



## Filmagens de si e experiência fabulativa em *Arirang*, de Kim Ki-duk<sup>1</sup>

Breno Almeida Brito REIS<sup>2</sup>  
Shirley Mônica Silva MARTINS<sup>3</sup>  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

**Resumo:** Em *Arirang* (2011), o realizador sul-coreano Kim Ki-duk filma a si mesmo num processo confessional performático, evocando os traumas que interromperam sua carreira prolífica por três anos. Buscamos identificar os conceitos que atravessam a narrativa de *Arirang* e afetam as tradições do domínio do documentário, concentrando a pesquisa em dois aspectos: a produção de imagens íntimas pela apropriação subjetiva da câmera e o ato fabulativo das personagens. Retomamos a base conceitual de Deleuze sobre o regime cristalino da imagem, como forma de analisar as particularidades dos documentários que afirmam o falso como potência e tornam indiscerníveis real e imaginário, atual e virtual, verdade e mentira.

**Palavras-chave:** documentário; subjetividade; fabulação.

### 1. Filmando a si mesmo

Kim Ki-duk é uma figura singular no cinema sul-coreano. Embora tenha se tornado um realizador prolífico e internacionalmente aclamado, seus filmes são praticamente ignorados pelo público em seu país de origem. *Casa Vazia* (2004) e *Samaritana* (2004), premiados respectivamente nos festivais de Veneza e Berlim, deram “prejuízo total” à distribuidora na Coreia do Sul (OLIVEIRA JÚNIOR, 2008, p. 325). À revelia de bilheterias, Kim Ki-duk tem construído uma obra filmica estilisticamente variável e tematicamente coesa, marcada por traços autobiográficos. Ele rejeita fundamentações intelectuais na produção de seus filmes, priorizando a influência de suas experiências de vida:

Eu não aprendi sistematicamente o processo de produção de filmes, mas, com o passar do tempo, aprendi sobre os humanos e suas vidas, assim como várias técnicas mecânicas. Eu acredito que dentro de um princípio mecânico reside um princípio humano, e no mistério da natureza reside a sensibilidade humana. Meu professor mais importante e fundamental é a natureza. Se eu tivesse de estudar ou memorizar a chatice da história do cinema europeu, ou eu acabaria sendo como outros diretores, ou eu não teria me

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

<sup>2</sup> Graduando do Curso de Comunicação Social – Jornalismo. Integrante do Programa de Educação Tutorial do Curso de Comunicação Social (PETCom). E-mail: [babreis@gmail.com](mailto:babreis@gmail.com).

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC). Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba. Email: [martins\\_shirley@yahoo.com.br](mailto:martins_shirley@yahoo.com.br).



tornado diretor. Eu quero apenas me expressar livremente dentro dos limites de meus próprios conhecimentos e experiências.

Eu sou verdadeiramente feliz pelo fato de não saber muitas coisas. (KIM apud MERAJER-KURLAT, 2009, p. 71)<sup>4</sup>

A vida de Kim Ki-duk é marcada pelo trabalho braçal e pelas atmosferas de violência. Larga os estudos aos 15 anos, para trabalhar em fábricas e sucatas. Aos 20, alista-se na marinha para escapar do autoritarismo paterno. O pendor artístico aflora quando, ao sair da marinha, realiza trabalhos voluntários com pessoas cegas numa igreja batista, onde começa a desenvolver trabalhos com pintura. Ele já havia descoberto seu talento para a engenharia e a fabricação de máquinas durante o trabalho em sucatas. Parte depois para a França, vivendo como artista de rua, e lá entra em contato sério, pela primeira vez, com o cinema, depois dos 30 anos de idade. Retorna à Coreia do Sul em 1993, onde escreve seus primeiros roteiros. Três anos depois, lançaria seu primeiro filme, *Crocodilo* (1996).

É necessário destacar dois aspectos na vida de Kim Ki-duk. Por um lado, a ausência de cultura cinematográfica e, no geral, de um *background* intelectualmente motivador (não frequenta escolas, não é cinéfilo, nem realiza estudos específicos). Precisamente por este motivo, a grande fonte de inspiração para a sua obra são suas próprias experiências de vida, a centralidade do corpo, a dimensão espiritual e o sentimento de culpa, a exclusão e o isolamento. Seu cinema é muito pessoal, e, não coincidentemente, Kim Ki-duk figura entre os autores coreanos mais apreciados no exterior, mas muito criticado em seu país. (MATTUCCI, 2010, p. 7)<sup>5</sup>

A produção de Kim Ki-duk foi contínua até 2008. Em 12 anos de carreira, ele havia realizado 15 filmes. Mas um incidente durante a realização de *Sonho* (2008) provocaria um hiato nas atividades no diretor. Enquanto gravava uma cena de suicídio, a atriz Lee Na-young quase morreu enforcada. Kim Ki-duk a salva, mas o sentimento de culpa transforma-se em trauma e bloqueio criativo. Lançado o filme, ele interrompe suas atividades para repensar sua vida.

---

<sup>4</sup> No original: “I didn’t learn systematically the filmmaking process, but within time, I learned about humans and their lives as well as various mechanical techniques. I believe that within a mechanical principle there lies a human principle and that within the nature’s mystery, there lies human sensibility. My most important and fundamental teacher is nature. If I had to study or memorize boring European cinematic history, either I might have ended up being like other directors or not become a director at all. I want to simply express freely within the limits of my own knowledge and experience. I am truly happy for the fact that I do not know about a lot of things.”

<sup>5</sup> No original: “È necessario evidenziare due aspetti nella vita di Kim Ki-duk. Da un parte l’assenza di cultura cinematografica e in generale di un background intellettuale motivante (non frequenta scuole, non è un cinefilo, né compie studi specifici). Proprio per questo motivo la grande fonte d’ispirazione della sua opera è la stessa esperienze di vita, la centralità del corpo, la dimensione spirituale e il senso di colpa, l’emarginazione e l’isolamento. Il suo è un cinema assolutamente personale e non a caso Kim Ki-duk rientra tra gli autori coreani più apprezzati all’estero, ma decisamente criticato nel suo Paese.”



Em 2011, o hiato do realizador já durava três anos. Em reclusão domiciliar auto-imposta, numa cabana sem maiores confortos, ele nutre o desejo de realizar um filme. Sem atores e sem equipe, Kim Ki-duk começa a filmar a si próprio, na ânsia de superar o bloqueio e retomar suas atividades como diretor. Essas filmagens resultariam no filme *Arirang*, lançado — e premiado — no Festival de Cannes, em 2011.

A primeira sequência de *Arirang*, em modo observativo<sup>6</sup>, documenta o cotidiano solitário de Kim Ki-duk. Não há banheiro na cabana, e faz tanto frio que ele dorme dentro de uma barraca. Contemplamos o transcorrer de seus dias: ele acorda, escova os dentes, coleta lenha, prepara suas refeições. Sua única companhia é um gato que ocasionalmente aparece na varanda, em busca de restos de comida. Se o modo observativo poderia prenunciar um documentário distanciado e objetivo, Kim Ki-duk logo o abre à fabulação e ao performático. O primeiro indício surge numa ruptura do cotidiano: no fim da sequência observativa, quando Kim Ki-duk se prepara para dormir, alguém bate repetidas vezes na porta da cabana. Ele a abre e perscruta as redondezas, mas não há ninguém lá fora. Posteriormente, ele se refere a essa cena construída como símbolo de que há algo desconhecido chamando-o a sair da reclusão da cabana.

Em progressão sutil do modo observativo ao reflexivo<sup>7</sup>, Kim Ki-duk posiciona-se ante à câmera e a utiliza como instrumento de confissão. Se nas sequências observativas a rotina de Kim Ki-duk se expõe geralmente *à revelia da* câmera — ainda que seja ele quem a posicione pela cabana, para registrar seu cotidiano —, agora ele reconhece a presença do equipamento e se expressa *para* a câmera. Na solidão da cabana, Kim Ki-duk relata o episódio traumático das gravações de *Sonho*, conta o argumento de um filme que ele gostaria de realizar, remói certo ressentimento contra os pupilos que o abandonaram em troca de oportunidades mais lucrativas no mercado cinematográfico, analisa sua história de vida e sua trajetória profissional... Ele mergulha na própria intimidade, turvando a genuinidade de suas confissões, à medida em que revela suas tentativas de interpretar a si mesmo.

---

<sup>6</sup> Bill Nichols elabora uma tipologia de modos de produção documentária, identificando seis deles: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático. O modo observativo, no caso, “ênfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta” (NICHOLS, 2013, p. 62).

<sup>7</sup> “[...] no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação” (NICHOLS, 2013, p. 162).



## 2. Câmera confessional, intimidade, autorretrato

Jean Rouch, ao propor o modo participativo e a autorreflexividade no documentário, é um dos pioneiros na exploração da câmera como instrumento confessional. Renov (2004, p. 197) cita como exemplo de momentos confessionais em *Crônica de um verão* as sequências de autoanálise de Marilou e aquela em que Marceline passeia por Paris, contando memórias dolorosas para o gravador Nagra que ela carrega na bolsa. Rouch seguia na contramão da política não-intervencionista do *direct cinema* americano, o qual utilizava a mesma tecnologia leve e sincrônica para suprimir a presença intrusiva da câmera, com a finalidade de captar os sujeitos filmados com o máximo de neutralidade.

Eu descobri muito rapidamente que a câmera era algo mais; não era um freio, mas digamos, para utilizar um termo automobilístico, um acelerador. Instigar aquelas pessoas a se confessar nos pareceu sem qualquer limite. Parte do público que viu o filme [Crônica de um verão] disse que era um filme de exibicionistas. Eu não acho. Não é exatamente exibicionismo: é uma forma muito estranha de confissão frente à câmera, onde a câmera é, digamos, um espelho, e também uma janela aberta para fora. (ROUCH apud RENOV, 2004, p. 197)<sup>8</sup>

Rouch utiliza a câmera para catalisar o discurso subjetivo do Outro, inserindo-se numa tradição do documentário baseada na política dos encontros entre dois corpos diferentes: a pessoa que filma e aquela que é filmada. Segundo Renov (2004, p. 198), o momento fundamental para o desenvolvimento da potência confessional da câmera ocorre quando o próprio confessante toma a câmera para si. Em *Arirang*, Kim Ki-duk filma a si próprio com uma câmera compacta comprada apenas para este fim, como ele afirma: “Só a utilizo para filmar a mim mesmo. Posso dizer o que quiser, sem necessidade de uma equipe”. É nessa solidão com a câmera, sem a presença de equipe ou operador de câmera, que a “autointerrogação filmada” se torna mais expressiva, como propõe Renov (2004, p. 203). No processo confessional de *Arirang*, Palúch (2014, p. 57) considera que “a câmera transforma-se num mediador terapêutico”.

---

<sup>8</sup> No original: “Very quickly I discovered the camera was something else; it was not a brake but let’s say, to use an automobile term, an accelerator. You push these people to confess themselves and it seemed to us without any limit. Some of the public who saw the film [Chronique] said the film was a film of exhibitionists. I don’t think so. It’s not exactly exhibitionism.: it’s a very strange kind of confession in front of the camera, where the camera is, let’s say, a mirror, and also a window open to the outside.”



Quanto às novidades de base técnica, o surgimento do vídeo — e, depois, da imagem digital — fornece o suporte ideal para a expressão íntima confessional (RENOV, 2004, p. 198). Podendo a imagem ser vista ao mesmo tempo em que é gravada, o intervalo entre a fabricação e a fruição da imagem é ultrapassado. Ademais, os segredos confessados no vídeo, ao contrário daqueles gravados em película, não passam por técnicos de revelação química; o vídeo pode ser restrito à intimidade do próprio autor e daqueles a quem se deseja exibi-lo. O baixo custo e a portabilidade dos equipamentos de filmagem — o vídeo, o super-8 — contribuíram para alavancar a produção independente e a difusão desses filmes íntimos em circuitos próprios, como observa Lejeune (2014, p. 270).

No fim da década de 1980, Lejeune nota a emergência de um circuito *underground* de filmes íntimos, ocasionalmente intitulados autobiográficos. A atmosfera de intimidade dessas imagens-de-si perpassa também as circunstâncias de exibição: ele cita realizadores, entre eles Joseph Morder e Maria Koleva, os quais “transportam seus próprios filmes que, praticamente, só são projetados em sua presença”. Quanto à estética desse cinema autobiográfico, Lejeune (2014, p. 271) o descreve como “diferente do cinema de ficção, a meio caminho entre o cinema amador e o cinema experimental”. Renov (2004, p. 176) também situa nos anos 1980 a emergência da autoinscrição audiovisual, algo que ele atribui à efervescência das políticas de identidade. Segundo ele, os enfoques pessoais desses documentários subjetivos estavam ligados a uma matriz social, na medida em que as experiências individuais dos realizadores tratavam, em suma, de questões políticas: gênero, sexualidade, etnia etc.

Esse cinema em primeira pessoa carrega o fundamento de aspectos sensíveis ao documentário contemporâneo, em particular os princípios da “ética modesta”, através da qual a abrangência do enunciado se circunscreve à dimensão específica do sujeito filmado, este “sujeito modesto” característico de documentários em primeira pessoa (RAMOS, 2013, p. 38). Como ponto de interseção pode-se identificar também a utilização do “modo performático”, que acentua os matizes expressivos e poéticos, em detrimento do caráter referencial do documentário, aproximando-o das formas ficcionais e experimentais (NICHOLS, 2013, p. 170).

Se Lejeune e Renov consideravam que o cinema íntimo e autobiográfico emergente nos anos 1980 era marginal, refratário aos circuitos hegemônicos de produção e exibição, podemos observar o trabalho de realizadores do cinema de autor,



com obra já consagrada e amplamente distribuída, apropriando-se daquela forma: Werner Herzog (*Werner Herzog Filmemacher*, 1986), Jean Luc-Godard (*JLG/JLG - Autoportrait de décembre*, 1994), Agnès Varda (*Les plages d’Agnès*, 2008), Jafar Panahi (*This is not a film*, 2011), Kim Ki-duk (*Arirang*, 2011), entre outros.

Tem sido forjada uma profusão de nomenclaturas para definir e categorizar, para além do campo do documentário, esse tipo de cinema: “documentários “subjetivos”, em “primeira pessoa”, “autobiografias”, “autorretratos”, dentre as mais recorrentes” (TEIXEIRA, 2012, p. 262). Lejeune havia sugerido, mas sem aprofundamento, termos específicos como “cine-mim” e “autobiogra-filmes”, ao avaliar, apoiado em leituras da especialista em poética Elizabeth Bruss<sup>9</sup>, os problemas de transposição do termo autobiografia, cujo alicerce teórico é próprio do campo da escrita, para a esfera audiovisual. Raymond Bellour também parte de Bruss para pensar as especificidades da inscrição do Eu no audiovisual, sobretudo na imagem videográfica. Apontando os problemas do conceito de “autobiografia”, ele propõe a noção de “autorretrato” — termo oriundo da pintura — como a entrada efetiva do cinema no espaço autobiográfico. A definição de autorretrato proposta por Bellour é atravessada pelas dimensões performáticas e virtuais:

[...] não se espera dele [do autorretrato] nada como uma definição em moldes realista, figurativo ou representativo, já que, como se viu, trata-se de descrever o autorretrato como uma experiência, portanto, como algo incerto cujos resultados não param de lançar mais e mais interrogações. (TEIXEIRA, 2012, p. 267)

Tal definição questiona um ponto clássico do domínio do documentário: a referencialidade com o mundo histórico, decorrente da indexicalidade da imagem produzida pela câmera. No caso de *Arirang*, pode-se conjecturar que o Kim Ki-duk visto nas imagens é o mesmo Kim Ki-duk que habita o mundo em que o espectador se situa. Essa é a âncora no real que suscita a classificação de *Arirang* como documentário. Mas Kim Ki-duk problematiza essa situação explicitamente durante as sequências reflexivas: ele indetermina a classificação do filme — um documentário, um drama ou um filme de fantasia? — e questiona o elo referencial entre imagem e mundo histórico

---

<sup>9</sup> Lejeune revisa o ensaio de Bruss, *L'autobiographie au cinéma* (1980), em que ela apregoa a incapacidade de o eu autobiográfico se atualizar no cinema. Lejeune considera o estudo de Bruss original e metódico, ainda que ela não o faça sob preceitos linguísticos e não reserve a mesma atenção à lógica específica do cinema. À visão de Bruss, Lejeune contrapõe as críticas de cinéfilos e a sua própria experiência em exibições de filmes autobiográficos, para afirmar que a autobiografia existe no cinema, de forma diferente da autobiografia escrita.



ao assumir que está atuando, ao forjar entrevistas consigo mesmo, e durante a sequência em que ele assassina três de seus desafetos e se suicida em seguida.

### 3. O indireto, o regime cristalino e as potências do falso

Sem intenção de circunscrever *Arirang* sob algum termo da miríade conceitual já exposta, podemos, contudo, aproximá-lo de uma categoria de filmes que utilizam a imagem como instrumento e local de experiência, em vez de priorizá-la como suporte representativo. Em tais produções, imagem e indivíduo estabelecem uma relação, e o que se filma é uma experiência em processo entre os dois, algo que se forma na circunstância da tomada. Associado à imagem-experiência (MIGLIORIN, 2008) está o dispositivo, um conjunto de estipulações que fazem surgir a imagem. Na experiência, os seres e o dispositivo estão em ressonância, constituindo uma dimensão instável e indeterminada que perpassa o acaso, o controle e o descontrole. Migliorin dedica parte de sua pesquisa sobre a imagem-experiência à análise de produções cujos diretores se implicam na imagem, “colocando suas próprias vidas na tensão que as imagens estabelecem com outros elementos”, entre eles Agnès Varda, Jonas Mekas e Antoine D’Agata.

*Arirang* é um filme feito, paradoxalmente, a partir da impossibilidade e da necessidade de fazer um filme. O que importa é a urgente vontade de filmar, ou, como diz Comolli (2008, p. 169), “não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme”. Desejos de filmar, de se autoanalisar, e de ultrapassar o bloqueio criativo se atravessam e se constroem com a imagem. Quais são as situações que Kim Ki-duk forja para que o filme surja? Numa sequência reflexiva, ele as revela, ainda que vagamente.

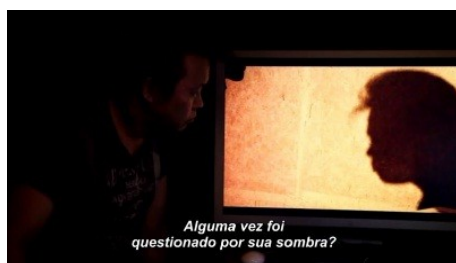
Kim Ki-duk, o que está fazendo? Por que, agora, não pode fazer um filme? Qual é o problema? Agora não posso fazer filmes, então vou me ocupar comigo. Voltando no tempo, abro minha vida, como diretor e como ser humano, às voltas com um filme sobre mim. Poderia ser um documentário, um drama ou uma fantasia, estando eu a interpretar os personagens que eu gosto em meus filmes, ou os protagonistas de meus filmes, ou eu posso pegar a câmera e filmar. Aqui não há nada programado, mas tenho que filmar algo para ficar feliz. Então, filmo a mim mesmo.

Kim Ki-duk afirma entabular uma filmagem sem intenções preestabelecidas, cuja finalidade é suprir seu desejo de filmar, tão crucial a ponto de ser diretamente relacionado à sua felicidade. Mesmo com a imprecisão da premissa de *Arirang*,

podemos identificar alguns recursos dos quais Kim Ki-duk se vale para abrir sua vida no filme: a observação de sua rotina e a confissão. Mas são os processos de fabulação que disparam as experiências com a imagem e provocam fissuras no documental, por onde vertem as “potências do falso” (DELEUZE, 2013). O princípio de indiscernibilidade atravessa o filme, onde se perseguem o atual e o virtual, o verdadeiro e o falso, o real e o imaginário.

Kim Ki-duk afirma, desde o início de *Arirang*, que pode estar atuando. “Ready? Action!”, expressão que prenuncia o início da gravação de uma cena, são as primeiras palavras que ele fala frente à câmera. A sentença faz Kim Ki-duk assumir a função de diretor, ao mesmo tempo que induz sua própria atuação no filme: ele reflete sobre os papéis de mocinho e vilão, ensaiando expressões faciais e repetindo uma mesma frase (“O que foi que disse?”) em diferentes entonações. Ao longo do filme, Kim Ki-duk oscila entre a atuação empostada e a confissão sincera, indiscernindo-as.

Há várias sequências em que a fabulação induz uma experiência com a imagem. Numa central, de 42 minutos, Kim Ki-duk engendra um processo confessional performático, triplicando-se e realizando, aos moldes de uma sessão psicanalítica, uma entrevista consigo mesmo. Um Kim Ki-duk ébrio responde, choroso, às admoestações de um Kim Ki-duk inconformado com aquela situação de reclusão e trauma, enquanto um terceiro Kim Ki-duk assiste, rindo, àquela conversa em um monitor. Noutra sequência, ele se submete a uma breve entrevista com sua própria sombra, que lhe pergunta o que há de mais importante na vida. Ao final do filme, Kim Ki-duk realiza sua sede de vingança com a imagem: ele fabrica um revólver e assassina seus desafetos, terminando por se suicidar.



**Fig. 1 e 2: Fotogramas da sequência em que Kim Ki-duk é entrevistado pela própria sombra e daquela em que o realizador se suicida. Fonte: Reprodução.**

Kim Ki-duk não sustenta suas asserções com provas de autenticidade além das filmagens de si mesmo. Ele não exhibe imagens da cena de enforcamento em *Sonho*, nem





insere algum depoimento de Lee Na-young para provar que aquele incidente de fato ocorrera. Não há algo que ateste a traição dos antigos aprendizes e colaboradores de Kim Ki-duk, além da palavra dele. Ele os xinga — e também os “assassina” —, sem haver qualquer posicionamento destes sobre o caso. Em *Arirang*, portanto, não se empreende a busca por uma verdade totalizante; sustenta-se um monólogo fabulativo, performático, que desconstrói a sobriedade dos discursos hegemônicos, sem o propósito de se sobrepor como verdade (MARKS, 2000, p. 66). Embora o espectador seja colocado numa zona de dúvida, não parece haver intenção de engodo nas fabulações de Kim Ki-duk. Há mais uma vontade de forjar, com a imagem, experiências relacionadas ao trauma pelo qual ele havia passado, à revelia do estatuto de verdade que elas possam assumir.

Parente (2000) considera que o ato fabulativo fundamenta a efetiva novidade do cinema direto, transformando-o, paradoxalmente, em indireto. As inovações técnicas do direto não configurariam uma ruptura que o faria escapar do modo clássico de representação, visto que certos cineastas continuavam a sustentar ideias preconcebidas da realidade, realizando filmes sujeitos a um modelo de mundo herdeiro de clichês representativos. Segundo Deleuze (2013), o que se convencionou a chamar de real é a verdade totalizante dos dominantes. Não é este real que se opõe à ficção, mas a função de fabulação, a qual Parente denomina de ato de presentificação.

Em nossa opinião, o que diferencia o cinema direto do indireto é que, neste último, o presente é fundado na imagem, que se torna imagem-tempo. Para fundar o presente, é preciso um ato especial que consiste em colocar a fabulação na ação, o teatro no gesto e a memória no presente. É uma ação paradoxal, contudo necessária, que permite unir em uma única história, o presente, o passado e o futuro, que por si sós não passam de fabulações. (PARENTE, 2000, p. 120)

No cinema indireto, a narrativa se liberta de qualquer modelo e o filme se torna uma dimensão imanente, onde as personagens e os acontecimentos são convidados a tomar forma. Configura-se, então, o que Deleuze (2013, p. 55) chama de descrição cristalina, “que vale por seu próprio objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo”. Ela despolariza a relação de contraste entre real e imaginário na imagem, situando-os num circuito que os torna indiscerníveis. Se o domínio do documentário tem sido historicamente definido por oposição à ficção, a narrativa indireta adentra-o para anuviar as possíveis cisões entre essas duas instâncias, tendo como princípio “questionar a fronteira que separa o real da ficção e a vida da representação”

(PARENTE, 2000, p. 127). As potências do falso irrompem no regime cristalino, em que a imagem direta do tempo afeta, além da descrição, outros aspectos imagéticos: a narração e a narrativa. Como resume Deleuze:

É a um só tempo que a descrição se torna seu próprio objeto, que a narração se torna temporal e falsificante. A formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não param de se implicar como as novas coordenadas da imagem. (DELEUZE, 2013, p. 162)

A narração cristalina implica situações óticas e sonoras puras, privando as personagens de seus prolongamentos sensório-motores. Surge, então, uma imagem direta do tempo, não mais decorrente do movimento. O tempo não é mais cronológico, mas crônico: o presente se bifurca, lançando-se na direção do futuro, ao mesmo tempo em que se desdobra rumo ao passado, de modo que “o presente que passa” é contemporâneo ao “passado que se conserva”. Essa força do tempo põe a verdade em xeque, falsificando a narração por afirmar a coexistência de acontecimentos impossíveis (DELEUZE, 2013, p. 161).



**Fig. 3, 4 e 5: Fotogramas da sequência da entrevista, em que os três Kim Ki-duk se encontram: o analista, o traumatizado, e o que assiste à conversa entre os dois primeiros. Fonte: Reprodução.**

É assim que Kim Ki-duk reúne, numa mesma sequência, três Kim Ki-duk temporalmente impossíveis. Através da montagem, ele cria uma entrevista consigo mesmo, justapondo as imagens de um Kim Ki-duk que se comporta como analista altivo e repreensivo (Fig. 3), e outro submisso e traumatizado (Fig. 4), que bebe *soju*, canta e se confessa às lágrimas. Um terceiro (Fig. 5) assiste às imagens dessa conversa em um monitor, rindo da situação. Eventualmente o Kim Ki-duk traumatizado agradece ao outro pela oportunidade de se expressar, revelando que eles pertencem a temporalidades diferentes: “Você que me faz perguntas também é Kim Ki-duk. Não o Kim Ki-duk deste momento. Você é o Kim Ki-duk que espontaneamente vigia minha vida”. A sequência propõe a existência simultânea de acontecimentos divergentes: um Kim Ki-duk em crise com outros dois que já a superaram. Com a narração cristalina, situações contraditórias



não excluem umas as outras; essas impossibilidades habitam a mesma dimensão (PELBART, 2007, p. 96).

A narrativa consiste no desenvolvimento de dois tipos de imagem: a subjetiva (o que a personagem vê) e a objetiva (o que a câmera vê), cujas relações estabelecem as identidades da personagem e do cineasta-câmera (DELEUZE, 2013, p. 180). No regime cristalino, essas imagens são destituídas de suas relações de distinção e identificação, o que põe em questão a veracidade da narrativa. O subjetivo e o objetivo se amalgamam, e as identidades, previamente definidas sob um Eu unívoco (Eu=Eu), dão lugar aos devires de personagens a fabular. O filme grava a passagem da personagem de um estado a outro, um antes e um depois. Fabulando, a personagem real devém outra sem nunca se tornar fictícia, pois afirma o falso como potência, não como modelo. “Eu é um outro”, frase de Rimbaud, é evocada por Deleuze para caracterizar a nova situação dessa narrativa simulante que rompe com o modelo de verdade derivado do cinema clássico de ficção.

Na análise da narrativa indireta no “cinema de realidade”, Deleuze considera o cineasta e a personagem como duas instâncias distintas, cujo encontro suscita uma intercessão de alteridades que resultava em atos fabulativos contrapostos aos modelos dominantes. Ora, em *Arirang* não há essa distinção, uma vez que Kim Ki-duk é simultaneamente cineasta e personagem. Não há outro corpo na imagem com o qual ele possa se encontrar, mas ele provoca encontros consigo mesmo através da montagem, tornando-se outros. Há uma “cadeia de falsários” (DELEUZE, 2013, p. 164) nos quais Kim Ki-duk se metamorfoseia: a sombra, o analista, o traumatizado, que eventualmente se encontram nas entrevistas psicanalíticas ao longo do filme. Numa ponta dessa cadeia resta o Kim Ki-duk verídico, que, em determinados lampejos de sinceridade, revela os artifícios da filmagem: “Nesta barraca não há ninguém com quem eu possa conversar. Com quem estou me confessando? Com ninguém. Ninguém me escuta”, confessa o Kim Ki-duk traumatizado durante a sequência de entrevista. Logo depois, ele admite que esteve atuando: “Talvez tenha chorado no princípio para dramatizar mais ainda as emoções. Talvez tenha recitado um pouco.”

Em *Arirang*, portanto, não se constata qualquer construção identitária de Kim Ki-duk que possa ser diretamente relacionada à existente fora do filme; há, sim, a expressão de um devir através do ato fabulativo. As imagens constituem o gesto de passagem do realizador: do trauma à vingança, do bloqueio à criação.



## Referências

- ARIRANG (아리랑 ). Direção: Kim Ki-duk. Coreia do Sul: Finecut, 2011. 90 min.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- LEJEUNE, Phillipe. Cinema e autobiografia: Problemas de vocabulário. In: LEJEUNE, Phillipe; NORONHA, Jovita Maria Gernheim (org.). **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. (pp. 257-274)
- MARKS, Laura U. **The skin of the film**: Intercultural cinema, embodiment and the senses. Durham and London: Duke University Press, 2000.
- MATTUCCI, Chiara. **Il caso Kim Ki-duk**: La Corea nel cinema d’oggi. Milão, Itália: Circolo Familiare di Unità Proletaria, 2010.
- MERAJVER-KURLAT, Marta. **Kim Ki Duk**: On Movies, the Visual Language. Jorge Pinto Books, 2009.
- MIGLIORIN, Cezar Avila. **Eu sou aquele que está de saída**: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2013.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. De volta para o futuro: A nova era do cinema sul-coreano. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. (Orgs). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.
- PALÚCH, Martin. The Creative Process and Self-critique as a Film Maker’s Gesture. In: **Slovenske divadlo**. Vol. 62, no. special (2014), p. 54-59. Disponível em: <<http://www.sav.sk/journals/uploads/02181810SD0X2014-054.pdf>>. Acesso em 20/05/2015.
- PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papyrus, 2000.
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**: Imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2013.
- RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minnesota: University of Minnesota, 2004.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”**: Experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.