura imagética da narrativa fílmica Time (Shigan)*, aponto cinco relações transmidiáticas que serão apresentadas 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 1, 2, 3, 4: 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.





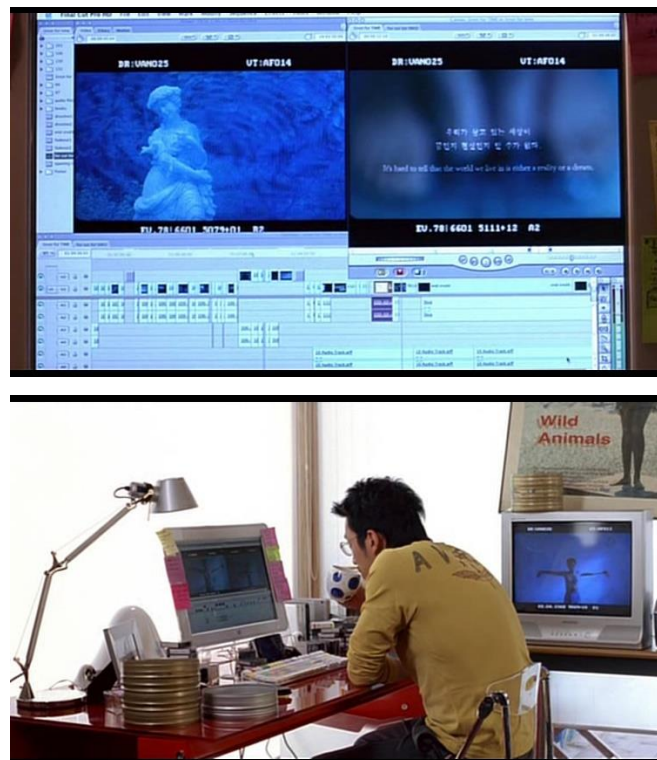
Figuras 5, 6, 7, 8, 9 e 10: Cena 11min22s

As fotografias na narrativa *Time (Shigan)* atuam como elementos imagéticos que ilustram uma narrativa do passado e os movimentos de fuga e o retorno em momentos diferentes da narrativa. Na cena 11min22s, na casa de Ji-Woo há uma fotografia dele com sua namorada Seh-Hee, imagem que ilustra o passado feliz do relacionamento deles. Já na cena 13min 42s, Seh-Hee também procura essas fotografias que retratavam um passado feliz com Ji-Woo. Entretanto, ela não contempla a imagem 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 mais distante do presente infeliz e a faz sentir estar mais perto do futuro (possível) feliz. Distanciar-se do passado, uma fuga do passado. Seh-Hee se despede de seu passado e de seu presente traçando etapas de um ritual: elementos visuais incinerados — o fogo, então, atua 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 desejado.

Logo, a fotografia presente na narrativa de *Time (Shigan)* como uma mídia— ou elemento estranho, 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, 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 levá-la para uma nova vida mais feliz.

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



Figuras 11 e 12: Cena 11min 29s

A presença das cenas do filme *Casa Vazia (Bin Jip)* (2004) de Kim Ki Duk atua 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)* seria real também? O limiar entre a ficção e a realidade é um tema muito explorado pelo cineasta Kim Ki Duk em suas obras. Destaco a cena 17min 44s, cena final da narrativa fílmica *Casa Vazia (Bin Jip)* e que 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”, texto 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 13: Cena 1h02min23s



Figura 14: 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 de 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 da fotografia, o recurso imagético transmidiático.

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



Figuras 15. 16, 17 e 18: 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 escuro e uma máscara cirúrgica 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 cirúrgica 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 da narrativa *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 posicionados de tal forma que esse jogo entre os textos e imagens atue como a responsável pela semanticidade e pela linearidade narrativa. 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, antropólogo italiano, desenvolve conceitos sobre atrator em sua obra “*Fetichismos Visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*” (2008). O autor, ao refletir sobre o conceito olhar, Canevacci, cria o conceito *atrator*

[...] 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 ou fragmentos simbólicos. De acordo com a descrição de 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, conduzido àquilo que era velado, do que estava 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 desvelamentos de enigmas silenciados que o espectador descobre o que está por trás dos elementos estranhos/mídias encenados nos jogos de significantes e de violência de signos da narrativa fílmica *Time (Shigan)*, o espectador é também levado para o movimento de deslizar pelos labirintos dos significantes da narrativa híbrida.

Tecendo trânsitos teóricos para (Uma) Poética Labiríntica

Para a análise da poética labiríntica na obra *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk, o ponto de partida foi olhar e ler a obra como um objeto híbrido, nomeando-a como narrativa fílmica e, dessa forma, distanciando-a de 'filme'. Considerando que a narrativa fílmica *Time (Shigan)* é composta por narrativas heterogêneas e diversas— visual, verbal e sonora, uma constituição de elementos interligados 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 focalizado o meu olhar na hibridez constitutiva da narrativa *Time (Shigan)*, foram estabelecidas reflexões acerca de elementos basilares para o estudo de narrativas na Literatura Comparada, tais como a Intertextualidade e a Interdisciplinaridade. Sendo assim, a partir de uma leitura que teve como foco os

limiaries e os trânsitos nas narrativas, pude compreender a híbrida narrativa fílmica e apreender também sua materialidade— as *mídias* e as *relações transmidiáticas*. Uma vez que neste artigo o estudo da narrativa fílmica *Time (Shigan)* estabeleceu diálogos diretos com Teoria da Literatura e Literatura Comparada, posso afirmar que se torna cada vez mais claro que as fronteiras da narrativa na pós-modernidade podem ser repensadas. Seria a narrativa fílmica, uma narrativa híbrida, melhor lida e estudada se esta for aproximada da Teoria da Literatura e da Literatura Comparada? Talvez uma leitura de método comparatista, baseada em questões de intertextualidade, possa instigar ao pesquisador a multiplicidade de olhares que demandam as híbridas narrativas fílmicas. A poética labiríntica da narrativa analisada neste artigo aponta para essa reatualização do olhar e dos diálogos entre os campos teóricos. Pensar novas possibilidades de trânsitos e de diálogos que podem protagonizar a Teoria da Literatura e a Literatura Comparada quando estas estiverem em contato com a hibridez das narrativas contemporâneas. Sendo assim, quais seriam os possíveis objetos de estudo do Comparatismo no universo das poéticas do contemporâneo? Múltiplos e híbridos objetos.

Referências

- BASSNETT, Susan. **Comparative Literature: a Critical Introduction**. Oxford: Blackwell, 1993.
- CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos Visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CARVALHAL, Tania. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática. 1986.
- CARVALHAL, Tania. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada: textos fundadores*. In: **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro, 1994. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CASA VAZIA (BINJIP)**, Direção, produção e roteiro de Kim Ki Duk. Seul: Cineclick Asia; Kim Ki Duk Films, 2004. DVD (88 min), color, 35mm.
- CHUNG, Hye Seung. **Kim Ki-duk**. Chicago: Urbana University of Illinois, 2012.
- 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.

CLÜVER, Claus. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. In: **Aletria**, Belo Horizonte, vol 14, n. 1, p.11-41. Jul-dez, 2006.

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

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

RUBIO DOS SANTOS, Melissa. **Trânsitos imagéticos: a narrativa dos filmes Time (Shigan) e Dream (Bi-mong) de Kim Ki Duk.** Monografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, 2012.

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

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