

FALAS, SILÊNCIOS E IMAGENS: O CINEMA DE KIM KI-DUK

Resumo

Propõe-se aqui um percurso de investigação sobre o enunciado oral, o silêncio e as imagens no cinema contemporâneo, tendo como motivação alguns filmes (*Bad Guys*, 2001, *Primavera, verão, outono, inverno... e primavera*, 2003, *Casa vazia*, 2004 e *Time*, 2006) de Kim Ki-duk, cineasta sul-coreano que vem sendo chamado de “cineasta do silêncio”. Pasolini, Deleuze, Santaella, Steiner e Sontag forneceram o embasamento teórico para entendimento da linguagem híbrida do cinema e do estatuto semiótico que recebem o enunciado oral e o silêncio, no contexto cinematográfico e das artes em geral. A observação dos filmes de Kiduk, como parte do novo cinema coreano, revela particularidades de uma estética em que a recusa da linguagem verbal e a afirmação do corpo ressoam demandas contemporâneas por novos modos de ver e ouvir no cinema.

Palavras-chave: Cinema; Kim Ki-duk; Fala; Imagem; Silêncio.

Julia Maria Costa Almeida
Professora da Universidade Federal
do Espírito Santo (UFES)
almeidajulia@terra.com.br

WORDS, SILENCES AND IMAGES: THE CINEMA OF KIM KI-DUK

Abstract

We propose an investigation on dialogue, silence and images in the contemporary cinema, taking as motivation some movies (*Bad Guys*, 2001, *Spring, summer, autumn, winter ... and spring*, 2003, *Empty House*, 2004 and *Time*, 2006) of Kim Ki-duk, South Korean film maker who is being called a “film maker of the silence”. Pasolini, Deleuze, Santaella, Steiner and Sontag supplied the theoretical foundation for understanding cinema’s hybrid language and the semiotic status of oral utterances and silence in cinema and in arts in general. The observation of Kiduk’s movies, as part of the new Korean cinema, reveals peculiarities of an aesthetic in which the refusal of verbal language and the affirmation of the body resound contemporary demands for new ways of seeing and hearing on cinema.

Keywords: Cinema; Kim Ki-duk; Words; Image; Silence.

1 INTRODUÇÃO

Em uma entrevista à revista *Bravo* (2004), o cineasta francês Eric Rohmer denuncia uma tendência do cinema recente à perda de poder da palavra: “escutamos muito menos a palavra hoje. Os atores articulam mal, falam baixo, muitas vezes há música cobrindo suas vozes e com freqüência dizem coisas não muito interessantes” (p. 40-41). Como contraponto a essa tendência, não estaria a seu ver apenas o “cinema falado”, do qual Rohmer diz se distanciar, mas principalmente um cinema no qual “a imagem deve viver por si mesma” (p. 39), mas em que os personagens também têm o que dizer. Além de grande diretor, Rohmer é um observador atento das formas discursivas no cinema, tendo escrito um texto que é referência para vários teóricos importantes do cinema,¹ credencial que respalda nossa atenção a sua aparentemente despretenciosa afirmação. É a partir dessa observação que ensejamos um percurso de investigação sobre o enunciado, o silêncio e as imagens no cinema contemporâneo, tendo como motivação alguns filmes de Kim Ki-duk (*Bad Guys*, 2001, *Primavera, verão, outono, inverno... e primavera*, 2003, *Casa vazia*, 2004 e *Time*, 2006), cineasta sul-coreano que vem sendo chamado de “cineasta do silêncio”.

O texto se divide em quatro partes: a primeira traz algumas considerações sobre o estatuto semiótico da linguagem cinematográfica; a segunda particulariza o enunciado cinematográfico como objeto de reflexão; a terceira aborda a ação sógnica do silêncio na estética moderna; a quarta apresenta breve análise dos filmes de Kim Ki-duk, com o que se conclui este artigo.

2 UMA LINGUAGEM VERBO-VISUAL-SONORA

Sabe-se que o som encontrou certa animosidade em sua irrupção no cinema. O cinema mudo explorava toda a potência visual da imagem em movimento e encontrava no silêncio um elemento de encantamento, como dizia Chaplin: “os personagens cinematográficos são seres ilusórios que vivem absolutamente e só do silêncio que os envolve. Obrigá-los a falar é fazer com que percam o encantamento” (*apud* SILVA, 1975, p. 85). Contudo, se o silêncio potencializava a imagem ilusória das personagens, havia por

¹ *Le film et les trois plans du discours: indirect, direct et hiperdirect* (1984).

outro lado a percepção de um certo “incômodo” do filme mudo advindo da imagem que reclamava o som – a imagem de trem que não se fazia acompanhar pelo som de um trem – fazendo com que alguns exibidores já contornassem tal fato sincronizando com as imagens ruídos produzidos por engrenagens (SILVA, 1975). Mas, contra esse pessimismo que rejeitava a novidade do cinema sonoro, Bela Balázs, na década de 1930, profetizava que o cinema sonoro nos daria uma nova audição, a ser acrescida à ampla revelação “do rosto das coisas” que a expressão visual cinematográfica alcançara:

O filme sonoro descobrirá o mundo acústico que nos circunda. [...] As vozes de tudo o que é audível, para além do falar humano: aquele grande falar da vida que ininterruptamente age sobre o nosso modo de pensar e de sentir. [...] E a sensibilidade do aparelho de tomada de som tornará mais aguda nossa sensibilidade (BALÁZS, 1958, p. 58).

É evidente que o sonoro acabaria por se consolidar, apesar das críticas, seja para trazer o diálogo direto e vivo das personagens, seja para dar à imagem os ruídos das coisas e do mundo, seja para consolidar a potência musical no cinema (e uma leitura musical da imagem). Com o som, o cinema dilatava a semiose visual e verbal em que se fundara a uma experiência simultaneamente sonora e mais amplamente verbal. Na breve descrição de Lucia Santaella da linguagem híbrida do cinema com base na teoria das três matrizes da linguagem e do pensamento (sonora, visual, verbal), encontramos em articulação “a mistura do verbal escrito (o roteiro) com o verbal oral (a fala viva das personagens), a imagem [...] e todos os tipos de som, na música e ruídos” (SANTAELLA, 2005, p. 29). Mas, segundo a autora, já nas imagens em movimento do cinema mudo estaria a lógica da sonoridade que se faz presente mesmo na ausência do som, “nos movimentos, durações, enfim, nos ritmos de suas imagens” (SANTAELLA, 2005, p. 387), assim como a lógica da matriz verbal, implícita no “entrecho narrativo” (explicitada no roteiro), que garante já ao mudo um caráter discursivo-narrativo (p. 397). Isso para dizer que o cinema, mesmo quando mudo, já é uma linguagem verbo-visual-sonora, mas com a possibilidade concreta da sonoridade alcança maior força semiótica, tornando-se a grande arte de sínteses de linguagens do século XX.

Mas é fato também que essa sua natureza tríplice, consolidada pelo cinema sonoro, não exclui até hoje o privilégio histórico do visual: “no ponto onde estamos o cinema

continua uma arte fundamentalmente visual” (DELEUZE, 1985, p. 313-314). Mas a partir daí cada filme parece compor de um modo próprio essa tríplice determinação, potencializando ou restringindo cada um desses elementos que o compõem. Filmes como os do cinema moderno francês valorizaram fortemente os diálogos, explorando a potencialidade verbal oral dos filmes. Há filmes, como lembrado do Robert Stam (1983), em que o som é a “estrela” (*Guerra nas estrelas, Contatos imediatos de do terceiro grau*), mas principalmente a fotografia e a própria imagem em movimento são as “estrelas” potenciais do cinema.

3 O VERBAL ORAL: O ENUNCIADO CINEMATOGRAFICO

Mas vamos nos ater ao elemento verbal (oral) do cinema, isto é, à fala e aos diálogos das personagens, que constituem exatamente o elemento subtraído nos filmes de Ki-duk. Algumas das poucas reflexões diretas sobre o tema foram feitas por Pasolini, em seu pequeno texto intitulado “Le cinéma et la langue orale” (1976). Pasolini parte de uma denúncia, no campo do valor estético e cultural, à preferência pela escrita em detrimento da oralidade:

É verdade que nós estamos habituados, depois de séculos de história, a fazer apreciações estéticas apenas sobre a palavra *escrita*. Só ela nos parece digna de ser não somente poética, mas mesmo simplesmente literária. Como no cinema, ao contrário, a fala é *oral*, ela é naturalmente vista como um produto de pouco preço, ou totalmente sem nenhum preço (PASOLINI, 1976, p. 123-124).

Pasolini critica, assim, os defensores do cinema mudo que atribuem à palavra oral uma função acessória, sem nenhum valor estético. E contra o “charme” da ideia retórica de ser o cinema pura imagem, ele proclama: o cinema é audio-visual, “imagem e som, como diria um historiador das religiões, formam uma ‘biunidade’” (PASOLINI, 1976, p. 124). Mas essa constatação semiológica, segundo o autor, ainda não garante uma função precisa à fala no cinema. É no contexto de suas ideias sobre o “cinema de poesia”, como herdeiro de uma longa tradição poética oral que remonta a Homero, que o autor questiona nossos valores estéticos habitualmente voltados exclusivamente para a apreciação da palavra escrita. O som da palavra (escutado ou mesmo imaginado) é o que proporcionaria a “hesitação entre som e sentido”, a “dilatação semântica”, a suspensão poética que faz vibrar o enunciado.

Para ele, esta seria a voz que deveria ecoar no íntimo do artista-cineasta: em lugar de uma língua naturalista ou puramente informativa, “eu ressuscitaria a poesia oral (que há séculos se perde até mesmo no teatro) como uma técnica nova” (PASOLINI, 1976, p. 124).

Com Deleuze, poderíamos reformular melhor a questão da fala no cinema a partir de uma nova terminologia: os “enunciados cinematográficos” (“escritos no cinema mudo, orais no cinema falado”) teriam uma “especificidade” e “condições de pertencimento ao sistema de imagens de signos” (DELEUZE, 1985, p. 45). Os indícios para seu estudo, o próprio Deleuze se encarregou de traçar particularmente no último capítulo do *Cinema 2* (1985), *Les composantes de l’image*. No entanto, se vemos em Pasolini um esforço de fazer o cinema coincidir com o teatro pela proximidade à poesia oral, em Deleuze o interesse pelo enunciado cinematográfico significa claramente a procura de sua diferença em relação ao teatro e a outros meios de expressão, mesmo quando passa de escrito a oral e recupera a função e os traços do discurso direto.

Para o filósofo, no primeiro estado do cinema falado, a especificidade do enunciado cinematográfico era, inicialmente, integrar como componente a imagem visual, fazendo ver na imagem algo que não estaria lá desde o início e tornando-a legível de alguma maneira, desnaturalizando-a (DELEUZE, 1985, p. 298). Filma-se a palavra, a conversação, a “excitação do jogo das interações” (DELEUZE, 1985, p. 301), no que elas têm de formas sociais o menos naturalizadas ou estruturadas, isto é, não como uma vida social preexistente, dada como tal, mas no ato de fazer-se pela interação e conversação (DELEUZE, 1985, p. 299). Toda uma pragmática discursiva, uma sociabilidade em ato (que insere também os boatos, os mal-entendidos, as mentiras, os insucessos da interação, como também os sussurros, a intimidade discursiva), que fazem desse cinema um tipo de “sociologia interacionista” que não estaria plenamente conquistada pelo teatro ou mesmo pelo romance.

Mas não estaria ainda aí toda a potencialidade do cinema neste terreno. Ganharia força no cinema moderno, segundo Deleuze, um ato de fala que levaria o enunciado interativo e o discurso direto (as conquistas do cinema sonoro clássico) a um limite novo, em que personagem e diálogo passariam a ser tratados como se proviessem de outro, e o enunciado, cortado de sua ressonância direta, seria tensionado em discurso indireto livre, reverberando um novo estado do ato de fala, para além da interação e da reflexão.

Multiplicação e indeterminação de vozes no enunciado, o que não deixaria de ser um resgate de um valor literário e sonoro da palavra no cinema. E assim como a imagem visual inventa a tela branca como vazio estrutural, a fala no cinema inventa esse ato de fabulação, um puro ato de fala, que se extrai das palavras, dos sons, da música ou do silêncio (DELEUZE, 1985, p. 328). Ato também de resistência, já que a conversação tantas vezes transformaria interlocutores em vencidos e vencedores, forçando-os a mudar de perspectiva, por meio de uma fala despótica. Deleuze, para além da interação e da função comunicativa, perseguiu um enunciado fabulativo, resistente ao que o ameaça, econômico e raro, por vezes um puro ato de silêncio (DELEUZE, 1985, p. 324), que não é uma respiração ou pausa do discurso, mas sua contestação radical. É para essa direção que conduzimos nossa análise.

4 UMA ESTÉTICA DO SILÊNCIO

Em uma terminologia que se assemelha muito ao estudo recente de Lucia Santaella sobre as matrizes do pensamento e da linguagem, George Steiner, em 1958, ano da publicação original de *Linguagem e silêncio – ensaios sobre a crise da palavra*, já dizia que a matriz verbal, embora fosse “a raiz e o córtex de nossa herança greco-judaica”, não poderia ser considerada a única modalidade de realidade intelectual e sensória, coexistindo com a imagem e a música (STEINER, 1988, p. 30). Mas curiosamente Steiner (1988, p. 30) mostrou também que, ao lado dessas energias comunicativas da palavra, da imagem e da nota musical, “existem atividades do espírito enraizadas no silêncio”. Qual seria o estatuto semiótico do silêncio no plano das matrizes (sonora, visual e verbal) da linguagem e do pensamento?

O silêncio como comumente o concebemos é uma ausência de som (seja de palavras, música, ruídos), mas alguns pesquisadores têm estendido essa categoria para os outros sentidos de forma que poderíamos pensar num silêncio visual (como o que se cria em certas formas de pintura, seja pelo uso de uma só cor ou pela ausência de referências à comunicação verbal), num silêncio tátil ou um silêncio olfativo, gustativo, quando a ausência de uma sensação é percebida; o silêncio assemelha-se assim a outros processos que operam através dos diferentes sistemas ou modalidades sensoriais (KWIATKOWSKA, 1997, p. 335).

Mas seria preciso dizer também que a ideia de simples “ausência de som” não daria conta de um fenômeno comunicativo tão abrangente e diverso como o silêncio, que envolve aspectos linguísticos, discursivos, literários, sociais, culturais, espirituais etc. Em seu trabalho sobre *silent art* e o silêncio na pintura, Stacie Withers mostra que mais que uma ausência de sons, o silêncio é uma força muito positiva que mereceria ser considerada o elemento fundante. Essa força não raramente faz-se apresentar na pintura, como em Vermeer, através de figuras que, mesmo realizando tarefas diárias, encontram-se em completa absorção; e pela força da concentração contraem-se num “presente eterno” que nos convoca à contemplação, à comunhão (WITHERS, 1997, p. 351).

Historicamente Steiner percebeu na sociedade ocidental uma mudança, a partir do século XVII e que se consolida no século XX, na distribuição das energias comunicativas, tendendo à diminuição progressiva do alcance comunicativo da palavra: as palavras (e os recursos poéticos) teriam perdido “o controle natural da experiência de vida” (STEINER, 1988, p. 44), com a conquista de seu lugar pelo som musical, pela obra de arte e sua reprodução, pelas ciências: “grandes áreas do significado e da práxis pertencem agora a linguagens não-verbais como a matemática, a lógica simbólica [...]. Outras áreas pertencem às sub-linguagens ou anti-linguagens da arte não-objeto e da *musique concrète* [...]. O mundo das palavras encolheu” (STEINER, 1988, p. 43, grifo do autor).

As ciências, segundo Steiner, teriam comandado esse afastamento da esfera da manifestação verbal, com a formulação de um sistema complexo de notações simbólicas, pela matemática e pela lógica, que foi se expandindo a várias áreas do conhecimento, em linguagens técnicas com “progressiva intradutibilidade” ao verbal. Einstein mesmo teria enunciado sua experiência de um pensamento não-verbal: “as palavras e a linguagem, escritas ou faladas, não parecem executar função alguma em meu pensamento. As entidades psíquicas que servem de elemento a meu pensamento são certos signos, ou imagens mais ou menos claras, que podem ser reproduzidas e combinadas à vontade” (EINSTEIN, *apud* LEVY, 1998).

Na música estaria a experiência mais significativa, entre as artes do século XX dessa mutação, especialmente na chamada música contemporânea ou “nova música”, em que Steiner reconhece processos cada vez mais distantes da “ordenação da experiência para a

qual a linguagem dispõe de paralelos eficazes”, isto é, “nega-lhe (ao ouvinte) a possibilidade de relacionar a impressão puramente auditiva a qualquer forma verbalizada de experiência”. E até “dispensa os títulos para que este não ofereça uma falsa ponte de volta ao mundo das idéias verbais e pictóricas” (STEINER, 1988, p. 42).

Susan Sontag propôs a metáfora do silêncio como recurso de explicitação dos processos em pauta na arte moderna em seu texto “The Aesthetics of silence”:

O silêncio é a extensão mais extrema dessa relutância em comunicar, essa ambivalência em fazer contato com o público que é uma motivação principal da arte moderna [...] pelo silêncio ele [o artista] liberta a si mesmo da escravidão servil ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, antagonista, árbitro e desvirtuador de seu trabalho” (SONTAG, 2002, p. 6).

As maneiras pelas quais a arte moderna cruza o silêncio nem sempre coincidem com o silêncio literal; os artistas estão sempre falando, mas de modo ininteligível ou inaudível. É a distância criada entre artista e público, o espaço do diálogo rompido que constituem por excelência essa estética do silêncio, que teria dominado nossa experiência moderna, ancorada em vários pressupostos e mitos, segundo a autora.

Um deles seria a crença na experiência da linguagem “não apenas como compartilhada, mas também como corrompida, pesada pela acumulação histórica” (SONTAG, 2002, p. 15), o que levaria à busca do silêncio como espaço a-histórico. Postula-se assim uma percepção que não possa interferir, neutra, e a opacidade daquele que contempla; aniquila-se o sujeito que percebe, super exposto aos discursos e às imagens de seu tempo. O silêncio, para a experiência estética ocidental moderna, é uma noção complexa com uma gama de usos. No extremo dessa retórica, estão os artistas que se retiram voluntariamente da prática artística (e emudecem), e os que por força de um pensamento radical demais para o seu tempo (Artaud, Hölderlin) produzem, como dizia Foucault, nos interstícios de uma “ausência de obra” que os faz calar..

Mas esta estética tem muito pouco de silêncio literal, isto é, não se trata de uma falta de estímulo por parte do artista, já que o silêncio e o vazio só seriam percebidos em sua relação com o cheio, o gesto, o ruído, nunca deixando de implicar seu oposto e depender de sua presença. O artista não poderia abraçar o silêncio literal e ainda permanecer artista, eis a

conclusão da autora: o silêncio é sempre ruidoso, é sempre forma discursiva, é sempre parte de um diálogo, de uma retórica cultural, jamais neutro. Sontag cita o caso exemplar de John Cage e de suas composições como 4'33'', em que Cage à frente da orquestra e da plateia rege, com batuta em punho, três movimentos de silêncio. Ao terminar cada movimento de aproximadamente um minuto a plateia move-se ruidosa (sons de movimentos, tosses, risos) até o início o seguinte. Mas também em seus livros (como *Silence* e *Empty Words*), Cage é uma referência importante para a ativação da experiência (estética, retórica) do silêncio que não é a da simples ausência literal de música e da busca de um “vazio genuíno”. Mesmo quando a obra é 4'33'': “não existe uma coisa como silêncio. Alguma coisa está sempre acontecendo que produz um som” (*apud* SONTAG, 2002, p. 10). Mas ao elevar o silêncio ao estatuto de suporte e de configurador da peça musical e convocar ruídos e ritmos corpóreos, a obra descondiciona uma certa relação dada culturalmente com o universo sonoro e com a escuta musical.

5 KI-DUK: O CINEASTA DO SILÊNCIO

O cinema, escreveu Jean-Claude Carrière (1995, p. 34), “nasceu silencioso e continua a amar o silêncio”. Para o autor, o cinema teria dominado a arte do silêncio, às vezes contrapondo silêncios, para melhor perceber “emoções literalmente indescritíveis percorrerem silenciosamente o rosto” ou alguma coisa “sobre a qual não podemos dizer nada, para a qual não temos palavras, e ainda assim percebemos que contém alguma coisa significativa” (1995, p. 34 e 35, respectivamente). Mas se o cinema tem no silêncio um elemento chave desde o início, a situação hoje, segundo Carrière – que é roteirista – é de uma aceleração de ritmo constante, eliminando todas as pausas, ainda que o cineasta possa considerar fundamental um momento de descanso, para contemplar uma bela paisagem. O risco do silêncio e da pausa é de que o espectador se desinteresse, mude de canal, sem “paciência com o tipo de quietude” da qual se desacostumou (p. 26); sua integração como elemento se metamorfoseia, para aderir ao caos de imagens e de sons que vivemos cotidianamente. “Perigo de mudança de canal” rabiscam os editores sempre que uma pausa no roteiro desacelera os processos de percepção e de decifração.

É neste cenário contemporâneo, de contínua reinvenção dos modos de ver, ouvir e dizer, que vamos ao cinema para assistir os filmes de Kid-duk. O filme *Primavera, verão, outono, inverno... e primavera* (2003) nos introduz no universo de um monge em retiro num templo flutuante a educar um filho adotivo, cuja vida de erros, crimes e culpas, idas e vindas, expõe-se à aprendizagem dos preceitos budistas. É um filme de imagens vigorosas, marcadamente visual, impregnado de silêncio e pausas, dominado pela fala equânime do monge, que procura transmutar todo excesso em silêncio, não-ação. Ki-duk, que não se considera budista, mas cristão-protestante, afirma que este filme reflete alguns aspectos do budismo que não foram suficientemente apreciados, mas que existem como substrato na cultura coreana contemporânea (2006b). O filme poderia ser assim cotado entre as angústias da “psique de uma nação cuja cultura nacional tradicional, especialmente o legado de Confúcio, está desaparecendo devido à influência do capitalismo global” (MARTIN-JONES, 2006, p. 2006).

Vale lembrar que os filmes de Kiduk são parte do que vem sendo chamado de “novo cinema coreano”, que surge nas últimas décadas de um século de sucessivos traumas nacionais vividos pela Coreia do Sul (subjugação colonial ao Japão, divisão da península da Coreia, guerra da Coreia e regimes autoritários e brutais) e que abrem uma perspectiva democrática a partir da qual se pode falar mais livremente das experiências traumáticas vividas.. Tem-se observado que muitos filmes desse período perseguem personagens masculinos traumatizados e desesperados por libertarem-se de repressão, responsabilidades e ansiedades, mas que expressam a “dessubjetivação” coletiva após sucessivos regimes militares (MARTIN-JONES, 2006, p. 2006).

Os filmes de Kim Ki-duk não são exceções. Por meio do silêncio, suas personagens evidenciam sobretudo seus traumas e o forte sentimento de *han*, que a cultura asiático-coreana entende como a dor profunda daqueles que foram vítimas de injustiças e opressão social, política, econômica, cultural etc. Segundo Andrew Sung Park, autor de *The wounded Heart of God* (1993), o sentimento de *han* seria a dor das vítimas do pecado, daqueles que violentaram, oprimiram, e se expressa pela falta de esperança, pelo ressentimento, pela amargura, mas também pela violência e pela vingança. É mesmo nesta direção que Ki-duk justifica o silêncio do protagonista de *Bad Guy* (2001):

A razão de nos meus filmes existirem pessoas que não falam é por que alguma coisa muito profunda as feriu. Eles tiveram suas crenças em outros seres humanos destruídas pelas promessas que não foram cumpridas [...]. Por causa desses desapontamentos eles perderam sua fé e crença e pararam de falar com os demais. A violência em que se converteram, eu prefiro chamá-la de um tipo de linguagem física. Eu preferia pensar nela mais como uma expressão física do que apenas uma violência negativa. As cicatrizes e feridas que as marcam são signos de experiências pelas quais passam, em uma idade em que não podem realmente responder aos traumas externos. Eles não podem se proteger contra o abuso físico, de seus pais, por exemplo, ou o abuso verbal, ou das brigas de seus pais (2006a).

É curioso perceber que várias das personagens de Ki-duk, sempre motivadas por uma forte sujeição vinda do exterior, pendulam entre as consequências de *han*: ora as personagens não podem mais controlar seus sentimentos e partem para a violência física e a vingança (*Bad Guy* é o grande exemplo); ora procuram a dissolução desse sentimento por meio de um deixa-se ir, um silenciar-se, um esvaziar-se, que *Casa Vazia* exemplifica maravilhosamente: deambulação pelo mundo do protagonista, que perdeu toda a condição de ter um refúgio para si e a cada dia encontra seu lugar nas casas vazias que provisoriamente habita, na ausência de seus donos.

A raridade do elemento verbal e ambivalência do silêncio parecem aí consolidar-se. A linguagem foi absorvida pelo silêncio completo, não há mais o que dizer; o romance das personagens se constrói sem qualquer palavra. E as falas que lhes cruzam o caminho são quase sempre falas atormentadas, abusos verbais (do marido agressor, do casal que briga) ou atos de fala no sentido forte, como os comandos e perguntas do policial que o jovem insiste em não responder. Se a palavra, como disse Deleuze, por vezes produz uma assimetria entre vencidos e vencedores, essas duas personagens de Ki-duk teimam em opô-lhe uma resistência pelo silêncio ou pelo grito, como a mulher com o marido ao telefone, ou pela música, que o jovem deixa inundar as casas por onde passa.

Não falar. São derivações contemporâneas de Bartleby, o personagem de Melville que faz da expressão “preferir não” uma fórmula a desarticular os atos de fala (ordens, perguntas, promessas) que lhe são dirigidos:

Bartleby ganhou o direito de sobreviver, isto é, de permanecer imóvel e de pé diante de uma parede cega. Pura passividade paciente, como diria Blanchot. Ser enquanto ser, e mais nada.

Pressionam-no a dizer sim ou não. Mas se ele dissesse não (cotejar, sair...), se ele dissesse sim (copiar), seria rapidamente vencido, considerado inútil, não sobreviveria. Só pode sobreviver volteando num suspense que mantém todo mundo à distância [...] Se Bartleby recusasse, poderia ainda ser reconhecido como um rebelde ou um revoltado, e a esse título desempenharia um papel social. Mas a fórmula desarticula todo ato de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída. (1997, p. 83-85).

Em um dos últimos filmes de Ki-duk, *Time* (2006) as personagens principais voltam a falar, mas a presença dos diálogos reforça a impressão que os filmes silenciosos deixavam: em geral a fala é mais própria às personagens atormentadas, e a comunicação verbal parece contaminada por uma enorme violência, pois mais discute-se, grita-se, ofende-se. Nesse filme, a insatisfação e a infelicidade são atribuídas ao rosto, o que a cirurgia plástica promete corrigir. *Time* é a tentativa de busca de um novo corpo, no que isso tem de mais radical: dar-se um novo rosto. Mas só restará ao final o silêncio do próprio rosto, subjetividades sem rosto, irreconhecíveis na multidão.

Há em geral uma grande descrença no cinema de Ki-duk e não há saída pela linguagem, o silêncio é o que resta do trauma, assim como uma cicatriz. Indagado sobre o excesso de violência de seus filmes, Ki-duk (2006b) lembra que “a vida é cruel [...] ninguém pode me acusar de retratar a realidade”. Como dizia Godard “é o mundo que vive um mal roteiro” ou como disse Deleuze (1985, p. 223) “não é o que nós fazemos do cinema, é o mundo que nos parece como um filme ruim”. Filmar as coisas antes das palavras, antes dos nomes, antes dos diálogos e de seus efeitos, esse é o procedimento, como pensava Deleuze (1985, p. 225), de um cinema do corpo (Godard, Garel) que na busca de acreditar nesse mundo precisava “crer no corpo”, crer na “carne” como “germe de vida”. Curiosamente Godard é a grande referência do cinema ocidental para Ki-duk, que vem sendo também referido a Artaud, o pensador de um teatro da crueldade. Reconstituir um corpo possível é o que faz a personagem de *Casa Vazia*, com seu treino em deslocamentos imperceptíveis. Reinventar o corpo, como “instância fundante para o processo comunicativo”, prescreve Baitello Jr. (1998).

Em *Casa Vazia* e em outros filmes de Ki-duk, o silêncio nos traz de volta – pela imagem – à dimensão do corpo, à potência (destrutiva e afirmativa) do corpo, à poesia do

corpo. Se o cinema é uma arte em que a história se monta através das ações das personagens, e entre tais ações há dominância dos diálogos, esses filmes de Ki-duk exploram as ações mudas do corpo como suporte para a construção da narrativa. A restrição do elemento verbal oral não limita nem a interação entre as personagens nem a narrativa implícita do filme, que se constrói potencializando fortemente a imagem, as ações do corpo e todos os elementos sonoros não-verbais, ruídos que ganham relevo no calar das personagens, mas principalmente a música, que em tantos momentos se coloca no lugar dos diálogos a produzir sentidos entre as personagens. Também meios inusitados de interação aparecem nos filmes, como em *Casa Vazia* e *Time*, em que as personagens fazem rolar entre si, como nas brincadeiras de criança, uma bola que vai e volta, criando vínculo e afeto.

Poderíamos concluir dizendo que, de algum modo, a presença do silêncio linguístico nos filmes de Ki-duk desfaz a hierarquia das “cinco pistas” que servem como “matéria de expressão”² ao cinema (imagem, diálogo, ruído, música e materiais escritos), redistribuindo o peso da balança de nossa experiência estética de ver e ouvir no cinema. Carrière (1995, p. 48) afirmou que a linguagem do cinema (mesmo em constante metamorfose) talvez tenha se tornado familiar demais para todos nós espectadores, óbvia demais, como uma “correnteza cuja superficialidade nos afoga”, impregnados que estamos de tantas “seqüências cinematográficas que nos envolvem e nos inundam”, uma poluição, uma febre, uma procura incessante, sem pausas, “que causa depressão e fadiga”. É preciso extinguir a imagem para que possamos deter essa correnteza, diz Carrière. A subtração do elemento verbal oral nos filmes silenciosos de Ki-duk, criando vazios sonoros e outra escuta, parece desfazer as amarras tão familiares com que ligamos as cinco pistas da expressão no cinema. Não por extinguir a imagem nem por garantir-nos uma percepção total dos elementos, mas por devolver à percepção a vibração neuro-fisiológica, a onda nervosa, da qual falavam Artaud-Deleuze.

² Robert Stam (2003, p. 237)

REFERÊNCIAS

- BAITELLO Jr. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, 2005.
- BALÁZS, Bela. **Estética do filme**. Rio de Janeiro: 7ª. Arte; Edições Verbum, 1958.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **Cinéma 2 – L’image-temps**. Paris: Minuit, 1985.
- _____. **Cinema 1 – L’image-mouvement**. Paris: Minuit, 1983.
- KI-DUK, Kim. **Interview with Kim Ki-Duk** (by Volker Hummel). Disponível em: http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/kim_ki-duk.html Acesso em 14/08/2006. 2006a.
- _____. Kim Ki-duk. [2006b]. Disponível em: <www.elcultural.es/HTML/20040909/Cine/CINE10193.asp>. Acesso em: 14 ago. 2006.
- KWIATKOWSKA, Alina. Silence across modalities. In: JAWORSKI, Adam. **Silence – Interdisciplinary Perspectives**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1997, p. 329-337.
- LEVY, Pierre. **A ideografia dinâmica**: rumo a uma imaginação artificial. São Paulo: Loyola, 1998.
- MARTIN-JONES, David. **Deleuze, Cinema and National Identity**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- PASOLINI, Pier Paolo. **L’expérience hérétique**. Paris: Payot, 1976.
- PARK, Andrew Sung. **The wounded Heart of God**: the asian concept of Han and the christian doctrine of Sin. Nashville: Abingdon Press, 1993.
- ROHMER, Eric. **A palavra clara**: Entrevista. *Bravo*, São Paulo, ano 8, p. 39-41, out. 2004.
- _____. Le film et les trois plans du discours: indirect, direct et hiperdirect. In: _____. **Le gout de la beauté**. Paris: Cahiers du cinema-Editions de l’Etoile, 1984, p. 96-99.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento – Sonora, Visual, Verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SILVA, Alberto. **Cinema e Humanismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

SONTAG, Susan. The aesthetics of silence. In: _____. **Styles of radical will**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 3-34.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio – ensaios sobre a crise da palavra**. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

WITHERS, Stacie. Silence and communication in art. In: JAWORSKI, Adam. **Silence – Interdisciplinary Perspectives**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1997. p. 353- 366.