



**Hong Sang-soo encontra Quentin Meillassoux:
contingência e repetição em *Certo agora, errado antes***

**Hong Sang-soo encuentra a Quentin Meillassoux:
contingencia y repetición en *Ahora sí, antes no***

**Hong Sang-soo meets Quentin Meillassoux:
contingency and repetition in *Right now, wrong then***

Bernardo Sollar Godoi^I

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-2514-5217>

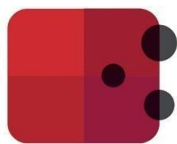
Dalila Rodrigues de Amorin^{II}

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil
<https://orcid.org/0009-0003-7728-0274>

Resumo: O artigo explora a relação entre contingência e repetição no cinema de Hong Sang-soo, com foco no filme *Certo agora, errado antes* (2015). Identificamos três abordagens anteriores da obra (de inspiração deleuziana, humanista-existencial e psicanalítica) que centralizam a participação subjetiva do espectador na constituição do sentido do filme. Sugerimos, todavia, que a ênfase excessiva na perspectiva do sujeito-espectador ofusca o papel da contingência no próprio arranjo repetitivo construído por Hong. Para evidenciar essa dimensão, articulamos nossa leitura a entrevistas do diretor e à filosofia especulativa de Quentin Meillassoux (2008, 2016), para quem a contingência é a única necessidade (isto é, não há razão suficiente para que qualquer estado de coisas persista). Em suas declarações, Hong defende a ideia de “infinitos mundos possíveis” e a inserção de elementos não planejados no processo de filmagem. Essa afinidade entre o gesto cinematográfico de Hong e o pensamento de Meillassoux permite conceber a repetição no filme não como portadora de sentido, mas como indicio da precariedade do próprio sentido. Ainda que certos eventos se repitam, eles o fazem por força de uma contingência indiferente ao olhar humano. Nesse ponto, uma leitura psicanalítica se torna útil: o sentido surge como função de gozo, e não como reflexo de uma ordem racional. Assim, ao destacar o papel da contingência, argumentamos que o cinema de Hong não afirma sentidos, mas os desestabiliza, revelando o esforço do sujeito em projetar inteligibilidade sobre mundos que, em sua estrutura, estão desprovidos de razão de ser.

Palavras-chave: Contingência; Filosofia especulativa; Hong Sang-soo; Repetição.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

e1281

Resumen: El artículo explora la relación entre contingencia y repetición en el cine de Hong Sang-soo, con foco en la película *Ahora sí, antes no* (2015). Identificamos tres enfoques críticos previos de la obra (de inspiración deleuziana, humanista-existencial y psicoanalítica) que centran la constitución del sentido en la participación subjetiva del espectador. Sugerimos, sin embargo, que este énfasis oculta el papel de la contingencia en el propio arreglo repetitivo concebido por Hong. Para evidenciar esta dimensión, articulamos nuestra lectura con entrevistas del director y con la filosofía especulativa de Quentin Meillassoux (2008, 2016), para quien la contingencia es la única necesidad (es decir, no hay razón suficiente para que cualquier estado de cosas persista). En sus declaraciones, Hong defiende la idea de “infinitos mundos posibles” y la inclusión de elementos no planificados en el rodaje. Esta afinidad entre el gesto cinematográfico de Hong y el pensamiento de Meillassoux permite concebir la repetición en la película no como portadora de sentido, sino como indicio de la precariedad del propio sentido. Incluso cuando ciertos eventos se repiten, lo hacen por la fuerza de una contingencia indiferente a la mirada humana. En este punto, una lectura psicoanalítica se vuelve útil: el sentido emerge como una función del goce y no como reflejo de un orden racional. Así, al destacar el papel de la contingencia, sostenemos que el cine de Hong no afirma sentidos, sino que los desestabiliza, revelando el esfuerzo del sujeto por proyectar inteligibilidad sobre mundos que, en su estructura, carecen de razón de ser.

Palabras clave: Contingencia; Filosofía especulativa; Hong Sang-soo; Repetición.

Abstract: The article explores the relationship between contingency and repetition in the cinema of Hong Sang-soo, with a focus on the film *Right Now, Wrong Then* (2015). We identify three previous critical approaches (inspired by Deleuzian, humanist-existential, and psychoanalytic perspectives) that emphasize the viewer's subjective role in constructing the film's meaning. However, we suggest that this emphasis tends to obscure the role of contingency in the very repetitive structure conceived by Hong. To highlight this dimension, we draw on interviews with the director and on the speculative philosophy of Quentin Meillassoux (2008, 2016), for whom contingency is the only necessity – that is, there is no sufficient reason for any given state of affairs to persist. In his statements, Hong advocates the idea of “infinite possible worlds” and embraces the inclusion of unplanned elements in the filming process. This affinity between Hong's cinematic gesture and Meillassoux's philosophy allows us to understand repetition in the film not as a bearer of meaning, but as a sign of the precariousness of meaning itself. Even when certain events appear to repeat, they do so by force of a contingency indifferent to human interpretation. At this point, a psychoanalytic reading becomes useful: meaning emerges as a function of jouissance, not as a reflection of rational order. Thus, by foregrounding the role of contingency, we argue that Hong's cinema does not affirm meaning, but rather destabilizes it – revealing the subject's effort to project intelligibility onto worlds that, in their structure, lack any reason for being.

Keywords: Contingency; Speculative Philosophy; Hong Sang-soo; Repetition.

*Nada acontece duas vezes,
Nem acontecerá. Eis nossa sina.*

Wisława Szymborska

Introdução

A repetição é um elemento central e característico na filmografia de Hong Sang-soo. Na maioria de seus filmes, se não em todos, testemunhamos histórias de personagens ligados ao universo cinematográfico (como diretores, atores, professores ou estudantes de cinema) e cenas de encontros e reencontros que parecem ocorrer sem um motivo imediato. Ocasionalmente, esses momentos incluem diálogos



acompanhados por constrangimentos, refletindo o constante fracasso na comunicação, especialmente entre homens e mulheres. As cenas frequentemente envolvem o consumo excessivo de álcool (principalmente *soju*) em bares e restaurantes, o que leva, por vezes, à revelação de conflitos internos ou segredos que transformam subitamente as circunstâncias correntes. Os personagens de Hong geralmente são sujeitos fragilizados e com recursos precários para lidar com o que sentem. O ritmo das cenas é lento e a câmera tende a permanecer estática, com longos planos-sequência e esporádicas aplicações de *zoom in* e *zoom out*, aparentemente para destacar uma mudança no estado emocional de algum personagem. Os filmes geralmente retratam situações banais e cotidianas, que parecem desprovidas de profundidade significativa. Além disso, o diretor é conhecido por incorporar o improvisado em suas produções, tanto na atuação dos atores quanto na própria elaboração do roteiro.

Diversos autores já chamaram a atenção para o papel da repetição nos filmes de Hong (Barea, 2021; Koza, 2018; Hong; Ferreira; Gester, 2018; Irene Lee, 2017; Lippit, 2004; Quandt, 2018; Tereza, 2021). Entre esses autores, podemos destacar a análise de Barea (2021) como um exemplo representativo. Ela associa a repetição na obra do diretor com a perspectiva deleuziana da repetição diferencial e a sensação de *déjà vu*. Essa perspectiva fornece um tratamento sofisticado do ponto de vista do sujeito-espectador, ao colocar em cena a experiência subjetiva de indiscernimento temporal momentâneo entre passado e presente. Contudo, suspeitamos que ela deixa de lado o papel que a contingência cumpre nos filmes de Hong, relacionada à irrupção de mundos independentemente da forma como os sujeitos captam os filmes. Contrainstintivamente, sugerimos que uma interpretação que enfoca demasiadamente na percepção do sujeito-espectador sobre as repetições, deixa de lado a função da contingência na própria trama de repetição montada pelo diretor.

Embora a repetição figure de modo ostensivo nos filmes de Hong, tal processo contrasta com o método do diretor, que se deixa guiar por ocorrências eventuais, operando por um modo de criação menos clássico e menos dependente da lapidação técnica posterior. Desenha-se, assim, a tensão a ser explorada: de um lado, Hong recorre sistematicamente à repetição como procedimento formal e narrativo ao longo de sua filmografia; de outro, é justamente a contingência das situações, aliada à decisão de evitar múltiplas edições, que parece funcionar como motor central de sua criação. Essa tensão entre contingência e repetição contribui para compreender a especificidade da estética de Hong Sang-soo.

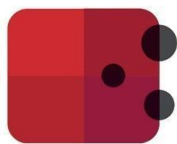


Nesse sentido, por mais que os filmes de Hong sejam permeados de repetições, afirmamos que eles somente o são por preservar um espaço àquilo que, antes de tudo, *pode* não se repetir ou, melhor, àquilo que *pode ser* assim ou de outra forma, sem qualquer razão de ser. Argumentamos que o cinema de Hong faz um grande elogio à contingência, pela iminente dificuldade (senão, impossibilidade) de efetivamente produzir uma repetição. Seus filmes são repletos de eventos fortuitos que são passíveis de ocorrer justamente pelo modo como o diretor organiza o seu trabalho: planejamentos mínimos na elaboração de roteiros e na locação, abertura ao improviso de atores, filmagens com o mínimo controle sobre a cena etc. Diferentemente, então, de considerar a repetição como a característica central do filme, argumentamos que a contingência é seu principal componente, fazendo-se presente no estilo de Hong, que não se opõe ao surgimento do que lhe ocorre: pelo contrário, o diretor a incorpora à produção de seus filmes.

Durante a 70ª *Berlinale*, Hong participou de uma coletiva de imprensa a propósito de seu filme *A mulher que fugiu* (Hong Sang-soo, 2020). Em determinado momento, uma participante lhe dirige uma pergunta elaborada, buscando saber se o diretor parte de uma ideia geral e estruturada antes de realizar seus filmes, talvez como uma antítese do ritmo acelerado das cidades sul-coreanas. A expectativa de uma resposta igualmente densa é rapidamente frustrada: Hong responde, de forma direta, que não trabalha com ideias predefinidas que orientem suas produções. No entanto, o que de fato marca a cena não é a resposta em si, mas o toque repentino de seu celular, que interrompe sua fala de maneira abrupta. O mediador prontamente comenta: “Isso é muito um filme de Hong Sang-soo”¹ (Sowansoo, 2020, tradução nossa); e risadas tomam conta dos segundos subsequentes. Essa interrupção imprevista funciona como uma contingência que ilumina o *modus operandi* do cinema de Hong.

Outro aspecto que endossa nossa suspeita aparece em uma entrevista concedida por Hong (Koza, 2018; Ferreira; Gester, 2018), na qual comenta sobre seu filme *Certo agora, errado antes* (Hong Sang-soo, 2015). O diretor afirma que as duas “partes” do filme são mundos radicalmente independentes. Contudo, a partir do momento em que um sujeito compreende o filme estabelecendo uma relação entre essas duas partes, os mundos colapsam, deixando de existir enquanto possibilidades infinitas. Em outras palavras, a atribuição de sentido parece operar como um mecanismo que reduz a virtualidade da contingência, esvaziando sua abertura infinita. A

¹ Do original: *This is a very Hong Sang-soo film.*



contingência, tal como podemos ler em Hong, permanece como possibilidade real, independentemente do que um sujeito venha a pensar ou projetar sobre ela.

Diante da tensão entre a maneira como Hong concebe seus filmes e certas interpretações de sua obra, propomos uma leitura de *Certo agora, errado antes* (2015), que privilegia os conceitos de contingência e repetição. Nossa hipótese é que esses conceitos oferecem uma via de acesso mais afinada com o que identificamos como a própria perspectiva do diretor. Escolhemos esse filme porque a temática da repetição, embora recorrente em sua filmografia, se manifesta aqui de forma mais explícita e concentrada no interior da própria narrativa. Argumentamos que os fundamentos teóricos que orientam esse filme são mais compatíveis com a abordagem de Quentin Meillassoux (2008, 2016) sobre a contingência e que a repetição é oriunda de um gozo do sentido do sujeito-espectador.

O texto está organizado da seguinte forma: iniciamos com uma breve apresentação da trama de *Certo agora, errado antes*. Em seguida, examinamos algumas interpretações críticas do filme, bem como uma entrevista do diretor. Posteriormente, introduzimos a problemática da contingência a partir da filosofia de Meillassoux, delineando a plataforma conceitual que nos permite reavaliar o filme sob uma nova luz. Por fim, exploramos como o cinema de Hong mobiliza as questões da contingência e da repetição, articulando o conceito de contingência de Meillassoux à concepção psicanalítica sobre o modo como o sujeito lida com o que não se deixa capturar pela simbolização. Essa articulação nos permite compreender o papel do sujeito-espectador diante das contingências que atravessam a narrativa e desestabilizam qualquer atribuição estável de sentido.

A trama de *Certo agora, errado antes*

Na 68ª edição do *Festival Internacional de Cinema de Locarno*, em 2015, Hong recebeu o prêmio Leopardo de Ouro pelo filme *Certo agora, errado antes*. O longa retrata a história do encontro acidental entre dois desconhecidos, o diretor Han Chun-soo (Jung Jae-young) e a jovem pintora Hee-jung (Kim Min-Hee), que somente aconteceu porque o diretor chegou, por engano, um dia antes à cidade em que proferiria uma conferência após a exibição de seu filme. A partir desse encontro, é desenvolvida uma intimidade acompanhada de momentos embaraçosos, sem que se compreenda muito bem o movimento pelo qual os eventos se sucedem.



Esse tipo de narrativa, associada à forma de conduzi-la, não é nada incomum nos filmes de Hong. Na verdade, como apontamos anteriormente, sua extensa filmografia é curiosamente marcada pelo papel atribuído à contingência e à repetição. As repetições, no entanto, não acontecem apenas de um filme para outro. Elas também podem ocorrer no interior de um mesmo filme. É o caso de *Certo agora, errado antes* (Hong Sang-soo, 2015). O longa é dividido em duas partes. Em ambas, observamos os mesmos personagens, as mesmas locações, o mesmo figurino, os mesmos temas nos diálogos e a mesma sequência de desenvolvimento da trama. A duração de cada parte é quase a mesma, com uma diferença de aproximadamente 10 minutos a mais para a segunda. O que chama a atenção é a maneira como Hong explora, com certa rigorosidade formal, como a inserção de uma mínima diferença na repetição mobiliza efeitos acentuadamente discrepantes se compararmos as duas partes do filme.

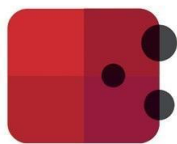
Inicialmente, descreveremos o que há de comum em ambas. Toda a trama acontece em decorrência do engano de Han Chun-soo por ter chegado um dia antes à cidade de Suwon. Seu objetivo era apenas conversar com a audiência sobre seu filme, mas, agora, como tinha tempo livre e era sua primeira vez na cidade, resolve passear. Visita o palácio Haenggung e vagueia sem destino por suas dependências. Decide descansar, escorado em uma coluna do templo Boknaedang, no interior do palácio, onde, pouco depois de fechar os olhos, é surpreendido por um ruído e se depara com a jovem pintora Hee-jung, sentada no mesmo ambiente. Conversam brevemente por ali. Ele a convida para ir a uma cafeteria, e, de lá, ela o convida para conhecer seu ateliê. Após o ateliê, agora fim de tarde, aparecem vagueando sem rumo pela cidade. Han Chun-soo se depara com um restaurante de sushi e chama Hee-jung para entrar. Comem sushi e se embriagam com *soju*. O diretor então revela que se apaixonou pela pintora. Terrível embaraço! Em seguida, ela se lembra de que combinou de ir à casa de uma amiga e o convida para ir junto. Vão e, quando chegam à casa, bebem até se cansarem. No dia seguinte, o diretor vai à exibição do seu filme e se desentende com o moderador do debate. Ele vai embora, e o filme termina como se permanecesse inacabado.

De uma parte para a outra do filme, há sutis diferenças nos diálogos, acompanhadas de leves alterações formais na angulação do enquadramento da câmera, que culminam em histórias distintas. A seguir, mostramos alguns desses exemplos e os enumeramos, para que ficasse explícita a “correspondência diferencial” entre a primeira e a segunda parte no que se refere à mesma cena. A primeira parte é iniciada com o título (1) *Certo antes, errado agora*. (2) Quando estão no ateliê, Han



Chun-soo faz uma descrição elogiosa à pintura da artista, que logo se sente emocionada por ter seu trabalho reconhecido por um diretor famoso. (3) A cena da declaração de amor no restaurante é marcada por um grande constrangimento. Han Chun-soo sai do restaurante para fumar um cigarro. (4) Mais tarde, na casa da amiga de Hee-jung, o diretor é duplamente desmascarado. Depois de escutar acerca do elogio à pintura, uma das amigas reconhece o diretor e revela que aquela descrição é um comentário genérico que ele faz, em entrevista, a respeito dos próprios filmes. Essa revelação é seguida de outra. No meio da exposição de boatos sobre já ter se envolvido com mulheres de sua equipe de filmagem, confessa que é casado. Em toda a cena, Hee-jung se encontra estrategicamente no meio dos personagens, no centro do quadro. Após essas revelações, o *zoom in* na jovem pintora exhibe que está desapontada. O enquadramento exclui quase completamente os demais personagens: o que eles dizem não importa mais. Ela é absorvida pela decepção e, pouco depois, dirige-se para um quarto. O diretor continua bebendo com as pessoas por mais um tempo. Em seguida, vai ao quarto e a encontra deitada sobre a mesa. Ela não quer mais vê-lo. Cada um regressa sozinho para casa. (5) No dia seguinte, Han Chun-soo vai a seu compromisso. Uma das amigas de Hee-jung aparece para a sessão de debate. A resposta que dá à pergunta do moderador começa com a descrição geral que tende a fornecer, mas logo se mostra enfurecido na continuação da resposta. Sai mais cedo do que o previsto, consternado. Fuma um cigarro, reclama do moderador do evento com a amiga da jovem pintora, que estava presente, e com sua assistente. (6) A primeira parte termina com o diretor indo embora.

A segunda parte leva o título do filme, (1) *Certo agora, errado antes*. Dessa vez, (2) o comentário de Han Chun-soo sobre a pintura de Hee-jung não soa tão elogioso. Assemelha-se a uma “interpretação selvagem”, que deixa a jovem pintora aborrecida e irritada. (3) Mais tarde, no restaurante, a declaração de amor é seguida pela revelação embaraçosa de que é casado. A decepção da jovem pintora, no entanto, não chega ao ponto de ela querer afastá-lo, como na primeira história. Dessa vez, Han Chun-soo se mostra menos galanteador e com mais conflitos internos. Apesar da circunstância, ambos cultivam um apaixonamento inibido. (4) Mais tarde, na casa da amiga, Hee-jung esteve o tempo todo no quarto, enquanto o diretor bebia com as pessoas na sala. Subitamente, sem qualquer motivo aparente, o diretor se levanta, já bastante embriagado, e tira a roupa diante das duas amigas, constrangendo-as. Em seguida, o filme corta para a cena no quarto, onde Hee-jung se encontra deitada sobre a mesa. Agora, os dois vão embora juntos, como um casal apaixonado. (5) Quando



parece que vão se entregar à paixão, um obstáculo fortuito se lhes interpõe: uma ligação da mãe da jovem. No dia seguinte, Han Chun-soo vai para a exibição de seu filme. Do lado de fora, Hee-jung aparece, e eles conversam. Estão felizes em se ver. Ela entra para assistir ao filme. (6) A segunda parte se encerra com a pintora saindo do prédio onde o filme foi exibido, indo embora sozinha.

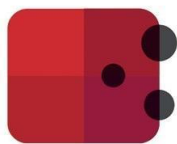
Leituras correntes sobre o filme

Os filmes de Hong têm recebido ampla atenção da comunidade acadêmica, mobilizando a elaboração de dissertações e teses (Medeiros, 2018; Warren, 2015), artigos e dossiês em periódicos especializados (Deutelbaum, 2014). No que se refere especificamente ao filme *Certo agora, errado antes*, a situação não é diferente. Inclusive, muitos dos comentários sobre o filme não estão circunscritos apenas nos estudos de cinema, fazendo referências a autores, por exemplo, da filosofia e da psicanálise (como veremos). Contudo, embora existam interpretações sobre a obra, muitas delas não exploram de forma aprofundada a função central da contingência na trama. Para compreendermos essa particularidade, examinemos antes algumas das análises existentes sobre o filme.

Irene Lee (2017) analisa o filme sob a ótica da ética do desejo na psicanálise lacaniana. De forma preliminar, a autora argumenta que a divisão do filme em duas partes estabelece uma estrutura paralela que desafia a produção de um sentido unificador, proveniente da junção entre significante e significado. Essa divisão insere a obra em um “espaço desprovido de sentido”, característico aos filmes de Hong, onde até mesmo declarações como “eu te amo”, normalmente vistas como afetivamente estimulantes, não são capazes de provocar um sentimento de surpresa ou emoção no espectador. Pelo contrário, essas declarações frequentemente transformam o público em testemunha de um constrangimento inerente à cena presenciada.

Segundo Irene Lee (2017), a intenção do diretor não seria fornecer uma mensagem moral ou um sentido último ao filme, mas sim permitir que novas versões e outras possibilidades de repetição emergjam. Para que isso ocorra, o espectador é convocado a investigar algo de si na interpretação da obra, um processo que ocorre com frequência nos filmes de Hong.

Posteriormente, Irene Lee (2017) sugere que a divisão do filme permite um movimento ético relacionado à posição de sujeito dividido frente a seu desejo. Enquanto



a primeira parte representaria uma posição patológica e passiva, a segunda ilustra uma transformação em direção a uma posição livre e proativa, conquistada pela repetição. Segundo a autora, essa dinâmica refletiria uma ética do desejo, na medida em que a repetição falha em satisfazer o desejo enigmático do Outro. Tal ética, em consonância com a perspectiva lacaniana, forneceria, assim, uma chave de leitura para atribuir sentido à repetição banal de eventos casuais.

Afastando-nos de uma leitura psicanalítica, Barea (2021) realiza uma profícua análise de *Certo agora, errado antes*, a partir de uma matriz teórica bergsoniana e deleuziana. De acordo com a autora, a estrutura do filme consistiria em duas narrativas, nas quais a primeira metade ecoa na segunda, estabelecendo uma forma específica de repetição. Nesse contexto, a repetição criaria uma experiência de *déjà vu*, impossibilitando efetivamente a experiência do mesmo. O ponto de inflexão, situado no meio do filme, provocaria a impressão de assistirmos ao mesmo conteúdo. Contudo, ao inserir elementos sutilmente distintos, Hong sugeriria a coexistência do passado e do presente, entrelaçando a memória potencial do mesmo com uma percepção diferencial da experiência. Dessa forma, o *déjà vu* evocaria uma temporalidade do potencial, que mescla memória e percepção.

Segundo a autora, essa estrutura refletiria o próprio título do filme: a segunda parte, que termina supostamente bem, remete ao sintagma *Certo agora* do título, enquanto a primeira parte, com um desfecho inconveniente, se relaciona ao sintagma *Errado antes*. Essa composição se torna viável pela sensação de *déjà vu*, criada por uma espécie de espelhamento duplo. O passado penetra no presente como um *déjà vu* e, ao mesmo tempo, instaura uma dialética entre o virtual e o atual. É o que Deleuze denomina imagem-cristal: o instante em que o passado e o presente se tornam indiscerníveis. A partir desse raciocínio, Barea conclui que a repetição diferencial, proposta pelo filme, funciona “como o ouroboros mítico”, que “consiste de um ciclo contínuo no qual a mesma imagem retorna diferentemente [...]”. Em resumo, o Eterno Retorno não é mais uma roda cronológica, mas um circuito que introduz mudanças diferenciais através de repetições”² (Barea, 2021, p. 16, tradução nossa).

A repetição também aparece no breve ensaio de Tereza (2021), onde a autora identifica que o mínimo de diferença entre as duas partes do filme gera uma surpreendente sucessão de novas perspectivas. Ela sugere que se trata de “um mesmo

² Do original: *Like the mythical ouroboros, it consists of a continuous cycle in which the same images return differently [...]. In brief, the Eternal Return is no longer a chronological wheel but a circuit which introduces differential changes through repetitions.*

encontro visto duas vezes”, portador de uma moral implícita condensada na seguinte pergunta: “a fortuna brota do interior?” (Tereza, 2021, p. 152). Essa moral residiria nas consequências da escolha de revelar ou ocultar os próprios pensamentos. Na primeira metade do filme, Han Chun-soo decide ocultar seu casamento para se aproximar de Hee-jung, espelhando o título *Certo depois, errado agora*; já na segunda metade do filme, ele opta por ser mais transparente, mesmo que isso gere conflitos desconfortáveis para quem os escuta, donde então o título *Certo agora, errado antes*. Em resumo, Tereza (2021) concebe a capacidade de escolha como a “mínima diferença” que não apenas define as duas perspectivas do filme, mas também caracteriza uma virtude essencialmente humana.

Sinteticamente, essas interpretações carregam três perspectivas distintas. A primeira, baseada na ética psicanalítica do desejo, propõe que, ao agirem eticamente orientados por seus desejos na segunda parte, mais do que por uma orientação moral, os personagens se aproximam de um “final feliz”. A segunda, de inspiração deleuziana, compreende a repetição diferencial como um contínuo temporal, no qual o tempo se dobra sobre si mesmo. A terceira, aparentemente de viés humanista-existencial, valoriza a liberdade de escolha humana na construção de uma experiência moral e individual.

Embora todas essas abordagens sejam úteis para explorar os conflitos internos, as repetições diferenciais e a liberdade de escolha presentes no filme, elas falham em capturar profundamente a contingência das situações retratadas. A abordagem psicanalítica de Irene Lee, apesar de sua tentativa explícita de evitar uma conotação moral, ao identificar uma ausência de sentido no espaço fílmico de Hong, paradoxalmente recai em uma perspectiva moralista ao sugerir que, na segunda parte, ao agir em conformidade com seu desejo, o sujeito garantiria um “final feliz” – caindo, assim, em uma armadilha que ela própria construiu. Já a abordagem deleuziana de Barea exclui a contingência, ao considerar a repetição como um princípio transcendental, impossibilitando a ruptura com a sensação de *déjà vu*. Por sua vez, a abordagem existencial de Tereza bane tanto a ausência de sentido quanto a contingência, por atribuir centralidade ao humano no exercício pleno de sua autonomia e liberdade. Essas três interpretações, cada uma à sua maneira, acabam por cancelar a contingência enquanto contingência.

Examinaremos agora outra interpretação do filme, baseada em comentários do crítico de cinema Roger Koza (2018) e em uma entrevista de Hong concedida a Francisco Ferreira e Julien Gester (2018), que podem nos fornecer alguns elementos para a investigação de nossa suspeita. Acreditamos que essa perspectiva se distingue,



em certos aspectos, daquelas propostas por Irene Lee (2017), Barea (2021) e Tereza (2021). A partir disso, buscaremos expandir os comentários de Koza e as declarações de Hong ao máximo, demonstrando como suas observações se alinham melhor com outra matriz teórica – possivelmente até divergente da das autoras mencionadas.

Koza observa que a sequência de eventos no filme se desenrola de maneira aparentemente acidental, sem uma lógica inteiramente compreensível. Segundo o crítico, há uma grande abertura para o acaso, em torno do qual pequenas variações moldam tanto a construção afetiva dos personagens quanto o desenvolvimento das cenas, que não seguem um encadeamento previsível e razoável. Assim, as mínimas diferenças nas atitudes dos personagens na reduplicação do filme ilustram como a estrutura e a ação dramática no filme de Hong são regidas pela contingência (Koza, 2018).

O autor também observa que, ao contrário do que alguns críticos afirmam sobre os filmes de Hong – como se ele apenas repetisse o mesmo filme várias vezes –, o diretor se tornou um especialista em empregar a repetição como uma estrutura antropológica e cinematográfica. Para Koza, aplicar a repetição em filmes exige um equilíbrio delicado, pois implica inserir no próprio processo algo que permita o inesperado emergir, gerando instabilidade nas expectativas que o recurso da repetição normalmente criaria (Koza, 2018).

O título *Certo agora, errado antes* poderia sugerir que a repetição possui um propósito, especialmente considerando que o desfecho da segunda história parece menos penoso que o da primeira. No entanto, o próprio Hong, em entrevista, rejeita a interpretação de que as duas partes do filme formariam uma narrativa única com uma “moral” subjacente. Nas palavras do diretor:

Ao comparar estas duas partes, se posso chamá-las de partes, alguns elementos podem ser bem conectados e fazer o público sentir que podem explicar a diferença entre as duas em termos de moral e atitudes. Mas alguns elementos não são destinados a ser assim, e os dois mundos devem ser bastante independentes. Se alguém é capaz de oferecer uma explicação clara sobre a relação entre as duas partes, então isso pode ser algo prazeroso. Mas isso engloba tudo...
 Você entende o que quero dizer? Desta forma podemos prosseguir com algum prazer em fazer sentido, mas ainda



sentir que as duas partes são bastante independentes. Não uma mensagem moralista. Deixe-me fazer um desenho...³ (Hong; Ferreira; Gester, 2018, p. 25, tradução nossa).

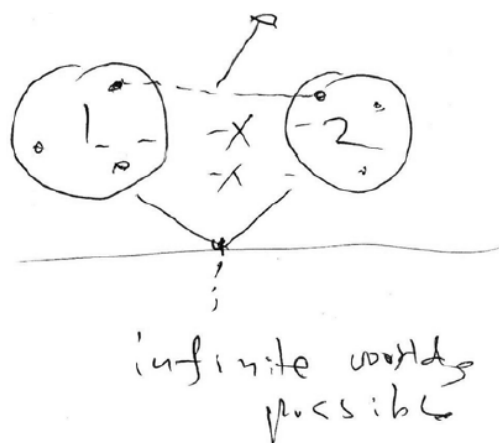


Figura 1: Desenho de Hong Sang-soo.

Fonte: Extraído do texto *Infinite Worlds Possible* (Hong; Ferreira; Gester, 2018, p. 25).

Por mais que atribuir sentido satisfaça, em alguma medida, o espectador, isso ainda não contempla a independência dos mundos retratados pelo filme, em suas dimensões acidentais. Na Figura 1, vemos como Hong pensa os dois mundos no filme *Certo agora, errado antes*: tratam-se de dois independentes em um universo com infinitos mundos possíveis. Assim, por mais repetidas que sejam as histórias, essa repetição é concebida apenas pelo sujeito que goza com o sentido. Mas sua independência deve ser mantida por si mesma. Dessa forma, a repetição é do espectador. O diretor continua:

Olhe para estes dois círculos no desenho como dois mundos independentes. Se você acredita que há uma razão clara para que esses dois mundos existam, assim que você

³ Do original: *In comparing these two parts, if I can call them parts, some elements can be well connected and make the audience feel that they can explain the difference between the two in terms of morals and attitudes. But some elements are not meant to be like that, and the two worlds are meant to be quite independent. If one is able to offer a clear explanation about the relationship between the two parts, then that can be a pleasant thing. But that encloses everything...*



encontrar um sentido entre eles, então esses dois mundos desaparecerão como tais. Uma vez que entendemos claramente esses dois mundos, eles simplesmente sucumbem. Acontece que não é fácil dar a eles um sentido claro. Então todas as questões permanecem vivas se há uma possibilidade infinita de mundos. É como uma reverberação permanente⁴ (Hong; Ferreira; Gester, 2018, p. 25, tradução nossa).

Os “infinitos mundos possíveis” mencionados por Hong poderiam sugerir uma aproximação com a noção deleuziana de mundos impossíveis, embora nenhum dos comentadores consultados explore essa via interpretativa⁵. A noção de compossibilidade e impossibilidade tem origem em Leibniz: dois mundos são compossíveis quando os acontecimentos e propriedades que os constituem podem coexistir sem contradição, isto é, quando não violam as relações necessárias à sua existência. Entre a infinidade de mundos possíveis, haveria o melhor em que o maior número de séries converge (o “melhor dos mundos possíveis”). Por outro lado, mundos impossíveis são aqueles cuja coexistência é logicamente impossível, pois implicaria contradição: as séries de mundo se excluem mutuamente com as do outro. O exemplo clássico é o par de mundos em que Adão peca e em que Adão não peca, cujas consequências formariam séries divergentes. Por esse motivo, mundos impossíveis não podem vir conjuntamente à existência: Deus cria apenas o melhor mundo, conforme o princípio de razão suficiente⁶, de modo que aquilo que existe é aquilo que necessariamente deve existir (Deleuze, 1974; 1991).

Se aplicássemos esse esquema ao filme de Hong, a “primeira parte” (em que Chun-sun omite ser casado ao declarar seu amor por Hee-jung) e a “segunda parte” (em que admite ser casado no mesmo contexto) configurariam dois mundos impossíveis no sentido leibniziano. Apenas um deles poderia ser o “mundo verdadeiro”, aquele efetivamente realizado segundo uma razão suficiente. Tal leitura, porém, colide com a

⁴ Do original: *Just look at these two circles in the drawing as two independent worlds. If you believe there's a clear reason for these two worlds to exist, once you find a clear meaning between them, then these worlds themselves disappear. Once we make clear sense out of these two worlds, they are just used up. It happens that it's not easy to give them a clear meaning. So all the questions are kept alive if there's an infinite possibility of worlds. It's like a permanent reverberation.*

⁵ Agradecemos à editora da revista por essa observação.

⁶ O princípio de razão suficiente formula a tese de que nada acontece sem que haja uma razão pela qual é assim e não de outro modo. Em Leibniz, essa razão última se ancora em Deus, concebido como *causa sui* e como fundamento da ordem racional do mundo, garantindo que tudo o que existe possui uma justificativa suficiente para existir tal como existe.



própria lógica do filme, que não privilegia nenhuma das versões como mais verdadeira ou necessária (como indicam os comentários do próprio diretor acima).

Deleuze, ao retomar Leibniz, subverte esse quadro. Ele rejeita a tese do “melhor mundo possível” e recusa a função seletiva do princípio de razão suficiente. Para Deleuze, a impossibilidade não remete à exclusão de mundos em favor de uma verdade última (nem simplesmente à contradição), mas à divergência entre séries de acontecimentos que coexistem virtualmente, exprimindo modos distintos de diferir. Afirmar mundos impossíveis, aqui, é afirmar a multiplicidade e a diferença, não a necessidade exclusiva ou a determinação (Deleuze, 1974; 2022).

Embora conceitualmente fecunda, essa leitura aproxima o filme de Hong de uma ontologia da diferença que ainda supõe uma estrutura virtual que organiza as séries divergentes. A princípio, ela soa viável, mas ainda faltaria uma abordagem capaz de apreender não apenas a divergências entre séries possíveis, e sim o modo mais específico pelo qual o filme *Certo agora, errado antes* apresenta a repetição como efeito, no sujeito, da contingência, sem qualquer garantia metafísica ou narrativa que unifique os mundos exibidos, para além do ponto de visto subjetivo.

Para avançar nesse ponto, podemos resgatar algumas estratégias cinematográficas de Hong para enfatizar o quanto o autor abarca as contingências, independentes das deliberações dos sujeitos, em seus filmes. Em uma entrevista concedida a Christopher Small e Daniel Kasman, em 2015, por ocasião do Festival Internacional de Cinema de Locarno, Hong afirma que não começa com uma ideia central para o filme. Na verdade, ele tem uma vontade de convidar determinado ator ou atriz, mas sem ainda pensar no personagem. Para alugar um local, “eu vou lá e digo ‘Eu sou Hong Sang-soo, e provavelmente vou filmar durante esse período. Minha forma de trabalhar é estranha, não sei o que eu vou fazer, mas provavelmente virei a este lugar duas, talvez três vezes. Vou te informar o dia de filmagem assim que souber’”. E conclui, dizendo que “dessa forma consigo locações, tenho atores. Então, talvez vá para algum motel ou hotel e fique lá por dois ou três dias e tente pensar em alguma estrutura. Às vezes eu começo mesmo sem isso. Está tudo bem”⁷ (Hong, 2015, on-line, traduções nossas).

No dia da filmagem, por mais que tenha tudo roteirizado, Hong diz o seguinte:

⁷ Do original: *I go there and I say “I’m Hong Sang-soo, and I’ll probably shoot for this period. My way of working is strange, I don’t know what I’ll do, but probably I’ll come to this place two times, maybe three times. I’ll inform you of the shooting day as soon as I know.” This way, I have places. I have actors. Then maybe I go to some motel or hotel and stay there two or three days and try to think some structure. Sometimes I start even without that. It’s okay.*



Antes de filmar, tento observar o máximo que posso. Não quero trabalhar com uma intenção forte, porque, se você trabalhar com uma intenção forte, acho que acaba repetindo o que já ouviu e viu no passado. Não é novo. Não é interessante. Então, o que tento fazer é observar e responder ao que aparece. O que aparece é mais interessante do que o que eu crio com minhas intenções. Intenções são sempre perigosas para mim, sempre estereotipadas – nada interessantes. Se eu tiver que trabalhar seguindo uma linha de intenção, não vou trabalhar. É tão entediante. Seria como ser um operário de construção [risos], seu design inteiro seria como um trilho de trem. Preciso de algo novo, coisas realmente inesperadas acontecendo todos os dias. Todo dia algo novo precisa acontecer, assim me sinto vivo e quero trabalhar⁸ (Hong, 2015, on-line, tradução nossa).

Alguém poderia achar curioso o elogio ao novo e ao inesperado diante de diversos filmes marcados pela repetição. No entanto, poderíamos começar a conceber tais repetições apenas como aparentes, uma vez que seu emprego rigoroso parece mostrar, no limite, a sua inviabilidade. Em diversas entrevistas, é comum Hong abordar o caráter repetitivo de suas obras, mas também de como recusa partir de generalizações conceituais para produzir seus filmes. Como as repetições se cruzam com o inesperado? Talvez essa seja uma pergunta que deva estar no horizonte na investigação da contingência e da repetição em filmes de Hong.

Em determinada entrevista (Hong; Burdeau; Tessé; Thirion, 2018), Hong afirma que a repetição tende a fazer as palavras perderem o sentido. Dito de outro modo, sua repetição perde o valor de uso. E, por mais que seus filmes retratem situações concretas, elas não buscam deliberadamente transmitir uma mensagem. Na verdade, o propósito é que eles provoquem reações individuais, diferentes umas das outras. Com

⁸ Do original: *Before shooting I try to observe as much as I can. I don't want to work with my strong intention, because if you work with a strong intention I think what you do is you repeat what you've heard and what you've seen in the past. It's not new. It's not interesting. So what I try to do is observe and respond to what is given. What is given is more interesting than what I craft by my intentions. Intentions always dangerous for me, always stereotypical—not interesting at all. If I have to work in the line of intention, I will not work. It's so boring. It would be like I'd be a construction worker [laughs], your whole design would be just like a railroad. I need something new, really unexpected things happen every day. Every day something new has to happen, that way I feel alive and want to work.*

efeito, poderíamos começar a considerar que o entrelaçamento entre contingência e repetição nos filmes de Hong possibilitam conceber o limite da repetição diante da não estabilidade de um sentido necessário para seus filmes.

Além disso, a abordagem de Hong sobre a questão dos infinitos mundos possíveis parece escapar às interpretações até agora realizadas de seus filmes. Esses “infinitos mundos possíveis” não se encaixam na repetição diferencial deleuziana, pois esta implicaria a existência de conexão entre eles, como condição de possibilidade para serem compreendidos efetivamente enquanto repetições, nem na visão humanista-existencial, que dependeria da liberdade consciente do sujeito dotado de poder de escolha sobre seu destino moral. Em outras palavras, esses mundos não se apresentam na dependência de sujeitos que enxertam neles um sentido. Assim, parece-nos que as perspectivas deleuziana e humanista-existencial não captam plenamente a proposta de Hong.

Tampouco a mobilização da teoria lacaniana feita por Irene Lee (2017) contempla o que parece estar em jogo no filme. Ao considerar a repetição como a possibilidade de o sujeito agir sobre seu desejo, tendo como consequência um desfecho mais satisfatório ao final do filme do que o de sua primeira metade, a autora parece se enveredar por uma perspectiva que visaria buscar o sentido da obra, tomando a repetição quase como orientada por uma moral subjacente ao sujeito. Enquanto isso, a visão de Hong acerca dos efeitos de um encontro fortuito se encontra mais ligada ao acaso, motivo pelo qual opta em trabalhar as duas metades como dois universos distintos, onde as ações das personagens num mundo não interfeririam no que acontece no outro.

Ao sugerir a existência desses mundos de forma independente do sentido atribuído pelo sujeito, o filme de Hong parece demandar, de um lado, uma abordagem mais materialista e menos subjetivista de seu filme e, de outro, uma atenção à dimensão contingente dos eventos. Por mais que a aplicação da repetição seja evidente no filme, como apontaram os autores, a maneira mais adequada de compreendê-la não parece residir nas matrizes teóricas até então utilizadas. Nesse sentido, argumentamos que o tratamento dado à contingência por Meillassoux oferece um substrato filosófico mais compatível com a perspectiva que Hong incorpora em *Certo agora, errado antes*.



O problema da contingência em Meillassoux

Quentin Meillassoux integra um movimento que ficou conhecido como *virada especulativa*, ao lado de autores como Graham Harman, Iain Hamilton Grant e Ray Brassier. Esse grupo se opõe à centralidade do humano nas filosofias continentais, como fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo, desconstrucionismo, pós-modernismos, que, segundo eles, reduzem a realidade ao discurso, ao poder, ao texto, à cultura, à consciência e considera a realidade “em si” como *nonsense*, incognoscível ou mero correlato do pensamento. *Grosso modo*, esses autores concordam que, desde Kant, a filosofia adotou uma postura que Meillassoux denomina como correlacionismo: a visão de que “apenas temos acesso à correlação entre pensamento e ser, e nunca a cada termo considerado separado do outro”⁹ (Meillassoux, 2008, p. 5, tradução nossa).

Não entraremos em uma descrição exaustiva do projeto filosófico de Meillassoux¹⁰. O que nos interessa, mais particularmente, se refere à forma como o autor manuseia o conceito de contingência, como tentativa justamente de pensar o que há além do humano. Faremos uma exposição sobre o assunto, com o objetivo de retornarmos à nossa discussão sobre o filme de Hong com outros instrumentos teóricos que permitam uma contraposição em relação aos comentários anteriores e uma amplificação da perspectiva sobre o filme.

Meillassoux (2008) busca defender a tese segundo a qual tudo é contingente, com exceção da contingência. Em outras palavras, defende a tese de que a única necessidade é a da contingência. Contudo, o problema maior que ele enfrenta diz respeito à questão tradicional acerca da necessidade das leis da natureza, a partir do problema da indução. Esse problema pode ser sintetizado na seguinte pergunta: *os mesmos efeitos sempre seguirão das mesmas causas?* Por outro lado, atribuir a necessidade para uma causa, um evento ou entidade exige o estabelecimento de uma razão de ser: em outros termos, exige a obediência ao princípio de razão suficiente. Dessa forma, Meillassoux busca refutar esse princípio a partir de uma análise do problema da indução, para defender sua tese sobre a necessidade da contingência.

A questão, então, é demonstrar que, embora as leis da natureza aparentem ser estáveis, elas são contingentes e não intrinsecamente necessárias. Em outras

⁹ Do original: [...] *we only ever have access to the correlation between thinking and being, and never to either term considered apart from the other.*

¹⁰ Para esse assunto, consultar Meillassoux (2008; 2016) ou textos de comentadores, como Cecchini (2022), Harman (2011) e Pucciarelli (2022).

palavras, se as leis são realmente contingentes, por que essa contingência não se manifesta em transformações contínuas e abruptas?

Meillassoux (2008) propõe uma crítica à perspectiva transcendental que defende a necessidade das leis da natureza. Segundo essa visão, a continuidade das leis seria uma condição da própria experiência consciente: sem conexões causais regulares, o mundo se tornaria uma massa caótica de percepções, inviabilizando a unidade da consciência. No entanto, Meillassoux observa que essa posição assume, de forma implícita, que a constância das leis implica sua necessidade – descartando sua contingência com base na ideia de que, se fossem de fato contingentes, já teriam se alterado.

Essa inferência se apoia, segundo o autor, em uma razão probabilística, e não em uma necessidade lógica. A estabilidade observada leva à suposição de que deve haver uma razão necessária por trás dessa constância — como um jogador que, ao observar um dado viciado, conclui que seria estranho que o acaso, se realmente regesse o jogo, não se manifestasse. No fundo, trata-se da extensão indevida de uma lógica interna ao universo (como o jogo de dados) ao próprio universo como um todo. Assim, a razão probabilística opera com base na suposição de que o conjunto dos possíveis é numericamente totalizável – uma totalidade de mundos possíveis da qual os eventos observáveis seriam apenas uma amostra.

Contudo, essa abordagem colapsa se rejeitarmos a ideia de uma totalidade numérica do possível. A validade da inferência probabilística depende da possibilidade de conceber o conjunto de todos os casos – mas isso implica uma hipótese matemática não garantida: a de que o universo pode ser pensado como um conjunto completo e enumerável de possibilidades.

É justamente essa hipótese que Meillassoux põe em questão ao recorrer à teoria dos conjuntos transfinitos de Georg Cantor (1845 – 1918). O *transfinito* introduz uma destotalização essencial ao conceito de número, minando a ideia de um conjunto fechado de possibilidades que abarcaria o universo de possíveis. Ao recorrer ao transfinito, o autor propõe uma visão em que o possível não está limitado a uma totalidade numericamente delimitada. Com isso, o transfinito torna-se um fundamento matemático para o conceito de contingência, na qual a realidade não é confinada por uma estrutura estável de possibilidades, mas é inerentemente aberta e indeterminada.

Desde a formalização do transfinito, tornou-se insustentável a ideia de que o pensável seja logicamente totalizável. Na teoria axiomática de Zermelo-Fraenkel (ZFC), para qualquer conjunto A , o conjunto de seus subconjuntos ($P(A)$) terá sempre uma

cardinalidade superior – mesmo quando A for infinito. Essa operação dá origem à série de cardinais transfinitos, ou *alephs*, cuja progressão não admite uma totalidade final T . Qualquer tentativa de reunir todas essas infinitudes implicaria uma contradição, pois sempre se pode formar um conjunto ainda maior.

Esse resultado mina a ideia de uma “quantidade de todas as quantidades” e, com isso, a possibilidade de um Todo do pensável. Como afirma Meillassoux (2008, p. 104, tradução nossa, grifos do autor): “Vamos reter a seguinte tradução do transfinito de Cantor: *a totalidade (quantificável) do pensável é impensável*¹¹”. A partir dessa destotalização, torna-se possível pensar a contingência de forma absoluta: o possível não está submetido a uma estrutura estável e totalizada. Divergindo da concepção gestáltica de que o Todo é maior que a soma das partes, o transfinito revela o inverso – a soma das partes excede qualquer totalização. É nessa base que Meillassoux define a contingência absoluta: a ausência de qualquer razão necessária que limite o que pode ser.

Curiosamente, encontramos uma expressão notável em uma cena de *O dia em que ele chegar* (Hong Sang-soo, 2011), onde o problema da contingência se manifesta de forma evidente. Em um bar, quatro amigos bebem *soju* e conversam descontraidamente. Bo-ram relata uma sensação estranha: encontrou, por acaso e em um intervalo de 20 minutos, quatro conhecidos na rua – todos ligados ao cinema. Youngho se identifica com a situação e conta que algo semelhante lhe ocorreu: encontrou um mesmo conhecido três vezes no mesmo dia. Assim que Bo-ram reivindica o desejo de entender por que essas coincidências acontecem, para sanar sua inquietação, Sungjoon intervém abruptamente: “não há razão”. Ele explica que, entre os inúmeros fenômenos aleatórios que ocorrem, elegemos alguns, os conectamos e chamamos essa conexão de razão. Transformamos coincidências em causalidades a partir do resultado que capturamos em dado momento, ignorando outras “forças insondáveis” que operam nas situações.

Suportar o peso do silêncio como resposta à pergunta pela razão última das coisas talvez seja o maior desafio do sujeito. O diálogo em questão contraria o princípio de razão suficiente, segundo o qual todo fenômeno deva ter uma razão necessária para ter ocorrido assim, e não de outra forma. Nada revela melhor a ruptura com esse princípio do que a própria natureza da contingência. Em vez de advogar pela razão de ser das coisas, esse diálogo sugere que a única necessidade é a da contingência.

¹¹ Do original: *We will retain the following translation of Cantor's transfinite: the (quantifiable) totality of the thinkable is unthinkable.*



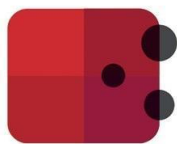
Contingências e repetição em *Certo agora, errado antes*

Voltemos ao nosso filme. Preliminarmente, lembremos que, ao comentar sobre *Certo agora, errado antes*, Hong hesita em afirmar que se trata realmente de duas “partes”. Essa hesitação reflete a dificuldade inerente de conceber “partes” de um filme sem considerar a existência de um “Todo”, formado pelo corte que une o primeiro ao último minuto. O título do filme parece colapsar a ideia de infinitos mundos possíveis, apresentando um ponto de vista que cria um Todo a partir do qual as partes são assistidas e compreendidas.

No entanto, se combinarmos a contingência absoluta de Meillassoux, fundamentada no transfinito, com a ideia de “infinitos mundos possíveis” e a hesitação de Hong em nomear as divisões do filme como “partes”, obtemos uma interpretação alternativa. A noção de que as duas histórias seriam “partes” torna-se equivocada, uma vez que somente pertencem a um “Todo” ilusoriamente atribuído pelo título. De forma intuitiva, o título encapsularia as histórias independentes em uma unidade aparentemente coesa. Contudo, não parece haver razão alguma para que não existam uma terceira, quarta, quinta (etc.) história (à parte, é claro, à provável exaustão do espectador). Cada uma delas poderia ter outra direção e outro roteiro, em que, apesar da repetição dos personagens, das locações, do figurino, dos temas nos diálogos e da sequência da trama, as variações contingentes nos presentificariam mundos absolutamente independentes. Não à toa, portanto, Hong escolhe um título distinto para cada segmento do filme.

A escolha em nomear o filme como *Certo agora, errado antes* adquire, assim, um caráter irônico. Nesse aspecto, o título funciona como uma espécie de isca lançada por Hong que leva seu espectador a buscar um sentido nas repetições das “partes”. Chamamos de isca porque, ao terminar de assistir ao filme, podemos ser levados a interpretá-lo como uma totalidade portadora de uma moral que, reforçada pela repetição, supostamente permitiria que os sujeitos fossem mais honestos. O texto de Irene Lee (2017) parece se orientar por essa via a partir de uma leitura psicanalítica. Ainda que afirme não ser Hong quem insere uma “moral” implícita em tal repetição, a autora sugere que essa recorrência permite aos sujeitos, orientados por seus desejos na segunda metade do filme, agirem de forma mais ética. Indagamo-nos, porém, se essa leitura não acaba, ela mesma, atribuindo um sentido às contingências retratadas.

Dessa forma, temos um objetivo pela frente: como conceber, de um lado, as repetições, que parecem guiar um sentido para o filme; e, de outro, as contingências,

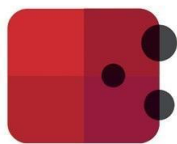


que parecem justamente anular uma razão de ser necessária para dada ocasião? Aprofundemos a problemática que está em jogo. Aparentemente, por meio de um jogo com a contingência e a repetição, Hong cancela o gesto de integrar duas histórias em um filme que transmitiria uma resolução necessária para conectá-las. Ao contrário, ao permitir a presença de contingências no interior das repetições, a reduplicação, desta forma e não de outra, não soa necessária. Afinal, as contingências, por definição, dispensam encadeamentos razoáveis e necessários. Com isso, a primeira parte não apenas não determina a segunda, como também elas poderiam ser colocadas em ordem invertida, sem que isso comprometesse o seguinte fato: não há relação necessária entre uma parte e outra. Nenhum dos dois mundos possui razão de ser, assim como quaisquer outros mundos que poderiam ser criados em um suposto seguimento hipotético do filme. Tal ausência de razão implica que esses mundos poderiam ser diferentes do que são, sem que isso comprometesse o caráter contingente da estrutura geral do filme e a maneira como exhibe “infinitos mundos possíveis”. Nesse contexto, a soma das partes revela-se maior que o suposto Todo.

Diante disso, talvez tenhamos que fazer um exame mais detalhado do papel da contingência em sua articulação com a repetição, considerando suas incidências sobre o sujeito. Em outras palavras, precisamos situar em que medida o sujeito se inscreve nesses processos, conectando as contingências em repetições. Enquanto para abordar a contingência permanecemos na visão de Meillassoux, para abordar a repetição partiremos do mesmo marco teórico de Irene Lee (2017) – a perspectiva lacaniana –, mas para propor uma abordagem diferente, não apenas mais convergente com nossas elaborações sobre o papel da contingência no filme, mas com as últimas formulações do próprio ensino lacaniano.

Um aspecto fundamental da psicanálise lacaniana é a consideração sobre o sujeito como emergido do traumatismo entre o corpo e o significante, e suas posteriores marcas. É também através do uso que fará da linguagem que ele pode defender-se do sem-sentido desse trauma que institui, a um só tempo, um mais de gozo, experimentado enquanto excesso, e um menos de gozo, que se apresenta enquanto um furo, uma não existência. Lacan nomeia a esse momento como *troumatisme*, num jogo de palavras que une *trou* (furo) à *traumatisme* (traumatismo), produzindo uma homofonia em francês (Horne, 2022).

O que ocorre é um acontecimento inaugural de corpo, que Horne (2022) nomeia como encarnação, onde o encontro entre significante e corpo produz modificações tanto no corpo biológico quanto na materialidade do significante. Dessa



forma, podemos falar em um trauma bífido: um mais de gozo da invasão do corpo pelo significante, *tropmatisme* – palavra originada pela junção de *trop*, que significa “mais” em francês, com *traumatisme* –, e um menos de gozo, originado no esvaziamento do significante de sua materialidade, sendo este o *troumatisme* que aponta para o furo de significação deixado como produto de tal encontro traumático. Assim, o sujeito é fundado como que num instante de um trovão, em que o som ensurdecedor se faz presente e ressonante no corpo, seguido pela ausência deixada pelo silêncio absoluto.

Em psicanálise, um trauma não é necessariamente um evento de consequências negativas ou carregado de afetos como culpa, tristeza e raiva. Um trauma é resultado de um evento que acontece ao sujeito num momento em que ele não possui recursos simbólicos para dar-lhe uma significação, inserindo-o na cadeia narrativa de sua história – assim, ele é caracterizado por uma ausência de “porquê”. O trauma bífido, inicial, seria o primeiro trauma experienciado pelo sujeito, no momento mesmo em que, ainda sendo um bebê, seu corpo é banhado pela maré de significantes do Outro – ou seja, da cultura –, representados, na maioria dos casos, pelos primeiros adultos que lhe forneceram cuidados.

Ao perceber que o que pode salvá-lo nesse oceano de indeterminação são justamente os significantes que surgem para ele, o sujeito não possui outra escolha senão agarrá-los para sobreviver, como um naufrago faz com pedaços de madeira boiando em alto mar. É atribuindo significados a esses significantes que o sujeito se salva e se defende do traumatismo fundante. Nessa operação, Lacan (2022) localiza o gozo do sentido na interseção entre simbólico e imaginário, satisfazendo-se com a “cópula entre um significante e um significado” – o que foi anteriormente mencionado no artigo de Irene Lee (2017) – atribuindo uma razão de ser a uma contingência. Em outras palavras, buscamos encontrar uma relação entre Acaso e Destino porque, de certo modo, gozamos disso ou, no mínimo, livramo-nos do incômodo do silêncio que se apresenta enquanto pura ausência. Repetimos tal operação durante toda a vida, pois é graças a ela que nos inserimos na comunidade e podemos construir trocas com o Outro.

Retomando a discussão que propomos sobre o filme, podemos pensar que a operação feita pelo telespectador, ao atribuir um sentido às repetições – principalmente levando em conta o desfecho mais harmonioso da segunda metade – é, na verdade, uma operação comum ao sujeito de linguagem que busca, incessantemente, atribuir significações ao universo em que está inserido. Ao definir os sujeitos como estando à serviço da linguagem, Lacan elucida a posição paradoxal do ser falante: de um lado, “boiar” nas contingências desprovidas de sentido de sua história; de outro, ancorar-se



em significantes, igualmente contingentes, mas que, devido à repetição, adquirem um sentido necessário no compromisso de tamponar os traumas do real.

A partir da nossa reflexão especulativa e considerando a discussão sobre o sujeito baseado na psicanálise, parece evidente que o que se repete, de fato, não é a história, mas o espectador – ou pelo menos o que se passa na mente do espectador. A repetição no filme de Hong, por mais que não se configure como repetição do mesmo, apresenta diferenças que não são produtoras de sentido por si mesmas. Quem atribui significado à repetição e produz sentido é o sujeito-espectador, um efeito que parece deliberadamente esperado por Hong: “Se alguém é capaz de oferecer uma explicação clara sobre a relação entre as duas partes, então isso pode ser algo prazeroso¹²” (Hong; Ferreira; Gester, 2018, p. 25, tradução nossa).

Esse prazer em construir uma explicação que conectaria a primeira à segunda parte do filme refere-se justamente ao gozo do sentido. É essa operação que permite ao espectador sair da sala de cinema com a sensação de ter decifrado a mensagem oculta por trás das intenções do diretor. Trata-se, assim, de um triunfo do sujeito sobre o grande Outro, que embora não exista – pois, caso existisse, haveria um sentido garantidor e absoluto para todas as coisas no mundo – tem um corpo (Lacan, 1992, p. 68). Nesse caso, o Outro pode ser encarnado na figura do diretor, servindo como ponto de referência imaginária para o gozo do espectador.

Por um lado, é verdade que a experiência cinematográfica está circunscrita à intersubjetividade: um sujeito (ou mais) produz uma película para outros sujeitos, com os quais compartilha de significantes e códigos específicos de codificação e decodificação de mensagens. Contudo, os filmes de Hong parecem suportar a capacidade do pensamento de conceber a infinitude das contingências para além de qualquer intersubjetividade, ao permitir o aparecimento de elementos fortuitos sem planejamento prévio. Divergindo, assim, das interpretações anteriormente examinadas – que permanecem ancoradas na finitude do pensamento e na intersubjetividade (segundo a qual o mundo é sempre um já concebido pelo sujeito ou por uma comunidade de sujeitos) –, uma leitura meillassouxniana, aliada à psicanálise lacaniana, permite conceber a contingência como algo que se manifesta de forma independente e indiferente ao sujeito que a pensa e por ela é afetado.

Nesse quadro, o sujeito aparece como um pensador precário da contingência absoluta: capaz, por um lado, de pensar a eternidade da contingência de todas as coisas

¹² Do original: *If one is able to offer a clear explanation about the relationship between the two parts, then that can be a pleasant thing.*



e, por outro, de constatar a contingência precária do próprio pensamento dessa eternidade (Meillassoux, 2016). Essa perspectiva abre uma brecha em relação à concepção correlacionista, segundo a qual o sujeito apreende a realidade apenas por meio de um correlato, como, nesse caso, o prazer. Afinal, situar o sujeito na correlação realidade-prazer seria restringir qualquer análise do filme ao sentido que melhor lhe traria gratificação.

Por outro lado, a ausência de razão de ser em vários aspectos do filme (e talvez da própria filmografia de Hong) faz com que a contingência seja a protagonista da trama. As mínimas diferenças introduzidas na segunda “parte” do filme não parecem completamente intencionais. Ao deixar sua “resolução” em aberto, o filme convoca o espectador a se implicar subjetivamente (oferecendo algo de si), caso deseje extrair algum gozo de sentido. Se a repetição se faz presente, ela não decorre necessariamente de um sentido ao qual se deve de antemão, mas de um posicionamento do sujeito diante do que *pode ser*. O sentido, portanto, parece emergir no entrelaçamento entre a necessidade da contingência, a repetição ocasional e o sujeito que trata o real traumático pela linguagem.

Referências

25.02.2020 70th BERLINALE 도망친 여자 (The Woman Who Ran) 홍상수 Hong Sang-soo Full Press Conference. YouTube. Publicado pelo canal: Sowansoo, 27 de fevereiro de 2020. 1 vídeo (35 minutos). Disponível em <https://youtu.be/bBxoc45oq9Y?si=5SM640DRoOWGAd91>. Acesso em: 08 abr. 2025.

A MULHER que fugiu. Direção: Hong Sang-soo. Jeonwonsa Film Co. Coreia do Sul: 2020. 77 min., sonoro, colorido.

BAREA, María del Carmen Molina. The Cinematographic Refrain: Memory and Repetition in the Films of Hong Sang-soo and Apichatpong Weerasethakul. **Canadian Journal of Film Studies**, v. 30, n. 2, p. 1-21, set. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.3138/cjfs-2018-0024>. Acesso em : 08 abr. 2025.

CECCHINI, Bruno Domenico Nicolai. **Quentin Meillassoux e a crítica ao correlacionismo**. 2022. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/45413>. Acesso em: 08 abr. 2025.

CERTO agora, errado antes. Direção: Hong Sang-soo. Jeonwonsa Film Co. Coreia do Sul: 2015. 121 min., sonoro, colorido.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.



DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

DEUTELBAUM, Marshall (ed.). Hong Song-soo. **New Review of Film and Television Studies**, v. 12, n. 1., 2014. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/toc/rfts20/12/1>. Acesso em: 08 abr. 2025.

HARMAN, Graham. **Quentin Meillassoux**: Philosophy in the Making. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

HONG, Sang-soo; BURDEAU, Emmanuel; TESSÉ, Jean-Philippe; THIRION, Antoine. Form me, a film is good if it modifies my way of thinking. Tradução de Sis Matthé. In: DEBUYSERE, Stoffel; CLAES, Gerar-Jan (eds.). **Hong Sang-Soo. Infinite Worlds Possible**. Bruxelas: Sabzian, Courtisane e Cinematek, 2018. p. 4-7.

HONG, Sang-soo; FERREIRA, Francisco; GESTER, Julien. Infinite Worlds Possible - Interview with Hong Sang-soo. In: DEBUYSERE, Stoffel; CLAES, Gerar-Jan (eds.). **Hong Sang-Soo. Infinite Worlds Possible**. Bruxelas: Sabzian, Courtisane e Cinematek, 2018. p. 22-29.

HONG, Sang-soo. That Day the Snow Fell: Hong Sango-soo Discusses “Right Now, Wrong Then”. [Entrevista concedida a] Christopher Small e Daniel Kasman. **Notebook Interview**. Mubi. Ago. 2015. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/an-interview-with-hong-sang-soo>. Acesso em: 08 abr. 2025.

HORNE, Bernadino. Encarnação. In: HORNE, Bernardino; GURGEL, Iordan (orgs.). **O campo uniano**: o último ensino de Lacan e suas consequências. Goiânia: Editora Ares, 2022. p. 57-74.

KOZA, Roger. Infinite Worlds Possible - Interview with Hong Sang-soo. [Introdução]. In: DEBUYSERE, Stoffel; CLAES, Gerar-Jan (eds.). **Hong Sang-Soo. Infinite Worlds Possible**. Bruxelas: Sabzian, Courtisane e Cinematek, 2018. p. 22-29.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 17**: o avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. A terceira. In: LACAN, Jacques; MILLER, Jacques-Alain. **A terceira; Teoria de língua**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022. p. 9-60.

LIPPIT, Akira Mizuta. Hong Sangsoo's Lines of Inquiry, Communication, Defense, and Escape. **Film Quarterly**, v. 57, n. 4, 2004, pp. 22–30. Disponível em: <https://doi.org/10.1525/fq.2004.57.4.22>. Acesso em: 16 fev. 2026.

IRENE LEE, Hee-seung. The ethics of becoming a subject // A reading of Hong Sang-soo's Right Now, Wrong Then (2015). **Journal of Japanese and Korean Cinema**, v. 9, n. 2, 2017, p. 141-154. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17564905.2017.1368146>. Acesso em: 08 abr. 2025.

MEDEIROS, Victor Gurgel. **Amores interessantes**: processo, forma e afeto no cinema de Hong Sang-soo. 2018. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16153>. Acesso em: 08 abr.



2025.

MEILLASSOUX, Quentin. **After Finitude**: an Essay on the Necessity of Contingency. Londres e Nova York: Continuum, 2008.

MEILLASSOUX, Quentin. Iteration, Reiteration, Repetition: A Speculative Analysis of the Sign Devoid of Meaning. *In*: AVANESSIAN, Armen; MALIK, Suhail (eds.). **Genealogies of Speculation**: Materialism and Subjectivity since Structuralism. Londres e Nova York: Bloomsbury, 2016. p. 117-197.

O DIA em que ele chegar. Direção: Hong Sang-soo. Jeonwonsa Film Co. Coreia do Sul: 2011. 79 min., sonoro, preto e branco.

PUCCIARELLI, Daniel. Meaning and fate of critique in the Ontological Turn. **Trans/Form/Ação**, v. 45, n. 1, p. 95-114, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2022.v45n1.p95>. Acesso em: 08 abr. 2025.

QUANDT, James. Déjà vu. *In*: DEBUYSERE, Stoffel; CLAES, Gerar-Jan (Eds.). **Hong Sang-Soo. Infinite Worlds Possible**. Bruxelas: Sabzian, Courtisane e Cinematek, 2018. p. 20-21.

TEREZA, Nathalia. A fortuna brota do interior? *In*: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (orgs.). **Encontros à deriva**: retrospectiva Hong Sang-soo. Rio de Janeiro: LDC, 2021, p. 152-153. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Z93EXhSUzH_4LvH0w_QG8vosXoqYUbZX/view. Acesso em: 16 fev. 2026.

WARREN, Bradley. **Somewhere Between Fiction and Fiction**: Disentangling Partial-Geometric Narratives in the Cinema of Hong Sango-soo. 2015. Dissertação (Mestrado). Concordia University, Montréal, 2015. Disponível em: <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/980451/>. Acesso em: 08 abr. 2025.

^I Bernardo Sollar Godoi

Doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Realiza pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFMG. Participa do Laboratório Psicanálise no Século XXI (Lab21/UFMG).

E-mail: bernardosollar@gmail.com

^{II} Dalila Rodrigues de Amorin

Realiza mestrado no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Participa do Laboratório Psicanálise no Século XXI (Lab21/UFMG).

E-mail: dalilamorin@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Parte embrionária da discussão é oriunda da pesquisa de doutorado do coautor Bernardo Sollar Godoi, concluída no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Bernardo Sollar Godoi.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Bernardo Sollar Godoi e Dalila Rodrigues de Amorin.

Redação do manuscrito:

Bernardo Sollar Godoi e Dalila Rodrigues de Amorin.

Artigo recebido em: 19/05/2025 e aprovado em 11/12/2025.