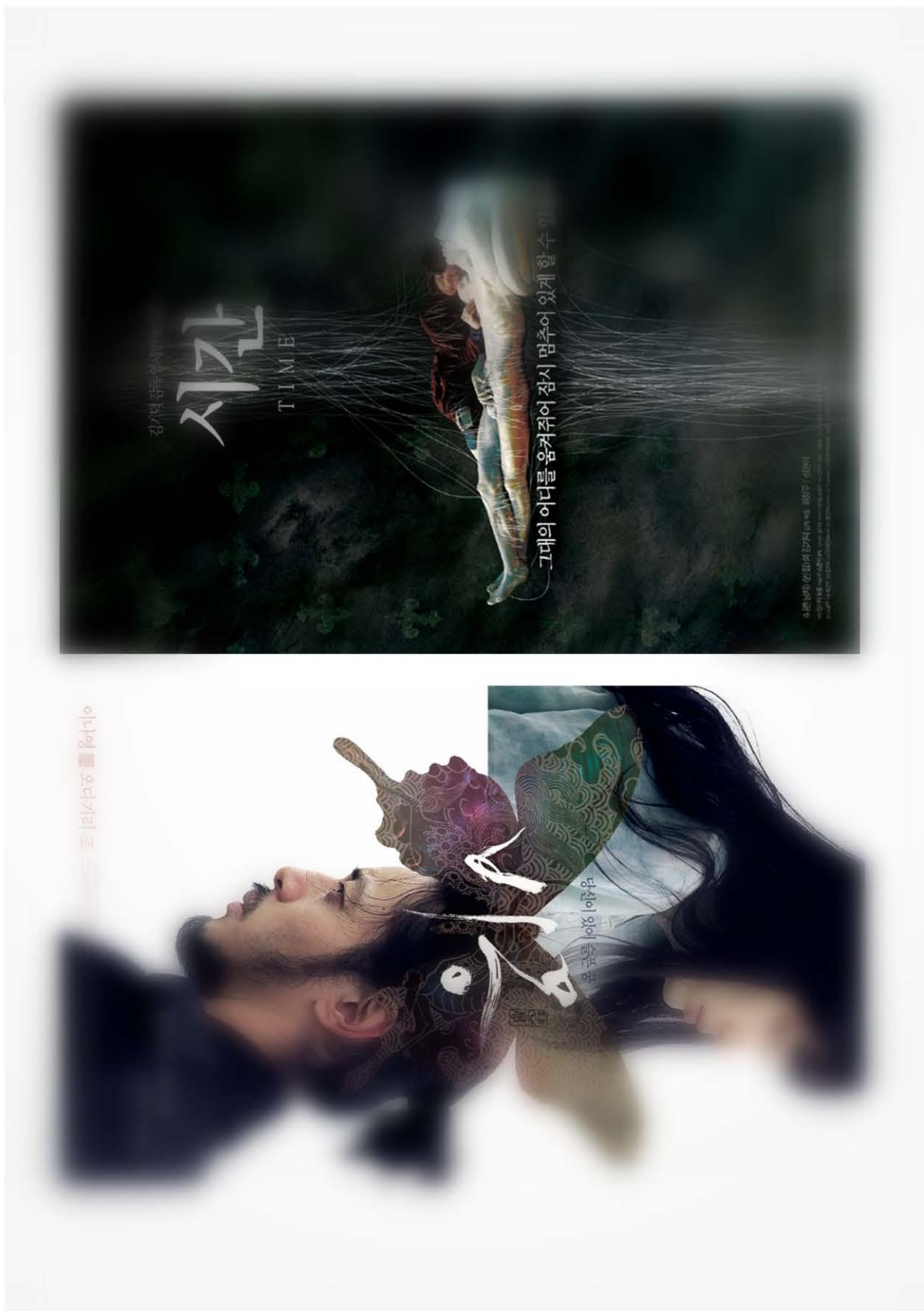


TRÂNSITOS IMAGÉTICOS: A NARRATIVA DOS FILMES TIME (SHIGAN) E DREAM (BI-MONG) DE KIM KI DUK



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

MELISSA RUBIO DOS SANTOS

*TRÂNSITOS IMAGÉTICOS: A NARRATIVA DOS FILMES TIME (SHIGAN) E
DREAM (BI-MONG) DE KIM KI DUK*

PORTO ALEGRE
2012

Melissa Rubio dos Santos

***TRÂNSITOS IMAGÉTICOS: A NARRATIVA DOS FILMES TIME (SHIGAN) E
DREAM (BI-MONG) DE KIM KI DUK***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Rita Lenira de Freitas
Bittencourt

Porto Alegre

2012

MELISSA RUBIO DOS SANTOS

***TRÂNSITOS IMAGÉTICOS: A NARRATIVA DOS FILMES TIME (SHIGAN) E
DREAM (BI-MONG) DE KIM KI DUK***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca examinadora:

Profª Drª Marta Regina de Leão D'Agord

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre, 05 de dezembro de 2012.

Dedico este trabalho aos meus queridos mestres, mestras, alunas e alunos: personagens importantíssimos na minha trajetória incessante de (re)leitura da cultura, do Eu e do Outro.

Aos meus pais, primeiros mestres do olhar e da cultura. A minha mãe, por possibilitar a construção do meu olhar sobre os objetos do mundo e da arte. Ao meu pai por me ensinar a problematizar os fatos, o mundo e as culturas.

A minha orientadora, proF^ª Dr^ª Rita Lenira de Freitas Bittencourt, por vivenciar a transposição dos limites da linguagem, como também pelo apoio e pela confiança que depositou em mim na realização dos trânsitos entre as imagens e os textos.

A Kim Ki Duk, pelas complexas narrativas fílmicas no cinema sul-coreano contemporâneo.

Aos meus amigos queridos, por compartilharem comigo múltiplos intertextos e discussões motivadoras e reveladoras.

Aos mestres e mestras, minhas referências docentes e de pesquisa: proF. Dr. Ricardo Barberena, proF. Dr. Paulo Seben, proF^ª Dr^ª Luciene Simões, proF^ª Dr^ª Regina Zilberman e proF^ª Dr^ª Margarete Schlatter.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, minha imensa gratidão pela oportunidade de trilhar um caminho de formação como pesquisadora e docente permeado por múltiplos aprendizados com mestres exemplares.

*"I don't know what it is
That makes me feel alive
I don't know how to wake
The things that sleep inside
I only wanna see the light.
That shines behind your eyes"*

Noel Gallagher – Acquiesce

*"It's hard to tell that the world we live in is either a reality or
a dream"*

Kim Ki Duk – Bin Jip (Casa Vazia)

RESUMO

Investigar a poética narrativa do cineasta sul-coreano Kim Ki Duk a partir dos filmes *Time (Shigan)*-2006 e *Dream (Bi-Mong)*-2008. Este é tema da pesquisa do presente trabalho de conclusão de curso. O ponto de partida do estudo é a análise da narrativa visual, ou seja, dos elementos imagéticos que compõem a tessitura das cenas fílmicas. No segundo momento, a teoria psicanalítica de Jacques Lacan é utilizada para desvelar os abismos existenciais que representam os personagens protagonistas, sendo utilizados no estudo os conceitos de *objeto a* e de *desejo*. Portanto, a narrativa fílmica do cineasta Kim Ki Duk é permeada e mediada por elementos de uma poética dos limites, uma poética dos movimentos que explora figuras e jogos tais como o labirinto, o redemoinho, os contrastes nas/pelas imagens e também o jogo da linguagem, entre excesso e ausência. Este estudo sobre a poética visual dos filmes explora, em diversas materialidades e meios, as escolhas e combinações linguísticas e imagéticas que resultaram na construção dos abismos existenciais dos personagens em duas narrativas de Kim Ki Duk.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Cinema sul-coreano; Psicanálise; Kim Ki Duk, Jacques Lacan.

ABSTRACT

Investigate the poetic narrative Filmmaker's South Korean Kim Ki Duk in movies *Time (Shigan)*-2006 and *Dream (Bi-Mong)*-2008. This monograph begins by an analysis of visual narrative and his elements imagistic that composed movies. After, analysis use the psychoanalytic theory of Jacques Lacan to unveil the abysses existential that represent the characters protagonists, being used in the study the concepts of *object a* and *desire*. Therefore, the movie's narrative created by Filmmaker Kim Ki Duk is permeated and mediated by elements of a poetic the limits, a poetic movements that explores figures and games such as the labyrinth, the whirlwind, the contrasts in/by the images and also the game of language, between excess and absence. This study on the poetic visual of films explores, in various materialities and means, choices and language combinations and imaging that resulted in the construction of existential depths of the characters in two narratives of Kim Ki Duk.

Key-words: Comparative Literature; South Korean Cinema; Psychoanalysis; Kim Ki Duk; Jacques Lacan.

SUMÁRIO

PREÂMBULO: KIM KI DUK, O CINEASTA DO MÚLTIPLO E DOS ABISMOS DO CONTEMPORÂNEO	13
1. DESVENDAR AS TESSITURAS FÍLMICAS: LITERATURA COMPARADA E PSICANÁLISE	18
2. <i>TIME (SHIGAN)</i>	
2.1 O LABIRINTO-NUVEM	21
2.2 <i>DO YOU WANT A NEW LIFE?</i>	23
2.3 O LABIRINTO DO CORPO	27
2.4 A NUVEM DE SIGNIFICANTES	29
2.5 세희 (SE HEE) E 새희 (SAE HEE) E O OBJETO A	31
3. <i>DREAM (BI-MONG)</i>	
3.1 O REDEMOINHO DO SONHO	36
3.2 <i>DESEJO: PRISÃO NO/DO PASSADO</i>	39
3.3 O LABIRINTO DO <i>DESEJO</i>	44
3.4 “EU SEGUI UMA BORBOLETA”	47
4. ESBOÇO : A POÉTICA DOS LIMITES	51
5. REFERÊNCIAS	54
6. ANEXOS	55

PREÂMBULO: KIM KI DUK, O CINEASTA DO MÚLTIPLO E DOS ABISMOS DO CONTEMPORÂNEO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a poética narrativa do cineasta sul-coreano Kim Ki Duk (김기덕) (1960-). Figura controversa em seu país, Kim Ki Duk já realizou dezessete longas-metragens¹ e um documentário². O estilo dos Filmes do cineasta é intrigante e ricamente problematizador da cultura sul-coreana contemporânea. Ele tece uma narrativa complexa e desestabilizadora. As tessituras das imagens e do texto verbal exprimem o abismo entre a(s) existência(s) humana(s). Sendo assim, escolho como tema para a minha pesquisa de trabalho de conclusão de curso a poética narrativa de Kim Ki Duk.

Agora tracejo uma breve apresentação de Kim Ki Duk, uma figura aclamada e incompreendida na Coreia do Sul. Ele é um cineasta polêmico devido às temáticas que explora nos roteiros como também pela sua estética. Ele é considerado por muitos coreanos como um cineasta incompreensível, sendo os seus filmes bastante complexos, filmes que, para muitas pessoas, utilizam imagens e sentidos obscuros em demasia. Com uma vasta videografia, Kim Ki Duk desdobra-se em múltiplos papéis para vivenciar todos os detalhes de seus filmes, histórias, olhares do mundo. Ele é roteirista, diretor e produtor. Algumas vezes também é ator, como no caso do filme *Spring, Summer, Fall, winter and... spring*. No Brasil, Kim Ki Duk teve três filmes divulgados em língua portuguesa por distribuidoras oficiais. São eles: *3-iron (Bin-jip)* (2004) recebeu o título em português *Casa Vazia* e foi distribuído por IMOVISION/SONOPRESS; *The*

¹ *Pietà (Pieta)* (2012); *Amen, (Amen)* (2011); *Dream (Bi-mong)* (2008); *Breath (Soom)* (2007); *Time (Shigan)* (2006); *The bowl (Hwal)* (2005); *3-iron (Bin-jip)* (2004); *Samaritan girl (Samaria)* (2004); *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom)* (2003); *The coast guard (Hae anseon)* (2002); *Bad guy (Nabbeun namja)* (2001); *Address Unknown (Suchwiin bulmyeong)* (2001); *Real fiction (Shilje sanghwang)* (2000); *The Isle (Seom)* (2000); *Birdcage Inn (Paran daemon)* (1998); *Wild Animals (Yasaeng dongmul bohoguyeog)* (1997); *Crocodile (Ag-o)* (1996).

² *Arirang* (documentário) (2011). O título é uma relação intertextual com uma canção tradicional sul-coreana.

owl (Hwal) (2005) com título *O Arco*, distribuído por CALIFORNIA FILMES e, por último, *Time (Shigan)*, o qual recebeu um subtítulo em português ficando *Time- O amor contra a passagem do tempo (2006)* também pela CALIFORNIA FILMES.

Figura intrigante, Kim Ki Duk lançou um documentário intitulado *Anirang* no qual ele é o protagonista e único personagem. Nesse filme, ele confessa o seu pavor e pânico diante da condição de conflitos criativos – ao longo de aproximadamente três anos após o lançamento de seu último filme, intitulado *Dream (Bi-mong/ Sonho Triste)* em 2008, Kim Ki Duk não pôde mais escrever ou finalizar um roteiro novamente, rodar novamente um longa-metragem, sendo assim, o hiato de três anos o perturbava tanto que o levou à filmagem de um documentário tendo ele próprio como tema e problema, Kim Ki Duk, um cineasta que não podia mais criar filmes. Através do cinema ele busca respostas para os seus problemas de criação no cinema.

Diante dessa auto-problematização criativa, Kim Ki Duk estabelece dois diálogos peculiares com ele mesmo. O primeiro diálogo é constituído por duas pessoas: Kim Ki Duk enunciador e o Outro Kim Ki Duk, o interlocutor. Nessa cena do documentário *Anirang* o cineasta lança mão de um recurso interessante — a fragmentação do 'eu'. O Outro, Outro Kim Ki Duk, é quem conduz o tema da discussão, pois é ele quem faz o interrogatório a Kim Ki Duk enunciador (aquele que tomava conta da narrativa anteriormente e posteriormente assumirá o controle da voz enunciativa). O Outro faz com que seja revelada a verdadeira causa do conflito criativo de Kim Ki Duk (cena 25min 18s) — um acidente com uma das atrizes do filme *Dream (Bi-mong/ Sonho Triste)* no qual quase culminou na morte de uma atriz. Já no segundo diálogo, há a fragmentação de Kim Ki Duk em um recurso diferente: o Kim Ki Duk protagonista-imagem e o Kim Ki Duk sombra. Nesse diálogo, o papel do Outro, agora nomeado/configurado como Kim Ki Duk sombra também é de motivar uma revelação, tirar do plano do não-dito a verdadeira inspiração do cineasta. O que realmente o inspira na

construção e seleção dos temas nos roteiros que escreve. Kim Ki Duk sombra em 1h 01min coloca a seguinte questão para Kim Ki Duk:” Qual é a coisa mais importante na sua vida?” Após uma breve pausa, Kim Ki Duk responde: “Na minha vida o que é mais importante é a auto-tortura, sadismo e masoquismo. Se torturar os outros e torturando eles mesmos. No Final, muitos deles Ficam contentes com a auto-tortura, não é verdade?” Ele prossegue na cena 1h03min 18s: ” Amor, ódio, desprezo, perdão, compreensão. Esses são elementos emotivos relacionados às experiências das pessoas. O maior princípio humano. Não há razão para não odiar, odiar a honra entendendo a vida humana”.

Logo, é inegável a presença sintomática desses elementos na constituição dos personagens. A auto-tortura, o sadismo e o masoquismo são responsáveis pela ilustração do sofrimento e dos inumeráveis e amplos abismos que permeiam a existência humana retratada na narrativa fílmica de Kim Ki Duk.

Kim Ki Duk prioriza expressar intensamente as histórias de seus personagens. Ele explora a vida humana, o sofrimento e as lacunas de silêncio a que esses personagens são submetidos. Um fato curioso para a construção de sentido desses personagens é que todos eles são pessoas à margem da sociedade, eles estão fora do comportamento dito “normal”, talvez por se permitirem assumir o sofrimento psíquico e também o sofrimento produzido pelo exterior, pelo mundo, ou seja, a opressão de uma sociedade humana que sufoca e empurra todos os seres para o anulamento. Então, coloco o seguinte questionamento: Como expressar esse duplo sofrimento? Somente a intensidade pode expressar, de forma adequada, essa constituição intrigante, desconcertante e triste dos personagens criados pelo cineasta Kim Ki Duk. A intensidade na expressão transita entre extremos; sendo assim, Kim Ki Duk faz com que os seus personagens transitem entre diálogos verborrágicos e diálogos tecidos através do silêncio. Opostos que se complementam. Opostos que expressam o sofrimento do plano psíquico e do plano social, produtos de uma cultura.

O percurso traçado por mim na análise dos filmes *Time* e *Dream* de Kim Ki Duk é permeado pelas Figuras do labirinto e do redemoinho. A poética narrativa do cineasta estabelece jogos contínuos e incessantes com os conceitos de Falta, movimento, não apreensível e intensidade, todos esses elementos podem ser vistos na configuração dos abismos existenciais dos personagens de Kim Ki Duk — tanto em sua materialidade verbal como visual.

Sendo assim, o labirinto é intercalado pela imagem da nuvem na análise sobre o filme *Time*. No capítulo intitulado “O labirinto-nuvem”, eu exploro a trama narrativa do filme a partir da construção do corpo, uma construção que se aproxima da materialidade da nuvem: um estado quase sólido. A nuvem não é sólida nem possui um vago estado de concretude, assim como o corpo não o é, pois ele é algo da instância do apreensível, uma vez que está em constante transformação pela personagem protagonista Se Hee. Já em “*Do you want a new life?*” a discussão acerca do corpo toma mais fôlego e eu tracejo uma breve contextualização sobre a realidade sul-coreana sobre a cirurgia plástica e a crítica que o cineasta Kim Ki Duk coloca em cena no filme. Ainda a questão do corpo é problematizada por mim no capítulo seguinte chamado “O labirinto do corpo”, no qual abordo a busca incessante daquilo que falta para Se Hee. Através do corpo, Se Hee acredita capturar o olhar do namorado Ji Woo, ou seja, em torno do corpo é construído um labirinto do qual ela não pode escapar de seu aprisionamento: a busca incessante pelo preenchimento da falta. Na sequência, “A nuvem de significantes” é o capítulo no qual eu exploro a sobreposição dos significantes para expressar o movimento da paixão. Por último, o capítulo “세희 (Se Hee) e 새희 (Sae Hee) e o *objeto a*”, eu realizo uma análise da personagem Se Hee a partir do conceito de *objeto a* da teoria psicanalítica de Jacques Lacan.

Para o filme *Dream*, a análise tem como primeiro capítulo “O redemoinho do sonho” no qual eu estabeleço breves apontamentos da

questão do sonho e do *desejo* aproximando-os da Figura do redemoinho. Após, eu apresento no capítulo intitulado “*Desejo: prisão no/do passado*” a articulação do *desejo* (conceito lacaniano) com o passado sob Forma de prisão e negação do olhar para o presente que os protagonistas Jin e Ran vivenciam. Em seguida, “*O labirinto do desejo*” coloca em cena a discussão dos jogos narrativos, como por exemplo, a construção de uma narrativa dentro de outra narrativa, além de explorar como o *desejo* conduz os movimentos dos protagonistas. Por fim, no capítulo “*Eu segui uma borboleta*” eu descrevo e problematizo a Figura da borboleta e o jogo colorístico desenvolvido pelo cineasta na narrativa visual. Também são apresentadas uma leitura acerca da libertação encontrada pelos personagens Ran e Jin na narrativa fílmica de *Dream*.

Para encerrar o trabalho de conclusão de curso, escrevo um pequeno capítulo conclusivo intitulado “*Esboço: A poética dos limites*” no qual apresento uma reflexão acerca da poética do cineasta articulando pontos de convergência entre os dois filmes de Kim Ki Duk estudados: *Time* e *Dream*.

1. DESVENDAR AS TESSITURAS FÍLMICAS: LITERATURA COMPARADA E PSICANÁLISE

Somente a Literatura Comparada permite a sustentabilidade do método investigativo de uma narrativa tecida em linguagem da arte cinematográfica, uma vez que o método é fundado a partir do viés da desconstrução e da construção de uma proposta de leitura da cultura coreana, na qual se insere a produção fílmica do cineasta Kim Ki Duk. A Literatura Comparada, segundo Tânia Franco Carvalhal, é uma “prática mediadora” (2003, p.20), uma prática de relacionar, logo, relacionar textos, culturas e mídias. Ainda, a prática comparatista tem como uma de suas principais características a flexibilidade de diálogo e a mobilidade no trânsito entre diversos textos, áreas e culturas. Sendo assim, o Comparatismo possibilita um olhar diferenciado para o(s) objeto(s) texto(s), uma vez que esse método proporciona uma amplitude nas zonas de contato estabelecidas e nas redes de diálogo criadas entre diferentes campos do saber e da cultura. Se eu realizar uma análise em um meio tal como a Literatura Comparada, campo de produção do novo por excelência, eu tenho a certeza de que os novos olhares possíveis são deslocados, descentralizados, múltiplos e, por fim, inquietantes em relação ao literário, às diversas narrativas e às culturas. Dessa forma, a investigação de um objeto dentro do campo da Literatura Comparada se configura em um desafio marcadamente móvel e fugidio das certezas e das estabilidades do saber e da cultura hegemônicos. Portanto, é exatamente essa instabilidade e esse contexto de complexidade em que eu pretendo traçar o estudo da poética narrativa da produção fílmica de Kim Ki Duk.

A prática do Comparatismo, então, se distingue das demais áreas dos Estudos Literários por ser ela uma disciplina que se realiza a partir do conceito-metáfora da ‘passagem’. Sendo assim, o Comparatismo é uma “travessia que estabelece conexão entre elementos diferentes” (SCHMIDT, 2011, p.9). Logo, esse estado de travessia entre diferentes elementos é fulcral para o estudo da poética narrativa dos filmes de Kim Ki Duk, uma vez que essas narrativas fílmicas apresentam uma pluralidade de elementos que estabelecem diálogo com outras áreas do saber (Psicanálise, Estudos Culturais, etc.). Uma travessia longa devido aos inúmeros elementos diferentes das narrativas fílmicas. Portanto, para o estudo da poética narrativa de Kim

Ki Duk. Torna-se necessário realizá-lo no âmbito do Comparatismo, pois somente nessa área dos Estudos Literários é possível explorar o objeto problematizando-o em suas multiplicidades tanto nas narrativas visual e verbal, como no seu texto Fundador — o da cultura.

Após ter escolhido a Literatura Comparada como a ótica para a análise da poética narrativa de Kim Ki Duk, torna-se imprescindível discutir respeito do objeto a ser analisado. Para tal, coloco o seguinte questionamento: Onde está inserido o objeto analisado? A qual universo linguístico ele pertence? Ele pertence ao cinema e está inserido no campo dos Estudos Culturais. Entretanto, estabeleço uma aproximação do objeto Filme com o objeto literário a partir do momento em que é posta em relevo a narrativa.

Sendo assim, não serão os recursos técnicos ou estilísticos próprios do objeto Filme que são tomados como Foca da análise do meu trabalho de pesquisa, mas sim as narrativas nele presentes. É devido a essa articulação das narrativas que a aproximação do objeto Filme com o objeto literário torna-se fulcral para o desvelamento dos constituintes da narrativa Fílmica de Kim Ki Duk. Logo, a análise proposta para esse trabalho tem como fio condutor o ato de desvendar os significados e os sentidos que permeiam a estética narrativa dos Filmes do cineasta Kim Ki Duk. Isso é possível de ser realizado através dos Estudos Literários e mais especificamente o viés de multiplicidade de olhares, tal como é proporcionado pela Literatura Comparada.

Para o estudo da poética narrativa de Kim Ki Duk, eu selecionei dois objetos. Dois Filmes, duas narrativas, dois universos problematizadores da existência humana. Duas narrativas peculiares que exploram a falta e o sofrimento, sendo esses elementos aqueles que conduzem e produzem o(s) abismo(s) das existências humanas. Dessa forma, tenciono, mesmo que ambiciosamente, adentrar nos universos narrativos dos Filmes *Time* (시간/ *Shigan/ Tempo*) (2006); *Dream* (비몽/ *Bi-mong/ Sonho Triste*) (2008).

A Psicanálise através dos conceitos Fundadores tais como inconsciente, consciente, imaginário, simbólico, falta, desejo, etc., estabelece um diálogo direto com a cultura. Esses conceitos expressarão “como a cultura se imagina, se produz e se reproduz” (SCHMIDT, 2002, p.42). Logo, a Psicanálise tem como texto base a cultura. O olhar diferenciado que ela proporciona à cultura é um

olhar problematizador, uma vez que esse campo do saber e da cultura tem como objetivo desvendar as relações entre os significantes no campo do imaginário e no campo do simbólico.

O que as imagens expressam? O que o discurso revela de não-dito? Como o sujeito se constrói na cultura? E como ele se insere nela? O que o Outro quer de mim? O que o Outro vê em mim? Como responder à demanda do Outro? Essas são algumas questões norteadoras da Psicanálise, as quais também conduzirão a análise das narrativas fílmicas de Kim Ki Duk.

2. TIME

시간

Time

Tempo...

“—É tudo o que eu quero.
Pareço feliz?
Estou estranhamente triste.
Meu coração vai explodir..”

Time, 56min 48s

2.1. O LABIRINTO-NUVEM

A primeira narrativa fílmica de Kim Ki Duk a ser discutida nesse presente trabalho é *Time* (시간/ *Shigan/ Tempo*) (2006). Porém, antes de adentrar no universo narrativo de *Time*, apresento uma breve contextualização do filme. *Time* explora, em sua narrativa, problemas da contemporaneidade: a construção do corpo e a relação deste como responsável pelo elemento de poder e pela construção da identidade. Os protagonistas experenciam abismos entre significantes e o sofrimento que dilacera a mente, percebido/denunciado através de diálogos verborrágicos. Se Hee (세희) e Ji Woo (지우), os protagonistas do filme, vivem o extremo da solidão humana em diferentes momentos. Eles são dois namorados que vivem um relacionamento que perdura por dois anos. Entretanto, esse convívio sofre uma ruptura quando após uma discussão entre os dois, Se Hee decide desaparecer da vida de Ji Woo, “*Leave him before he leaves you*” (trailer de *Time*, 2006). Se Hee desaparece por completo, motivada pela busca de um novo rosto, um rosto considerado por ela ideal, ou seja, ela busca uma nova identidade que seja atraente para Ji Woo, um novo rosto que atraia o olhar constante do namorado. Ela retorna em cena após seis meses,

possuindo, então, um novo rosto, acreditando ter agora o poder de uma nova identidade visual.

2.2. DO YOU WANT A NEW LIFE?

Cena 1h06min58s



Kim Ki Duk explora na narrativa fílmica de *Time* a obsessão por uma imagem construída por um rosto ideal e o uso indevido da cirurgia plástica. Essa temática levanta questionamentos desestabilizadores, tais como: Por qual motivo modificar o seu rosto natural? Por qual razão um rosto artificial, um rosto que segue um padrão de beleza imposto pela sociedade contemporânea, seria o melhor rosto a ter? Por que alterar a aparência de tal forma que não seja mais reconhecível o rosto anterior? O que seria essa perda da identidade visual? Ainda, seria essa perda algo necessário para os indivíduos da contemporaneidade? Kim Ki Duk, de forma sábia levanta essas questões e coloca em problematização a cultura sul-coreana contemporânea, uma vez que nela a cirurgia plástica facial é uma prática realizada constantemente e reflete muitas vezes em efeitos invasivos— quando ocorre a transformação do rosto, não havendo mais os traços característicos do rosto original, ou seja, o rosto antigo sofre praticamente um completo apagamento. Sendo assim, a discussão da prática da cirurgia plástica na Coreia do Sul pode ser apontada em dois aspectos: 1. Como um expoente da área médica, os profissionais e as clínicas sul-coreanas são referências mundiais; e 2. Uma prática médica consumida por uma grande parte da sociedade sul-coreana.

Primeiramente, apresento o contexto sul-coreano da medicina estética. Os profissionais e as clínicas sul-coreanas são referências no mundo³. Uma das causas é a proliferação de clínicas no país, clínicas diferenciadas que oferecem uma infra-estrutura hospitalar e a existência de bairros que são conhecidos como tradicionais bairros de clínicas de medicina estética. Já outra causa é a técnica pioneira desenvolvida por médicos sul-coreanos, tal como a *double eyelid* (dupla pálpebra) que reduz excesso de pele na região superior do olho e faz com que os olhos pareçam maiores. Ainda sobre a prática de medicina estética, na Coreia do Sul, de acordo com a pesquisa realizada pela

³ Anexo 1: “Welcome to the plastic surgery capital of the world”.

International Society of Aesthetic Plastic Surgery⁴, dados revelam que uma a cada cinco mulheres se submete às técnicas cirúrgicas. A cirurgia mais realizada é a cirurgia facial, a qual se desdobra em não invasiva (pele e cabelo) e invasiva (face e cabelo). Entretanto, o número mais de cirurgias invasivas (face e cabelo) são feitas pelos sul-coreanos.⁵ Essa prática da medicina estética reflete a busca por um rosto ideal, um rosto que segue um padrão e que apaga qualquer traço do rosto original, conforme apresentam os depoimentos da reportagem “Welcome to the plastic surgery capital of the world”⁶. Diferentemente da posição dos médicos cirurgiões e dos pacientes, o rosto submetido às práticas é um rosto artificial, um rosto *trans*: nem asiático, nem *western*⁷.

Portanto, diante desse contexto em que a cirurgia plástica é uma prática não inocente, Kim Ki Duk teceu uma narrativa provocativa em *Time* que discute a prática indiscriminada da cirurgia plástica facial na Coreia do Sul. Chamo a atenção para a placa da clínica de cirurgia plástica da qual Se Hee foi paciente, nela está escrita a sentença: *Do you want a new life?*” (Cena 1h06min58s).

Essa sentença marca em tom provocativo a crítica do roteirista e diretor sul-coreano em relação à prática da medicina estética. Sendo, então, a sentença “*Do you want a new life?*” uma presença no plano cinematográfico, porém essa materialidade não está focalizada na cena, mas sim a personagem Sae Hee. O espectador deve deslocar o seu olhar em direção ao superior do plano para capturar a frase. Não sendo a sentença o foco da câmera, ela atua indiretamente; cabe ao espectador decodificá-la no alto do prédio da clínica. O cineasta provoca no espectador um exercício do olhar diferenciado, um gesto silencioso e crítico que convida o espectador a ter máxima atenção

⁴ Anexo 2: Tabela da pesquisa realizada pela International Society of Aesthetic Plastic Surgery nos anexos.

⁵ Anexo 3: “*One in five women in Seoul have gone under the knife as South Korea tops global list of plastic surgery procedures*”

⁶ Anexo 1.

⁷ Estrangeiro para os asiáticos orientais.

para as diferentes formas de apresentar os enunciados, movimento do olhar sobre as imagens que caracteriza a poética de Kim Ki Duk.

2.3. O LABIRINTO DO CORPO

Cena 48min42s



Ainda algumas questões ainda se fazem pertinentes em relação à construção do corpo. O que há por trás do recurso de intervenção ou de transformação do corpo? O que esse recurso significa para os personagens Se Hee e Ji Woo? Ele deixa em relevo a lacuna que os personagens estão destinados a preencher. Uma vez que Se Hee e Ji Woo se lançam ao longo de toda a narrativa de *Time* em uma busca incessante pelo preenchimento de um vazio, de uma falta. Sendo assim, aponto aspectos pertinentes da poética narrativa de Kim Ki Duk que se mostram notáveis diante do estado de vazio dos personagens: a solidão e o sofrimento. O movimento de busca incessante tem uma bela imagem poética na cena 48min42s; Se Hee e Ji Woo após se reencontrarem, jogam uma espécie 'esconde-esconde' na estação de metrô. A brincadeira 'esconde-esconde' é do âmbito lúdico e também erótico, sendo o segundo aspecto mais forte na narrativa fílmica analisada. Nesse mesmo plano narrativo da cena 48min42s, há um elemento de extrema importância para esse jogo erótico entre os personagens Se Hee e Ji Woo: numa gaiola, no centro da estação de metrô, estão um casal de pássaros presos. Sendo esses elementos aqueles que indicam para o espectador que Se Hee e Ji Woo também estão também presos, porém não fisicamente como os pobres pássaros indefesos na gaiola, impedidos de ter movimento espacial, mas sim diferentemente, Se Hee e Ji Woo estão presos numa busca incessante por aquilo que falta a eles.

2.4. A NUVEM DE SIGNIFICANTES

Cena 37min 36s



Se Hee e Ji Woo ao longo de toda a narrativa estão em um labirinto tecido por uma nuvem de significantes. Porém, essa nuvem deixa a visão e os movimentos turvos, não sendo possível ver de forma nítida, como também compreender os significantes que ali são constituintes. Kim Ki Duk também constrói uma cena em que a narrativa imagética descreve claramente como é o universo em que os personagens Se Hee e Ji Woo estão inseridos. A cena é 37min 36s, na qual Se Hee escreve várias vezes a palavra 사랑해요 (*Sarangheyo*/ Te amo). Ela escreve várias vezes '*Sarangheyo*' em sobreposição, dispostos em quatro ângulos. A imagem construída no papel é de uma nuvem, mancha vermelha, uma mancha de tonalidade agressiva e intensa, tal como o sentimento de Se Hee por Ji Woo. O significante '*Sarangheyo*' em forma de nuvem no papel deixa o significado em estado de ocultamento. Logo, essa nuvem de repetição de significantes desordenados, essa nuvem de repetição do verbo 'amar' mostra, de forma concreta, como está constituída a nuvem labiríntica da mente dos personagens Se Hee e Ji Woo na narrativa fílmica de *Time*. Que amor é retrato nessa nuvem de significantes sobrepostos agressivamente, um sufocando, ocultando a existência do outro? O amor possessivo, caracterizado pelo desejo de posse e controle das ações do Outro, o objeto amado.

2.5. 세희 (SE HEE) E 새희 (SAE HEE) E O OBJETO A

Ressalto, portanto, o elemento Fulcral que permeia a narrativa fílmica de *Time* (Shigan, 2006): a Falta. Esse elemento será investigado a partir do conceito *objeto a* da teoria psicanalítica de Jacques Lacan. Essa Falta, esse vazio, toma a posição de conceito motriz que conduz os personagens Se Hee/ Sae Hee num movimento de busca por toda a narrativa de *Time*.

Se Hee vive em conflito com o tempo. Para ela, o tempo é ameaça, um elemento que se opõe à busca pelo *objeto a*. Uma vez que para ela, a passagem do tempo é também a passagem do amor. Finitude, apagamento, impossibilidade de capturar o *objeto a*. Destaco a frase do cartaz do filme: “*Love against the passage of time*”. Esta é uma questão que permeia fortemente os textos visuais e verbais do filme de Kim Ki Duk. O tempo oprime a personagem Se Hee, uma vez que para ela o tempo é responsável pela perda do amor; ou melhor esclarecendo, Se Hee teme não a perda do amor, mas sim o que o amor proporciona para ela: o olhar do Outro. Ela elege, então, como seu *objeto a* o olhar do seu namorado Ji Woo. Sendo assim, Se Hee é uma personagem que se encontra em um abismo do amor e do tempo. Dessa forma, articulo como intertexto outra frase, esta presente no *trailer* de *Time*: “*Lost in the abyss of love and time*”. Levanto duas questões— Que abismo é esse? Por que abismo? O abismo como local em que o amor se perde através da passagem do tempo. O amor, então, para Se Hee é o elemento que assegura a (futura e incerta) conquista do elemento lacunar, a Falta, a ausência, ou seja, o *objeto a*- o olhar de Ji Woo. Entretanto, qual é o impacto do *objeto a* para o sujeito do inconsciente? Seria, portanto, o *objeto a* o resto da operação do Grande Outro no campo de inscrição do Sujeito no plano do significante. Dessa forma, para o Sujeito se inscrever no plano do significante, para ele ter se tornado sujeito, ele é obrigado a deixar para trás um resto,

Fazendo com que ele se torne lacunar, tenha nele um vazio. Será esse vazio o *objeto a*. Após, o Sujeito irá procurar preencher essa lacuna no campo do simbólico a partir das atribuições de *objeto a* e na busca pela apreensão desse objeto inatingível. No caso de Se Hee, ela busca o olhar de Ji Woo, no olhar do Outro, o objeto que irá preencher a sua própria lacuna.

Sendo assim, na busca pelo *objeto a*, Se Hee se depara com um abismo, "*Lost in the abyss of love and time*". O abismo é o espaço vazio causado pela distância no tempo entre Se Hee e Ji Woo, seria o desencontro entre os dois. Abismo como distanciamento que dificulta a captura do olhar do Outro. O abismo, então, tem como causas principais a não simetria do amor dos personagens, como também a questão do tempo tecida pelo jogo presença/ausência, ou seja, há um distanciamento de tempo entre o olhar de Se Hee para Ji Woo e o olhar de Ji Woo para Se Hee. No início da narrativa fílmica, ela não consegue capturar o olhar do namorado, pois este olha para outras mulheres. Após, Se Hee consegue ter o olhar de Ji Woo, porém somente ela quando ela já não está mais presente na narrativa da imagem-plano do filme, Se Hee captura o olhar do namorado através da ausência corpórea. Logo, o abismo do tempo é o desencontro constante e incessante causado pelo amor que não apresenta simetria, um abismo ao qual Se Hee não consegue escapar.

Para Lacan, o *objeto a* se figura como a falta de um objeto. O *objeto a* "(...) é esse resto, esse resíduo não imaginado do corpo, que por um desvio, que sabemos designar, vem manifestar-se no lugar previsto para a falta" (p.71). Ele está no plano do real e, pode ser interpretado como o vazio. Logo, Se Hee busca o *objeto a*, uma vez que ela se sente incompleta por sofrer a falta deste, justamente por ele ser o objeto responsável pela sua significação. Entretanto, essa falta somente será suprida se o Outro, seu namorado Ji Woo, destinar a ela o seu olhar. Sendo assim, Se Hee buscará de todas as formas o olhar de Ji Woo, mesmo que para tal, ela procure realizar as demandas do desejo do

Outro, muitas vezes, demandas que a própria Se Hee supõe serem reais— mas não o são, como por exemplo: o ideal de rosto perfeito obtido através da cirurgia plástica; transformação corpórea que tem como objetivo impedir a fugacidade e a transitoriedade do amor possivelmente protagonizadas pelo namorado. Mas até que ponto esse desejo designado como desejo do Outro, Ji Woo é, de fato, o desejo do Outro? Quando seria possível afirmar que esse desejo não é o desejo de Se Hee? Para responder a tais perguntas, aponto alguns enunciados de Se Hee sobre a relação tirana do tempo com amor: “Estava assustada com o tempo.” (1h 14min 14s) e “O tempo que faz tudo mudar.” (1h 14min 17s). Nessas declarações de Se Hee, estão presentes alguns indícios de que a fugacidade do olhar de Ji Woo é desdobramento de seu próprio pensamento. Novamente, coloco a questão: Até que ponto um pensamento é impulsionado pelo desejo do Outro? A essa questão tenho a seguinte resposta: ocorre ao longo de toda a narrativa do filme. É esse desejo do Outro o que Se Hee procura materializar em si mesma. Ela acredita que um novo rosto atraente é o desejo do Outro, Ji Woo. Então, como aprisionar o olhar de Ji Woo? Primeiramente, Se Hee acredita que deve possuir, 1. o que O Outro não vê em mim; e 2. o que o Outro quer de mim. Sendo assim, ela busca possuir a constituição corpórea considerada por ela como a desejada por Ji Woo. Porém, diante de tal alteração, o olhar de Ji Woo não é constantemente apreensível (e nunca será!). Essa impossibilidade de preencher a lacuna faz com que Se Hee assuma a incompletude, a ausência, a inapreensão do *objeto a* na cena 56min 48s “—É tudo o que eu quero!” “—Pareço feliz?” “—Estou estranhamente triste.” “—Meu coração vai explodir”. Se Hee tenta dimensionar o *objeto a*, o olhar de Ji Woo, mas não consegue. Ela tenta pegar o inapreensível.

“*Leave him before he leaves you*” (trailer). Se Hee passa por dois momentos muito importantes na narrativa: o primeiro corresponde à perda de si mesma, já, o segundo, corresponde à perda duplicada de si mesma e do Outro. Mas, o que seria, então, a perda de si mesma? Afirmo

que seria o sentimento de incompletude e de Falta, os quais somente podem ser dissipados se forem confrontados pelo comportamento especular, o olhar do Outro. Se a personagem não é vista pelo Outro, logo, ela não pode ser amada, sendo assim, ser vista, para Se Hee é estar de acordo com a demanda (suposta por ela) do Outro, Ji Woo. No segundo momento, Se Hee passa pela perda de si mesma e do Outro, o namorado Ji Woo, quando ele desaparece e, após, supostamente morre num acidente de carro. A personagem estará sempre na busca incessante pelo *objeto a*, a fim de preencher o seu vazio. E é esse movimento que conduz a narrativa do Filme: Se Hee procura o *objeto a* do início ao final da narrativa fílmica.

De forma magistral, Kim Ki Duk tece uma narrativa circular: a Se Hee antes cirurgia se encontra com a Sae Hee após a segunda cirurgia, ou seja uma terceira Se Hee. O encontro se dá nas cenas inicial 2min 01s e final 1h35min 40s. Esse encontro que sinaliza o não encontro com o *objeto a*, pois a personagem retorna ao momento inicial da narrativa, deparando-se com a Se Hee primeira, indicando que não há possibilidade de alcançar o *objeto a* (o olhar) não importa quantas intervenções de cirurgias plásticas sejam feitas. Portanto, o *objeto a* está além do limite do seu corpo, o *objeto a* está no Outro, uma suposição inconsciente. O olhar de Ji Woo não é conduzido pelos objetos a sua volta, o olhar dele está além de qualquer objeto. Mas como Se Hee pode capturar o inapreensível que está além de qualquer objeto? O *objeto a* é fugidio, ele escapa de seu alcance e, conseqüentemente, de seu controle. É então que entra a questão do *desejo*. Se o *desejo* é caracterizado por escapar do controle, não ter trajetória prevista, não há como apreendê-lo nem no presente e nem no futuro. O *objeto a* é a causa do desejo, ele não é um objeto, mas sim além dos objetos: “o desejo é sempre o desejo de outra coisa” O desejo é puro movimento, errância, “causa de”.

Se Hee/ Sae Hee transita incessantemente no labirinto dos significantes para preencher a lacuna, o vazio, a Falta. Ou seja, ela busca

obsessivamente o *objeto a*. Mas antes, para poder construir uma teoria da poética de Kim Ki Duk na narrativa fílmica de *Time*, retorno a falar sobre o labirinto de significantes turvos que torna tudo fugidivo. Significantes que estão dispostos em matéria etérea, suave e que escapam de nossas mãos como é a nuvem. Logo, a nuvem de significantes oculta o *objeto a*, sendo este um objeto inatingível. A apreensão material do *objeto a* está no plano do simbólico ao longo de toda a narrativa fílmica de *Time*. Porém, uma vez que o *objeto a* é inatingível, jamais será possível possuir ou apreender aquilo que representa o *objeto a* para o sujeito, no caso de Se Hee/ Sae Hee: o olhar.

3. DREAM (BI-MONG)

비몽(*Bi mong*)

Dream

Sonho triste

“Ainda te restam sonhos?”

Dream, Cena 1h 25min 37s

4.1. O REDEMOINHO DO SONHO

Dream (비몽/*Bi-mong*/ *Sonho triste*) a segunda narrativa fílmica de Kim Ki Duk analisada por mim, foi lançada em 2008. Essa narrativa tem o desafio da linguagem como um de seus principais elementos de tessitura. Isso ocorre através dos múltiplos deslizamentos de sentido que permeiam a narrativa e o seu título. Para tal, problematizo o título do filme. Destaco a peculiar característica do título do filme: 비몽(*Bi-mong*) significa ‘sonho triste’, sendo ‘sonho’ 몽 (mong), uma palavra etimologicamente originada do *hanja*, a primeira ramificação do mandarim para a língua coreana. Tal escolha entra em conflito com a palavra mais recorrente na língua coreana para denominar ‘sonho’: 꿈 (kum). A escolha da palavra ‘sonho’ para o título do filme não é inocente. Por que não usar a palavra de uso mais frequente na língua coreana como 꿈(kum)? Por qual motivo o cineasta optou pelo uso de uma palavra arcaica como 몽(mong)? Talvez pelo fato da palavra arcaica sugerir um sentido raro para o sonho... Portanto, o emprego da palavra 몽(mong) atribui ao sonho o impacto do raro, algo único, algo que não é banal. O que seria, então, o sonho? Para a psicanálise, o sonho é responsável por expressar a singularidade e o desejo. Tudo o que era até então negado

ou interdito, vem à tona e atua de forma livre, impactante e devastadora no sonho.

Nesse sentido, o filme *Dream* explora a relação entre o sonho e o *desejo*. A narrativa tem como protagonistas os personagens Jin e Ran. Dois personagens ligados pelos sonhos, ambos possuem um histórico de relações afetivas conflituosas que proporcionaram um peso torturante, o qual carregam até o momento presente, um peso que os oprime e imobiliza de seguir adiante, de olhar e viver o futuro, pois eles estão atados, presos, enclausurados no passado.

A primeira cena do filme é um sonho do personagem Jin presenciando um acidente de carro durante a noite. Após acordar desse sonho ruim, ele fica intrigado e vai até o local do acidente. Naquele local, Jin descobre que uma mulher está envolvida no acidente; ela se chama Ran. Até esse momento eles eram desconhecidos, um desconhecer correspondente ao mundo real, porém, no plano dos sonhos, eles já estavam interligados sem saberem disso. Todos os sonhos de Jin estão interligados com as ações de Ran, uma jovem que sofre de sonambulismo, e, devido a isso, sai à noite realizando todas as ações, ou seja, os desejos presentes nos sonhos de Jin.

Algo importante a ser destacado é a problematização da linguagem: há um desencontro no plano do simbólico dos personagens Jin e Ran. Ele fala japonês, enquanto ela fala coreano. Ambos dialogam e interagem como dois falantes do mesmo código linguístico, compreendendo o outro como se falassem a mesma língua⁸. Até mesmo os desvios de sentido das performances são compreendidos tanto por um quanto pelo outro. De forma totalmente desafiadora na linguagem, Jin consegue se comunicar com os outros personagens: todos falam em coreano com Jin, sendo que ele responde em japonês. Há, portanto, uma

⁸ Ressalto aqui a questão da linguagem e do inconsciente explorada por Jacques Lacan. O inconsciente apresenta uma relação intrínseca à linguagem, tendo sido ele formado na e pela linguagem. Logo, torna-se pertinente pautar a análise do filme a partir das teorias da psicanálise para uma melhor compreensão do jogo de códigos linguísticos performados pelos dois personagens protagonistas.

incompatibilidade de línguas⁹, porém ela não é causadora de falhas na comunicação, pelo contrário, há uma espécie de subversão da linguagem, uma vez que os códigos linguísticos coreano e japonês são diferenciais somente para o espectador. O cineasta, ao empregar esse jogo da linguagem na tessitura fílmica, chama a atenção para a configuração do *desejo*, pois ele transcende toda e qualquer língua. Sendo assim, não importa qual código linguístico performado pelos personagens, seja coreano ou japonês, eles serão levados e unidos inevitavelmente pelo *desejo*.

⁹ Kim Ki Duk fez uma provocação acerca da incompatibilidade cultural já marcada pela história entre a Coreia do Sul e o Japão. Logo, a não-correspondência marcada nos códigos linguísticos falados pelos dois personagens protagonistas do filme expressam de outra forma essa incompatibilidade cultural, uma vez que esta foi subvertida no momento em que os personagens se comunicam com sucesso no filme *Dream*.

3.2. DESEJO: PRISÃO NO/DO PASSADO

Cena 20min 32s



Logo após Jin e Ran se conhecerem, por causa do incoerente acidente de carro, os personagens consultam uma 'bruxa-vidente' (20min 32s) a fim de resolver ou de esclarecer o estranho sonho. Essa cena da visita ao templo remonta um conjunto de elementos cênicos que expressam a singularidade e à ideia do raro anunciada pelo título "비몽(*Bi-mong*)". O sonho que tortura os personagens é um sonho do raro, um sonho que vai além das crenças e explicações do presente, logo, a narrativa visual é composta por elementos da tradição de uma Filosofia coreana antiga, uma Filosofia pouco conhecida na atualidade. Porém, não é possível especificar a origem e nem o nome da doutrina que segue a vidente através dos elementos visuais ou práticas. Sendo apenas possível afirmar que ela pertence a alguma das tradicionais Filosofias/religiões sul-coreanas, uma vez que ela veste, em duas ocasiões, uma roupa tradicional coreana com estampas de raposa e de Fênix no casaco, sendo ambos os animais pertencentes ao folclore coreano. Ran já era paciente da 'bruxa-vidente' há sete dias, ou seja, desde o momento em que começou a sofrer de sonambulismo. Ran e Jin são questionados pela 'bruxa-vidente' sobre os seus sonhos: "—Quem é a mulher que você procura nos seus sonhos?" (Cena 20min 37s) e "—Quem é o homem que você procura enquanto dorme?" (Cena 20min 48s). Logo, Jin e Ran estão atados aos relacionamentos anteriores, o *desejo* conduz as ações deles no presente. No caso de dele, o presente é o sonho e no caso dela o sonho e o movimento, o caminhar envolvidos no sonambulismo. A 'bruxa-vidente' aponta: "—Estão em extremos opostos do espectro. Você quer ver sua primeira namorada através dos seus sonhos. E você persegue sonâmbula seu antigo namorado" (Cena 21min 07s). Os dois protagonistas da narrativa fílmica estão interligados, conforme aponta a 'bruxa-vidente': "Tua felicidade é a miséria dela. Vocês dois são um" (Cena 21min 29s). A solução encontrada pela bruxa-vidente é Jin e Ran se apaixonarem, pois segundo ela, os sonhos de Jin desapareceriam e o sonambulismo de Ran seria curado. Entretanto, ambos os personagens

se recusam a se apaixonar, a abandonar os objetos de amor do passado.

Sendo assim, os dois protagonistas além de estarem ligados ao passado, eles estão ligados um ao outro, numa espécie de duplicação de papéis: um abandonou o objeto de amor, já o outro foi o abandonado. Portanto, aqui se instaura uma interessante questão: será a linguagem do sonho, logo, a do *desejo*, algo que sublima a língua? O filme *Dream* nos mostra que sim, que o *desejo* ultrapassa qualquer barreira na busca pela sua concretização, busca esta que escraviza Jin e Ran inevitavelmente. O *desejo* leva-os adiante, numa busca incessante pela presença dos objetos da paixão: para Jin, a namorada que o abandonou e, para Ran, o namorado que ela abandonou. Entretanto, retomo as reflexões acerca do *desejo*. Ele escapa, desliza do controle e da apreensão porque ele está além dos objetos. Na narrativa de *Dream*, o *desejo* dos personagens Jin e Ran é revelado nos sonhos. Não há como esconder ou controlar o *desejo* nos sonhos, não há possibilidade de reprimir os sonhos. Lembro as seguintes declarações de uma vidente ou bruxa que acompanha Ran desde o seu sintoma de sonambulismo, destaco a sentença dita pela bruxa-vidente na cena 11min 50s: “—Um sonho é uma lembrança. Nos sonhos você não vê apenas recordações dos vivos, mas também dos mortos. Os sonhos também são o medo de alguém no futuro”.

Apesar de negar a paixão pelo seu ex-namorado, Ran procura-o à noite, momento em que ela se permite buscá-lo, tornando-se objeto perante a paixão e o ex-namorado. Ran faz com que a lembrança dos mortos (o passado) esteja sempre recorrente no seu plano do presente. A postura de Ran é um tanto quanto problemática e duvidosa, pois ela apresenta sintomas de sonambulismo, mas está consciente quando encontra o ex-namorado. Jin levanta suspeita de seu sonambulismo no diálogo da cena abaixo:

- Não sonhei com nada.
- Não sonhei com nada.
- Eu sei.

- Então porque você veio?
- Já sei que não foi vê-lo porque sentia saudades.
- Por que não responde? (*Dream*, 2008, 38min55s).

A sequência dessa cena é tecida através do silêncio, portanto Kim Ki Duk explora a narrativa nesse momento em estado de ausência do texto verbal, sendo o único texto presente o marcado pelo pictórico: a imagem de Ran em silêncio e a expressão de seu rosto marcadamente revoltada. O cineasta nesse plano explora a significação narrativa através da fusão do silêncio verbal e da narrativa imagética. Ran denuncia silenciosamente e através da imagem a sua atual condição de um ser preso à paixão pelo ex-namorado. Apesar de ter dito, anteriormente, que abandonou o seu ex-namorado, ela realmente não conseguiu se libertar da paixão e do passado. O personagem Jin também vivencia o mesmo processo de aprisionamento no passado, aprisionamento este que provoca a perda da sujeitividade, sendo assim, Jin e Ran se tornaram objetos do Outro (ex-namorados). Por estarem presos ao passado, ambos os personagens não podem seguir uma nova vida tanto no presente quanto no futuro.

O elemento explorado sabiamente por Kim Ki Duk na narrativa fílmica de *Dream* é a narrativa através das fotos. Sendo elas elementos que considero fulcral na trama do filme. A presença das fotos de Jin e sua ex-namorada na cena 40min e a problematização delas coloca em cena a questão da metalinguagem: as fotos contam sobre fatos do passado e apontam para a estagnação no presente. As fotos surgem nesse momento da narrativa para desvelar a ligação dos personagens Jin e Ran. O que é o narrar através das imagens e do movimento marcado pelo tempo? Nada mais do que o cinema. Kim Ki Duk insere o elemento da metalinguagem — o ato de narrar através da imagem dentro de uma narrativa composta por imagens e movimento— o filme. Esse recurso, de forma provocativa, introduz na sequência fílmica uma nova apresentação, uma configuração mais detalhada do passado dos personagens. Na cena 40min, Ran problematiza a insistente

permanência das Fotos de Jin com sua ex-namorada. Para ela, Jin não consegue se libertar do passado por causa das Fotos que ele ainda guarda de recordação.

- Você continua sonhando com ela porque conserva essas recordações.
- Vou jogar Fora para você.
- Por que iria jogá-los Fora?
- Você não estava sonâmbula. Me diga porque Foi vê-lo! (*Dream*, 2008, 40min)

Após essa acusação, há uma resposta silenciosa no olhar de Ran. No plano seguinte, cada um está em sua casa, realizando ou tentando realizar as suas atividades cotidianas de trabalho. As atividades falham, pois o sono surge e eles querem fugir do sono e, conseqüentemente, sonho ameaçador. A solução que Jin encontra é voltar para a casa de Ran e pedir desculpas a ela. O único gesto que ele manifesta é o rasgar das Fotos de recordação de sua ex-namorada. Após isso, eles fazem um acordo: turnos alternados de sono. Entretanto, Ran não acorda e Jin não pode suportar mais o sono... Ele adormece e sonha que estava junto de sua ex-namorada. Porém, ao acordar de forma brusca do sonho, ele descobre que Ran já não estava mais no quarto... Ela havia seguido o Fluir de seu *desejo* e Foi ao encontro de seu ex-namorado. Ran volta para casa como sonâmbula e tenta retornar a deitar na cama. Porém, Jin teme a descoberta de Ran tenta recolocar o colar de borboleta, porém, nesse exato momento, Ran desperta e toma consciência de que a sua roupa estava decomposta, ou seja, ela realmente se encontrou com o seu ex-namorado durante o sonho. A reação de Ran é de pânico. Ela vai até a casa de seu ex-namorado e o interroga sobre a visita dela momentos antes; então ela recebe a aterrorizante resposta afirmativa de seu ex-namorado, sim, ela tinha ido ao encontro dele... Ran julga Jin como o culpado dos atos dela. Ela o acusa de ter sonhado com a ex-namorada e fazê-la encontrar o seu ex-namorado.

3.3. O LABIRINTO DO DESEJO

Cena 55min54



Na cena seguinte da discussão, Jin e Ran estão separados; cada um em sua casa. Ran está pensativa e observa a Foto que Fora rasgada por Jin e lançada à lixeira. Essa cena precede uma das cenas mais intrigantes da narrativa fílmica de *Dream*. Cena que mostra detalhadamente o aprisionamento no passado que Jin e Ran vivenciam. Essa cena eu denomino como a longa cena do campo: 55min54. Nesse sintomático emprego de uma inserção de uma narrativa de imagens dentro de outra narrativa de imagens, Kim Ki Duk constrói um jogo de imagens em que Jin, Ran e os seus respectivos ex-namorados trocam de papéis, um recurso sintomático e intrigante. O cineasta constrói um labirinto do *desejo* a partir das imagens, ou seja, este é um dos elementos da poética de Kim Ki Duk: o labirinto do *desejo*. Nessa cena, fica evidente a relação entre os personagens Jin e Ran: eles ocupam papéis opostos nas relações, retomo aqui a declaração da bruxavidente “—Estão em extremos opostos do espectro. (Cena 21min 07s). Oposição tecida em diferentes posições de sujeito e objeto: ele era o ciumento obsessivo e ela a pessoa oprimida e sufocada pelo ciúme. Enclausurados no passado por causa da paixão, ambos estão presos pelo olhar do Outro e seguem incessantemente uma trajetória no labirinto do *desejo*. Logo, o *desejo* expresso no sonho (e na realidade também) mostra a perda do autocontrole, pois eles estão tragados pelo redemoinho da paixão: o delírio do ciúme e a loucura que a paixão provoca. Essa cena labiríntica problematiza a questão do tempo e do espaço, pois ela se encontra deslocada da sequência de cenas anteriores, ou seja, não há como ter certeza qual é o tempo do plano em questão: seria um *Flashback*, um acontecimento do presente ou um deslocamento do futuro? Portanto, instaura-se um constante questionamento: seria sonho ou realidade essa cena do labirinto do *desejo*? Uma dúvida que persiste sem resposta, mas que não interfere na compreensão dos elementos plásticos em jogo: a cena labiríntica é o desdobramento da narrativa visual colocada pelas Fotos, ou seja, uma narrativa visual do tempo passado que se desdobra em outra narrativa

visual sem exatidão de tempo... Como Kim Ki Duk desafia a linguagem do cinema com esse desdobramento de cenas, de imagens-movimento¹⁰. Logo, um conjunto de sequência de imagens que subvertem o tempo da narrativa de *Dream*, uma vez que o produto da narrativa visual (Fotos) não pode ser enquadrado num tempo. Porém, o que representa essa enigmática cena do campo labirinto do *desejo* (55min54s)? Ela poderia ser interpretada como o pensamento de Ran ou um momento de revelação do passado de Ran e Jin?

Aqui, neste ponto da análise de *Dream*, a poética visual do cineasta sul-coreano tem como exemplo a problematização dupla da imagem, uma vez que a cena do labirinto do *desejo* desempenha dupla função: 1. Ilustrar como era o passado, um passado aprisionante vivenciado pelos personagens, sendo esclarecidas como eram as ações de Jin e Ran perante os seus objetos de *desejo*; 2. Tecer um jogo entre as narrativas visuais— as fotos e a narrativa visual subversiva do tempo. Uma construção de narrativas através de elementos pictóricos sobrepostos, elementos pictóricos que estão além do tempo lógico da sequência daquele momento presente da narrativa.

¹⁰ Termo desenvolvido por Gilles Deleuze para designar “um conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reage uns sobre os outros” (1983, p.265)

3.4. "EU SEGUI UMA BORBOLETA"

Cenas 36min 19s, 1h 05min 47s e 1h 31min 02s



A Figura da borboleta permeia a narrativa fílmica de *Dream*. A presença dela se dá de diversas formas: 1. Na primeira cena do filme, a borboleta é o ponto de luz ofuscante no carro de Jin no momento do acidente de carro, aquele ponto luminoso era um colar de borboleta; 2. O mesmo colar é observado por Ran na casa de Jin. Após, ele dá de presente para Ran o colar de borboleta que era da sua ex-namorada; 3. A ausência presente da borboleta na cena em que Ran e Jin visitam o templo budista. Ran havia desaparecido porque seguiu uma borboleta, aparição duvidosa para Jin, pois ele diz que não havia borboletas no inverno. Seria real/material ou não essa borboleta que Ran seguiu? (cena 1h9min 49s) e 4. A aparição da borboleta no final do filme. De todas essas aparições da borboleta, eu considero a borboleta das cenas finais do filme a mais sintomática. Após Ran cometer suicídio, o corpo dela desaparece e ressurge metamorfoseado em borboleta. Uma pequena borboleta que vai até o encontro do corpo de Jin em seus últimos segundos de vida após o suicídio. Na cultura coreana, a borboleta simboliza a vida após a morte. Dessa forma, a borboleta como símbolo da alma libertada do corpo. Portanto, coloco a seguinte questão: Ran teria visto a antecipação da morte dela, ou seja, viu o seu futuro em forma de borboleta? Sim, de acordo com o desfecho da trama, Ran recorreu ao suicídio como forma de libertação do passado.

Logo, dentro desse redemoinho que a paixão provocou na vida de Jin e Ran, como escapar, acabar, libertar-se dele? Há possibilidade de fuga? A solução encontrada por Jin e Ran é a morte. A morte representada na cultura oriental como uma transcendência, uma passagem do espírito para uma outra forma de vida. A morte como libertação do passado e do sofrimento, enfim, a libertação da paixão. Somente com a morte física Jin e Ran podem encontrar uma nova realidade, ou seja, libertando-se do passado.

Outro elemento da poética visual de Kim Ki Duk importante a ser estudado no filme *Dream* é a cor. Para essa discussão tomo referencial

teórico o estudo sobre a cor¹¹ de Fayga Ostrower, pesquisadora e professora de Artes Visuais. O emprego de cores contrastantes é o que permeia as cenas finais, nas quais mostram Ran e Jin cometendo suicídio. O cineasta emprega um recurso pictórico muito peculiar, pois outrora os personagens eram representados através das cores preto, branco e neutras (tons de bege) em seus vestuários, como também os cenários eram compostos pelas mesmas cores. Entretanto, após a morte de Ran e Jin, as cores violentamente tomam conta do plano cênico e possuem um papel na narrativa visual. Os cenários dos planos seguintes apresentam elementos de cores contrastivas entre si: 1. o azul celeste (lençol/forca), o branco (parede) e o bege (borboleta) e 2. o vermelho (sangue), branco (neve) e preto e cinza chumbo (roupas de Jin). O uso das cores na composição da sequência e do cenário não foi inocente, uma vez que “o valor exato de cada cor dependerá do conjunto em que é vista. Dependerá, portanto, sempre de um *contexto colorístico*” (OSTROWER, 1991, p.235). Dessa forma, Kim Ki Duk explora a relação de não identidade própria das cores e o fato de elas se relacionarem para produzir um significado. Eu chamo a atenção para a composição das cenas a partir das combinações de cores azul celeste e vermelho com o branco. Segundo F. Ostrower, “cada cor recebe, dessa combinação, determinadas funções espaciais, sendo redefinida a cada relação” (1991, p.235). Ainda, “de acordo com as relações colorísticas, a mesma cor pode definir o espaço de maneiras diferentes (1991, p.235). Portanto, uma das poéticas visuais do cineasta sul-coreano se constrói a partir desse jogo de cores, nessa relação em que uma cor tem papel fulcral para a cena. Mas, que papel é esse? A combinação de cores vai conduzir o movimento do olhar do espectador. Na cena do hospital psiquiátrico, resta somente o lençol/forca em que Ran se matou, o azul celeste contrastando com o branco da parede faz com que o olhar seja atraído, seja fixado no azul para perceber a presença da borboleta. O mesmo ocorre com a cena em que Jin está estirado ao chão, no rio congelado: o vermelho do

¹¹ OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*.

sangue que contrasta violentamente com a neve que cobria a superfície, vermelho que captura o olhar e confirma a libertação do personagem do labirinto opressor do desejo. Sendo assim, as cores atuam em uma combinação que atrai o olhar do espectador em um movimento especular, movimento este marcado por um *ritmo*. Utilizo as palavras de F. Ostrower para explicar o *ritmo*:

Orientando o movimento visual da Forma constituem, por assim dizer, os limites máximos da cor. Os outros tons presentes — de acordo com sua intensidade cromática e seus valores claros e escuros — são vistos como tons intermediários e servem de passagem. Assim se regula o *ritmo* da cor: nas áreas de contraste, o movimento visual se torna mais lento, podendo ser momentaneamente interrompido antes de continuar, ao passo que nos valores intermediários — áreas de transição — o movimento se torna mais veloz (1991, p.238).

O ritmo do olhar se torna mais lento nos objetos de cores contrastantes. Esse recurso antecipa a atenção a ser demandada pelo espectador no desfecho da narrativa fílmica. Os planos seguintes exploram a composição das seguintes cores: branco (neve), o bege (borboleta), o vermelho (sangue) e preto e cinza chumbo (roupas de Jin). Nessa composição de elementos de cores tão distintas, o único elemento que possui movimento próprio é a borboleta (bege), a borboleta é a tonalidade que captura o olhar do espectador. Não há mais o contraste das cores no plano... Ran se metamorfoseou em borboleta e vai até o encontro de Jin. O que atrai o olhar é a nova materialidade de Ran, uma materialidade de forte carga simbólica: a vida de Ran após a morte, a alma desassociada do corpo e do sofrimento causado pelo *desejo*. O último plano do filme mostra as mãos de Jin e Ran unidas, mãos que compõem uma nova materialidade corpórea, mãos unidas e livres para uma nova vida.

4. ESBOÇO : A POÉTICA DOS LIMITES

Após investigar os universos narrativos de *Time (Shigan)* e *Dream (Bi-mong)*, posso afirmar que a poética do cineasta sul-coreano Kim Ki Duk, nesses dois filmes, tem como característica principal o ultrapassar dos limites, o ir além, o movimento de transpor as fronteiras das linguagens. Esse ir além abrange tanto os limites da imagem na narrativa visual quanto os limites da linguagem verbal no jogo dos diálogos. Os elementos linguísticos problematizam o limite quando transitam em extremos: eles vão do excesso na verbosidade às lacunas de silêncio, no caso dos diálogos. Já as imagens atuam como elementos fulcrais para a tessitura da narrativa, pois as imagens são constituintes decisivos na narrativa fílmica e são elementos não inocentes.

Kim Ki Duk constrói narrativas de um alto grau de complexidade que desestabilizam o espectador devido ao fato de ilustrar diversos abismos entre a(s) existência(s) humana(s). Na narrativa fílmica de *Time* o tema norteador é a falta, já na narrativa de *Dream* o desejo é o que desencadeia a trama. Porém, o ponto de convergência entre as duas narrativas é a questão do *Outro*, capaz de sugerir algumas perguntas: Como eu me vejo diante do *Outro*? O que o *Outro* vê em mim? O que ele quer de mim? Todas essas perguntas orbitam em torno dos personagens protagonistas de *Time* — Se Hee, Ji Woo, e *Dream* — Ran e Jin. Portanto, diante dessa inquietude latente na construção dos personagens (no caso de Se Hee, também a construção do corpo) e na forma de conduzirem as suas vidas. Sendo o *Outro* uma questão pertinente para a investigação, eu empreguei a teoria psicanalítica de Jacques Lacan na análise dos filmes para poder desvendar e descrever os personagens protagonistas. Outro fator importante a ser ressaltado sobre a figuração dos personagens e a atuação deles nas narrativas fílmicas é a crítica sobre a cultura que eles desempenham nos filmes. O cineasta sul-coreano explora a condição marginal dos

personagens em relação à totalidade da cultura sul-coreana: Se Hee, Ji Woo, Ran e Jin são personagens de exceção. Mas, por quê? Eles são personagens das margens porque eles se permitem escapar da planificação, à regra das aparências da dita "normalidade". Ou seja, personagens problemáticos que desconstruem a cultura a que pertencem. Portanto, eles deixam-se levar pelos extremos: assumem o sofrimento psíquico e também o sofrimento produzido pela sociedade opressora que controla os comportamentos humanos. Os personagens deixam-se torturar pelo constante questionamento acerca da demanda do Outro: a Falta e o *desejo* são supridos pela suposição ou pelo fato de ser construído pelo *Outro*.

Retomo a poética narrativa de *Time*. O filme apresenta elementos imagéticos que constroem a poética narrativa de Kim Ki Duk. Através das sequências de imagens é possível apreender o movimento e os desdobramentos da trama narrativa. Logo, as imagens narrativas do labirinto nuvem, construção/transformação do corpo, labirinto do corpo, nuvem de significantes compõem um conjunto que explora os não-limites dos significantes imagéticos e verbais. Portanto, são esses campos imagéticos que ilustram o abismo que a protagonista Se Hee vivencia. Eles também ilustram como a relação com o *Outro*, o olhar do *Outro*, a *Falta* e o *objeto a* conduz a personagem Se Hee para uma nuvem de significantes inapreensíveis e numa busca incessante e sem fim do *objeto a*.

A poética de *Dream* explora imagens que antecipam os desdobramentos da trama. Ou seja, o cineasta incorpora elementos imagéticos que vão reconduzir a narrativa. Os exemplos são a figura da borboleta e o impacto das cores, indicam a ruptura, a transformação, um jorrar de força que impulsiona a nova vida, a vida após a morte, a vida da libertação — a vida da alma. O jogo de cores das cenas finais e o jogo de cores e movimento da borboleta exemplificam a construção da poética narrativa no âmbito das imagens. Além disso, elas regem um jogo do olhar: apreendem, aprisionam o olhar do espectador, para que

este possa perceber o prenúncio dos desdobramentos da trama fílmica. No caso de *Dream*, a relação com o *Outro* e o *desejo* apontam para uma dissociação do corpo com o *desejo*. O desejo está além da materialidade, além do apreensível, uma vez que o desejo é o desejo do Outro. Além das barreiras linguísticas e materiais está o *desejo*, algo que une e aprisiona os protagonistas Ran e Jin. Na poética narrativa de Kim Ki Duk, os elementos imagéticos anunciam a transformação da condição dos personagens: o abandono do corpo carnal de Jin e Ran para, enfim, consolidar a libertação e a nova vida, vida após morte.

Entretanto, aonde chegarei? Muitos questionamentos ainda podem ser feitos. Muitos elementos da poética serão explorados em trabalhos futuros. A análise não se esgotou neste trabalho de conclusão de curso. Talvez algumas respostas sejam alcançadas na execução de um projeto de pesquisa de mestrado previsto para um futuro próximo. Em meio a múltiplos e diferenciados elementos que compõem a poética narrativa de Kim Ki Duk, tais como discursos, imagens, aspectos culturais problematizados, a análise dos filmes encontrou na Literatura Comparada e na Psicanálise os melhores métodos e teorias para refletir e proporcionar deslocamentos acerca da cultura, ou seja, questionamentos sobre como os sujeitos em questão (ou os personagens) estão representados nas tessituras fílmicas e como eles destoam ou até mesmo ilustram inúmeras realidades abissais contemporâneas.

5. REFERÊNCIAS

5.1. TEÓRICO

CARVALHAL, Tânia F. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 436 p.

LACAN, Jacques. *Livro 5: As Formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Livro 10: A Angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

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

5.2. DO CINEMA

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

CROCHET, Charles-Henri. Vers l'infini et au-delà... In: *Psychanalyse et Cinema*. Paris, 2011.

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

DREAM, Direção, produção e roteiro de Kim Ki Duk. Seul: Kim Ki Duk Films, 2008. DVD (95 min).

KORETZKY, Carolina. Être Autre à elle-même... In: *Psychanalyse et Cinema*. Paris, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.

NOVELLO, Eric. *Time de Kim-Ki-Duk* In: <http://aguarras.com.br/2006/09/27/time-de-kim-ki-duk/> Acessado em: 07/10/2012

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

6. ANEXOS

Anexo 1

Welcome to the plastic surgery capital of the world

Why the Korean plastic surgery tourism boom is only going to get bigger

By Violet Kim 9 August, 2012



Ads for cosmetic plastic surgery dominate the walls of Seoul's Apgujeong station. We won't blame you for looking -- it's pretty hard to tear your eyes away from those faces.

When I enter JK Plastic Surgery Clinic in Seoul's "beauty belt," the strip of plastic surgery clinics in the Gangnam district, a pretty receptionist greets me.

I can't help but look at her doll-like features and wonder if she, too, has gone under the knife.

Statistically, it's not out of the question.

According to a report from [The Economist Online](#), a 2009 Trend Monitor survey says that one in five Korean women have had plastic surgery.

In a luxuriously decorated room at the clinic, I speak to "Lucy," a 27-year-old graduate student of education from Beijing. We talk through an in-hospital translator.

Lucy has come to get her face done, but she isn't quite sure what yet.

"The eyes, and maybe some other things," she says.

But why Korea?

"We have hospitals in China, too," says Lucy. "But Korea is known for being the best place to get it done."

"I saw my friends go to Korea to get plastic surgery and become prettier, and I want to become prettier, too," says Lucy.

More hotel-hospitals



The lobby of JK Plastic Surgery Clinic. Not quite a hotel, but, save for the people who occasionally wander in bandaged like mummies, not quite a typical hospital either.

While hotels are teaming up with hospitals, more hospitals are now offering their own hotel-level lodgings and services.

Sun Medical Center in Daejeon -- a general hospital with an ER and ICU -- runs a "one-stop service," shuttling international patients coming directly from Incheon International Airport via the KTX (express train) straight to their hospital.

It helps that their recuperating rooms enjoy great views that, despite the white walls, resemble cheery hotel suites rather than places for the ill and infirmed.

Korean wave



"Make me look like Kim Tae-hee, please!"

A large part of the international appeal of Korean cosmetic surgery may simply be practical: there's a world of differences in the prices.

"An average -- not excellent -- face-lift in the United States will set you back about US\$10,000," says Kwon. "But in Korea you can get the same service for US\$2,000 or US\$3,000."

Western faces?



Maybe you won't end up looking exactly like actress Kim Tae-hee. But you'll look more like her than you already do -- and like a lot of other girls who have tried the same thing.

While critics often argue that Koreans are adopting a more Western ideal of beauty, both Kwon and Joo disagree, saying that the standards are universal.

Kwon recounts something he read a while back.

"Two love letters," he says, "written 5,000 years ago, from China and Greece, respectively, both describe their lover as beautiful, with a pointed nose and large eyes."

"We have Westerners coming in to cut down their nose to a smaller size -- does that mean they want to look Asian?" says Kwon.



Violet Kim is a freelance writer for CNNGo.

[Read more about Violet Kim](#)

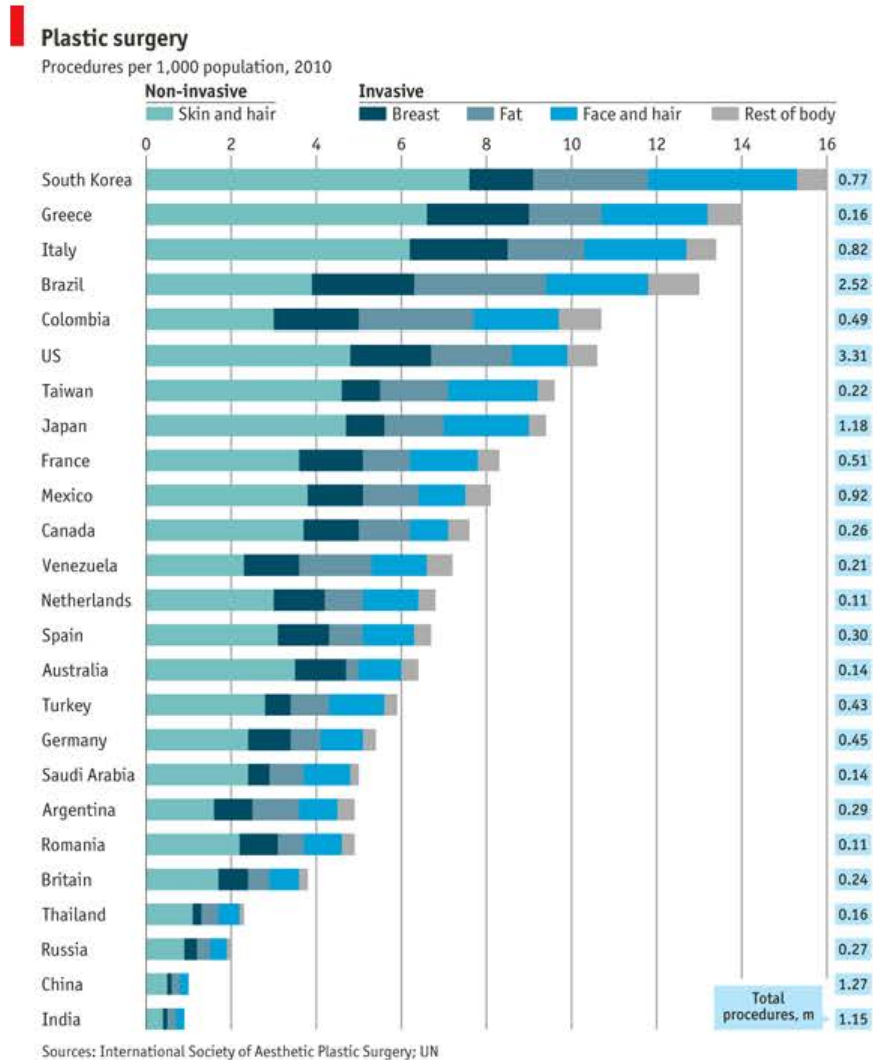
Tags: [KOREAN TRAVEL](#), [BEAUTY](#), [COSMETIC SURGERY](#), [COSMETIC SURGERY TRAVEL](#)

Fonte: <http://www.cnn.go.com/seoul/visit/ideals-beauty-plastic-surgery-capital-world-389581>

Acessado em 03/11/2012 Texto adaptado por mim.

Anexo 2

Tabela da pesquisa realizada pela International Society of Aesthetic Plastic Surgery



Acessado em 03/11/2012

One in five women in Seoul have gone under the knife as South Korea tops global list of plastic surgery procedures

By SADIE WHITELOCKS

PUBLISHED: 10:15 GMT, 24 April 2012 | UPDATED: 13:00 GMT, 24 April 2012

[Comments \(43\)](#) | [Share](#)  1 | [Tweet](#)  36 | [Like](#)  397

Plastic surgery has long been big business in the U.S., but now the trend is sweeping across Asia.

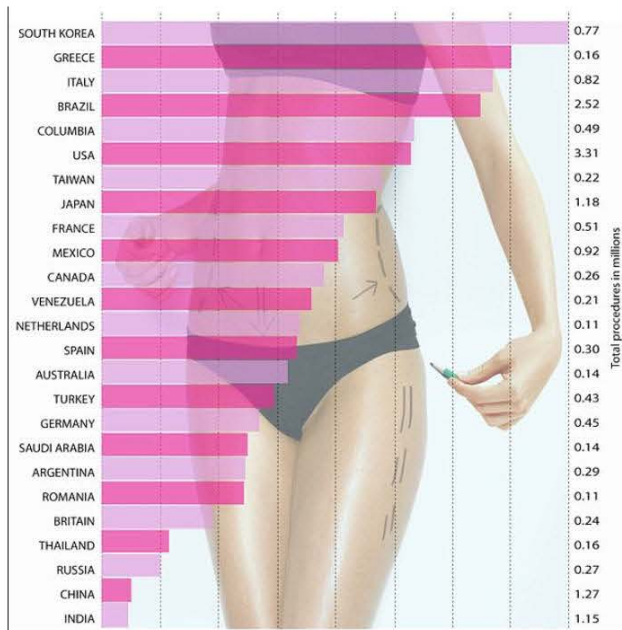
Figures released by the International Society of Aesthetic Plastic Surgery (ISAPS), suggest that when population is taken into account, South Korea is now the world's largest market for cosmetic procedures.

In a bid to change their looks, 20 per cent of women between the ages of 19 and 49 in Seoul, the country's capital city, admitted they had gone under the knife.



The most popular surgical procedures include double eyelid surgery - which reduces excess skin in the upper eyelid to make the eyes appear bigger, lipoplasty - which uses high-frequency sound waves to eliminate fat - and nose jobs.

While on the nonsurgical front, Botox and laser hair removal remain firm favourites.



It is believed that the rise of South Korea's pop music industry is behind the demand for plastic surgery

An increasing amount of clients are non-Koreans, from China, Japan, the Middle East and even Africa, and ministers believe medical tourism will help boost the Korean economy.

However Mr Kwon warned that young people should be cautious when seeking such operations.

'I think South Korea has a very rigorous and narrow definition of beauty because we're an ethnically homogenous society and everyone looks pretty much the same. It is also related to low self-esteem.

'I think the situation will somewhat moderate in future as society becomes more diverse. But it will take quite a bit of time until we get there,' he told AFP.

Last year, the Education Ministry issued a booklet warning Korean high school students of 'plastic surgery syndrome', citing Michael Jackson and a local woman whose addiction to plastic surgery left her with a grotesquely swollen face.

But many Koreans remain unperturbed by the risks involved. City worker Seonghee Yang, 25, who is from Seoul but now based in London told MailOnline: 'I think Koreans see cosmetic procedures as 'enhancements'. People see it as bettering yourself and celebrities are happy to talk about it.

'It is worrying that this can lead to extreme cases but if the surgery helps people with their confidence then I don't personally see anything wrong with it.'

Elsewhere, the ISAPS survey revealed that there are seven times more buttock operations in Brazil than the top-25 country average, and five times more vaginal rejuvenations.

While in Greece, penis enlargements are performed ten times more often than the average, with 592 such procedures carried out during 2010.

Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/Femail/article-2134352/One-women-Seoul-gone-knife-South-Korea-tops-global-list-plastic-surgery-procedures.html>
Acessado em 03/11/2012