

Labirintos do discurso amoroso: intertextualidade entre *fragmentos de um discurso amoroso* de Roland Barthes e a narrativa fílmica *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk

Melissa Rubio dos Santos

Submetido em 11 de setembro de 2016.

Aceito para publicação em 18 de novembro de 2017.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 55, dezembro de 2017. p. 257-275

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Sexta-feira, 29 de dezembro de 2017
17:59:59

**LABIRINTOS DO DISCURSO AMOROSO:
INTERTEXTUALIDADE ENTRE *FRAGMENTOS DE UM
DISCURSO AMOROSO* DE ROLAND BARTHES E A
NARRATIVA FÍLMICA *TIME (SHIGAN)* DE KIM KI DUK**

**LABYRINTHS OF LOVER'S DISCOURSE:
INTERTEXTUALITY BETWEEN "LOVER'S
DISCOURSE: FRAGMENTS" BY ROLAND BARTHES
AND FILMIC NARRATIVE "TIME (SHIGAN)" BY KIM KI
DUK**

Melissa Rubio dos Santos¹

RESUMO: *O presente artigo tem como objetivo propor uma reflexão acerca da intertextualidade e da interdisciplinaridade, termos nodais da Teoria da Literatura Comparada, a partir de diálogos entre textos teóricos e narrativas híbridas. Para o corpus da pesquisa foram selecionados o ensaio teórico *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes e a narrativa fílmica *Time (Shigan)* (2006) de Kim Ki Duk. O estudo tem como ponto de partida uma breve definição de elementos-chave para compreender a intertextualidade, tais como textualidade, hibridiz, tessitura e trânsitos. Na segunda etapa, propõe-se realizar um exercício comparatista que compreende em construir uma (re)leitura da obra de Roland Barthes a partir do diálogo intertextual com a narrativa fílmica *Time (Shigan)*. Portanto, pretende-se, através da retextualização de *Fragmentos de um discurso amoroso*, ampliar os diálogos entre Teoria da Literatura Comparada e as narrativas contemporâneas híbridas.*

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura Comparada; intertextualidade; Roland Barthes; Kim Ki Duk.*

ABSTRACT: *The present article aims to reflect on nodal terms of Theory of Comparative Literature such as intertextuality and interdisciplinarity from dialogues between theoretical texts and hybrid narratives. The theoretical essay *Lover's Discourse: Fragments* (1977) by Roland Barthes and the film narrative *Time (Shigan)* (2006) by Kim Ki Duk were selected from the corpus of the research. The study takes as its starting point the discussion of key concepts to understand intertextuality: textuality, hybridity, writerly text and transits. The second stage intends to carry out a comparative exercise that comprises in constructing a (re) reading of the work of Roland Barthes from the intertextual dialogue with the film narrative *Time (Shigan)*. Therefore, it is intended, through the retextualization of theoretical essay *Lover's Discourse*, to broaden the dialogues between Theory of Comparative Literature and the contemporary hybrid narratives.*

KEYWORDS: *Comparative Literature; intertextuality; Roland Barthes; Kim Ki Duk.*

1. Introdução

¹ Doutoranda em Estudos Literários, especialidade Teoria, Crítica e Comparatismo, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Mestra em Literatura, especialista em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CNPq. E-mail: melrubio@gmail.com

A proposta deste artigo² é tecer diálogos entre textos teóricos e narrativas híbridas: o ensaio teórico *Fragments de um discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes e a narrativa fílmica *Time (Shigan)* (2006) de Kim Ki Duk. Através do movimento de aproximar duas obras, espera-se discutir os elementos-chave da Literatura Comparada — intertextualidade e interdisciplinaridade —, para que, dessa forma, possam ser traçadas novas leituras da Teoria da Literatura Comparada. Sendo assim, dois movimentos conduzem a construção desta pesquisa: 1. a leitura de elementos convergentes no texto narrativo de Kim Ki Duk e no texto teórico de Roland Barthes; 2. a proposta de retextualização da obra de Roland Barthes. 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, após ter apresentado a proposta trabalho, destaco duas questões como norteadoras para a escrita desse artigo: 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? Portanto, primeiramente, pretendo traçar um breve esboço sobre as relações entre Interdisciplinaridade e Intertextualidade no campo da teoria da Literatura Comparada.

2. A intertextualidade

Para iniciar a discussão, apresento um breve mapeamento da Literatura Comparada. Tania Franco Carvalhal (1986, p. 6), em obra intitulada *Literatura Comparada*, definiu a prática da Literatura Comparada como “uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”. Além de ser uma forma de olhar as narrativas, Carvalhal (1986, p. 7) aponta que a Literatura Comparada pode também ser definida como “uma disciplina autônoma, pois possui objeto e métodos próprios”. Sendo, então, uma prática que envolve mais de um objeto, qual seria o foco do estudo da Literatura Comparada? Sandra Nitrini (1997, p. 24) destaca que o objeto da Literatura Comparada se centra no “estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si” Também ao ser realizada a prática do comparatismo, segundo Carvalhal (2003, p. 20), é possível ler os intertextos e compreender como “se trama (ou se tece) o universo literário, a Literatura Comparada como prática habitual de relacionar”. Portanto, o comparatismo tem como principais características a flexibilidade de diálogo e a mobilidade, elementos que permitem o trânsito entre a literatura e os diversos textos, o diálogo entre distintos campos do saber (interdisciplinaridade) e também o diálogo entre textos de diversas culturas.

Cabe também destacar outro importante elemento dos 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, ela é também uma disciplina. A crítica literária Rita Terezinha Schmidt (2010, p. 9) declara que a Literatura Comparada é caracterizada “por uma flexibilidade estratégica, tanto na perspectiva metodológica quanto na perspectiva de seus objetos”. Logo, torna-se importante destacar dois conceitos-metáfora que conduzem a ato do comparatismo: passagem e

² Artigo originado da dissertação de Mestrado (*Nos*) *Labirintos imagéticos da narrativa fílmica Time (Shigan) de Kim Ki Duk: olhar, corpo e discurso amoroso* (2015) no PPG Letras UFRGS.

mediação. Pois, ainda segundo Schmidt (2010, p. 9), o comparatismo é como uma “travessia que estabelece conexão entre elementos diferentes”.

Portanto, o estudo dos trânsitos entre o ensaio teórico de Roland Barthes e a narrativa fílmica de Kim Ki Duk pode ser realizado no âmbito dos Estudos Literários, uma vez que se realiza a leitura pelo viés da 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 (2003, p. 74). É importante trazer para a 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 semanálise*, publicada em 1969, Kristeva (1974, p. 64) 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, de acordo com Kristeva (1974, p. 64), o texto “se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto”. Já para o crítico literário e teórico francês Roland Barthes (1973), a intertextualidade é 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”.

Em obra posterior, *O rumor da língua*, publicada em 1984, Barthes problematiza as noções 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 **irreduzível** (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de 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 a pluralidade do texto o que impulsiona a investigação dos sentidos fulgurantes desvelados pela leitura de dois textos híbridos. Ou seja, será a partir do processo de aproximação de objetos marcados pela materialidade plural que a pesquisa em Literatura Comparada se realiza. Novamente, o termo travessia é retomado, uma vez que a travessia atua o ato da pesquisa no campo de Literatura Comparada nos Estudos Literários. Logo, ao 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 dialogam entre si, linhas que carregam traços advindos de outros textos, traços estes que proporcionam/permitem que sejam realizadas múltiplas leituras dos objetos narrativos.

3. A tessitura de Roland Barthes

Texto. Tecido. Tessitura do texto, texto constelar, texto em estrutura de constelação. A partir dessa noção constelar de texto construída por Barthes, pretendo discutir as aberturas e os desdobramentos entre dois pontos nodais: o(s) texto(s) e a Teoria Literária. 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 e também se materializa 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.

A teoria de Barthes proporcionou desdobramentos do olhar para a(s) narrativa(s). Ele é um crítico que reatualiza a noção de texto/narrativa, ou seja, a forma de conceber o texto através da imagem constelar, um corpo constelar, formado por vários fragmentos, no sentido de ser uma estrutura não unificada, composta 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. Cabe destacar também as relações intrínsecas do texto com o Outro e com outro(s) textos e sendo, portanto, o texto um fragmento estelar de uma constelação. Será, então, no ato de levar em sua corporeidade outros textos, o que define a noção de intertextualidade. Uma vez que o texto é construído por traços advindos de outros textos, ele se transforma e compõe uma tessitura que acaba por construir e construir-se na forma de um tecido-texto. Logo, ao ser construído por traços e fragmentos de outros textos, o texto torna-se uma tessitura que acaba por materializar um tecido muitas linhas tramadas, ou seja, um texto permeado por muitos outros textos, que, sendo esses fragmentos de textos aqueles que formarão um grande todo, um todo que eternamente espera-se que seja alcançado.

Roland Barthes subverteu o estudo da narrativa indo além das fronteiras até então impostas 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 onde o poético reside, se esconde e solicita para que seja desvelado nas mais diversas materialidades textuais: híbridas, mistas, instáveis, móveis, indo além do gênero literário. Aqui defino o texto relacionando-o ao corpo: o texto de caráter híbrido, texto que vai levando em seu corpo marcas e fragmentos/estilhaços de outros corpos (textos). Logo, este corpo híbrido/texto constelar composto a partir de fragmentos não apresenta apenas elementos de procedência literária, mas também de outros campos, vozes e discursos.

Considero norteadora a problematização da Teoria Literária sob o viés da construção da rede intertextual. Primeiramente, realizar a aproximação de dois textos híbridos e, após realizar 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. De forma muito sintetizada, poderiam ser descritos estes 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 (2003, p.18) 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.

Sendo assim, a aproximação entre os textos, o ensaio teórico *Fragmentos de um discurso amoroso* e a narrativa fílmica *Time (Shigan)*, se realiza através de dois momentos: 1. a temática do amor e do sujeito que ama, a qual conduz o texto teórico e a narrativa fílmica; 2. a prática da tessitura, numa realização do exercício prático de intertextualidade entre a narrativa fílmica e o ensaio, como um exercício de prática comparatista. Portanto, esse contato intertextual não é somente uma extração ou identificação de elementos do “texto um” no “texto dois”, 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 unem e afastam os dois corpos-textos em análise? 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)* e *Fragmentos de um discurso amoroso*. 2. propor um jogo entre o texto da narrativa fílmica *Time (Shigan)* e as canções da banda sul-coreana Nell. Ao realizar tal tessitura, o primeiro passo foi aproximar textos com temáticas convergentes — o amor e a busca pelo objeto da ausência. Portanto, a reescritura da narrativa fílmica *Time (Shigan)*, a partir da estrutura e da temática da obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, possibilita a reflexão sobre a intertextualidade e a Teoria Literária através da criação de um outro *Fragmentos de um discurso amoroso*.

4. Adentrando *Fragmentos de um Discurso Amoroso* de Roland Barthes

Sobre a obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, de que forma seria possível classificá-la? Um ensaio? Um romance? Texto teórico? Um híbrido? 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 dos limites da escritura através da composição e do estudo das figuras narrativas.

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 (1995, p. 33), essa obra explorou os fragmentos através dos contínuos deslizamentos, os quais produzem sentido, sendo essa produção não realizada através da concepção “de pedaços de conteúdo que vão aparecer aqui e ali”, mas sim por intermédio do pleno movimento, ou seja, “no próprio fato do deslizamento”.

Logo, será o movimento, o deslizar entre os fragmentos o que pretendo explorar nessa breve introdução da obra *Fragmentos de um discurso amoroso*. Sendo assim, evoco para a cena o próprio autor Roland Barthes, a fim de compreender “Como é feito este livro³”. Primeiramente, sinalizo o problema que instigou a escritura da obra, visto que

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).

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:

³ 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.

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

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”, elemento que denuncia o movimento do constante ir e vir do discurso do sujeito amoroso.

Já sobre o elemento *Ordem*, o crítico evidencia a aleatoriedade e a liberdade pela qual 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 os elementos que compõem 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 com origens diversas compõem o discurso, ou seja, forma-se um corpo estelar de textos — Werther, Platão, Freud, Lacan, entre outros; e textos recolhidos da realidade cotidiana — que incluem conversas e experiências do próprio crítico francês. Dono de inegável ousadia, Barthes constrói uma obra que aproxima textos oriundos de diversos universos no ato de tessitura em cada figura ou fragmento do discurso amoroso e, dessa forma, faz com que o leitor seja colocado diante de um limiar do ato de escritura, apontando que a barreira entre a teoria e ficção pode ser muito mais tênue do que se considerava.

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 o limiar entre a teoria e a ficção, uma vez que é construído o argumento de cada fragmento através da “história inventada”, ou seja, são lançadas pequenas narrativas ficcionais para conduzir a rede intertextual heterogênea na qual circulam textos teóricos, textos literários e textos biográficos.

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

Time (Shigan) narra a história de um complexo e intenso relacionamento amoroso protagonizado por Seh-Hee e Ji-Woo, um casal de namorados que vivenciam um relacionamento por 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. Portanto, o relacionamento amoroso exemplificado nessa narrativa estaria restrito somente ao plano da ficção? De acordo com Marta Merajver-Kurlat (2009, p.54), 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 thirties⁴”.

Considero pertinente destacar os desdobramentos 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 um recurso recorrente do próprio processo criativo Kim Ki Duk. Para o cineasta sul-coreano, o ato de construir narrativas fílmicas possibilita o acesso à compreensão da realidade, sendo este espaço para o qual Kim também insinua que o espectador deva ser lançado, arremessado através do contato e da consequente leitura de suas obras, pois a partir dessa experiência o espectador pode ter a oportunidade para 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 por metáforas que se atualizam e se aproximam da ficção. Essas metáforas, simultaneamente, desencadeiam o processo de leitura e trazem à tona as relações entre o espectador e a experiência de vida, sendo então dada ao espectador “the choice of accepting that all that he sees is actually happening or else take it as a metaphor of encounter and disenchantment”⁵, segundo Marta 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 de *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 descontrole, a confusão e os deslizamentos do tempo.

⁴ [É] um relacionamento amoroso que pode representar/simbolizar todos os relacionamentos amorosos que envolvem pessoas entre o final de seus vinte e início dos trinta anos. (Tradução minha)

⁵ 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)

6. Escrita constelar ou exercício de retextualização: Fragmentos do discurso amoroso de *Time (Shigan)*

Para a realização da proposta de escrita constelar ou exercício de retextualização da obra ensaística *Fragmentos de um discurso amoroso* de Roland Barthes através dos diálogos com a narrativa fílmica *Time (Shigan)* de Kim Ki Duk, foi importante colocar duas questões norteadoras: 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 realizam os processos intertextuais de retextualização da obra de Barthes (1977) a partir da obra de Kim Ki Duk (2006)? Diante de tais direcionamentos, foi estabelecido que o exercício de retextualização intitulado “Fragmentos do discurso amoroso de *Time (Shigan)*” teria a forma similar ao do livro de Barthes⁶. Sendo assim, a retextualização “Fragmentos do discurso amoroso de *Time (Shigan)*” foi construída em formato constelar, sendo ela composta 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, entre outros), e, por último, um diálogo estabelecido entre a narrativa fílmica e outros textos contemporâneos, sendo estes canções da banda sul-coreana Nell (2003; 2012; 2013; 2014). Por fim, deve ser destacado que a leitura narrativa fílmica foi conduzida pela teoria psicanalítica de Jacques Lacan, explorando a questão da falta/ausência representada pelo conceito de *objeto a*, a partir do movimento de busca constante da personagem Seh-Hee pelo seu amado Ji-Woo, seja pela ameaça da perda ou pela ausência efetiva de seu objeto amado.

O CIÚME

CIÚME. “Sentimento que nasce no amor e que é produzido pelo temor de que a pessoa amada prefira um outro” (Littré) (BARTHES, 2007, p. 67).

1. “Eu queria esbugalhar os olhos dessas garotas quando olham para você.” (Diálogo na Cena 7min46s em *Time (Shigan)*). Em coreano: “여자들이 자기를 쳐다보기만 해도 눈을 파버리고 싶어.”).

2. *Time (Shigan)*: Ciúme é o primeiro tema da obra *Fragmentos de um discurso amoroso* de Barthes que marca presença na narrativa fílmica *Time (Shigan)*. Na cena 2min 38s Ji-Woo está à espera de Seh-Hee no café Room & Rumour. Ele se distrai olhando para outras mulheres que estão no café. No momento em que Seh-Hee chega no local, ela flagra Ji-Woo observando uma bela e jovem garçonete. 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 indicar que ele tenha interesse por outra pessoa, logo o sentimento de ciúme surge: Seh-Hee sofre, então, a ameaça que desestabiliza o amor. Citando Barthes, ela sofre devido

⁶ Conferir BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ao “temor de que a pessoa amada prefira um outro” (Cena 7min46s em *Time (Shigan)*). 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 tentava estacionar na frente do carro de Ji-Woo. Ele vai até o 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 atentamente a conversa, bem como a atitude simpática e gentil do seu namorado para com as duas mulheres belas, e sente-se enciumada. Por qual razão o meu amado olha e conversa com tais mulheres? Por que ele aceitou o cartão dela? Por que ele abriu a porta do café como se fosse o namorado delas? Seh-Hee tem uma reação explosiva e acaba discutindo com Ji-Woo. Logo em seguida ela vai até a mesa em que estão as duas mulheres e as ofende duramente, tomada pelo temor de que o seu objeto amado a substitua por outra. Ele diz que se sente fortemente incomodado pela 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 reconciliarem. Seh-Hee assume o ciúme que sente pelo namorado: “Eu queria esbugalhar os olhos dessas garotas quando olham para você” (*Time/Shigan*, Cena 7min46s) — declara Seh-Hee. De que forma ela poderia 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 conforme ela mesma diz⁷, o olhar de Ji-Woo pode ser capturado e controlado por ela. Logo, o desejo de captura do olhar e de aprisionamento do olhar do objeto amado apresentam-se como desdobramentos do processo de ciúme, sendo este motivado pela ameaça de abandono experienciado por Seh-Hee, que por sua vez, é causado pela instabilidade do amor.

3. “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).

4. “Como ciumento, sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovoo 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).

5. *Time (Shigan)* e 고양이 (Cat)⁸ - Nell

⁷ “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).

⁸ NELL. 고양이 (Cat). In: *Let it rain*. Composição de Kim Jong-Wan. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2003. 1 CD (3min48s). Faixa 2.

“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.”⁹ (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”

ESTOU LOUCO

LOUCO (A). “O sujeito amoroso é atravessado pela ideia de que é ou está ficando louco” (BARTHES, 2003, p. 245).

1. “Eu sou louca, não sou?” (Diálogo na Cena 7min42s em *Time (Shigan)*. Em coreano: “나미친 거 같자”).

2. *Time (Shigan)*: Aqui retomo as cenas já exploradas no fragmento/corpo celeste ciúme. Após a crise de ciúmes, Seh-Hee 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 para reconciliação, Seh-Hee declara que se considera louca por causa do amor (e do ciúme, conseqüentemente): “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 declara Roland Barthes (2003, p. 245): “Ser louco(a) de amor é ser “Insensato aos meus próprios olhos (conheço o meu delírio)”. Seh-Hee assume que a sua loucura, a sua insensatez perante o mundo: ela 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.

3. “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).

⁹ Original em língua coreana: “간혀있는 내 영혼이 너무 보고 싶다고 말이 없는 내 눈물이 너는 너무 싫다고 그렇게 넌 그렇게 넌 나를 더 가둬두려”.

4. “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).

5. *Time (Shigan)* e *Losing Control*¹⁰ - Nell

“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”.

Seh- Hee deseja ter o controle sobre Ji-Woo, controle sobre o pensamento, o olhar e as ações de seu o objeto amado Ji-Woo. 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 diálogo intertextual com a narrativa fílmica *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. Seh-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 através do 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 sobre o controle de Seh-Hee, logo ela precisa construir uma nova materialidade. O objeto amado é a causa de sua mudança. Ela abdica, primeiramente, do controle de si mesma — “I’m losing control” para poder ter, algum dia, o controle do Outro. É isso o que Seh-Hee quer: tão louca a ponto de destruir os olhos e as imagens de qualquer pessoa que seja ameaça ou interferência no relacionamento amoroso com Ji-Woo, seja ameaça de substituição ou ameaça de abandono. Será o sintoma do louco capaz de fazer com que o amor perdure?

O AUSENTE

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” (BARTHES, 2003, p. 35).

¹⁰ NELL. *Losing Control*. Composição de Kim Jong-Wan. In: *Slip Away*. Seul: LOEN/ Woollim entertainment, 2012. 1 CD (4min38s). Faixa 6.

1. “O número discado não existe” (Diálogo na Cena 11min 58s. em *Time (Shigan)*. Em coreano: “지금거신 번호는 없습니다”).

2. *Time (Shigan)*: Na Cena 6min 47s, após a briga causada pela crise de ciúmes que Seh-Hee tivera no café (Cena 3min 13s), o casal de namorados conversa e se reconcilia no apartamento de Seh-Hee. 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, visto que este atua como um agente negativo no relacionamento amoroso, Seh-Hee toma uma atitude extrema que será a principal responsável pelos desdobramentos da trama da narrativa fílmica *Time (Shigan)*: ela decide construir um novo rosto através da cirurgia plástica estética. E, dessa forma, ela constrói 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 pelo qual a jovem quer 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, como também da vida de Ji-Woo durante longos seis meses. O passo seguinte para o ato de extrema transformação via cirurgia plástica é desaparecer sem aviso algum: ela faz 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.

Time (Shigan) apresenta um peculiar jogo de ausências, empregado como recurso narrativo, sendo este jogo realizado em dois momentos. Primeiramente, Seh-Hee se ausenta da cena e se transforma de objeto amado para objeto ausente, aquele que abandona o Outro. Já num segundo momento é Ji-Woo quem se torna ausente, dessa forma invertendo os papéis de objeto ausente para objeto 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 objeto abandonado que espera pelo retorno do amado.

Agora apresento o primeiro jogo de ausência na narrativa fílmica *Time (Shigan)*. Quando Seh-Hee se ausenta da cena narrativa para seguir a busca pelo rosto ideal, o seu namorado Ji-Woo, a partir da cena 11min26s, toma conta do foco narrativo da história, transformado em 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 repentinamente e misteriosamente. A partir de então ele tem que conviver com a ausência da namorada que foi embora, desaparecendo sem ao menos ter dito adeus a ele, 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 *noraebang*¹¹ 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 e faz com que seja quebrada. Logo, 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 a visita eles jantam e conversam num restaurante. Tudo transcorria bem — ela também estava em situação semelhante a dele, solitariamente convivendo com a falta do namorado que a abandonara sem ter dito uma palavra sequer. Ji-Woo e Yon-Hee agora estão livres novamente para iniciarem um relacionamento afetivo. Mas, quando Yon-Hee vai até o banheiro, ela é observada por alguém e, quando retorna Yon-Hee tem uma atitude agressiva perante Ji-Woo e vai embora. Já o terceiro encontro de Ji-Woo foi ao acaso: na cena 28min 20s, Ji-Woo está numa barca que transportava visitantes para a Ilha Modo. Na outra extremidade da barca ele vê uma misteriosa mulher usando óculos de sol e máscara pós-cirúrgica. Ji-Woo começa a jogar com a bola de um menino que chuta em direção à mulher misteriosa que estava no banco ao lado oposto da barca. Ela retorna a bola, sendo esse movimento repetido algumas vezes até que a mulher desaparece por completo. Cenas depois, estando já na Ilha Modo, Ji-Woo reencontra duas vezes a misteriosa mulher mascarada e tenta se aproximar, porém ela não responde a nenhuma das perguntas e desaparece. Em mais uma das várias tentativas de busca de um novo relacionamento, na Cena 32min 38s, Ji-Woo participa de um *meeting*¹² com 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 de ir aos encontros *blind date* e desiludida com o amor, ela desde o início transparece que sabe que Ji-Woo não teve interesse por ela, uma mulher simples e não muito atraente, conforme ela mesma se descreve.

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, Ji-Woo está novamente a caminho da Ilha Modo e encontra Sae-Hee, 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 Modo, Ji-Woo recebe uma carta de Seh-Hee e ele fica indeciso. Iniciando, então, um oscilar entre a espera do retorno da amada de Seh Hee e o início de 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.

¹¹ *Norebang* (노래방): Muito similar ao karaokê no Japão, o Norebang (em uma pronúncia aproximada no português) na Coreia do Sul é um local popular usado 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 Norebang em prédios mais suspeitos, sendo um local para encontro de homens com prostitutas.

¹² *Meeting* (미팅): 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.

3. “(...) 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 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 *지구가태양을 네 번(Four Times Around the Sun)*¹³ – Nell

“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?”¹⁴

(Tradução minha)

Ji-Woo e Sae-Hee/Seh-Hee como sujeitos amorosos não podem fazer com que a ausência seja suprimida, mas apenas resta a eles ficarem paralisados. Segundo Barthes (2003, p. 35): “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”. 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

¹³ NELL. *지구가태양을 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.

¹⁴ Original em língua coreana: “찰나의 순간에 영원히 갇혀진 흑백 사진 속 피사체같이 흑백사진 속 피사체 같이 나의 슬픔은 항상 똑 같은 표정으로 널 향하고 지구가태양을 네 번 감싸 안는 동안 나는 수만 번도 넘게 너를 그리워했고 또 지워가야 했어 왜 그려야만 했어 지구가태양을 네 번 감싸 안는 동안 한 번 생각해 본 적 있는 지 꽤 오랜 시간 지나 지구가태양을 열 번 감싸 안는 후에도 널 여전히 그리워하고 있을 내 그 모습을 왜 그려야만 했어. 왜 날 떠나야 했어’.

mim?”, os sujeitos amorosos Ji-Woo e Sae-Hee/Seh-Hee se questionam. Seria, então, melhor apagar a memória?

A ESPERA

ESPERA. “Tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, retornos)” (BARTHES, 2007, p.163).

1. “Essa é uma carta de minha namorada que desapareceu sem deixar rastro seis meses atrás” (Diálogo na Cena 45min 48s em *Time (Shigan)*). Em coreano: “아니, 이거 2년동안 사귀었던 여자가 한 마디 말도 없이 사라졌다가 6개월만에 보낸 편지예요).

2. *Time (Shigan)*: O sujeito amoroso primeiro experiencia 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 a situação de “tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, retornos)¹⁵”. No caso de Sae-Hee/Seh-Hee, a espera se difere um pouco do momento do 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, ou seja, Seh-Hee/Sae-Hee voltar a ser o objeto amado de Ji-Woo. 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 ausência Seh-Hee/Sae-Hee na cena. 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. Sendo assim, ela acredita que ao transformar o seu rosto, ela possa finalmente possa capturar o seu objeto a¹⁶, ou seja, para Seh-Hee, o elemento que ela acredita que está ausente é o olhar constante de seu namorado Ji-Woo, logo será esta falta que irá conduzi-la a realizar a cirurgia plástica. Portanto ela abdica de seu rosto e da sua condição de presença/presente no relacionamento amoroso para se tornar um objeto amado 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

¹⁵ BARTHES, 2007, p. 163.

¹⁶ 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 esquizo 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).

seu alcance se tornar no novo objeto amado por Ji-Woo, motivada pela ilusão de que possa 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 dos esforços empregados para fazer com que Ji-Woo esqueça a sua amada Seh-Hee, não é possível que as memórias sejam apagadas.

Na Cena 43 min 25s, a caminho do café, Ji-Woo ia pela calçada quando é surpreendido por uma menina desconhecida que entrega a ele uma carta. A carta fora enviada por 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 na Ilha Modo. Ela fica admirada diante da atitude de Ji-Woo ao contemplar a carta (afinal, foi ela quem a escrevera). Quando ele pergunta o seu nome, ela escreve o seu nome sobre a assinatura de Seh-Hee. Onde estava escrito 새희 (Seh-Hee), a personagem escreve 새이 (Sae-Hee). Nomes que atuam como jogo de significantes ao terem traços tão próximos e diferentes. Então, Ji-Woo fica furioso pelo fato de Sae-Hee ter escrito o seu nome em sobreposição ao de sua desaparecida ex-namorada Seh-Hee. Incomodada com a atitude de aprisionamento no amor do passado por parte de Ji-Woo, Sae-Hee questiona: “— 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 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 ela poderá 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 fora em vão, isto é, ela foi motivada pelo medo de algo que não se realizou no plano real. Seria possível voltar no tempo passado? Não. Teria como Ji-Woo 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 que isso destine para 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).

3. “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 (...); 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).

4. “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: sou aquele que espera” (BARTHES, 2003, p. 167).

5. *Time (Shigan)* e *Words you shouldn't believe*¹⁷ - Nell

“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.”¹⁸ (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 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 o passado inacessível, como também voltar a ser Seh-Hee. Porém, o seu rosto primeiro não existe mais, assim 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.

6. Considerações finais

O exercício de (re)textualização, ou seja, a aproximação da obra ensaio teórica *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, e da narrativa fílmica *Time (Shigan)*, de Kim Ki Duk, proporcionou reflexões acerca das relações intertextuais, dos diálogos entre textos compostos por materialidades distintas, da forma como se

¹⁷ 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.

¹⁸ Original em língua coreana: “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 끼얹게 타버린 난 그어진 내 진실과 그만큼 더 아팠던 믿음속에 있어 믿어선 안될 말 믿으면 아플 말”

estabelecem os (não) limites da linguagem como também o ultrapassar das barreiras da Teoria Literária e suas reatualizações. A análise das construções labirínticas e os trânsitos entre Teoria Literária, ensaio e narrativa fílmica colocou em destaque diversos elementos importantes que permitem pensar sobre a pesquisa em Estudos Literários no campo da Literatura Comparada na atualidade. O estudo também sinalizou novas possibilidades para os estudos da narrativa no campo da Literatura Comparada. Destaco o elemento hibridez como aquele que deve ser considerado nas leituras e nas práticas textuais marcadas pela intertextualidade. As duas obras analisadas nessa pesquisa tiveram a presença da hibridez tanto em sua constituição como em seu processo de releitura. Logo, o ato do comparatismo não deve ser restringido, nos dias de hoje, a apenas focalizar em buscas por semelhanças e diferenças entre textos/narrativas. O comparatismo deve ir além e mergulhar na materialidade híbrida das obras para que seja desvelado através dos seus fragmentos a poética dos limiares, a qual se manifesta por vertiginosos e provocativos trânsitos entre palavras e imagens. Nesse universo de significantes que a intertextualidade é materializada, elemento basilar da Literatura Comparada.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *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.
- _____. *Texte théorie du*, In: *Encyclopædia Universalis*. Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>. Acessado em: 23 de out. 2014.
- CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 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..
- MERAJVER-KURLAT, Marta. *Kim Ki Duk on movies, the visual languages*. New York: Jorge Pinto Books, 2009.
- NELL. *Losing Control*. Composição de Kim Jong-Wan. In: *Slip Away*. Seoul: 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*. Seoul: LOEN/ Woollim entertainment, 2014. 2 CD (4min31s). Faixa 5.

_____. 고양이 (Cat). In: *Let it rain*. Composição de Kim Jong-Wan. Seoul: 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.

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

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

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.

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