UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

As metáforas visuais e o budismo em *Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera*

ANA PAULA MARTINS LEAL

Pelotas/RS
2022

ANA PAULA MARTINS LEAL

As metáforas visuais e o budismo em *Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientação: Profa. Dra. IVONETE PINTO

Pelotas, 2022

As metáforas visuais e o budismo em *Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em _____.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Roberto Cotta

_____

Prof. Dr. Alexandre Masotti

Dedico este trabalho à Marlene Pacheco Martins.

RESUMO
O presente artigo procura, através de teorias da análise da imagem e do tempo, investigar as metáforas visuais no filme sul-coreano *Primavera, Verão, Outono, Inverno e… Primavera* (2003), dirigido por Kim Ki-duk. Observados à luz de teóricos da linguagem do cinema, como Tarkovski (1998) e Deleuze (1985), a pesquisa busca também a reflexão quanto às relações humanas e sua representação através da narrativa do diretor.

PALAVRAS CHAVES: Análise fílmica; cinema coreano; Kim Ki-duk; budismo; metáfora

ABSTRACT
This article seeks, through theories of image and time analysis, to investigate the visual metaphors in the South Korean film Spring, Summer, Autumn, Winter and… Spring (2003), directed by Kim Ki-duk. Observed in the light of film language theorists, such as Tarkovski (1998) and Deleuze (1985), the research also seeks to reflect on human relationships and their representation through the director's narrative.

KEYWORDS: Film analysis, Korean Cinema, Kim Ki-duk, buddhism, metaphor

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **6**

1. O SILÊNCIO COMUNICA **9**

1.1. Han 9

1.2. Enredo Budista 11

1.3. Análise da natureza: estações e animais 15

2. MEDITAÇÃO DO TEMPO ESTENDIDO - CINEMA E (ZEN) BUDISMO **21**

CONCLUSÕES FINAIS **26**

INTRODUÇÃO

Em meio às consequências causadas pela dispersão dos movimentos cinematográficos e da diversidade pós-moderna, o cinema contemporâneo é um importante ponto de partida para introduzir *Primavera, Verão, Outono, Inverno e… Primavera* (Bom, Yeoreum, Gaeul Geurigo… Bom, Kim Ki-duk, 2003). Especialmente exemplos originados em parte do Oriente, nomes como Apichatpong Weerasethakul (Tailândia), Tsai-Ming Liang (Taiwan) e Wong Kar-wai (China), demonstram em suas obras elementos que expressam o tempo estendido, na manipulação das imagens, diálogos e situações, trazendo ao espectador uma viagem entre o real e o mítico, características semelhantes às encontradas na direção de Kim[1]. Assim, é relevante refletir sobre o ritmo do filme, os procedimentos do diretor, neste caso, para expressar a vida de um monge através do tempo dos planos, tempo das cenas, dos diálogos e outros elementos narrativos.

Utilizando-se de planos que contemplam a natureza e a estética local, o ambiente pacífico acolhe um templo em forma de ilha, rodeado pelas águas calmas do lago Jusanji[2] e sua natureza, que respondem juntos às consequências climáticas de cada estação do ano. É um diálogo constante entre o que acontece internamente com os personagens e seu espaço físico. A partir desta convivência de mestre e aprendiz, juntamente com a relação do templo que os cerca, surgem questões da filosofia budista que vão além do esoterismo e da metafísica, muitas vezes atribuídas à doutrina, assim provocando um ensaio de reflexão à natureza humana.

Esta investigação se propõe a uma análise fílmica e, considerando que não há uma única metodologia para tanto (Aumont;Marie, 2010), optou-se por um recorte que contemple a imagem e o tempo na construção narrativa do filme escolhido, *Primavera, Verão, Outono, Inverno e… Primavera.* Nesta delimitação, discute-se as metáforas visuais na busca de identificar as representações atreladas ao budismo. Para esse objetivo, é fundamental abordar os elementos como a natureza, as relações interpessoais e os cenários, que influenciam nesses significados visuais, os quais o diretor utiliza em seu favor. Além disso, pretende-se explorar a narrativa escassa de diálogos, característica na filmografia de Kim,

---

[1] Na Coreia do Sul, utiliza-se o sobrenome antes do pronome. Portanto, 'Kim' refere-se ao último nome e 'Ki-duk', o primeiro.

[2] Lago Jusanji, província de Gyeongsang do Norte, Coreia do Sul.

buscando correlações entre essa estética silenciosa e o contexto filosófico da religião budista.

Através de elementos cinematográficos, a fotografia, luz, enquadramentos e montagem, entram em destaque para essas observações a partir de investigações, as quais serão sistematicamente reiteradas na busca de reflexões das escolhas pessoais do diretor. Considerando que Kim utiliza poucos diálogos, dando ênfase à narrativa visual, deve-se pontuar questões como ritmo dos planos, decupagem e ações dos personagens nas categorias de análise. Atenta-se, aqui, para traçar os paralelos que essas escolhas técnicas fazem com a religião zen-budista atrelada. A forma como a moral, a relação carnal e as práticas de meditações são retratadas no filme, são elementos de interesse de compreensão. Para esta análise no campo cinematográfico, a relação imagem e tempo também possui relevância.

Tratando-se de um filme com temática budista, é necessária uma leitura de apoio que compreenda e explore o assunto de forma pontual e científica. Em *Tradição do Budismo*, de Peter Harvey, professor emérito de estudos budistas na Universidade de Sunderland, encontram-se importantes referências históricas do budismo asiático, incluindo as práticas, ensinamentos e filosofia desta tradição na Coreia do Sul, auxiliando a compreensão de diversos elementos abordados no contexto do filme. A obra serve como guia de pesquisa, pela abundância de informações relevantes sobre a história do budismo, como religião e filosofia, acompanhando seu nascimento na Índia, até suas escolas sul coreanas, esta última em perspectiva mais íntima quanto ao tema escolhido. Utilizando-se desta fonte de pesquisa, é possível explorar a comparação como principal ferramenta de investigações das metáforas encontradas no filme objeto de estudo.

Ronald S. Green, doutor em Estudos Budistas pela Universidade de Wisconsin-Madison, publicou artigos sobre o tema, incluindo o livro *Buddhism Goes to the Movies*[3], este voltado de forma direta para a reflexão dos fundamentos da filosofia e prática budista, através de filmes de diversos países. O artigo publicado pela academia de estudos budistas da Universidade de Dongguk[4], *Representing Buddhism through Mise-en-scène, Diegesis, and Mimesis: Kim Ki-duk's Spring,*

---

[3] "O budismo vai ao cinema", em tradução livre.

[4] International Journal of Buddhist Thought & Culture, Dongguk University, Coreia do Sul.

Summer, Fall, Winter... and Spring[5], une-se aos objetivos principais da presente pesquisa. Green examina os elementos atrelados à religião no filme, salientando que já existem materiais referentes ao assunto na língua coreana, porém escasso em línguas estrangeiras como, em seu caso, o inglês. O autor reitera:

> Especificamente, o artigo analisa como o diretor usa o mimetismo, alegoria sazonal e vários elementos de design visual para criar um ambiente religioso multifacetado na narrativa. Analisamos seus variados usos de imagens iconográficas budistas e sons dos templos, incluindo o canto do *Heart Sūtra*, mas argumentando que Kim também constrói o enredo com simbolismo cinematográfico e metáforas retiradas da filosofia Yin/Yang, teoria dos cinco elementos, cristianismo, jainismo e folclore coreano.[6] (GREEN, 2019. p.177)

Nesse sentido, Green contribui para a ampliação do tema, sugerindo novos tópicos de pesquisa que abrangem diferentes pontos das filosofias orientais que permeiam a Coreia do Sul, naquele contexto. Para as análises das ações simbólicas e ritualísticas no filme, o autor apresenta domínio pela pós-formação em estudos das religiões sul asiáticas, das literaturas e filmes budistas, além de sociologia. O autor colabora também para a composição de tabelas que indicam as relações de *mise-en-scène*, personagens e contexto filosófico (asiático e zen-budista), dialogando com a resposta para o problema de pesquisa. Já para as análises do tempo, é relevante considerar as leituras do francês Gilles Deleuze para o contexto de estudo, no entendimento das escolhas utilizadas no filme-objeto. O autor propõe uma abordagem filosófica entre o cinema e o tempo, utilizando-se das definições de "imagem-cristal" e dos “espaços vazios”, dentre outras passagens encontradas em *A Imagem-Movimento* (1985) e *A Imagem-tempo* (1985). Ambos, possuem recortes

---

[5] “Representando o Budismo através da Mise-en-scène, Diegesis e Mimesis: *Primavera, Verão, Outono, Inverno... e Primavera* de Kim Ki-duk”, em tradução livre.

[6] Tradução da autora para:
Specifically, the paper looks at how the director uses mimicry, seasonal allegory, and various elements of visual design to create a multifaceted religious narrative. We analyze his assorted usages of Buddhist iconographical images and temple sounds including chanting of the Heart Sūtra, but argue that Kim additionally builds the storyline with cinematic symbolism and metaphor taken from Yin/Yang philosophy, Five Elements theory, Christianity, Jainism, and Korean folklore. (2019, Green, p. 177)

que tangenciam a questão atrelada ao longa-metragem investigado, acerca da relação entre imagem, tempo e memória. Sobre isso, o filósofo menciona que:

> O passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si,como o passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva. (DELEUZE, 2007, p. 103).

Considerando a forma provocada pelo cinema na maneira com a qual interpreta-se a temporalidade, ainda é possível investigar a decupagem, enquadramento e planos, como aliados para a construção da compreensão deste tempo. Deleuze, nesse âmbito, faz um estudo filosófico sobre a imagem cinematográfica. Utilizando-se da definição de *Imagem-Movimento (1985)*, o autor pondera um conjunto de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros, dialogando intimamente com os eventos presentes na obra de Kim, sendo possível investigar suas relações com o zen-budismo e seus significados filosóficos.

Com a mesma finalidade, *Esculpir o Tempo* (1998), de Andrei Tarkovski, nos permite fazer uma releitura sobre como o cinema expressa seu próprio tempo, auxiliando a compreensão dos elementos presentes no filme. Intenta-se, neste ponto, a observação das dinâmicas imagéticas do filme e como elas demonstram o tempo, memória e intenção, relacionando-os com o espaço e movimento demonstrados. Neste sentido, é possível traçar paralelos, tanto para o âmbito audiovisual, quanto para a assimilação das metáforas que se mesclam ao budismo.

1. O SILÊNCIO COMUNICA

1.1. Han

A revista eletrônica *Korean Cinema,* edição especial da história do cinema sul-coreano, indica que na última década a indústria cinematográfica do país teve considerável crescimento, apontando seu renascimento depois de um longo período de estagnação, considerando o auge nos anos 1960. Cita também o desenvolvimento na qualidade das produções, com filmes reconhecidos em premiações internacionais. Kim Ki Duk é um destes nomes, em 2004 escolhido para

os prêmios de melhor direção por *Samaria* (2004), em Berlim, e por *Casa Vazia* (Bin-jip, 2004) em Veneza.

Kim carrega uma estética característica de seu próprio repertório, com filmes que demonstram, ou sugerem, cenas de violência física, sentimentos de vingança e escassez de diálogos. Apesar destes traços marcarem também filmes no cenário do cinema sul-coreano contemporâneo, o diretor afirmou[7] em uma entrevista para a emissora turca *TRT World*, que não se identifica com a *nova onda* do cinema coreano, e diz apenas estar filmando honestidades, buscando ser entendido universalmente.

Conhecido como *Hallyu*, esta onda de entretenimento sul-coreano no cenário mundial, refere-se não somente ao fenômeno de alcance que a cultura pop deste país alcançou em pouco tempo, mas também sua ascensão social e econômica, através de importantes estratégias de desenvolvimento interno. Através da intervenção do Estado na estrutura econômica do país, conhecida como *Milagre do Rio Han*, no período de 1961 a 1996, o país pôde vivenciar um rápido e elevado crescimento em suas indústrias internas (GONÇALVES, 2022, p.1).

Neste contexto, também destaca-se a indústria da música e do audiovisual, especialmente no final dos anos 90, consequentes do desenvolvimento mencionado. O cinema sul-coreano contemporâneo igualmente reforça a continuidade no nível de popularidade com obras que, semelhante à cinematografia de Kim, apresentam temáticas análogas, relativas a elementos de violência ou forte conteúdo visual, como *Oldboy* (Oldeuboi, Park Chan-wook, 2003), *Invasão Zumbi* (Busanhaeng, Yeon Sang-ho, 2016), *Parasita* (Gisaengchung, Bong Joon-ho, 2019), e mais recentemente, a série *Round 6* (Ojingeo Geim, Hwang Dong-hyuk, 2021).

Aqui, destaca-se que estas coincidências já foram pontuadas anteriormente pelo teólogo e escritor Andrew S. Park, em *The Wounded Heart of God,* de 1993. Na leitura, Park explica o sentimento de *han* (termo sem tradução literal para o português ou inglês) que se refere às concepções de dores pessoais, frequentemente relacionadas às tristezas profundas, injustiça, raiva e ressentimentos. O autor enfatiza a questão política e histórica atrelada a estes significados, considerando que a definição de *han* passou a existir, essencialmente,

---

[7] O diretor faleceu em decorrência de complicações após contrair o vírus da COVID-19, em 2020, aos 60 anos.

após a ocupação japonesa (1910-1945), mas também após outras opressões e invasões estrangeiras.

Por ser um sentimento, um estado pessoal, que, como explicado por Park nos primeiros capítulos, acompanha gerações, é fácil encontrar elementos de *han* na indústria do entretenimento. Ivonete Pinto também discute a questão, ressaltando os eventos históricos e políticos:

> Essa variação temática é uma forma de dizer que eles não desenvolveram preferencialmente um gênero, como os chineses os filmes de artes marciais, mas incorporam todos os gêneros. A violência, abordada em suas mais diferentes representações, é motivo para um eterno retorno nas telas. Compreensível, pois além dos traumas da guerra, os coreanos carregam as marcas do regime militar, que durou de 1961 até o final dos anos 80. (PINTO, 2011, p.6)

O cinema sul-coreano contemporâneo demonstra, de forma generalizada mas com frequência, tramas que tratam destas consequências históricas, sociológicas e políticas. Através de personagens que representam um pouco de seus anseios por liberdade e independência, muitas vezes, evocando também, o sentimento de vingança e violência, apesar da diversidade de gêneros existentes nessa categoria.

Alguns dos filmes de Kim também expressam personagens com este cunho. *A ilha* (Seom, 2000), *Bad Guy* (Nappeun namja, 2001) e *Pietá* (Pieta, 2012), apesar de distintos quanto à trama, trazem seus protagonistas com elementos de *han*, e conforme pontuado por Park, referências atribuídas às suas dores de existência, confusão, e desejos de punição. *Primavera, Verão, Outono, Inverno e… Primavera,* poderia igualmente compor essa categoria, apresentando pontos que convergem quanto ao comportamento violento do protagonista, contudo, neste caso, o filme será investigado sob outras perspectivas.

1.2. Enredo Budista

Como o título do filme sugere, as estações do ano indicam uma importante participação no que diz respeito à comunicação com os protagonistas, tornando-se outro personagem silencioso, que se manifesta em segundo plano. Dividido em cinco atos, Green analisa-os minuciosamente quanto à *mimesis* e suas interpretações acerca de seus respectivos significados. Aqui ilustra-se, através da

tabela 1, uma introdução breve aos protagonistas, os quais não são referidos por nomes, ou qualquer identificação senão a visual, buscando uma compreensão mais clara ao decorrer da análise.

Tabela 1: ilustração dos personagens

	ATO E ESTAÇÃO	PERSONAGEM	ATOR
	Ato I - III Primavera I - Outono	Monge I	Oh Yeong-su
	Ato I Primavera I	Discípulo Criança I	Kim Jong-ho
	Ato II Verão	Discípulo Adolescente	Seo Jae-kyeong
	Ato III Outono	Discípulo Jovem Adulto	Kim Young-min
	Ato IV Inverno - Primavera II	Discípulo Adulto / Monge II	Kim Ki-duk (diretor)
	Ato V Primavera II	Discípulo Criança II	Kim Jong-ho

Fonte: imagem capturada de *Primavera, Verão, Outono, Inverno e… Primavera* pela autora.

Desde o ato I, é possível estabelecer os paralelos conectados com a doutrina budista, mesmo que esta tenha ampla interpretação. Alguns de seus entendimentos auxiliam na compreensão das simbologias imagéticas e situacionais, dando forma à lógica despercebida. Nesta situação, a análise das divisões de ato indica atenção especial às estações do ano, que nesse caso, não apenas auxiliam na construção de tempo, mas também ao desenvolvimento pessoal de cada personagem.

Há um jovem discípulo que se desvirtua dos ensinamentos (ato II, verão), voltando ao seu lugar de origem em busca de redenção (ato III, outono). Então seu futuro pupilo, de temperamento reincidente (último ato, primavera II), enfatiza a ideia cíclica da vida repetindo a primeira primavera do filme, com a apresentação dos personagens principais. Aqui, se tem não apenas uma metáfora da metamorfose espiritual do aprendiz, mas também um ensinamento importante no budismo: a roda de *samsara*[8] e a lei do *karma*[9].

A roda dos renascimentos, o *samsara*, na doutrina budista, representa os ciclos de vida que todos os seres devem passar até alcançar a libertação, o *nirvana*[10]. Cada ser humano, teria sido um animal, um fantasma, um ser do inferno e um deus no passado, e assim o ciclo se repete até que se alcance a iluminação almejada para o budismo, como pontuado por Harvey. Nesse sentido, também é possível interpretar que o Monge I tenha se transmutado para a forma de uma cobra após sua morte, continuando assim, seu *samsara* (figura 1).

---

[8] “Vagar”; “Perambulando”, em Páli e Sânscrito.

[9] Popularmente conhecido como “lei da causa e efeito". “O karma é comparado muitas vezes com uma semente, e as duas palavras que designam o resultado kármico, vipaka e phala, significam respectivamente 'amadurecimento' e ‘fruto’.” (2019, GREEN, p 69).

[10] Libertar-se do sofrimento e apegos mundanos: iluminação.

Figura 1: Na transição de atos (III-IV) o Monge I ateia fogo em si, sugerindo sua morte, enquanto vemos, a seguir, uma cobra se afastando do barco.
Fonte: imagem capturada pela autora.

Enquanto renascidos na experiência humana, os budistas *Mahayana* falam da graça de se obter esse tipo de reencarnação, pois é "uma maravilhosa oportunidade para o crescimento espiritual, e como pode ser interrompida a qualquer momento pela morte, ela não deve ser desperdiçada" (GUENTHER, 1971 apud HARVEY 2019, p. 68). Com isso, pode-se ponderar que o filme exprime a ideia de ciclos para promover os aprendizados psíquicos dos personagens, associados também às mudanças de estação e natureza, em constante transformação, porém ainda sim, repetitivas.

Deve-se também mencionar o conceito de *karma*, utilizado nas tradições budistas. No último ato (Primavera II), vemos que o discípulo tornou-se o novo devoto à vida monástica no templo, e eventualmente, o Monge II responsável por cuidar de um novo aprendiz (tabela 1, Discípulo Criança II), reforçando a representação de ciclos. Harvey pontua sobre a lei do *karma*, o princípio budista de que os seres renascem de acordo com a natureza e qualidade de suas ações passadas, tornando-os "herdeiros" de suas ações.

A lei da causa e efeito, influenciada pelo pupilo protagonista, inicia a partir de um relevante evento para o arco dramático, que gera seu próprio *karma*. Após buscar a relação sexual, durante o Ato II, o pupilo é absolvido pelo Monge I, que trata sua escolha como espontânea da natureza humana, isto é, o sexo não é visto como uma prática pecaminosa. Apesar disso, a paixão carnal que o pupilo

desenvolveu pela garota, desperta eventualmente o desejo de possuí-la, um apego exagerado e descontrolado. Esta sim, é uma questão frequentemente abordada no budismo.

Em resumo, o pupilo inspira seu *karma* ao experienciar a luxúria, assim vivendo as consequências de sua escolha ao, mais tarde, tornar-se assassino de sua esposa. Além disso, é possível desenvolver um terceiro paralelo à doutrina budista, pontuando a questão do apego e ilusões mundanas. Quando traça-se historicamente a figura do primeiro buda[11], Siddhartha Gotama, as leituras indianas indicam que ele tenha enfrentado um personagem semelhante a Satanás para algumas religiões, chamado Mara.

Mara, essa divindade, representa padrões de apegos, mencionados por Harvey: o desejo sensorial, o ciúme, a fome, a sede, a cobiça, a obtusidade e a letargia, a covardia, o medo do compromisso, o menosprezo aos demais, a insensibilidade obstinada e autoglorificação. A este ponto, é possível associar que a luxúria experienciada pelo discípulo, não apenas desencadeou seu *karma*, como também representou a perversão atrelada ao apego encontrado nas leituras budistas.

Assim, considera-se que o novo aprendiz (Discípulo Criança II) seria resultado do *karma* do antigo (Discípulo I, agora o Monge II). No mesmo sentido, é também possível interpretar que, ao carregar consigo uma enorme pedra até o alto da montanha (no início do último ato) o discípulo indica que transporta, exaustivamente, pesos do resultado de seu *karma*: a crueldade que cometeu com os animais, a luxúria, e o assassinato da esposa.

1.3. Análise da natureza: estações e animais

Primavera, Verão, Outono, Inverno e… Primavera se desenvolve em cinco atos bem demarcados, utilizando-se de planos pausados e contemplativos, da natureza e das ações de seus personagens. Deve-se pontuar os paralelos desta

---

[11] *Buda* não é um nome próprio, e sim um título descritivo que significa *Desperto* ou *Iluminado*. [...] *Em muitos contextos, 'o Buda' é específico o suficiente, pois significa o Buda histórico: Gotama. Desde os primeiros tempos, contudo, a tradição budista postulou que outros Budas viveram na Terra em eras distantes do passado, ou viverão no futuro.* (2019, Harvey, p. 31)

diegese imagética, em seu sentido técnico e simbólico, voltando-se para os discursos da análise do cinema e do budismo respectivamente, presentes neste contexto.

Como refletido por Green, os aspectos do tempo literal (ou seja, as estações do ano), estão intimamente ligados com os sentimentos do personagem principal, o discípulo. Em termos de significado, cada estação climática desperta uma emoção específica, de acordo com a forma com a qual o discípulo interage com o mundo à sua volta, também correspondentes às alegorias atreladas para as quatro estações. Green analisa estes tópicos juntamente das possíveis correlações com ensinamentos budistas, como explicado na tabela 2.

Tabela 2: Relação das estações do ano e o budismo

Estação do ano	**Período**	**Tema**	**Budismo (Quatro Nobres Verdades)**
Primavera I	Infância	Brincar/matar; início dos *karmas*	Primeiro: Sofrimento
Verão	Adolescência	Desejo, apego, paradoxo do desejo sexual	Segundo: Causa de Sofrimento - apego
Outono	Jovem Adulto	Desespero, sofrimento, transformação da faca	Terceiro: Cessação de sofrimento
Inverno	Adulto	Esvaziamento, paz, prática, libertação	Quarto: (Oito) Caminhos para remover Sofrimento
Primavera II	Infância	Recomeçando a vida	Primeiro: Sofrimento

Fonte: adaptado do artigo de GREEN, *Representing Buddhism through Mise-en-scène, Diegesis, and Mimesis: Kim Ki-duk's Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* (2019, p. 185)

Esclarece-se aqui que as quatro nobres verdades citadas são referentes a um dos primeiros ensinamentos budistas, como descrito por Harvey. Também denominada de *as quatro realidades verdadeiras para os espiritualmente*

enobrecidos, são estes os preceitos básicos que permeiam o budismo em grande parte de suas escolas:

> (I) *dukkha*, “o doloroso”, que abrange as várias formas de “dor”, grosseira ou sutil. física ou mental, às quais todos estamos sujeitos, além das coisas dolorosas que as engendram; (II) a originação (*samudaya*, isto é, causa) de *dukkha*, a saber, a avidez; (III) a cessação (*nirodha*) de *dukkha* pela cessação da avidez (essa cessação sendo equivalente ao *Nirvana*); e (IV) o caminho (P. *magga*, S. *marga*) que conduz a essa cessação. O primeiro sermão diz que a primeira dessas quatro Realidades Verdadeiras deve ser “plenamente compreendida”; a segunda deve ser “abandonada”; a terceira deve ser “pessoalmente experimentada”; e a quarta deve ser “desenvolvida/cultivada”. (HARVEY, 2019, p. 81)

Sobre as estações do ano, é possível refletir sobre como a natureza corresponde com a psique do discípulo e suas ações: a primavera demonstra-se como o período de inocência, de exploração e curiosidade, especialmente após longos períodos de repouso. O verão pode estar atribuído ao ritmo mais íntimo de amadurecimento, temperaturas elevadas, inquietação, representado pelo interesse sexual do discípulo pela garota. Já no outono, associado às folhas que se desprendem das árvores, demonstra-se um período de colher tudo o que restou dos últimos meses, neste caso, o sofrimento pelo descontrole emocional, “pagar por seus atos”. O inverno simboliza uma etapa de recolhimento, isolamento, espiritual e psíquico, no qual o discípulo se prepara para renascer. Assim o ciclo se reinicia em uma segunda primavera, repetindo padrões. A ideia de uma quinta estação do ano, ou seja, a segunda primavera, salienta a premissa do ensinamento budista de que tudo é impermanente.

Além disso, ainda pontuado por Green, relativo ao tempo simbólico atribuído aos elementos visuais, a mudança das estações e o movimento do templo baseado no vento e clima, reflete esta despreocupação com a pressa. Os elementos ganham forma em seu próprio ritmo, agindo em causas e consequências, retratado em sua *mise-en-scène.*

Os animais em *Primavera, Verão, Outono, Inverno e… Primavera,* também carregam seus simbolismos próprios nesse segmento, tanto para seus significados alegóricos, quanto culturais. Em cada estação climática, a presença de um animal específico no templo, pode despertar reflexões sobre suas representações metafóricas.

Aqui, vale a análise de *The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images*[12] (2010), cuja a publicação de base junguiana compila os arquétipos coletivos, sob perspectivas mitológicas, ritualísticas e simbólicas, ao redor do mundo, além da observação de Green, que investiga não apenas significados da doutrina budista, mas também da filosofia chinesa, apresentado por elementos de Yin Yang, e os Cinco Elemento. Ambas contribuem para a busca detalhada das possíveis metáforas designadas às escolhas dos animais em cena.

Como o interesse da presente pesquisa se detém no budismo do filme-objeto, a tabela 3 foi adaptada do artigo de Green, dando ênfase neste tópico, além de salientar informações que sejam relevantes para a investigação.

Tabela 3: Relação dos elementos da natureza

Estação do ano	Animal	Aparição da Cobra
Primavera	Cão (Filhote)	Amarrada com um pedaço de pedra; sangramento
Verão	Galo	Entrelaçadas durante o acasalamento
Outono	Gato	Rastejando do barco
Inverno	Cobra	Nos trajes do monge
Primavera II	Tartaruga	

Fonte: adaptado de *Representing Buddhism through Mise-en-scène, Diegesis, and Mimesis: Kim Ki-duk's Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* (2019, p. 196)

Na primeira primavera, relacionada à inocência do discípulo em sua infância, o filhote de cão indica a imaturidade e a "tolice" de suas ações, como apontado por Green. Além disso, é importante considerar que a aparição do *cão* em diferentes mitologias possui significância para as relações do homem e a morte, sendo simbolicamente, uma ponte entre a mente consciente e inconsciente. Por este ângulo, conclui-se também que a utilização de um filhote, indica sua incapacidade de discernir uma atitude como certa ou errada, traduzidas nos atos de crueldade do Discípulo Criança I.

[12] Em tradução livre: O livro dos símbolos: Reflexões sobre as imagens arquetípicas.

Green considera o mesmo significado à aparição da tartaruga, no último ato, embora não tenha se aprofundado na questão. Contudo, ao contrário da interpretação simbólica do cão, a tartaruga transmite conceito antagônico. Em termos de representatividade, frequentemente associa-se a figura deste animal como símbolo de longevidade e sabedoria, o que, neste caso, relaciona-se com o estado espiritual e mental do protagonista, agora, Monge II.

The Book of Symbols categoriza o animal no capítulo intitulado "*Criaturas Primordiais*", lembrando da capacidade de adaptação evolutiva das tartarugas, que, apesar de lentas, possuem fortes carapaças, protegendo-as dos perigos externos. Seu significado de introspecção quando há perigo, também pode exprimir a ideia de busca pelo conhecimento interior, buscando dentro de si, a resposta de suas inquietudes.

O galo no filme (ato II), possui forte significado para a narrativa, sendo um importante ponto de confronto para o desenvolvimento da trama. Green indica que sua aparição está associada ao desejo sexual do jovem discípulo, durante a adolescência. Isso porque o animal "transmite sentimentos de competitividade e agressividade" (p.192).

Sua aparição na estação mais quente do ano, igualmente é representada através da cor avermelhada de sua crista, tom intimamente associado com o elemento fogo, retratado na força Yang da filosofia chinesa, também correspondentes às energias masculinas e quentes. Ademais, países como Japão e índia, identificam o galo com o Sol em algumas de suas mitologias, como mencionado em *The Book of Symbols,* forte vínculo com o calor do verão.

Outro ponto relevante, é considerar que após a garota deixar o templo, o discípulo decide acompanhá-la, abdicando de sua vida monástica. Neste momento, o garoto leva consigo a estátua de Buda e o galo. Aqui Green considera:

> Depois que o galo e o menino vão embora, os emblemas da sexualidade, o templo mais uma vez se transforma em um espaço sagrado. No entanto, porque o Buda de pedra não está mais lá, o templo não se recupera totalmente. Isso só acontece quando o Buda de pedra está de volta no outono. Porque vemos o galo fora do templo, podemos supor que o menino só levou o Buda de pedra com ele para o mundo secular[13]. Isso significa que ele não rompe completamente suas conexões com o templo, mas mantém a possibilidade de retornar. (2019, p. 183)

[13] 'Mundo Secular', neste sentido, pode ser entendido como "a vida mundana", fora do templo.

Este segundo ato, o verão, possui não apenas importância narrativa, para o de arco dramático, mas significância para os preceitos abordados quanto aos ensinamentos budistas, a roda de *samsara*[14] e a lei do *karma*[15], são alguns destes pontos, explicados anteriormente com mais detalhes.

Na próxima estação, o outono, o animal componente é o gato, trazido pelo monge ao voltar da cidade. Nesta circunstância, Green volta a pontuar sobre as simbologias ocidentais, indicando que o "outono é a estação de transição da energia Yang para Yin, que reflete a transição do sofrimento para a iluminação" (p.182). No entanto, sobre o uso do animal neste ato, é levantada a possibilidade da representação do Tigre Branco através de sua aparição, presente no folclore tradicional sul coreano.

Este importante animal para a cultura sul coreana, carregado de mitos e lendas, é também o guardião do leste asiático, e como protetor, "o tigre branco tem a habilidade de devorar as más influências, um atributo importante a este ponto no filme" (Green, p. 181). A figura do felino, é igualmente utilizada em pinturas de templos na Coreia do Sul, com esta mesma alegoria.

Nessa situação, o gato (também de pelagem na cor branca), poderá simbolizar a proteção e salvação, considerando que o animal "perambula pelo salão principal do templo onde a imagem de Buda é consagrada" implicando que "o jovem monge está sendo protegido contra novas violações do preceito" (Green, idem, p. 182). Também ressalta-se a citação deste animal em *The Book of Symbols* para o budismo, apontando a utilização dos felinos nos monastérios não apenas para o controle da proliferação de ratos, mas pela companhia silenciosa, inspirando autocontemplação.

Mais tarde, o gato ainda tem grande ênfase, quando o monge usa sua cauda como pincel para gravar no chão o sutra[16], antes entalhado pelo discípulo com uma faca. Utilizando-se do animal como ferramenta de escrita, servindo de molde para o

---

[14] "Vagar"; "Perambulando" em Páli e Sânscrito.

[15] Popularmente conhecido como "lei da causa e efeito".

"O karma é comparado muitas vezes com uma semente, e as duas palavras que designam o resultado kármico, vipaka e phala, significam respectivamente 'amadurecimento' e 'fruto'." (2019, GREEN, p 69)

[16] Textos, e escrituras de ensinamento ou cunho religioso, especialmente de tradições espirituais indianas, presentes no hinduísmo, budismo e jainismo.

esculpimento dos ideogramas na madeira, o felino pode expressar ser um auxiliar para guiar o discípulo, que ao entalhar no chão, dissolve sua raiva, enquanto segue o caminho para a salvação do sofrimento.

Por fim, Green cita a presença da cobra como um tópico de análise, animal este que, desde o primeiro ato, tem sua aparição e importância simbólica, conforme pontuado na tabela 3. Atenta-se aqui, as diferentes situações em que o réptil se manifesta, expondo diferentes *status* de simbologia conforme a aparição. Inicialmente, amarrada em uma pedra e sangrando, em sua primeira cena, demonstra-se um momento de tortura simbólica aos arquétipos do seu ser, revelados nas suas demais participações.

No segundo momento, entrelaçadas durante o acasalamento no verão, a cobra traz representações voltadas não apenas à sua natureza, mas também, "as imagens da sedução paradisíaca e do mundo criativo, bem como a sexualidade." (p.194), como pontuado em *The Book of Symbols*. Seguido do ato III, quando o réptil se afasta do barco, sugerindo que o monge tornou-se o animal, (e em seus trajes no próximo ato), promovem a ideia do processo de transmutação e metamorfose.

Se examinado em perspectivas de arquétipos, a cobra é um animal que periodicamente passa pela troca natural de pele, processo de crescimento da sua espécie, que para o filme, carrega a imagem de transformações pessoais do discípulo entre as estações do ano. De forma geral, seus significados estão ligados ao renascimento e ressurreição do protagonista.

Nestas perspectivas, percebe-se que as escolhas dos animais por Kim, sugerem indiretamente significações para a construção narrativa e interpessoal dos personagens. Ainda que investigado por outros ângulos, a utilização destes elementos demonstra uma intenção, que, mesmo sendo interpretadas de forma diferente dependendo do ponto de vista, apresentam uma leitura mais universal de suas representações, atribuindo outro valor ao seu significado.

2. MEDITAÇÃO DO TEMPO ESTENDIDO - CINEMA E (ZEN) BUDISMO

Outra maneira de interpretar a aparição dos animais no filme, volta ao tópico de representação de tempo. A presença de animais distintos em cada estação do ano pode passar despercebida neste sentido, especialmente para a cultura

ocidental, que normalmente não associa essas figuras à passagem de tempo. Contudo, a China é um dos exemplos a utilizar de seu folclore tradicional para designar alguns animais a um determinado período de horas ou anos, como o horóscopo chinês, baseado em uma antiga lenda budista.

Dentre as diversas versões desta fábula chinesa, a maioria delas considera o mesmo fim: Buda atribuiu a cada um dos doze animais pertencentes ao horóscopo chinês, com um ano correspondente. Neste caso, a posição de chegada desses animais, conforme a lenda, também determinou seu ano próprio. A sequência está disposta na ordem: Rato, Boi, Tigre, Coelho, Dragão, Cobra, Cavalo, Ovelha, Macaco, Galo, Cão e Porco, respectivamente. Sendo assim, é importante considerar a ordem da aparição dos animais no templo do filme (Cão, Galo, Gato[17] e Cobra) que indicariam a passagem de pelo menos 10 anos entre cada ato.

Pensar no tempo, nesta circunstância, nos permite refletir na sua definição e importância para o audiovisual. Em *Esculpir o Tempo*, o cineasta soviético Andrei Tarkovski desenvolve um ensaio para entender os rumos de sua própria trajetória como diretor, em meio a um emaranhado de possibilidades contidas nesta forma de arte, que é o cinema. É importante ressaltar as considerações do autor sobre as influências da literatura, e o distanciamento do cinema em relação a esta, tornando-se uma arte de maior autonomia:

> A tentativa de adaptar as características de outras formas de arte ao cinema sempre privará o filme da sua especificidade cinematográfica, e tornará mais difícil lidar com o material de uma maneira que permita a utilização dos poderosos recursos do cinema como arte autônoma. (TARKOVSKI, 1985, p. 21)

A lógica atribuída à montagem no cinema é moldável, necessária para que o espectador participe do processo de captação da arte, alcançado de forma distinta em dramaturgias lineares, de conclusões já prontas, fornecidas por seus enredos. Nesse sentido, a *mise-en-scène*, isto é, a estrutura do posicionamento dos atores entre si e em relação ao cenário, também possui valor para a construção do filme. O

---

[17] A substituição do Tigre pelo Gato poderá estar atribuída à facilidade de manejo do animal em *set*, ou conforme explicado anteriormente, pelas significações simbólicas sugeridas por Green. Outro fator relevante é considerar que existe a adaptação deste conto budista em diferentes culturas. No Vietnã, por exemplo, o Gato está presente na fábula.

autor enfatiza que, através da *mise-en-scène,* ao invés de ilustrar uma ideia simplista, deve-se exprimir vida, demonstrando assim, o caráter dos personagens e seu estado psicológico.

Tais características de manipulação da realidade, são perceptíveis em *Sonho* (Bi-mong, 2008), também de Kim Ki-duk, filme que se utiliza da mistura de passado e presente, e do real em contraponto da ilusão. A própria temática da obra permite este tipo de experiência, narrando a história de um homem (Joe Odagiri), que vê seu sonho tornar-se realidade, no que parece se expressar em um sonho lúcido.

No enredo, elementos como a mistura das línguas japonesa e coreana nos diálogos, e a troca de atores de forma experimental, carrega a reinterpretação das representações temporais e existenciais. Apesar disso, os protagonistas não parecem perceber ou se importar com essas anormalidades, como se passassem por delírio coletivo, ou estivessem compartilhando o mesmo sonho. Sob esta análise, o filme assente uma particularidade única, possível apenas naquele universo, brincando não apenas com o tempo, mas com seus personagens, refletindo igualmente no espectador.

Estes elementos também são ambicionados por Kim em *Primavera, Verão, Outono, Inverno e… Primavera.* Apesar do título do filme expressar essa linearidade, respeitando sua ordem natural de acontecimentos, o discípulo aparece em cada ato com um claro passar de tempo. A linha do tempo para o espectador é contínua e ininterrupta, mesmo que, na realidade, alguns anos se passaram entre as estações climáticas. O desenvolvimento desta extensão de tempo está sujeita às suas próprias leis, excedendo padrões de especulação lógica.

Além disso, o diretor reflete um exemplo para as questões de Tarkovski sobre a estrutura de *mise-en-scène,* utilizando-se de uma autenticidade narrativa, através de elementos simbólicos, que contribuem para diferentes interpretações, ou de reflexões apoiadas em estudos mais íntimos de seu contexto. O desenvolvimento do presente artigo, por exemplo, apoiou-se em leituras da filosofia budista para o entendimento de suas representações imagéticas, possibilitando uma das perspectivas em sua fenomenologia.

Por outro lado, Eduardo Valente, em sua crítica para a revista de Cinema Contracampo, aponta um contraste divergente desta interpretação de Tarkovski. Em sua análise, o soviético é citado para justificar o pensamento do autor, de forma oposta à abordada até o momento neste artigo.

> Quando se fala das possibilidades da linguagem cinematográfica se aproximar mais de um discurso da poesia, ao invés da prosa, um dos nomes mais citados é sempre o do soviético Andrei Tarkovski. Pois é interessante lembrar que Tarkovski escreveu em seu seminal *Esculpir o Tempo* que detestava o que geralmente se chamava de "cinema poético" porque ele lhe parecia igualmente impositivo na sua relação com o espectador. (VALENTE, online)

Um ponto a se considerar está no termo utilizado para descrever o filme de Kim, que para Valente é *redundante* e *simplório*. A redundância da *mise-en-scène* é, na verdade, relativa, se analisada sob o ponto de recepção do espectador. Na perspectiva do leigo aos símbolos intrínsecos às filosofias orientais, por exemplo, as representações da natureza podem não ter nenhum significado explícito, portanto, a poética visual não soa redundante.

A trilha sonora é outro ponto que traz reflexões semelhantes, igualmente relatada como *óbvia* para a situação demonstrada. Entretanto, vale ressaltar que as músicas selecionadas também possuem suas significâncias, considerando que parte delas se apresentam como cânticos de ensinamentos básicos budistas, como o caso do Sutra do Coração. Para entendê-los, palavra por palavra, pode-se considerar que não são tão explícitos quanto aparentam, especialmente no cenário ocidental, ao refletir a complexidade da ampla religião budista.

O Sutra do Coração, entoado enquanto o Discípulo Criança I amarra cordas nos animais, tem significado antagônico à cena, como sugerido por Green. A análise do autor diz que “a mensagem do Sutra do Coração, ao contrário do enredo do filme, nega o sofrimento no samsara (os ciclos de renascimento) para a visão não-dual de que não há diferença entre samsara e nirvana” (p.189). Em outras palavras, o ciclo de samsara é a própria iluminação do ser. Tal lógica não soa óbvia para aqueles que não possuem conhecimento prévio dos significados íntimos à doutrina.

A obviedade apontada pelo autor, também possui relevância na perspectiva das parábolas budistas no mesmo sentido. Para os estudiosos e praticantes da vertente, sabe-se do desafio diário da auto observação, e costume de atentar-se ao momento presente, especialmente no contexto contemporâneo. É possível interpretar a tautologia expressa em *Primavera, Verão, Outono, Inverno e… Primavera* como outro ponto de metáfora: alcançar a iluminação almejada no budismo requer transpassar o *óbvio*, ou o plano visível.

Em *Arirang*[18] (2011), obra também do diretor sul coreano, Kim captura um documentário pessoal de suas reflexões internas, no ato de filmar a si mesmo, em um filme repleto de *close-ups* e silêncio. Demonstra-se uma tentativa de meditação aos seus processos criativos como diretor, este que se refere ao filme como "um monólogo estendido". Através da percepção de *auto filmagem*, entra-se neste mundo particular, captado em um único espaço, trazendo a sensação de que tudo foi gravado em um espaço de tempo próprio. A locação limitada, e a ênfase dos enquadramentos em primeiríssimos planos, trazem uma leitura mais íntima de seus significados, artifícios que colaboram com a ideia de um tempo à parte.

A ideia de ser um filme meditativo, isto é, um filme que reflete a dimensão pessoal do diretor, e reflete o silêncio intencional de seu documentário. Em outros termos, *Arirang* não dá espaços para conclusões, sendo apenas uma reflexão íntima de Kim para com ele mesmo. Nesse caso, seu filme dialoga com o espaço absorto perceptível nas práticas de algumas escolas budistas.

Já através do budismo, a meditação é um aspecto interessante de manifestar a temporalidade do ser. Aqui, cita-se o *Zen budismo*[19], a prática que "busca expressar o verdadeiro 'ser-o-que-é' de um fenômeno ou situação, seu 'espírito' vivo e misterioso tal como encontrado como parte da estrutura da existência em constante transformação" (HARVEY apud EARHART, 1974, p 138-139). Em outras palavras, a meditação através da forma *zen*, busca um estado de mente calma e contemplativa, de preferência desprovido de pensamentos, com o intento de fazer parte do tempo presente.

Essa "pausa de tempo", permite uma construção pessoal de existência e espaço, trazendo paralelos da reminiscência de quem somos, com as observações de Deleuze acerca deste tópico. Em *A Imagem-Tempo*, Deleuze descreve sobre as análises de imagem ao observador, utilizando-se da leitura das teorias de Henri Bergson. O ensaio reflete não apenas o entendimento da interpretação da

---

[18] *Arirang* faz referência à música tradicional coreana de mesmo nome, canto folclórico que "manifesta um desejo de reunificação da nação coreana entre os povos, que está presente desde a Guerra da Coreia" (KANG, 2012). E ainda relacionado de forma íntima ao sentimento de *han*, anteriormente citado, expressam canções de melodia e letras que relatam emoções melancólicas e saudosas.

[19] *Zen*, no Japão; *Chan*, na China; e *Seon*, na Coreia do Sul.

cristalização do tempo captada pelos olhos, no sentido fisiológico (traduzido em memórias e lembranças), mas também pelas lentes da câmera.

O cinema possibilita, em suas diversas formas, ressignificar a temporalidade, e para isso, é necessário considerar a maneira como o passado, presente e futuro são percebidos, em seus diferentes contextos. Para os fundamentos budistas da meditação e Deleuze, em comum, suas leituras servem como um espaço de reflexão, onde os lapsos de tempo podem coexistir.

Para Tarkovski, por exemplo, a percepção do tempo está intimamente ligada às filosofias de existência, necessário para que o ser humano (criatura mortal) seja capaz de se realizar como personalidade. Isso também significa continuar o paralelo com a memória do homem, sendo o tempo, um estado, e a memória, um conceito espiritual. As passagens do autor para estes raciocínios perpassam pelos fundamentos budistas. Enquanto *passado*, para a vivência e realidade, é análogo às memórias do ser, ou seja, suas projeções imaginárias, no cinema o *presente* torna-se imortal, captado pela câmera. Já na prática do *zen*, sentar-se em meditação também possibilita a pausa dos tempos, tornando o *presente*, o único momento de acesso.

Sob esta análise, é possível apreciar, através de *Primavera, Verão, Outono, Inverno e… Primavera,* observações que associam-se com a arte de interpretar o tempo e o espaço. A filosofia de suas representações permite amplo entendimento, neste caso, tanto para a relação quanto à religião, quanto para o estudo do cinema e sua história. Nesta circunstância, ambos dialogam comumente, contribuindo para as identificações que respondem aos problemas de pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerar que o filme objeto de estudo comunica através de sua linguagem e relação com a religião (zen) budista, foi preciso atentar para os seus possíveis significados, analisando de que modo o longa-metragem apresenta suas metáforas. A construção de representações visuais referentes aos ensinamentos da doutrina, ligados ao desejo, maturidade, arrependimento e ascensão, por exemplo, provoca um ensaio de reflexão à natureza humana. Foi possível identificar estes pontos na trama através da análise dos signos presentes ao longo dos atos.

Utilizando-se, em especial, das quatro estações como base de arco dramático, a história do discípulo desvirtuado por suas próprias inquietudes, mostra a relação deste ciclo tão abordado no budismo. Tal como o jovem discípulo que se desvirtua dos ensinamentos e se arrepende, voltando ao lugar de origem em busca de sua redenção, seu então futuro pupilo - Discípulo Criança II, Primavera II - também revela a ideia cíclica da vida, repetindo a primeira primavera do filme, com a reapresentação dos personagens principais, como levantado no início da pesquisa.

Green suscita a questão de que Kim não se considera budista, e que, acima de classificar o filme-objeto como próximo à religião, é possível sugerir uma leitura com bases cristãs em certos pontos. O autor aponta que alguns críticos sugerem que o modelo conceitual de Kim tem mais afinidade com o pecado original cristão[20] do que a iluminação budista, por exemplo. Apesar disso, através da leitura comparativa e analítica, percebe-se que *Primavera, Verão, Outono, Inverno e… Primavera* não exprime ideais relacionados exclusivamente ao budismo sul-coreano, embora, ainda sim, indica uma de suas principais premissas: o *nirvana*, a iluminação.

Como indicado a partir do segundo capítulo do presente artigo, o *silêncio* indica significados que apontam para estas conclusões. Há silêncio no sentimento de *han*, na natureza extrínseca, e na escassez de diálogos entre os personagens. Nesse sentido, deve-se considerar o preceito budista do *vazio*[21] nestes espaços.

Mediante leituras acerca do tempo interpretado no cinema, Tarkovski e Deleuze igualmente enfatizam o poder da manipulação do tempo, com o objetivo de gerar ao seu espectador um leque de interpretações da narrativa. Paralelos quanto à postura do zen budismo, a meditação, ou seja, o estado manifesto no agora, presente nestas análises, aponta para a parábola existente na construção no filme-objeto.

Vale aqui relembrar e enfatizar os conceitos arquetípicos e simbólicos representados na análise da natureza, que, através de pequenas expressões, constroem a interpretação geral de alegoria. Em outras palavras, dividido em

---

[20] Partindo de Adão e Eva, como personagens bíblicos, o contato sexual também exprime o início do sofrimento humano.

[21] Diz-se a qualidade de uma mente vazia, prática de desfazer-se de uma forma concreta.

distintos momentos de metáforas visuais, o filme encaminha para a construção da narrativa que instiga a *iluminação* de seu protagonista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **A análise do Filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GONÇALVES, Cátia. **O processo de industrialização da Coreia do Sul**: **intervenção estatal na construção de uma economia exportadora.** Universidade de Lisboa. Instituto Superior de Economia e Gestão, 2022. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.5/24429. Último acesso em 30 de Maio de 2022.

GREEN, Ronald S. **Representing Buddhism through Mise-en-scène, Diegesis, and Mimesis:** Kim Ki-duk's Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring. Dongguk University, Coréia do Sul. 2019. Disponível em: https://doi.org/10.16893/IJBTC.2019.06.29.1.177. Último acesso em 26 de Maio de 2022.

HARVEY, Peter. **A tradição do budismo: História, filosofia, literatura, ensinamentos e práticas.** São Paulo: Cultrix, 2019.

KANG, Imgyu. **Evolving nationalism in Korean music as seen in Ahn Eak-Tai's Korean fantasy and Missa Arirang by Huh Cool-Jae**. University of Alabama, 2012. Disponível em https://ir.ua.edu/handle/123456789/1581

Korean Film Council. **STATUS & INSIGHT: Korean Film Industry**, 2018. Disponível em: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/publications/books.jsp?catCd=640106. Último acesso em 30 de Maio de 2022.

PARK, Andrew. **The wounded heart of God**: **the Asian concept of han and the Christian doctrine of sin**. Abingdon Press, Nashville, 1993.

PINTO, Ivonete. **Cinema coreano - A fronteira da sanidade.** Revista Teorema Crítica de Cinema, nº 18, agosto 2011, p. 05-10.

RONNBERG, Ami & MARTIN, Kathleen. **The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images**. Eslováquia, Tasken, 2010.

SEVERINO, Antônio. **Metodologia do trabalho científico.** 23. ed. São Paulo: Cortez, 2010. 2014

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

VALENTE, Eduardo. Revista de Cinema Contracampo: **Primavera, Verão, Outono, Inverno e... Primavera.** Disponível em: http://www.contracampo.com.br/61/primaveraverao.htm. Último acesso em 07 de novembro de 2022.