

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**

**BRUNO EVERTON DA SILVA BAMBIRRA ALVES**

**AS FRONTEIRAS DA INTERMIDIALIDADE: UMA ANÁLISE COMPARATIVA  
ENTRE *BARN BURNING* DE HARUKI MURAKAMI E *BEONING* DE LEE CHANG-  
DONG**

**CURITIBA  
2021**

**BRUNO EVERTON DA SILVA BAMBIRRA ALVES**

**AS FRONTEIRAS DA INTERMIDIALIDADE: UMA ANÁLISE COMPARATIVA  
ENTRE *BARN BURNING* DE HARUKI MURAKAMI E *BEONING* DE LEE CHANG-  
DONG**

**The intermediality frontiers: a comparative analysis between *Barn Burning* by  
Haruki Murakami and *Beoning* directed by Lee Chang-dong**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Orientador: Prof.º Dr.º Rogério Caetano de Almeida

**CURITIBA  
2021**



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Campus Curitiba



---

BRUNO EVERTON DA SILVA BAMBIRRA ALVES

**AS FRONTEIRAS DA INTERMIDIALIDADE: UMA ANÁLISE COMPARATIVA  
ENTRE BARN BURNING DE HARUKI MURAKAMI E BEONING DE LEE CHANG-  
DONG**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 29 de Novembro de 2021

Prof Rogerio Caetano De Almeida, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Marcia Hitomi Namekata, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Prof Marcio Matiassi Cantarin, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 29/11/2021.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao professor Dr. Rogério Caetano de Almeida, por desde o princípio acreditar na feitura desta pesquisa.

A professora Dra. Jaqueline Bohn Donada, por ter sido uma luz na graduação e ter aberto meus olhos para várias nuances da pesquisa acadêmica.

Aos professores doutores Márcio Matiassi Cantarin e Márcia Hitomi Namekata, pela companhia, pelos apontamentos, pelas sugestões e pelas discussões ao longo das várias etapas que constituíram a elaboração desta pesquisa.

A mestre Priscila Tobler Murr, pela leitura crítica do material e pelos vários apontamentos feitos que contribuíram para a sua versão final.

Aos companheiros desde os tempos da graduação, Andressa Parra, Maritsa Kantikas, Kurt Leandro Jakobsen e Giliandra Weisshaar, por desde então termos compartilhado as mais diversas angústias, conquistas e dúvidas ao longo da nossa formação.

Aos amigos e colegas do mestrado, mesmo em tempos de pandemia, demonstraram cooperativismo e companheirismo, sempre estendendo a mão em momentos de necessidade.

Ao amigo de longa data, Marlos João Mazur, por aguentar minhas inúmeras reclamações sobre a escrita da dissertação.

Por fim, a Universidade Tecnológica Federal do Paraná, por me receber em mais uma etapa, e por (sobre)viver tempos de pandemia, de desgoverno e aos sucessivos cortes que ceifam e inviabilizam, cada vez mais, a prática acadêmica. Porém, mesmo assim, entregando cursos com índice máximo de qualidade.

## RESUMO

ALVES, Bruno Everton da Silva Bambilra. As fronteiras da intermedialidade: uma análise comparativa entre *Barn Burning* de Haruki Murakami e *Beoning* de Lee Chang-dong. 2021. 149 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

Nesta pesquisa, exploramos as fronteiras entre a obra literária *Barn Burning*, escrita por Haruki Murakami e a sua adaptação cinematográfica pela perspectiva do diretor sul-coreano, Lee Chang-dong. Nesse processo, estabelecemos uma análise comparativa entre as duas obras à luz da intermedialidade, por meio da qual propomos um diálogo com as mais diversas áreas que compõe a fundamentação teórica desta pesquisa. Da área de estudos e crítica sobre literatura, contamos com contribuições de Alison Flood, Antonio Candido, Axel Honneth, Edward Morgan Forster, Haroldo de Campos, Harold Bloom, Maurice Blanchot, Shu Chen e Umberto Eco, que tocam em pontos específicos da teoria sobre literatura, como conceitos básicos da área, definições técnicas e práticas poéticas literárias. Da área do cinema e da crítica sobre ele, aproximamos de André Gaudreault, Arlindo Machado, Almir Nabozny, Cássio Stirling Carlos, Cian Maher, Cristian Borges, François Jost, Irene Hsu, Ismail Xavier, John Powers, Karina Fioravante, Luiz Santiago e Soo Ji Lee, que nos fornecem textos críticos sobre o filme *Beoning*, enquanto outros expandem nosso horizonte quanto a poética do cinema. Da área dos estudos do drama, evocamos as considerações de Hans-Thies Lehmann, quem estudou o teatro pós-dramático. Também trazemos os estudos da psicologia e de ciências sociais, por meio das reflexões de Cleber Monteiro Muniz, Edgar Morin, Juremir Machado Silva e Márcio Seligmann-Silva, para embasarmos quanto a individualidade do sujeito e sua relação com suas memórias e traumas. Por último, as áreas de estudos sobre a hipertextualidade, com contribuições de Gérard Genette; e intermedialidade, dialogando com André Vieira, Claus Clüver, Lars Elleström, Linda Hutcheon, Márcia Arbex e Thaís Diniz. Esse diálogo visa a dar conta da análise em diferentes aspectos, tanto teórico quanto técnico, pois o fenômeno da intermedialidade se dá em um entrelugar de contato de diferentes linguagens midiáticas que culminam em um produto: a obra-adaptada. Por conta disso, efetuamos as análises das obras, primeiramente, de forma isolada. Então, essas duas análises são confrontadas no mesmo espaço teórico, quando observamos as similaridades e discrepâncias entre os objetos. Além disso, objetivamos destacar os acarretamentos dessa relação de adaptação, ou seja, os ganhos e as perdas ao longo desse processo, comparando a obra-base com o produto da adaptação. Por fim, discutimos sobre a (in)dependência entre as obras com base nos pressupostos de Elleström sobre intermedialidade.

**Palavras-chave:** Intermedialidade. Fronteiras. Chang-dong. Beoning. Murakami.

## ABSTRACT

ALVES, Bruno Everton da Silva Bambilra. The intermediality frontiers: a comparative analysis between *Barn Burning* by Haruki Murakami and *Beoning* directed by Lee Chang-dong. 2021. 149 p. Master Thesis (Master in Language Studies) – Postgraduate Program in Language Studies, Federal University of Technology – Paraná (UTFPR). Curitiba, 2021.

This research explores the frontiers among *Barn Burning* by Haruki Murakami and its filmic adaptation, *Beoning*, by the Korean director Lee Chang-dong. In this process, a comparative analysis between both works enlightened by intermediality studies is established, and a dialog is set with the most different areas of studies, which composes this research theoretical basis. From literary studies and critics: Alisson Flood, Antonio Candido, Axel Honneth, Edward Morgan Forster, Haroldo de Campos, Harold Bloom, Maurice Blanchot, Shu Chen, and Umberto Eco, all of them contribute by exploring specific Literary Theory topics such as: basic concepts, technical definitions, and poetic literary practices. From cinema studies and critics: André Gaudreault, Arlindo Machado, Almir Nabozny, Cássio Stirling Carlos, Cian Maher, Cristian Borges, François Jost, Irene Hsu, Ismail Xavier, John Powers, Karina Fioravante, Luiz Santiago, and Soo Ji Lee, which grants critic texts about *Beoning*, when other papers open our horizons about cinema *poiesis*. From drama studies, evoking Hans-Thies Lehmann considerations of this area since he widely studied about post-dramatic Theatre. From psychology and social sciences: Cleber Monteiro Muniz, Edgar Morin, Juremir Machado Silva and Márcio Seligmann-Silva, their studies clarify about the relation between the human and its memories and traumas. Finally, from the hypertextuality, with Gérard Genette contributions; and intermediality area, dialoguing with André Vieira, Claus Clüver, Lars Elleström, Linda Hutcheon, Márcia Arbex and Thaïs Diniz. This dialog seeks to deal with this analysis. Because the intermediality phenomenon takes place in space in-between, where different mediatic languages are in contact and this produces a final product: the adapted work. In face of that, initially, the analysis is individually. After this, in the same theoretical place both analyses confront each other, where are observed the similarities and discrepancies among them. In addition, this research aims to highlight the consequences of this adaptation relationship, in other words, the gains and losses along this process, comparing the base-work with its product. To conclude, it is discussed about the (in)dependency among those works based on Elleström assumptions about intermediality.

**Keywords:** Intermediality. Murakami. Beoning. Frontiers. Chang-dong.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Linha temporal da personagem Eu com relação à narrativa.....	54
Figura 2 – Linha temporal na narrativa com relação aos eventos retratados .....	55
Figura 3 – Lee Jong-su .....	64
Figura 4 – Shin Hae-mi .....	66
Figura 5 – Ben .....	68
Figura 6 – Mãe e Irmã de Hae-mi .....	70
Figura 7 – Lee Yong-seok, pai de Lee Jong-su.....	71
Figura 8 – Jong-su caminhando na rua.....	73
Figura 9 – Hae-mi observando Jong-su .....	74
Figura 10 – o primeiro encontro de Jong-su e Hae-mi no beco.....	75
Figura 11 – o nanoapartamento de Hae-mi.....	75
Figura 12 – a relação sexual entre Jong-su e Hae-mi.....	76
Figura 13 – a visita de Jong-su ao nanoapartamento de Hae-mi .....	78
Figura 14 – o sonho de Jong-su com Hae-mi.....	79
Figura 15 – reencontro de Jong-su com Hae-mi e encontro com Ben no aeroporto.....	80
Figura 16 – o carro de Jong-su .....	81
Figura 17 – o restaurante.....	82
Figura 18 – o carro de Jong-su em contraste com o de Ben .....	83
Figura 19 – a cafeteria e o encontro de Jong-su, Hae-mi e Ben.....	84
Figura 20 – o apartamento de Ben e a distância entre Jong-su e Hae-mi .....	85
Figura 21 – Ben e amigos em contraste com Hae-mi e Jong-su na frente de Brooklyn Brewery .....	86
Figura 22 – a performance de Hae-mi entretendo a mesa desinteressada .....	87
Figura 23 – a balada noturna .....	88
Figura 24 – Jong-su e a visita de Hae-mi e Ben na sua casa.....	89
Figura 25 – Jong-su, Hae-mi e Ben na varanda.....	90
Figura 26 – a performance de Hae-mi e o espaço .....	91
Figura 27 – a cadeira vazia entre Jong-su e Ben .....	92
Figura 28 – o primeiro embate entre Jong-su e Ben .....	93
Figura 29 – Ben, Jong-su e a moça desconhecida .....	93
Figura 30 – a diferença de planos entre Jong-su e Ben .....	95
Figura 31 – a distância de Jong-su e Ben .....	95
Figura 32 – o segundo embate entre Jong-su e Ben.....	96
Figura 33 – Jong-su observa Ben e seus amigos .....	97
Figura 34 – o bocejo de Ben .....	98
Figura 35 – a resolução de Jong-su.....	99
Figura 36 – o último embate entre Jong-su e Ben.....	101
Figura 37 – a libertação de Jong-su.....	101
Figura 38 – a última “estufa” em chamas .....	101
Figura 39 – a composição das múltiplas narrativas de Beoning .....	106
Figura 40 – a gaveta de Ben.....	115
Figura 41 – a gaveta de Bem e o relógio de Hae-mi .....	115
Figura 42 – a “estufa” em chamas .....	124
Figura 43 – o bar e a performance de Hae-mi, “Descascando a tangerina” .....	130

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>16</b>
<b>3</b>	<b>ANALISANDO O TEXTO DE HARUKI MURAKAMI .....</b>	<b>30</b>
<b>3.1</b>	<b>As personagens .....</b>	<b>31</b>
<b>3.2</b>	<b>Os espaços .....</b>	<b>37</b>
<b>3.3</b>	<b>As metáforas .....</b>	<b>45</b>
<b>3.4</b>	<b>A narrativa .....</b>	<b>51</b>
<b>4</b>	<b>ANALISANDO A ADAPTAÇÃO DE LEE CHANG-DONG .....</b>	<b>60</b>
<b>4.1</b>	<b>As personagens .....</b>	<b>62</b>
<b>4.2</b>	<b>Os espaços .....</b>	<b>71</b>
<b>4.3</b>	<b>As metáforas .....</b>	<b>102</b>
<b>4.4</b>	<b>A narrativa .....</b>	<b>105</b>
<b>5</b>	<b>CRUZANDO AS FRONTEIRAS ENTRE BARN BURNING E BEONING .....</b>	<b>110</b>
<b>5.1</b>	<b>Os elementos divergentes entre Barn Burning e Beoning .....</b>	<b>113</b>
<b>5.1.1</b>	<b>Entre a reificação de Barn Burning e a personificação de Beoning .....</b>	<b>117</b>
<b>5.1.2</b>	<b>Entre (re)viver as memórias em Barn Burning e sonhar imaginativamente em Beoning .....</b>	<b>121</b>
<b>5.2</b>	<b>A relação entre obra-base e obra adaptada .....</b>	<b>125</b>
<b>5.3</b>	<b>Discutindo a (in)dependência entre as obras .....</b>	<b>133</b>
<b>6</b>	<b>UM ENSAIO SOBRE O CELEIRO QUE QUEIMA – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>142</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>145</b>



## 1 INTRODUÇÃO

O surgimento deste trabalho advém de duas motivações distintas: pessoal e acadêmica. Do lado pessoal, temos o gosto pelo objeto de estudo. Tanto o texto de Haruki Murakami quanto o filme de Lee Chang-dong já eram conhecidos por nós antes da feitura desta pesquisa. Apesar de, inicialmente, conhecermos somente o filme de Chang-dong, e esse ter-nos apresentado à obra de Murakami, ambos nos conquistaram pela potencialidade que apresentaram nas mídias em que se materializam - neste caso, a literária e a cinematográfica. Já do lado acadêmico, notamos uma ausência tanto do filme de Chang-dong, *Beoning* (2018) quanto *Barn Burning* (1983) de Murakami em estudos críticos, seja na área de literatura, seja em cinema. Acreditamos que a razão disso se deva ao fato de o texto de Murakami ser facilmente confundido com o texto homônimo de William Faulkner (1938), nos mecanismos de pesquisa. Ao buscar pelo texto de Murakami, quando não se acusa o de Faulkner, somos levados direto ao filme de Chang-dong, ou seja: é ignorado o texto original de Murakami. Em buscas na plataforma SciELO, não obtivemos nenhum resultado significativo de trabalhos (sejam artigos, TCC, Dissertações e afins) que lançassem mão do filme como objeto de estudo. O mesmo não pode ser dito de Murakami e suas obras: o autor nipônico é uma figura recorrente nos trabalhos acadêmicos, porém não se localizou nenhum exemplar que conciliasse a sua obra *Barn Burning* com a adaptação cinematográfica.

Por meio desta pesquisa, estabelecemos um diálogo entre a análise do texto literário de Haruki Murakami com a do texto cinematográfico de Lee Chang-dong, por meio da intermedialidade. Tal diálogo, estabelecido de forma comparativa, ampliou nossa percepção daquilo que é inerente à literatura e ao cinema, tal como sobrea maneira com que essas duas manifestações artísticas podem se complementar, no que diz respeito ao agregar de significados ao objeto, seja ele o texto ou ao filme, dentro de uma “relação de adaptação” (HUTCHEON, 2013).

Além disso, adotamos os seguintes objetivos: [1] cruzar as análises entre obra-base e obra adaptada, a fim de verificar como ambas dialogam dentro desse processo intermediário, a partir de um olhar analítico-comparativo; [2] explorar as capacidades individuais de cada meio midiático, ou seja, o texto e o filme, de forma a apontar e analisar a poética de cada um desses meios individualmente; [3] apresentar ao público um outro exemplar da produção cinematográfica coreana, o filme *Em Chamas* (no

original, *Beoning*), possibilitando uma ampliação do leque cultural para além do primeiro filme ganhador do Oscar, *Parasita* (2019); e [4] discutir a (in)dependência entre essas obras na perspectiva da intermedialidade.

Assim, o presente trabalho é dotado de caráter duplo: bibliográfico e exploratório. Bibliográfico por visitar diferentes autores e obras, estudando, analisando e dialogando com eles, coletando os conhecimentos relevantes para compor o trabalho aqui projetado. Exploratório pelo mergulho nos objetos, o filme *Beoning* de Lee Chang-dong e a obra *Barn Burning* de Haruki Murakami, submetendo-os a uma análise por meio dos estudos intermidiáticos e estabelecendo o diálogo proposto.

Como primeiro passo para este trabalho, ocupamo-nos em ler a obra traduzida por Lica Hashimoto, sob o título de *Queimar celeiros*, cujo conto integra a coletânea *O elefante desaparece* (2018), publicada pela editora Alfaguara. A partir desta leitura, buscamos destacar alguns excertos que consideramos dotados de um potencial de representação da obra no momento dedicado a se analisar, exclusivamente, o conto de Haruki Murakami.

No ato da análise do conto, ou seja, no terceiro capítulo, munimo-nos de artigos e ensaios para dialogar com a obra traduzida. Para tanto, trazemos à luz trabalhos como os de Shu Chen (2019) e Takako Tanaka (2018). O primeiro analisa as metáforas do texto de *Barn Burning*, em específico: o ato de descascar a tangerina; a raposa que compra luvas; e o celeiro em chamas (a imagem principal do texto). Enquanto o segundo faz uma análise panorâmica do estilo do autor e suas influências, apontando Murakami como um dos representantes do novelismo pós-moderno da literatura japonesa, bem como sua relação com William Faulkner.

Feita a análise do conto de Murakami, voltamo-nos ao filme de Lee Chang-dong. Tal análise é encontrada capítulo quatro desta dissertação. Além de assisti-lo, também fizemos um apanhado entre os veículos eletrônicos de críticas em diferentes idiomas. Assim, pudemos dialogar com os respectivos autores de cada crítica do filme de Chang-dong. Sites como *Plano Crítico*, *The Atlantic*, *Polygon* e *Vogue* estão, por conseguinte, entre os sítios eletrônicos que veiculam críticas que compõem o nosso repertório – e que são evocados à discussão quanto ao filme de Lee Chang-dong. Essas escolhas foram feitas com base na credibilidade dos veículos, e, apesar de este não ser um critério formal, também por conta dos acessos recebidos pelo público, o que mostra que o local é recorrentemente visitado, tendo suas matérias consumidas por um público significativo.

A partir disso, promovemos a aproximação tanto do texto de Murakami quanto do filme de Lee Chang-dong. Isso se materializa no capítulo cinco, o ponto culminante, e que nomeia este trabalho, quando cruzamos a fronteira entre as análises da obra-base (a de Murakami) e da obra adaptada (a de Lee Chang-dong). Nessa análise cruzada, sempre que necessário, resgatamos as considerações de Claus Clüver (2011) sobre intermedialidade; os ensaios organizados por Márcia Arbex (2012) considerando a poética da escrita e da imagem; o estudo sobre palimpsestos e intertextualidade de Gérard Genette (2010); as reflexões e considerações de Linda Hutcheon (2013); os apontamentos sobre intermedialidade de Lars Elleström (2017); e a obra que explora o discurso cinematográfico de Ismail Xavier (2005). Levamos também em consideração a perspectiva das críticas especializadas com as quais dialogamos durante as análises isoladas de cada texto nos capítulos três e quatro.

Para melhor nos familiarizar com os autores que são tratados nesta dissertação, dedicamos um momento a apresentar cada um deles. Assim, conseguimos ter uma ideia mais clara de seus trabalhos e sobre sua relevância dentro do cenário da literatura e cinema. Sem nos ater a uma ordem de relevância, começamos por Haruki Murakami e finalizamos a seção falando sobre Lee Chang-dong.

O escritor Haruki Murakami começou sua carreira somente quando adulto, aos vinte e nove anos de idade, sendo *Ouçã a canção do vento* (1979, no original: *Kaze no uta o kike*) o seu primeiro trabalho que o coloca dentro do mercado literário. Entretanto, Murakami foi ganhar notoriedade internacional somente com *Norwegian Wood* (1989, no original: *Noruei no Mori*), que vendeu milhares de exemplares. Esse romance é marcante por retratar a perda e o florescer da sexualidade, tendo a sua adaptação ao cinema em 2010, pela ótica do diretor vietnamita Tran Anh Hùng.

Em 1993, é publicada a antologia *O elefante desaparece* (originalmente: *Zō no shōmetsu*), que reúne dezessete narrativas curtas, é neste conjunto de textos que se encontra o conto *Barn Burning*, o qual é o objeto desta dissertação. Murakami reapareceu com um certo destaque só em 2002 com a obra, *Kafka à beira-mar* (no original: *Umibe no Kafuka*), que ganhou prêmio mundial de melhor novela fantástica pela World Fantasy Convention. E depois em 2009, ele regressa aos holofotes com o romance, *1Q84* (no original: *Ichi-Kyū-Hachi-Yon*), que lhe rendeu indicação para o prêmio de Melhor Autor Literário Asiático (em inglês: *Man Asian Literary Prize*) em 2011.

Entretanto, o livro sofreu um golpe nas vendas devido aos conflitos políticos entre China-Japão, acarretando a remoção dos livros de Murakami e de outros autores nipônicos das prateleiras das livrarias chinesas. Porém, isso não abalou o novelista, inclusive o seu último trabalho lançado: *O assassinato do comendador* (2018, originalmente: *Kishidancho Goroshi*), recebe o rótulo de obra polêmica por colecionar inúmeras censuras por parte dos críticos de Hong Kong, que consideram a obra carregada de teor indecente e obsceno presente no título (FLOOD, 2018). Mas, mesmo assim, a obra é aclamada pelo público, sendo considerada uma homenagem à obra *The Great Gatsby* na perspectiva dos críticos britânicos.

Em um aspecto geral, o crítico de cinema, Cian Maher (2018), destaca que os trabalhos de Murakami, sobretudo *Barn Burning*, são voltados para elementos mundanos da vida cotidiana em oposição a manter o foco naquilo que poderia, aparentemente, ser mais interessante<sup>1</sup>. Especificamente falando sobre a obra a qual nos debruçamos nesta dissertação, Maher (2018) é categórico ao pontuar que *Barn Burning* subverte a expressão “elefante em uma sala”, aludindo ao título da antologia, pois neste conto as personagens são convidadas a expressar o que pensam ao invés de somente pensar sem necessariamente verbalizá-los<sup>2</sup>.

Entretanto, o que na perspectiva de Maher (2018) torna o conto *Barn Burning* difícil de adaptar para o cinema é justamente essa dinâmica de diálogo que alia o aspecto concreto e abstrato da mente, ou seja, o discurso verbalizado e o pensamento que em teoria deveria ser mantido no inconsciente ganha espaço na concretude da verbalização. Essa é a missão enfrentada por Lee Chang-dong ao adaptar *Barn Burning* na obra cinematográfica *Beoning*, mas, na perspectiva dos críticos de cinema, Chang-dong tem êxito em concretizar um thriller eletrizante que explora a fronteira entre aquele que queima e aquele que não queima “celeiros”.

Antes de assumir a adaptação de *Beoning*, Lee Chang-dong passou por outros filmes ao longo de sua carreira como diretor. A sua introdução no cenário cinematográfico não se deu por meio de uma formação tradicional. Pelo contrário, sua formação é em literatura coreana pela Universidade Nacional Kyungpook. Seu

---

<sup>1</sup> Originalmente, em inglês: “[...], in Murakami’s work, emphasis is placed on the mundane aspects of everyday life as opposed to focusing on what may seem to be ostensibly more ‘interesting’” (MAHER, 2018).

<sup>2</sup> Originalmente, em inglês: “Murakami’s short collection *The Elephant Vanishes*, in which “*Barn Burning*” is included, subverts the idiomatic “elephant in the room” by having characters speak their thoughts, as opposed to merely thinking them” (MAHER, 2018).

primeiro trabalho foi escrevendo o roteiro de *To the Starry Island* (1993) a convite de Park Kwang-su e depois escreveu o roteiro de *A Single Spark* (1995) premiado como melhor filme pelo *Blue Dragon Film Awards*. Seu primeiro trabalho na direção se deu com *Green Fish* (1997) que lhe rendeu diversos prêmios e indicações locais e internacionais.

O mesmo aconteceu com seu trabalho seguinte, *Peppermint Candy* (2000), *Oasis* (2002) e *Secret Sunshine* (2007), todos devidamente premiados e reconhecidos no cenário internacional do cinema. Seu reconhecimento rendeu-lhe, em 2009, a cadeira de júri no sexagésimo primeiro Festival de cinema de Cannes. Em 2010, foi novamente premiado e ovacionado, desta vez com *Poetry*. Essa obra explora a vida de uma mulher suburbana, no auge dos seus sessenta anos, bem como a sua relação conturbada com a poesia e seu Alzheimer, aliado à convivência com o seu neto irresponsável. Depois desse trabalho, Chang-dong fica ausente por oito anos, retornando com *Beoning*, o filme o qual tratamos nesta dissertação, que mais lhe rendeu premiações e indicações pelos demais festivais em que se fez presente. Inclusive, Chang-dong recebeu o prêmio de melhor direção em *Beoning*, em março de 2019, no 13º Festival Asiático de Cinema.

Na perspectiva do crítico americano John Powers (2018), Chang-dong conseguiu criar um *thriller* ambigualmente assombroso e metafísico que explora o isolamento, as diferenças sociais entre indivíduos e os cantos sombrios da mente comportamental masculina<sup>3</sup>. Por outro lado, na opinião de Irene Hsu e Soo Ji Lee (2018), o filme se debruça em retratar duas diferentes Coreias do Sul: a primeira sendo aquela em que pessoas de vinte e trinta anos se reúnem em cafés e clubes K-pop; já a segunda é onde se tem as turbulências econômicas, em que os problemas sociais são mais perceptíveis<sup>4</sup>. Logo, é dentro desse contraste entre as duas Coreias do Sul que o filme se desenvolve, estando Ben do lado da Coreia do Sul boêmia, enquanto que Jong-su está do lado da Coreia que se encontra mergulhada nos problemas sociais. Ambas as personagens apresentam um comportamento nocivo e obsessivo em relação a Hae-mi, detentora de uma força invisível que desencadeia as ações da

---

<sup>3</sup> Originalmente, em inglês: “Lee never does the same thing twice, and in his latest movie, *Burning* (the best thing at Cannes this year), he has created a hauntingly ambiguous metaphysical thriller about isolation, soul-warping social divisions, and the darker corners of the male psyche” (POWERS, 2018).

<sup>4</sup> Originalmente, em inglês: “Lee Chang-dong’s *Burning*, a promising contender in the Foreign Language Film Oscar race, takes place in two South Koreas. The first is a country of leisure, where 20- and 30-somethings stroll through elegant cafés and bob to K-pop club bangers. The second faces ongoing economic turmoil” (HSU; LEE, 2018).

trama, tanto no seu breve aparecimento quanto no seu desaparecimento, que se estende a partir do segundo arco do filme até o final.

A partir desse contato inicial, é possível conhecer brevemente tanto Murakami quanto Chang-dong. Assim, nos capítulos que competem à análise, o terceiro e o quarto, ambas as obras serão isoladas uma da outra, enquanto, no quinto capítulo, aproximamos as duas a fim de concretizar a nossa análise sob a luz dos estudos intermediáticos aliados aos estudos tanto da literatura quanto do cinema.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Antes de entrarmos em nossa análise, é necessário visitar alguns espaços teóricos que refletem sobre a intermedialidade e sua poética. Com isso, é necessário evocar nomes como o de Márcia Arbex, Linda Hutcheon, Lars Elleström, Thais Diniz, André Vieira, Claus Clüver, Ismail Xavier, Irina Rajewsky, Douglas Kellner, Anne-Marie Christin, Carol Duncan e Haroldo de Campos para o centro dessa discussão. Cada autor contribuiu com a sua perspectiva, seja da área de estudos sobre intermedialidade, intertextualidade, cinema ou tradução transcriativa. A proposta aqui é recortar suas teorias, incorporando-as em um espaço teórico em comum, ou seja, transplantando-as de seu local de origem e inserindo-as neste mesmo espaço a fim de verificar o discurso e como cada recorte dialoga com o outro, para que, então, tenhamos uma noção iluminada por cada autor de seu respectivo espaço sobre a temática tratada nesta dissertação antes de nos debruçarmos sobre a análise dos nossos objetos.

Em *Poéticas do Visível* (2012, p. 55), Márcia Arbex aponta para um diálogo aberto entre a literatura e as artes visuais, devido à fronteira entre esses dois continentes de significados serem permeáveis, permitindo um encontro entre letra e imagem de forma múltipla e híbrida. Entendemos esse entrelugar como **intermedialidade**. De acordo com Clüver (2011, p. 9), esse conceito diz respeito a qualquer tipo de “interrelação e interação entre mídias”. Com base nisso, tratamos essa metáfora como uma região de encontro de duas mídias diferentes: a literatura (com o texto verbal) e o cinema (tanto com o texto não-verbal quanto com o verbal).

Nesta fronteira, as duas linguagens, culturas e poéticas se colidem, ou, como sugere Rajewsky (2010, *in*: DINIZ; VIEIRA (org.), 2012, p. 52), se relacionam, interagem e exercem interferências de cunho midiático uma sobre a outra. A partir desse choque, deriva uma nova linguagem e poética mista, conciliando elementos de ambas, que podem se manifestar tanto em objetos literários, quanto cinematográficos. Nestes, notamos essa troca de influências entre as duas mídias, afinal, “um cruzamento de fronteiras midiáticas implica uma relação *intermediática* ao invés de um fenômeno *intramediático*, como, por exemplo, uma mistura de gêneros” (CLÜVER, 2011, p. 12, grifos do autor).

Nesta seara é necessário expandir a distinção que Clüver (2011) faz para compreendermos mais a fundo a diferença entre a relação e o fenômeno mencionado

pelo autor. No caso do fenômeno, ele é posto como **intra**, pois o que se explora é o interior da mídia, aquilo intrínseco ao próprio meio, ou seja, no espaço próprio da mídia. Por exemplo, olhamos internamente para a literatura, sem se preocupar, ao menos de forma prioritária, com as outras mídias que a cercam.

Diferentemente do que foi posto acerca do aspecto **intra**, o **inter** vai se preocupar com as mídias. Não aquelas que a cercam, mas as que estão diretamente relacionadas com a mídia a qual estamos adotando como objeto de estudo, ou seja, ao explorarmos a mídia do texto literário escrito, em que propomos: refletir, analisar e estudar a sua relação intermediária com o cinema, nós teremos que projetar a nossa atenção à forma como essas duas mídias se comportam uma diante da outra nesse encontro. É nesse espaço sensível, entre as duas fronteiras, que se concentra o interesse os estudos de intermidialidade. E, por mais que eles explorem as mídias isoladamente, o foco principal desse processo está nessa linha imaginária que se traça entre uma mídia e outra, ou seja, nesse entrelugar das mídias.

Então, nesta fronteira, temos dois meios específicos: literatura (livro) e cinema (filme), sendo o primeiro representado pela obra de Haruki Murakami, *Barn Burning* (1983); e o segundo pela adaptação cinematográfica da obra de Murakami, *Beoning* (2018) de Lee Chang-dong. Cada um desses meios detém características intrínsecas, ou melhor, uma poética, que determina como e de que forma é feito o objeto artístico; e uma cultura da mídia (KELLNER, 2011), que estabelece os métodos de (re)produção, divulgação e promoção daquilo que nasce neste meio. Quanto ao meio literário, é necessário destacar a escrita, afinal esta tornou-se uma tecnologia característica desse meio, mesmo com a literatura tendo sobrevivido (e em algumas culturas ainda sobreviver) por meio da oralidade em diferentes povos com suas respectivas culturas. No entanto, Clüver (2011, p. 13) aponta que, na literatura,

A escrita, [...], é uma mídia separada e particular. Ela pode ficar transparente na leitura de um texto impresso convencionalmente: para muitos leitores a fonte e o tamanho das letras normalmente não influenciam na recepção e interpretação do texto verbal (CLÜVER, 2011, p. 13).

Já o cinema tem um forte vínculo com a fotografia e traz consigo uma herança cultural do teatro. A poética da linguagem cinematográfica reside no caráter de ação, ou seja, enquadrar, costurar e sequenciar vários quadros de imagens que vão compor uma ação/movimento, o que faz o cinema carregar similaridades com a linguagem teatral. Ismail Xavier (2005) detalha de diferentes formas os elementos que constituem



a poética do cinema, desde a perspectiva, o plano, o espaço/ambiente, o enquadramento, aquilo que está dentro da tela e, inclusive, o que está fora dela (*obskené*). Assim, a tríade do teatro: “a ação, o drama e a imitação” (LEHMANN, 2007, p. 57), ainda se faz presente no âmago do cinema, pois se mantém presente a *mimesis*, que busca elementos da realidade a serem replicados na ficção do universo cinematográfico, da mesma forma que se tem o enredo a ser dramatizado e vivido pelas personagens, temos as ações que são realizadas e determinadas nesse drama pela força dos fatos, que colocam em movimento os núcleos que compõem a narrativa dramatizada em quadros contínuos na mídia do cinema.

Assim, temos um meio que se volta para a palavra e outro que acaba se voltando para a imagem, ambos com um potencial comunicativo, da mesma forma, temos a crença de que a oralidade (outro meio potencialmente comunicativo) precede a palavra, porém antes de esta encontrar a sua forma escrita, é preciso entender que “[...], a escrita não constitui uma representação da fala; ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela” (CHRISTIN, *in*: ARBEX, 2012, p. 64), ou seja, a palavra escrita tem uma associação maior com a imagem do que com a oralidade em si. Fora isso, são elas, palavra e imagem, que conferem acesso a todos os campos, sejam esses imaginários ou não que circundam e perpassam as sociedades. Ou, como explica Anne-Marie Christin (*in*: ARBEX, 2012, p. 63):

Palavra e imagem permitem o acesso, em todas as sociedades, a universos diversos. A palavra garante coesão do grupo; administra suas trocas internas. [...]. A imagem permite ao grupo comunicar-se com mundos em que não se fala sua língua, isto é, com os deuses, que se manifestam para ele através dos sonhos ou das visões. A imagem revela o invisível.

Na distinção de Christin (*in*: ARBEX, 2012) temos a palavra voltada para organizar e unir um grupo social, enquanto a imagem confere acesso ao plano invisível. Porém, conforme a sociedade foi evoluindo, tanto a palavra quanto a imagem desenvolveram uma inter-relação, permitindo que suas influências se mesclassem, em um discurso e uma feitura híbrida.

Tendo isso em vista, não se pode deixar escapar o que se torna prioritário dentro desses dois elementos: palavra e imagem. Também devemos considerar a forma como essa inter-relação opta por priorizar um ao invés do outro, além da maneira como esse processo ocorre. Na perspectiva de Hoek (*in*: ARBEX, 2012, p. 169-170)

A primazia do texto sobre a imagem e a primazia da imagem sobre o texto constituem, da perspectiva da produção, duas categorias distintas. Ao contrário, quando se escolhe a perspectiva da recepção, duas outras categorias se impõem: de um lado, a apresentação simultânea, quando discurso visual e discurso verbal são combinados - [...] - ou imediatamente justapostos - [...]. E, em seguida, a (co)referência, que se manifesta quando texto e imagem autônomos são comparados em virtude de correspondências históricas, individuais ou coletivas.

A partir dos apontamentos de Hoek (2012), podemos entender que essa interrelação entre palavra escrita e imagem segue, de algum modo, a relação hipertextual que Genette (2010) apresenta e define, ou seja, uma será prioritária à outra, uma ocupa a posição de hipotexto e a outra de hipertexto. Em outras palavras, “[a] imagem precede o texto quando este encontra sua origem, sua razão de ser, sua referência naquela” (HOEK *in*: ARBEX, 2012, p. 171). Assim, a imagem conforme o caso exemplificado por Hoek (2012) será prioritária, pois, por servir de origem ao texto, ela é o hipotexto da relação, enquanto o texto é o hipertexto, ou seja, o produto final desta relação hipertextual. No entanto, essa relação não é concreta o suficiente para ser posta enquanto algo absoluto, principalmente se recorrermos aos estudos registrados pelos alunos de Ferdinand de Saussure, em *Curso de Linguística Geral* (1916), sobre a formação do signo linguístico e de seus componentes: significado e significante. Afinal, a teoria de Saussure prossegue sendo contestada por diferentes meios e perspectivas, o que nos impede de aceitar aquilo que Hoek (2012) propõe dentro de um viés linguístico.

Entretanto, aproximando-o de uma relação entre texto e imagem por meio da relação de adaptação (HUTCHEON, 2013), aquilo que Hoek (2012) propõe é interessante para provocar reflexões sobre o processo de troca de influências entre o hipo e o hipertexto. Pois, ao contrário do que Hoek (*in*: ARBEX, p. 177, 2012) disse anteriormente, agora ele muda o direcionamento, ao destacar “[a] primazia do texto implica a transposição do texto à imagem; esta pressupõe o texto que a inspira: um texto, na maioria das vezes literário, se encontra na origem da imagem”. Neste caso, os papéis são invertidos: o texto é o hipotexto que origina o hipertexto – a imagem.

Dentro desta pesquisa, podemos usar como exemplificação a interrelação entre o texto de Murakami, *Barn Burning*, e a imagem-filme de Lee Chang-dong, *Beoning*. Nesta, o texto é transposto à imagem, a partir de um processo transcriativo (CAMPOS, 2015) por parte de Lee Chang-dong, e que culmina na relação hipertextual entre as duas obras por meio da intermedialidade. Assim, dentro da perspectiva da intermedialidade, Hoek (*in*: ARBEX, 2012, p. 178) considera que

[...], a transposição da escrita à imagem resulta em duas obras diferentes, realizadas através de dois meios diversos: é o caso das obras de arte inspiradas por temas literários e filmes realizados a partir de romances. Entre o texto e a imagem existe, então, uma relação de intertextualidade transmedial [...].

Concordamos com as considerações de Hoek, afinal o hipotexto e o hipertexto são obras diferentes, aproximadas pelo elo da intermedialidade e hipertextualidade. Com isso, *Beoning* e *Barn Burning* são obras distintas, com poéticas próprias e propostas artísticas únicas, que partilham de um universo similar, trocando influências entre si, mas isso não desprestigia nem o hipertexto, tampouco o hipotexto. Caso observarmos a influência compartilhada pelas obras, mesmo Murakami sendo um autor conhecido por diferentes trabalhos, o seu conto, no entanto, está entre vários outros dentro de uma mesma antologia. Por conta disso, o filme de Lee Chang-dong é o farol que vai guiar o espectador de sua adaptação para o conto de Murakami e não o contrário, sendo o mais comum de ocorrer.

Além disso, podemos transferir o conceito de Harold Bloom (2002) denominado *angústia da influência* aplicado na intertextualidade para intermedialidade. Tal conceito diz respeito quando há uma força que oprime a produção artística adaptada obrigando-a a reproduzir os mesmos passos da obra-base nesta relação de adaptação por meio do processo intermedial. No caso da relação entre *Barn Burning* e *Beoning*, percebemos esse conceito não especificamente na produção, mas no movimento que engloba o espectador-leitor. Afinal, é a adaptação de Chang-dong que leva à obra de Murakami, e não o contrário, o que rompe e subverte essa influência da obra original sobre sua versão adaptada.

Um único adendo, enquanto chamamos o fenômeno de *intermedial*, afinal ocorre entre o espaço de duas mídias diferentes, Hoek (2012) prefere chamá-lo de transmedial, passando a ideia de uma travessia de uma mídia a outra, ou vice-versa. Cremos que a consideração de Hoek (2012) se faz importante, pois admite um caminho de ida e volta nesta transição, diferentemente de outros autores que optam pelo termo intermedialidade e entendem esse fenômeno como um produto fruto do intermédio (ou entrelugares) de duas mídias que se colidem.

Além daquilo que Hoek (*in*: ARBEX, 2012, p. 178) chama de “intertextualidade transmedial” se tem, também, “[o] conceito de transformação midiática, [o qual] aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática [...], onde o novo texto retém elementos do texto-fonte [...].”

(CLÜVER, p. 18, 2011). Com base nisso, a adaptação seja de um texto-base em formato de livro para um texto-produto em formato de filme, ou o inverso, é resultado de um processo de adaptação que advém da transformação midiática, da mesma forma que resulta em uma intertextualidade transmedial.

Fora os termos que Hoek e Clüver adotam, é necessário destacar também a contribuição de Irina Rajewsky (2010, *in*: DINIZ; VIEIRA (org.), 2012, p. 58), que chama esse processo de “intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática”. Neste, o objeto literário, por exemplo a obra *Barn Burning* de Murakami, é transposta da literatura para o cinema, culminando na obra *Beoning*, de Lee Chang-dong. Em outros termos, podemos dizer que a obra literária é “transcrita” (CAMPOS, 2015) para o cinema. Uma vez que as linguagens são distintas, esse processo de transposição (ou transcrição) requisita uma leitura crítica, assim como adequações por parte de quem fará a adaptação, visando preencher as lacunas originadas nesse processo intermidiático.

Voltamo-nos a Clüver (2011), que esclarece essa tipologia adotada por Rajewsky. No entendimento do teórico,

A transposição midiática, [...], é o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. (CLÜVER, 2011, p. 18).

Logo, a partir desse processo genético, preocupamo-nos com o que será modificado dentro da transposição midiática. Rajewsky (*in*: DINIZ; VIEIRA (org.), 2012, p. 59), ao parafrasear Werner Wolf, apresenta distinções no processo de transposição intermidiática. Entretanto, a que destacamos aqui é a que Wolf (*apud* RAJEWSKY *in*: DINIZ; VIEIRA (org.), 2012, p. 59) chama de “intermedialidade extracomposicional”. Essa não tem como pretensão afetar diretamente “o significado ou a aparência externa de trabalhos ou performances particulares, (...)” (RAJEWSKY *in*: DINIZ; VIEIRA (org.), 2012, p. 59), ou seja, as modificações feitas são realizadas em função de satisfazer o processo de transposição midiática. No entanto, é respeitado tanto o “texto-base” quanto sua tessitura narrativa, tal qual é feito no caso dos dois objetos que estudamos: o texto literário (de Murakami) e a obra cinematográfica (de Chang-dong).

É por conta do fator fidelidade entre texto-base e texto-produto que enxergamos similaridades entre a tradução e a transposição intermidiática, pois, enquanto na tradução o texto-produto carrega consigo elementos presentes no texto-base, a

separação desses textos por línguas diferentes acarreta em mudanças na poética de cada um dos textos. Já no caso da transposição intermediática, essas mudanças são sensíveis graças a transposição de uma mídia à outra, cada uma delas concentrando uma poética específica, no entanto, há uma troca de influência com as mídias complementares usadas no processo de adaptação entre mídias. Há também, dentro desse processo, assim como na tradução, uma relação de hipertextualidade entre os dois textos de Murakami e Chang-dong.

Na perspectiva de Genette (2010, p. 18), a hipertextualidade é “toda relação que une um texto B [...] hipertexto) a um texto anterior A [...] hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário”. No caso dos textos que analisamos, o hipertexto é o *Beoning*, por este ser resultante do hipotexto *Barn Burning* de Murakami. A relação entre eles é sustentada pelas referências que o hipertexto realiza em relação ao seu hipotexto, ou seja, ao hipertexto de Chang-dong evocar personagens, locais, situações, falas, dentre outros itens que estão presentes no hipotexto de Murakami.

Para mais, quando se excede às referências hipertextuais, o texto-produto passa a apresentar novas informações que não estão contidas no texto-base, isso se torna um sinal de que o processo de transposição midiática resultou naquilo que Genette (2010, p. 97-116) coloca como: extensão, expansão e ampliação. A diferença entre esses três é o grau de complexidade, indo do mais diferenciador ao mais sutil.

A extensão pode ser percebida com a adição de inúmeros detalhes que fogem ao texto-base, detalhes estes frutos da adaptação, que foram incluídos para satisfazer a poética do roteirista, o qual exerce o papel de “transcriador” (CAMPOS, 2015) da obra que está adaptando. A expansão ocorre como uma paráfrase que reescreve o texto-base com um número maior de informações dentro de um outro formato estilístico. Já a ampliação aumenta o texto-base e aquilo que ocorre dentro dele, um recurso viável para as adaptações cinematográficas que tomam base de textos literários, principalmente no caso de *Beoning*, um filme com mais de duas horas de duração que amplia os acontecimentos das treze páginas de *Barn Burning* trazendo situações ou resignificando-as, a fim de atender o projeto de adaptação do conto de Murakami.

Apesar de termos exemplificado os nossos objetos de estudo dentro da teoria sobre palimpsestos de Genette (2010), cabe o adendo: algumas de suas definições, como a de hipermídia, mudaram de perspectiva com o surgimento de novas

tecnologias, ou seja, há teorias mais recentes que dão conta desse aspecto, principalmente em estudos de intermedialidade, de forma que atualiza o entendimento do termo, conforme pesquisas mais aprofundadas e recentes.

Tendo isso em vista, trouxemos as considerações e apontamentos de Linda Hutcheon em sua obra *Uma teoria da adaptação* (2013). Ela dialoga com Genette, lançando mão de alguns comentários feitos pelo autor quanto ao que ele entende como palimpsesto. No entanto, o olhar de Hutcheon (2013) vai além dessa relação hipertextual entre hiper e hipotexto e da visão estruturalista adotada pelo autor, compreendendo que o processo de adaptação é mais complexo, tendo outras considerações para além desse elo entre um texto-base e seu texto-produto, conforme advoga Genette (2010) em suas considerações.

A teoria de Hutcheon (2013) acaba levando em consideração o caráter transitório do texto dentro desse movimento de adaptação. Se Campos (2015) compreende transcrição como o trânsito de um texto de uma cultura à outra, tendo em vista a influência crítica e criativa daquele que é responsável por esse processo, tal perspectiva não difere muito do que Hutcheon (2013) pensa sobre a adaptação. Afinal, similar à sua proposta, ao falar sobre “transposição criativa” e “interpretativa” no processo de adaptação, lança-se mão de seus adaptadores a fim de alcançar a conclusão desse projeto. Contudo, é necessária a distinção que a transcrição de Campos (2015) desenvolve a tradução: o tradutor tem autonomia crítica e criativa no processo de tradução que envolve a transposição de língua(gem), poética e cultural, enquanto os termos empregados por Hutcheon (2013) dizem respeito à teoria da adaptação, ou seja, são conceitos que são aplicados em áreas de estudos diferentes. Nas palavras da autora:

Como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. (HUTCHEON, 2013, p. 61).

É necessário perceber que os conceitos de posição e codificação vêm acompanhados do prefixo “trans-”, indicando que o processo advém de um movimento, ou seja, temos um ponto de partida rumo a um ponto final, esse movimento que é analisado, pois é nele que o objeto se transforma, ou seja, ele é transcrito a partir de sua poética inicial e abraçando uma nova poética no seu espaço de chegada. Essa trajetória do objeto é o espaço intermedial, ou seja, o espaço entre

duas mídias/meios que surge em decorrência desse processo de adaptação é o foco desse campo do conhecimento.

No entanto, falar sobre adaptação não é algo tão simples a ponto de ser resumido como uma “transposição criativa e interpretativa”. Acerca disso, Hutcheon (2013, p. 29) explica de forma pormenorizada que

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada.

A partir da explicação de Hutcheon (2013), percebemos a complexidade por trás do processo de adaptação, o que corrobora o entendimento do conceito de Genette (2010) ter ficado, de certa forma, ultrapassado: ele não abrange os detalhes que Hutcheon (2013) aponta em sua explicação, assim como a terminologia adotada por Genette (2010) ser diferente dos dias atuais.

Fora esses aspectos da “transposição anunciada e extensiva” e da “transcodificação”, em um sentido de alterar a poética do objeto artístico, Hutcheon (2013) também percebe outros aspectos acerca do processo de adaptação. Um deles é a valoração conferida aos objetos adaptados em função dos seus objetos de origem. Hutcheon (2013, p. 24) destaca que “[a] valorização (pós-)romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações”. Não à toa é recorrente depararmos com um olhar que diminui o objeto adaptado perante o seu objeto de origem.

Com relação aos nossos objetos de pesquisa, não é frutífero, tampouco pertinente, dizer que *Beoning* de Lee Chang-dong é inferior a *Barn Burning* de Haruki Murakami, ou vice-versa. Afirmar isso seria desconsiderar a autonomia da adaptação de Chang-dong, o seu olhar crítico e criativo por meio do seu projeto de adaptação do texto de Murakami, da mesma forma, seria antiprodutivo e anticientífico fazer tal afirmação, pois isso depõe contra o potencial dialógico, assim como polifônico, entre os dois objetos artísticos que inscrevem, de forma cooperativa, a relação intermediática.

Hutcheon (2013) destaca o papel da crítica especializada no momento de ler esses objetos adaptados. Ela evita projetar um olhar que deprecie a obra adaptada

somente pelo fato dela ser oriunda de um processo de adaptação. A nosso ver, seria o mesmo que depreciar um texto traduzido em detrimento do texto original, pelo simples fato do texto-produto não carregar consigo a mesma carga poética que o seu texto-base.

A partir disso, destacamos a definição e os argumentos de Hutcheon (2013, p. 28):

A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o.

É necessário enfatizar quando Hutcheon (2013) nos adverte que adaptação é “repetição sem replicação”, pois estes movimentos se tratam de ações diferentes. Repetir não necessariamente significa replicar, ou seja, copiar integralmente os processos e passos realizados na concepção do texto-base. Por isso, a autora aponta para algumas possibilidades por trás do ato de adaptar algo.

No caso da relação entre *Beoning* de Chang-dong e *Barn Burning* de Haruki Murakami, isso é percebido pelas adições e expansões (GENETTE, 2010) que Chang-dong faz a fim de inscrever o mesmo espaço de Murakami em sua adaptação. Isso serve de caráter diferenciador entre uma obra e outra dentro de sua autonomia artística, Chang-dong, como adaptador da obra, tem esse princípio de usar o texto de Murakami como ponto de partida, mas isso não o impede de explorar espaços que não foram adotados por parte de Murakami. Portanto, ao confrontar um objeto com o outro, percebemos as diferenças entre ambos, pois eles percorrem “bosques” (ECO, 1994) paralelos, pois a trilha não é a mesma, da mesma forma que independente do trajeto, isso não faz com que uma obra seja mais rica que a outra. Pelo contrário, essa determinação cabe, muitas vezes, à experimentação do leitor/espectador e da sua expectativa para com cada uma.

Sobre a posição ocupada por Chang-dong, Hutcheon (2013, p. 45) acrescenta: “[qualquer] que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo”. Esse argumento reforça a nossa ideia de que o objeto adaptado carrega consigo um caráter de autenticidade. Por mais que o objeto adaptado se volte àquele que o serve como ponto de partida, não necessariamente o ponto de chegada do objeto adaptado tem que ser o mesmo que o seu objeto-base.



Conforme sugere Hutcheon (2013), isso é uma responsabilidade do adaptador, que confronta o objeto-base, o desconstrói, interpreta, analisa e projeta algo de novo a partir dele.

Com relação a isso, dedicamos o capítulo cinco desta dissertação para discutir mais a fundo sobre essa relação entre texto-base e texto-produto a partir da intermedialidade. O confronto desses dois textos suscita uma análise comparada que permite perceber os pontos de encontro e os de separação entre eles, respeitando a individualidade e aura de cada um desses textos dentro do seu espaço de produção.

Afinal, conforme Hutcheon (2013, p. 123) destaca “[o] texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia”, o que reforça os argumentos postos *a priori*. Chang-dong se apropria de *Barn Burning* e o recria dentro da poética do cinema como *Beoning*. Ele rompe com a geografia japonesa do texto original, transferindo a narrativa para duas realidades coreanas diferentes: a central da metrópole e a da margem que faz fronteira com a Coreia do Norte. Ele também transgride as identidades das personagens, conferindo-as rostos e nomes próprios, assim como uma narrativa própria e paralela à narrativa principal. Tudo isso são componentes que fazem parte da adaptação, que singularizam e distinguem o objeto adaptado em relação ao objeto-base. Uma adaptação fidedigna ao seu texto-base pode ter seu caráter positivo, no entanto, recairia em uma replicação indo contra a definição de Hutcheon (2013), da mesma forma que, para o cinema, muitas vezes buscamos a novidade para além da fidelidade com o texto-base. Pois, conforme Hutcheon (2013, p. 101),

Os adaptadores cinematográficos, em outras palavras, têm à sua disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela, até mesmo no caso de textos que são temporalmente complexos ou claramente interiorizados.

A poética do cinema, conforme já apontado por Ismail Xavier (2005), é rica e abrangente, e seus componentes são os responsáveis por constituir discursivamente o potencial da arte cinematográfica. Esse discurso não é feito somente pela oralidade das personagens, mas também pela perspectiva adotada pela câmera, o movimento realizado por ela, pelos espaços e objetos neles presentes, a fotografia, cores, vestimentas e até mesmo o corpo das personagens. Todos esses elementos, em um processo de adaptação, são postos à prova a fim de buscar suprir as necessidades

na hora de extrair do texto aquilo que será colocado na tela. Logo, de certa forma, a complexidade que jaz no verbo impresso no texto-base é transposto em um uso complexo e criativo da câmera, das cores e/ou da iluminação, por exemplo. As ações não são enunciadas no cinema assim como acontece, em alguns casos, no texto literário impresso. Pelo contrário, as ações são realizadas pelos corpos das personagens, pela câmera, pela desfiguração ou composição do cenário, pela iluminação e pelas cores que compõem o quadro do momento.

Todavia, a busca por dar conta da complexidade do texto impresso muitas vezes acaba encontrando algumas barreiras e, em alguns casos, elas se tornam um desafio a serem transpostas dentro do processo de adaptação. Uma delas, em particular, Hutcheon (2013, p. 103) acredita que seja “[um] problema particular da adaptação [que] é comum a todas as mídias: a dificuldade de representar ou tematizar o desenvolvimento do tempo - algo que pode ser feito com facilidade na ficção em prosa”. A nosso ver, esse problema reside no seguinte: enquanto no texto literário as marcações temporais podem ser feitas por meio do advérbio de tempo e pela própria conjugação dos verbos, no cinema, esse processo não pode ser feito com um efeito similar. Apesar de muitos usarem quadros explicitamente anunciando a passagem de tempo em dias, semanas, meses e anos, o efeito do tempo tem que ser sensível também às personagens e os espaços que elas ocupam para que o olhar do espectador possa perceber tal mudança. Por conta disso, é uma prática comum dentro da poética do cinema, a equipe de maquiagem auxiliar nessa representação. De outro modo, os cenografistas adequam os espaços dentro dessa passagem de tempo e, da mesma forma, a equipe de fotografia opta por usar um filtro diferente a fim de denunciar e corroborar a passagem de tempo. No caso de *Beoning*, o filtro de cores aplicados nos quadros alteram de uma paleta de cor vermelha (no início do filme) para uma que adota uma paleta azul (nos momentos finais do filme).

Contudo, não só os aspectos físicos são desafiadores no ato da adaptação, mas também aqueles de ordem verbal. Hutcheon (2013, p. 110) esmiúça que os elementos de ordem verbal também são difíceis de serem transpostos do texto para uma outra mídia, no caso o cinema, no entanto eles se tornam menores quando comparados a outros desafios propostos ao adaptador. No entendimento da autora,

[as] dificuldades de dramatizar elementos verbais como ironia, ambiguidade, metáfora ou simbolismo são mínimas se comparadas aos problemas enfrentados pelo adaptador, que deve dramatizar o que não está presente. Ausências e silêncios nas narrativas em prosa são quase invariavelmente

transformados em presenças nas mídias performativas - assim nos diz esse aspecto do clichê -, perdendo, pois, seu poder e significado. (HUTCHEON, 2013, p. 110).

A partir disso, as considerações quanto às obras e qual delas é a mais rica ou mais pobre de significado se diversificam: para alguns, o trato silencioso de Murakami com suas lacunas pode fazer com que considerem o seu texto pobre de significado, pois não oferece o suficiente para o leitor responder ou dar cabo de suas hipóteses; já para outros, a adoção de uma linha lógica e o preenchimento de Lee Chang-dong dessas lacunas deixadas por Murakami, torna o filme como o objeto mais pobre de significado, afinal isso acaba por furtar o que seria a “função” do espectador de fazer, e não do adaptador, similar às reflexões de Erich Auerbach em *A cicatriz de Ulisses* (2001). Além disso, podemos observar as distinções sobre como a mímica performada por Hae-mi é descrita no texto de Murakami e como ela é dramatizada no filme de Chang-dong. Não somente isso, os olhares, gestos, expressões corporais, o tom de fala e a prosódia dela também são outros elementos que são desafios a serem superados no processo de adaptação. Afinal, todos esses elementos acabam sendo dotados de sentido e possuem um significado dentro da obra. Logo, a sua feitura, por meio da dramatização, acaba visando o mesmo efeito que as palavras possuem dentro do texto.

A estética dessas palavras tem que se encontrar no movimento, na fala, na roupa, na expressão das personagens e em outros elementos presentes no quadro do filme. E até mesmo aquilo que não está descrito, conforme Hutcheon (2013) apontou, também tem que encontrar uma forma de se fazer presente na adaptação, sendo isso sensível ao espectador. Ou, inclusive, os elementos que se ausentam no texto, como o caso do sumiço de Ela na obra de Murakami. Ele tem que ser perceptível e sentido ao ser transposto para o filme de Chang-dong, fazendo com que o desaparecimento de Hae-mi seja um ponto paralelo ao do texto de Murakami e tão significativo quanto.

É por conta dessas complexidades que o conceito de Genette (2010) acerca da hipertextualidade não pode ser aplicado por completo nesta pesquisa - apesar de fazermos uso de alguns termos que ele emprega no estudo de palimpsestos, a sua reflexão precisa das complementações teóricas feitas por Hutcheon (2013) nos estudos sobre teoria da adaptação. Somente com essa aliança entre os dois pesquisadores é que acreditamos na possibilidade de analisar o processo de

adaptação e a relação de intermedialidade entre *Barn Burning* de Haruki Murakami e *Beoning* de Lee Chang-dong de forma mais ampla. Caso mantivéssemos somente a perspectiva de Genette (2010), muito provável que alguns elementos escapariam de nossa análise final, ou a nossa abordagem acabaria sendo de certa forma insuficiente para suprir os objetivos listados previamente.

No entanto, aprofundaremos os elementos supracitados no capítulo cinco, quando nos ocupamos de cruzar as duas análises feitas (previamente no capítulo três e quatro, respectivamente). Assim, é nesse capítulo cinco que poderemos apontar as divergências e semelhanças entre as duas obras e como ocorre cada um desses elementos comparando a adaptação cinematográfica com o texto literário dentro da perspectiva de Hutcheon (2013).

A partir de todas essas reflexões postas, podemos voltar nossa atenção às análises individuais de cada texto. No próximo capítulo, nosso foco está na análise da obra de Haruki Murakami, *Barn Burning*, e, no capítulo quatro, nossa atenção se volta para a adaptação de Lee Chang-dong em *Beoning*. É necessário ressaltar que, com isso, o nosso papel aqui é de projetar um olhar crítico para esse processo intermediário e a relação entre *Beoning* e *Barn Burning*. Afinal, como aponta Duncan (1993, in: DINIZ; VIEIRA (org.), 2012, p. 23),

[a] crítica é o véu mediador em todas as transações do mundo da arte. [...] A crítica pode resolver qual dos muitos sentidos possíveis uma obra irá ter e pode suprimir outros, afetando a forma como as obras do passado são vistas e vivenciadas no presente. [...] O crítico pode descobrir ou sublinhar sentidos que o artista não vê.

Logo, nesta pesquisa analisamos como se procede essa relação intermediária, assim como a transposição midiática, entre *Beoning* e *Barn Burning*, explorando sentidos ocultos, dialogando com os sentidos já sensíveis pela crítica, e contribuir com uma nova perspectiva de leitura não só entre as duas obras, como também cada uma individualmente em seu respectivo espaço artístico.

### 3 ANALISANDO O TEXTO DE HARUKI MURAKAMI

O conto *Barn Burning*, escrito por Haruki Murakami em 1983, tornou-se público pelo jornal *New Yorker* em 1992 e, por fim, integrou a antologia: *O elefante desaparece*, em 1993 – no Brasil, ela foi lançada somente em 2018 pela editora Alfaguara. Há uma confusão entre o conto de Murakami e o conto homônimo de William Faulkner, apesar deste último ter sido lançado em 1939, os dois contos divergem em vários aspectos de temática e escrita, apesar de Murakami ser um leitor assíduo dos textos de Faulkner e recorrentemente inseri-lo em suas obras com menções ora explícitas, ora implícitas. No caso de *Barn Burning* de Murakami, segundo o pesquisador da poética de Faulkner, Takako Tanaka (2018), originalmente o seu narrador-protagonista, enquanto aguardava no aeroporto o retorno de sua amiga, lia três revistas, uma delas sendo *Barn Burning* de William Faulkner, mas a menção se perdeu na tradução do japonês para o inglês de acordo com o Tanaka, acreditamos que a menção também tenha sido perdida na tradução do japonês para o português, pois nela também não há nenhum indício direto das revistas carregadas pelo narrador-personagem.

Quanto às dessemelhanças, enquanto *Barn Burning* de Murakami se volta para um suspense psicológico com certo envolvimento filosófico acerca da (in)existência e de seus propósitos, o texto de William Faulkner trabalha a temática da vingança com nuances raciais ao longo da trama, afora o fato de seguir um percurso de ficção histórica. Porém, a imagem em comum entre os dois textos, o celeiro em chamas, também tem significados diferentes em cada uma das obras, na de Murakami tal significado é metafórico, enquanto em Faulkner seu significado é a consumação da vingança premeditada. Assim, Faulkner e Murakami carregam em seu repertório uma obra que partilham do mesmo nome, mas que pertencem a “bosques de ficções” (ECO, 1994) diferentes.

Então, se Eco compara o texto literário a um bosque a ser visitado que se abre em múltiplos caminhos interpretativos, nas palavras do filósofo Anatol Rosenfeld “[...], o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades. [...]” (in: CANDIDO *et al.*, 2014, p. 46). Assim, dentro dessas duas possibilidades, não só trilhamos esse bosque, como também nos atentamos aos aspectos supracitados, além de vivermos as situações apresentadas no texto de

Murakami. Com isso, adotamos a seguinte ordem: primeiro, as personagens, no qual apresentamos, conceituamos e discutimos sobre as três principais personagens do texto de Murakami: Eu (o narrador-personagem); Ela (a amiga); e, Ele (o misterioso namorado dela); o segundo, o cenário, no qual apresentamos os espaços que compõem o texto de Murakami; em terceiro, as metáforas, dialogando diretamente com a análise de Shu Chen (2019), em que tratamos de três metáforas: o ato de descascar a tangerina; a raposa que compra luvas; e, o ato de queimar celeiros; e, por último, o quarto aspecto, a narrativa, em que a nossa análise perpassa o texto integralmente, conciliando pontos levantados nos tópicos anteriores.

### **3.1 As personagens**

Uma narrativa para ser constituída necessita da presença de personagens que possam nos acompanhar ao longo do percurso narrativo (FORSTER, 2005). Assim, as personagens acabam sendo distinguidas em dois tipos: planas e redondas. O que diferencia ambas é que o primeiro tipo, “[na] sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade simples; quando neles há mais do que um fator, apreendemos o início de uma curva na direção dos redondos” (FORSTER, 2005, p. 58), ou seja, as personagens do tipo plano permanecem do mesmo jeito do início ao fim da narrativa, enquanto os do tipo redondo sofrem mudanças em decorrência da progressão narrativa. Há nessa distinção também uma vantagem que é conferida para cada um desses tipos, segundo Forster (2005, p. 59) as personagens do tipo plano são “facilmente reconhecíveis quando aparecem”, da mesma forma que são “lembrados com facilidade pelo leitor” por conta disso.

No entanto, esse aspecto plano da personagem acaba fazendo dela um tipo com baixo potencial de surpreender o leitor. Afinal, por ter uma personalidade estável, dificilmente vai apresentar mudanças abruptas que desviam do seu comportamento padrão na narrativa. Por outro lado, Forster (2005, p. 61) explica que “[só] as pessoas redondas foram feitas para atuar tragicamente por qualquer extensão de tempo, e só elas podem despertar em nós quaisquer sentimentos que não sejam o de humor e o de adequação”. A razão disso se dá pelo fato de a personagem redonda ter um alto potencial de surpreender o leitor em suas ações, uma vez que o seu comportamento se modifica conforme a progressão da narrativa, tanto que “[o] teste de um

personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente” (FORSTER, 2005, p. 63).

Claro que essas tipologias servem como um ponto de partida para buscarmos reconhecer as personagens, e tentar encaixá-las dentro de um padrão que nos acomode na hora de estarmos face-a-face com elas ao longo da narrativa. No entanto, nem sempre é possível dizer que uma personagem é completamente plana ou redonda, pois, vez ou outra, aparecem as exceções dessas regras, o que acaba nos mostrando que os conceitos estão sujeitos a não abarcarem em sua definição, todas as características das manifestações de personagens humanas à risca. De tal maneira, a teoria auxilia na hora de escrever e inscrever a nossa análise sobre determinada literatura. É justamente sobre as exceções que tratamos acerca das personagens do texto de Murakami em nossa análise.

Geralmente, as personagens do tipo plano são reconhecíveis e lembrados pelos seus nomes somados a algum traço determinante da sua personalidade dentro da história. O primeiro ponto para subverter esse conceito é que em *Barn Burning*, as personagens não possuem nomes próprios e essa ausência nominal acaba comprometendo qualquer processo referencial imediato que poderia facilitar no reconhecimento das personagens, caso Murakami tivesse dado um nome para todas as suas personagens. Por conta disso, chamamos o narrador-protagonista de **Eu**, afinal a história é narrada a partir da sua perspectiva; a amiga de Eu, é **Ela**; e o namorado misterioso e enigmático de Ela, é **Ele**. Por mais estranho que pareça tratar as personagens dessa forma, esse é o meio mais adequado para conferir um nome às personagens, algo adotado, inclusive, em outros textos críticos que se debruçam sobre o texto de Murakami. Sendo assim, sempre que fizermos menção às personagens de Murakami, os pronomes serão grafados em maiúsculo por terem peso de nome próprio das personagens do conto.

É necessário dedicar algumas linhas quanto à peculiaridade da ausência de nomes em *Barn Burning* de Haruki Murakami. Essa característica não é exclusiva de do autor: em outras obras literárias, como *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago, há um processo de suprimir as identidades próprias por meio da ausência de nomes. Enquanto em Saramago as personagens são identificadas conforme suas profissões ou posições que ocupam dentro da sociedade, no conto de Murakami, a identidade fica por conta dos pronomes pessoais retos (Eu, Ela, Ele). Claro que isso não é gratuito, acreditamos que a configuração dessas personagens concebidas por

meio dessa perspectiva é um paradoxo, o qual chamamos de personagens do tipo **caixa-aberta**. A caixa representa o total dessa personagem, suas características físicas e psicológicas, seu presente e passado, suas afinidades e desavenças. No entanto, por lhe faltar um nome que a torne um indivíduo específico, essa caixa fica aberta, tornando o seu potencial de representação mais expansivo. Neste aspecto, podemos apontar o caráter da reificação (HONNETH, 2018) da personagem, pois a ausência de um nome próprio também pode indicar uma desconstrução da personagem enquanto ser humano, desumanizando-a de tal forma que nem um nome possui, aproximando-a a um estado de coisa.

Assim, deparamo-nos com outro desafio: como separar essas personagens em planas e redondas uma vez que sequer possuem um nome próprio. Então, buscamos olhar para suas personalidades ao longo da narrativa, a fim de ver como elas se adequam, ou não, a essa tipologia clássica. Paralelo a isso, a fim de conhecermos um pouco mais sobre cada uma dessas personagens, recortamos alguns excertos do texto de Murakami, nos quais conseguimos ter uma ideia de quem se trata cada uma delas, apesar de não terem um nome que lhes confira uma identidade própria.

O **Eu**, como era de se esperar, pode ser definido como uma personagem redonda. Afinal, o seu contato com Ela e, principalmente, com Ele faz com que o narrador-personagem realize ações impulsivas, como por exemplo alternar o seu cronograma e seu trajeto de caminhada para ficar vistoriando os celeiros perto de onde mora. Assim como, fica em constante vigília a qualquer mudança ao seu redor, a ponto de desenvolver uma inquietação patológica ao perceber que nenhum celeiro era, de fato, incendiado.

Ainda sobre Eu, logo no primeiro parágrafo, conhecemos um pouco sobre o nosso narrador-personagem, quando este enuncia o seu primeiro encontro com Ela:

Eu a conheci no casamento de um colega e nos tornamos amigos. Foi há três anos. Entre nós havia quase uma geração de diferença: ela tinha vinte, e eu, trinta e um. Mas isso não era um problema. Naquela época, eu tinha tantas preocupações que, sinceramente, a questão da idade não entrava na lista. Ela também nunca se importou com isso. Nem com o fato de eu ser casado. (MURAKAMI, 2018, p. 76).

A partir desse excerto podemos colher as seguintes informações: Eu é casado, reside em Tóquio, é um adulto com mais de trinta anos e que acabara de conhecer uma moça na festa de casamento dos seus amigos. Inclusive, a esposa de Eu sequer



tem espaço nessa narrativa, pois ela se fecha exclusivamente entre o narrador-personagem, Ela e Ele.

**Ela** é uma personagem *a priori* simples e plana, pois sua personalidade é um tanto desconectada do mundo, que sonha e tem desejos e não parece atentar-se às próprias dificuldades. No entanto, Ela, de certa forma, transcende essa tipologia convencional de personagens, apesar de sua prática dentro da narrativa ser definida como plana. É a sua ausência que determina o seu verdadeiro potencial, pois, Ela é quem representa o símbolo do conto, o celeiro, assim como, indica os gomos da tangerina escondidos dentro da casca, neste caso o mistério da trama, que o narrador-personagem tem que dar conta de resolver e se mostra incapaz, por não compreender o discurso metafórico de Ele.

Além disso, a partir do primeiro encontro com o narrador-personagem, colhemos a informação sobre a idade de Ela: uma moça jovem com cerca de vinte anos de idade. Mas, mais detalhes sobre a personagem são obtidos no primeiro encontro de ambos fora da festa de casamento, em que Eu partilha com o leitor que:

Ela frequentava aulas de pantomima de um professor *qualquer* e se sustentava como modelo em uma agência publicitária. Como não considerava um trabalho estimulante, rejeitava com frequência as propostas da agência e vivia em uma situação financeira sempre difícil. Graças à boa vontade de seus incontáveis affaires, ela complementava a renda. Claro que não podia saber disso com certeza na época, eram peças soltas de um quebra-cabeça que fui juntando ao longo de muitas conversas. (MURAKAMI, 2018, p. 76, grifo do original).

Por meio da perspectiva de Eu, sabemos que Ela além de uma moça jovem, também tem o prazer pela arte da pantomima, trabalha como modelo de propagandas, mas, apesar disso, é endividada e conta com o apoio financeiro de seus relacionamentos para tentar se equilibrar em meio as suas dívidas. Apesar de, inicialmente, parecer para nós que o narrador-personagem a retrata de forma promíscua, como se trocasse sua companhia pelo dinheiro dos seus companheiros, rapidamente o narrador-personagem contrapõe se justificando: “De modo algum estou insinuando que ela dormia com os homens por dinheiro. Talvez a realidade fosse bem diferente, mas isso também não representava um problema para mim” (MURAKAMI, 2018, p. 76). Porém, o primeiro contato já nos mostra que ambos ocupam realidades financeiras distintas e estão em uma realidade à parte da personagem **Ele**, o qual é introduzido na narrativa por meio de **Ela**.

Sobre **Ele**, este é um personagem bem resolvido financeiramente, com ações e uma filosofia de vida enigmática, porém, ele é assim do início ao fim. Isso corrobora a posição dele como personagem plano, pois suas falas são peças de enigmas para que Eu possa desmistificar e compreender as ações de Ele.

Por fazer parte desse triângulo supostamente amoroso, Ele também mexe com Eu, o que não parece abalar Ele, pelo contrário, aparenta entretê-lo conforme a narrativa progride. Assim, é no aeroporto que Eu ao ver Ele compartilha conosco um pouco sobre o novo integrante de suas memórias:

Ele tinha pouco mais de vinte e cinco anos, era alto, se vestia bem e se expressava com formalidade. Embora tivesse o rosto um tanto magro, entrava na categoria dos homens bonitos, causando boa impressão geral. As mãos eram grandes, e os dedos, compridos. (MURAKAMI, 2018, p. 77).

Então, é a partir da perspectiva de Eu que delineamos um perfil de Ele. Um jovem adulto, bem vestido, elegante, aparentemente apático, porém, boa companhia. Fora isso, Eu também compartilha uma outra análise sobre Ele, ao pensar e enunciar que este “*é como o grande Gatsby, pensei. Um jovem enigmático, com uma fortuna que ninguém sabe de onde vem*” (MURAKAMI, 2018, p. 78, grifos do original). Gatsby é um personagem do romance de Francis Scott Key Fitzgerald, lançado em 1925, que assim como Ele, também é enigmático, rico, com uma vida invejável, sempre cercada de luxo. E em todas as aparições de Ele, Eu destaca a sua vestimenta, as suas poses e a sua postura, como por exemplo, quando Ele aparece de surpresa em sua casa acompanhado de Ela, e ao Eu ver Ele, enuncia que ele

[...] estava com uma jaqueta azul-marinho. Tive a impressão de que havia mudado um pouco desde a última vez, talvez por causa da barba por fazer de uns dois dias, o que não o deixava com aspecto de desleixado, mas com a cara de um homem com barba. Ao descer do carro, ele tirou os óculos escuros, que guardou no bolso superior da jaqueta. (MURAKAMI, 2018, p. 79).

O que era para ser um triângulo amoroso entre Eu, Ela e Ele, acaba se tornando uma relação linear entre Eu e Ele, a partir do momento em que os dois têm um diálogo inusitado na varanda. Fora que isso é determinante para a narrativa, pois é ela quem dita o rumo da narrativa no último arco do conto. Além disso, essa breve proximidade entre ambos, faz com que Ele compartilhe um de seus segredos de forma gratuita, o fato de ele gostar de incendiar celeiros. O gesto e a informação despertam não só o espanto, mas também o interesse de Eu, uma evidência do aspecto redondo de Eu, pois esse diálogo faz com que ele apresente mudanças em sua rotina.

Percebemos que, enquanto Ela mal conseguiu tocar o narrador-personagem, a ponto de perturbá-lo e modificar a sua essência, isso já não pode ser dito acerca de Ele. A partir de sua personalidade misteriosa e provocante, conseguiu cativar o narrador-personagem de tal forma com o seu segredo, que a atenção deste se volta completamente para o hábito peculiar da personagem Ele. Por mais que isso faça o público cogitar um possível relacionamento homossexual, o conto não fornece argumentos o suficiente para essa hipótese. Claro que há homoafetividade, típico nos relacionamentos entre dois indivíduos heterossexuais. Além disso, falamos de dois homens que se confrontam, criando uma tensão sentimental que envolve inveja, desconfiança e até uma reação selvagem de quando um macho invade o território que já pertence a outro. Fora isso, também há um elo entre duas personalidades opostas: o pacato e pragmático escritor e o misterioso acompanhante de sua amiga. Portanto, o que mantém essa conexão é, justamente, o discurso metafórico de Ele, que nada mais é que a tangerina que o narrador-personagem deve descascar a fim de encontrar o verdadeiro objeto por trás desse discurso.

No entanto, percebemos que apesar de Eu ser uma pessoa letrada, sua incapacidade de desconstruir charadas é o que coloca em um contínuo andar em círculos, sem chegar a alguma resolução do paradoxo apresentado por Ele: o enunciado de incendiar celeiros, sem queimar qualquer celeiro.

Com isso, o foco narrativo se fecha exclusivamente no contato entre Eu e Ele e no interesse de ambos em celeiros, uma vez que a narrativa é contada a partir da perspectiva de Eu. No entanto, cada um ocupa um lado distinto dessa relação de poder, conforme Eu disse para Ele: “Não sei. Você queima celeiros, eu não. Há uma clara diferença entre nós e, em vez de julgar se é algo estranho ou não, me interessa mais a diferença” (MURAKAMI, 2018, p. 80). Tal excerto corrobora o entendimento que a narrativa, na realidade, não se trata de um triângulo amoroso, no qual há a disputa pelo interesse amoroso de Ela, mas das diferentes perspectivas sobre o ato de incendiar celeiros, que Eu entende de forma literal, enquanto para Ele o ato é metafórico.

Devido a essas diferenças de perspectivas, acompanhamos, ao longo da narrativa, a incompreensão Eu até o seu último momento enunciado: “Na calada da noite, às vezes imagino um celeiro sendo consumido pelas chamas” (MURAKAMI, 2018, p. 86), quanto ao verdadeiro significado por trás do ato de incendiar celeiros. Por outro lado, nesse mesmo percurso, percebemos que ele não possui a mesma

obstinação em tentar descobrir o paradeiro de Ela, desistindo de procura-la logo após a sua segunda visita ao prédio que sua amiga mora – demonstrando o seu real interesse sobre o mistério dos celeiros, mas não na representação simbólica da ausência da personagem Ela enquanto um possível celeiro incendiado.

### 3.2 Os espaços

Os espaços (ou cenário) em que as personagens transitam ao longo da narrativa são outro componente que constitui uma história. Quando estamos diante de uma narrativa em terceira pessoa, geralmente temos o privilégio de ter um contato mais amplo e detalhado dos espaços nos quais a história transita. No entanto, no caso de *Barn Burning*, uma narrativa contada pela perspectiva de Eu, o detalhamento dos espaços é bastante reduzido. Assim, apresentamos os espaços que compõem a narrativa, os detalhes que nos são dados pelo narrador-personagem e como a descrição desses espaços mudam conforme a narrativa progride.

Antes de visitarmos cada espaço que constitui a narrativa, é necessário revisitar os conceitos que se voltam a esse termo. Resgatamos o entendimento sobre espaço psicológico que, segundo Brandão (2013, p. 24) diz respeito às “expectativas, vontades e afetos” das personagens e do próprio narrador em relação aos espaços físicos que atravessam. Entretanto, Brandão (2013, p. 51) também reconhece a existência de outras terminologias, recorrentes na crítica sobre a literatura: “espaço da linguagem”; “espaço mítico”; “espaço social” e “espaço imaginário”. Porém, dentro de todas essas possibilidades de entendimento de espaço, destacamos e utilizaremos a que Brandão (2013, p. 62) propõe que:

É de natureza espacial o recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da ideia-chave de que a literatura veicula um tipo de visão. [...] O espaço se desdobra, assim, em espaço observado e espaço que torna possível a observação. [...] Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar.

Apesar de tudo, a perspectiva de Brandão (2013) não é suficiente para compreender a totalidade do espaço, pois, apesar de reconhecer o narrador enquanto tal e o seu local de fala (ou narrativa), foge do seu entendimento a compreensão da linguagem enquanto espaço literário. Nesse aspecto, Maurice Blanchot (1987, p. 34) destaca:

Na linguagem do mundo, a linguagem cala-se como ser da linguagem e como linguagem do ser, silêncio graças ao qual os serem falam, no qual encontram também esquecimento e repouso. [...] Mas essa fala do pensamento é também, de qualquer modo, a fala “corrente”: ela devolve-nos sempre ao mundo, ora como o infinito de uma tarefa e o risco de um trabalho, ora como uma posição firme onde nos é lícito acreditar que estamos em lugar seguro.

A partir disso, percebemos que não cabe ao narrador somente o papel representar um espaço, conforme Brandão (2013) sugere, pois a linguagem acaba por ser configurada como um duplo espaço: o espaço da narrativa e o meio em que a literatura se desenvolve. Dentro desse duplo, a linguagem é fundamental enquanto discurso e meio de produção para ele, o que eleva o seu grau de importância. Por conta disso, Blanchot (1987, p. 35) aponta:

[...]. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. Isso significa, em primeiro lugar, que as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins.

Com isso, entendemos que a literatura não depende necessariamente de um espaço físico, um ponto de partida para a sua narrativa, pois o seu discurso pode ser feito a partir de memórias – um espaço mental supostamente vazio. Assim, os fragmentos de memória que corresponderão aos espaços que tramam a narrativa enquanto locais desta.

A partir desse primeiro contato com os conceitos que tratam sobre espaço dentro da literatura, passamos para o primeiro espaço que nos é apresentado em *Barn Burning*: a festa de casamento por meio de uma recordação do narrador-personagem. Eu se recorda do seu primeiro encontro com Ela, porém, como o seu interesse estava na figura da moça, quase nenhum detalhe é dito sobre a cena do encontro. Nada é descrito, afora o fato de ter sido um casamento de amigos do narrador: “Eu a conheci no casamento de um colega e nos tornamos amigos. Foi há três anos” (MURAKAMI, 2018, p. 76). Logo, começamos a perceber que a perspectiva de Eu pouco se voltaria a detalhar os espaços que passasse, mas se atém às pessoas e suas ações.

Devido à narrativa se voltar para as memórias do narrador-personagem quando ao seu encontro com Ela e Ele, não é de se surpreender a ausência de detalhes sobre os espaços físicos em que as ações ocorrem. No entanto, esse espaço vazio não é desprovido de significado, afinal isso acontece em decorrência de quem está narrando ser a própria pessoa que viveu cada uma dessas memórias. Com isso, o espaço, na realidade, não é necessariamente a festa do casamento, mas, na verdade, a memória

desse evento, o que faz com que a linguagem sirva como esse espaço psicológico da memória do narrador-personagem.

Outro exemplo é o próximo cenário, o bar em que Eu e Ela se encontram oficialmente. Assim como no espaço anterior, o narrador-personagem pouco nos fala sobre o bar, mas descreve detalhadamente as ações que Ela realiza no local. Ao fazer isso, o narrador-personagem demonstra outra vez que seu interesse não está no espaço, mas na pessoa, conforme o seguinte excerto:

[...]. Ela treinava o ato de descascar tangerina. Literalmente. Descascava tangerina. À sua esquerda havia uma travessa de vidro repleta de tangerinas e, à direita, outra travessa para as cascas, embora os dois recipientes estivessem vazios. Ela pegava uma tangerina imaginária, descascava sem pressa, levava um gomo de cada vez à boca, degustava, cuspiu o bagaço e, depois de chupar todos os gomos, juntava os restos e a casca e colocava tudo na vasilha à direita. Repetia diversas vezes esse ritual. (MURAKAMI, 2018, p. 76).

Aqui, excluindo o fato dele especificar o que tinha na mesa para a performance da ação da mímica, o local em si não recebe nenhum detalhe extra. Nenhum nome nos é informado, nem sua decoração, tampouco se havia outras pessoas nele. Os olhos de Eu se fecham exclusivamente para Ela e a ação que essa realizava à sua frente.

Neste aspecto, compreendemos o porquê de que quando Ela vai visitar a região do norte da África não se sabe nada sobre o que ocorreu por lá. A razão disso se dá pelo fato de o foco narrativo permanecer fixo em Eu e não abrir um espaço de fala em primeira pessoa para Ela. Assim, os acontecimentos da viagem de Ela ficam fora da narrativa por fugirem aos olhos do narrador-personagem. No entanto, a ida e o retorno de Ela em sua viagem é acompanhada por Eu, que nos leva para o próximo espaço, o aeroporto, conforme o excerto seguinte:

[...]. Foi assim que ela partiu para a Argélia. Por ter acompanhado a história, fui até o aeroporto para a despedida. Sua bagagem não passava de uma surrada boston bag, abarrotada de roupas. Ao vê-la fazendo check-in, qualquer desavisado acharia que ela estava de regresso, e não de visita à África. (MURAKAMI, 2018, p. 77).

Neste excerto destacamos algo interessante: o olhar de Eu não está focado em Ela, seu olhar se volta aos objetos que ela carrega consigo, o que parece causar um certo desconforto em Eu, quando salienta as características de sua mala e o volume dela. Novamente, estamos diante de um espaço ausente de detalhes, e esse é um processo que se repete até o terceiro arco do conto. O narrador-personagem não se

preocupa em preencher esse espaço vazio, pois a memória de seu reencontro com Ela é desprovida desses detalhes. Em compensação, ele preenche os vários aspectos acerca da vestimenta e do volume de coisas que Ela carregava - indício que sua memória toma como espaço o corpo da personagem, pois ele é explorado minuciosamente.

Após isso, ambos se despedem e ela deixa de integrar o seu espaço até retornar, três meses depois, acompanhada de Ele, conforme Eu nos confidencia ao enunciar: “Três meses depois, ela estava de volta, três quilos mais magra, com a pele bronzeada e um namorado” (MURAKAMI, 2018, p. 77). Não se pode deixar de notar que o retorno de Ela fez também com que o olhar de Eu se voltasse para Ela também, destacando as suas mudanças físicas, conforme o narrador enuncia: “Pude reparar em todos esses detalhes porque fui buscá-la no aeroporto, depois de receber um inesperado telegrama de Beirute, informando apenas a data e o número do voo” (MURAKAMI, 2018, p. 77).

O reencontro dos dois e o primeiro encontro de Eu e Ele nos leva para o próximo cenário, o restaurante, conforme o excerto: “Depois, fomos a um restaurante, porque ela queria comer tendon. Ele e eu bebemos cerveja” (MURAKAMI, 2018, p. 77-78). Tirando o fato de o local servir a comida desejada, uma comida típica japonesa feita à base de frutos-do-mar e legumes empanados, nada mais é dito sobre o lugar, afinal, a atenção de Eu não está nem no espaço do restaurante tampouco em Ela, mas na personagem Ele, o elemento novo que integra o seu espaço, com quem ele compartilha a mesa e dialoga a fim de conhecer um pouco sobre o novo namorado de Ela. Assim como no aeroporto, o mesmo procedimento se repete, o narrador-personagem menciona um espaço sem detalhá-lo, novamente indicando de se tratar de uma memória, experiência vivenciada, e não de uma experiência do momento. Isso faz com que o narrador-personagem foque naquilo que é de seu maior interesse, ou seja, Ele, o seu potencial rival que aparece, tornando-se um obstáculo com relação à personagem Ela.

O próximo espaço é a casa de Eu, em que não à toa é um dos primeiros em que temos uma descrição mais ampla de como está organizada. A começar pelo lado externo, quando Eu compartilha que: “[...]. Minha esposa tinha ido visitar um parente e eu estava sozinho em casa. Era um agradável domingo de sol. Contemplando a canforeira do jardim, eu comia uma maçã” (MURAKAMI, 1983, p. 5). Aqui, por estarmos dentro do local afetivo do narrador-personagem, é quando somos

informados de mais detalhes sobre o ambiente e não somente as pessoas que ocupam sua memória. No entanto, é o interior da casa que recebe mais detalhes devido ao contexto da narrativa: Eu estava prestes a receber Ela e Ele em sua casa, assim o seu olhar atravessa todo o ambiente, compartilhando conosco a disposição desse ambiente:

Fiquei um tempo sem reação, sentado no sofá. Depois fui tomar banho e fazer a barba. Enquanto me enxugava com a toalha, cogitei limpar a sala, mas desisti. *Não dá tempo para fazer uma faxina, então melhor não limpar nada*, pensei. Livros, revistas, cartas, discos, lápis, suéteres estavam espalhados por todos os cantos da sala, mas a impressão geral não era de sujeira. Eu tinha acabado um trabalho e não estava com vontade de fazer nada. Sentei no sofá e comi outra maçã, contemplando a canforeira. (MURAKAMI, 2018, p. 78, grifos do original).

Neste excerto, acredita-se que melhor demonstra o que Brandão (2013) pontua enquanto “espaço psicológico”, afinal a leitura espacial feita por Eu sobre a sua casa e como ela estava disposta, dá a entender que Eu nutria uma certa expectativa de que Ela e Ele não achassem que sua casa estava bagunçada pela forma que ele descreve o espaço. Há também a questão do afeto com o local, assim como o caráter egocêntrico pertinente à narrativa em primeira pessoa, uma vez que Eu é o narrador-personagem do conto. Por conta disso, acreditamos que esse acaba sendo o primeiro local em que o narrador-personagem enuncia mais informações sobre os elementos que o compõem, diferentemente dos anteriores, que sequer eram descritos e lidos pelo seu olhar de narrador. Inclusive, é a partir do seu contato com Ele, que Eu passa a dar mais atenção para o componente cenário em detrimento das pessoas. Tal mudança ocorre a partir do momento em que Ele enuncia que está prestes a incendiar um celeiro próximo à casa do narrador-personagem, a fim de usar Eu como meio de entreter a si mesmo, então, Eu se desconecta das pessoas e integra-se ao cenário, atento às modificações que podem emergir a qualquer momento:

No dia seguinte, fui até uma livraria comprar um mapa da cidade. De fundo branco, detalhando as pequenas travessas, tinha escala de 1: 20.000. Com o mapa em mãos, caminhei pela vizinhança, marcando a lápis um X nos locais com celeiros. Por três dias, circulei pelos quatro cantos, em um raio de quatro quilômetros. Por morar no subúrbio, ainda havia nas redondezas muitas casas de campo e, conseqüentemente, muitos celeiros. Ao todo, contei dezesseis. (MURAKAMI, 2018, p. 83).

A partir deste excerto ganhamos uma dimensão espacial ampla dos arredores da casa do narrador-personagem graças a sua relação com o mapa, não à toa o seu discurso adota detalhes sobre quilometragem, distância, área e perímetro. Isso



corroborar com a mudança comportamental de Eu após o seu primeiro contato com Ele, quando este informa sua predileção em incendiar celeiros e que a sua próxima vítima seria um celeiro próximo à casa do narrador-personagem. No entanto, sua preocupação não está em encontrar vestígios de Ela, afinal, o narrador-personagem atravessa o terceiro arco do conto inteiro sem sequer mencioná-la, mas de fazer parte do jogo inconscientemente proposto por Ele. Assim, conforme a narrativa avança, Eu passa a ter um vínculo afetivo com o espaço que transita, demonstrando uma preocupação com a integridade desse espaço. Por conta disso, ele muda sua rotina e seu trajeto de caminhada para se certificar do estado dos celeiros marcados por ele no mapa:

Às seis da manhã do dia seguinte, vesti um agasalho, os tênis e fiz uma corrida por esse percurso. Como eu estava acostumado a correr seis quilômetros por dia, um quilômetro a mais não seria tão sacrificante. A paisagem era interessante e, apesar das duas passagens de nível no trajeto, a frequência dos trens era mínima.

Depois de sair de casa, contornei a quadra de esportes de uma faculdade e segui por uma estrada asfaltada de três quilômetros que beirava o rio. No meio desse percurso ficava o primeiro celeiro. Em seguida, avancei pelo bosque e, ao fim de uma subida suave, avistei o segundo celeiro. Ali perto havia um estábulo, e era possível que os cavalos, se vissem as chamas, se agitassem um pouco. Esse era o único porém. De resto, nada de estragos reais.

Os celeiros três e quatro pareciam irmãos gêmeos velhos, feios e sujos. A distância entre eles não chegava a duzentos metros. Para mim, podiam muito bem ser queimados juntos.

O último celeiro se encontrava ao lado da passagem de nível, no quilômetro seis do meu trajeto. Estava totalmente abandonado. Ficava de frente para a ferrovia e apresentava um letreiro de folha de flandres da Pepsi. A construção — se é que aquilo poderia ser chamado de construção — era quase uma ruína. Com certeza, aguardava o momento de ser queimada, como dissera ele durante nossa conversa. (MURAKAMI, 2018, p. 83-84).

Essa sequência de excertos evidencia a preocupação analítica de Eu acerca do espaço em que está transitando. Sua exploração espacial é precisa e com um objetivo em vista, pois ele realiza a sua rota, observa e analisa os detalhes e seus objetos de interesse, neste caso os celeiros que ele marcou no mapa. É nessa sequência que vamos nos deparar com a maior quantidade de detalhes que o narrador-personagem lança mão para descrever o espaço, principalmente para descrever os celeiros e onde estão situados. Eu detalha o caminho de acesso, o espaço que o celeiro ocupa e seu entorno, isso possibilita que o leitor tenha uma imagem ampla do espaço que o narrador-personagem está situado, a partir do qual ele está narrando a sua perspectiva. A sua busca em tentar deduzir qual desses seria a possível vítima que “aguardava o momento de ser queimada” conforme sugere Ele,

é resolvida somente no último celeiro, esse “totalmente abandonado” e “quase uma ruína”. A sua rotina de visitar os celeiros se estende por meses até a chegada do mês de Dezembro que nos leva para o próximo espaço e do reencontro entre Eu e Ele.

Voltei a reencontrá-lo em meados de dezembro do ano passado, pouco antes do Natal, quando em todos os cantos só se ouviam canções natalinas. Eu tinha ido à cidade comprar presentes e, enquanto caminhava pelo bairro de Nogizaka, avistei o carro. Um esportivo prata. Só podia ser o dele. A placa era de Shinagawa, e o farol esquerdo apresentava um pequeno risco no canto. (MURAKAMI, 2018, p. 84).

Pelo narrador-personagem estar mais ligado ao espaço, pela primeira vez ele vai especificar o local geográfico que se encontra, que é a microrregião de Nogizaka, que fica em torno da estação de metrô homônima à região. Além disso, o narrador-personagem também destaca as músicas natalinas coerentes ao período de festividades, da mesma forma que ao ver o carro de Ele, Eu é enfático ao destacar a característica peculiar do carro do namorado de Ela, o que corrobora com a ideia de conexão entre as duas personagens, pois Eu estava obstinado em encontrar o seu rival, tanto que deixa de comprar presentes para ir ao seu encontro.

No entanto, ao ver a cafeteria, ele não especifica qual, até porque o seu interesse não é a cafeteria em si, mas a presença de Ele simbolizada pelo seu carro prata estacionado ao lado. E isso nos leva ao interior da cafeteria, o próximo espaço que compõe a narrativa, em que Eu compartilha a seguinte descrição: “O interior estava escuro e pairava um forte cheiro de café. Praticamente não se ouviam as vozes dos clientes, e uma música barroca tocava baixinho. Foi fácil localizá-lo. Estava sozinho, sentado perto da janela, tomando um café com leite” (MURAKAMI, 2018, p. 84). A rápida descrição do local, desta vez mesclando-se com elementos pertinentes à ambientação, se dá por Eu estar buscando Ele, então o seu olhar acaba por passar rapidamente pelo interior da cafeteria até localizar quem queria. Assim como as demais vezes, Eu não deixa de destacar as vestimentas de Ele: “Embora ali dentro estivesse quente a ponto de embaçar os óculos, ele vestia um casaco preto de caxemira e mantinha o cachecol no pescoço” (MURAKAMI, 2018, p. 84), reforçando a existência do elo entre as duas personagens, o que faz com que os detalhes de Ele permaneçam vivos em sua memória.

A partir desse momento, são os celeiros que Eu queria saber sobre, especificamente se o celeiro que conversaram pela última vez havia sido queimado ou não. Ele vai dizer que sim, o que causa um certo desconforto em Eu. Após isso,

Ele provoca, buscando saber se o narrador-personagem ainda tinha contato com Ela, fazendo com que conheçamos o próximo espaço da narrativa:

[...]. Fiquei preocupado e fui até o apartamento. A porta estava fechada, e a caixa de correspondência, abarrotada de folhetos. Como não encontrei o zelador, não pude verificar se ela ainda morava no prédio. [...] (MURAKAMI, 2018, p. 85).

O pequeno espaço da entrada do apartamento descrito por Eu, leva-nos a entender o desaparecimento de Ela, evidenciado principalmente pelo “calhamaço de correspondências antigas” em sua caixa de correio. E tal desaparecimento é reforçado quando Eu visita novamente o local, conforme narrado: “Um tempo depois, quando voltei ao prédio, a plaquinha da porta do apartamento já trazia outro nome. Toquei a campainha, mas ninguém atendeu” (MURAKAMI, 2018, p. 85). Na segunda vez que retorna até lá, o espaço altera-se, apagando completamente a existência de Ela naquele local simbolizado pela troca de placas que identifica a quem pertence o apartamento. Isso leva o narrador-personagem a enunciar a desistência pela busca de Ela. No entanto, Eu prossegue com a sua rotina em visitar os cinco celeiros diariamente, sem que nenhum deles sofra qualquer alteração súbita, ou qualquer outro que não tenha marcado em sua rota.

Por fim, fechamos a subseção na qual nos ocupamos em percorrer os espaços presentes na narrativa por meio da perspectiva de Eu, o narrador-personagem do conto de Murakami. É necessário salientar novamente que os espaços só passam a ter mais destaque quando passam a ser o objeto de interesse do narrador-personagem a partir do contato com Ele, isso se dá devido ao nosso entendimento quanto à linguagem servindo como espaço que constitui a narrativa (BLANCHOT, 1987), pois o narrador-personagem retoma suas memórias de experiências vividas, servindo como o espaço no qual a linguagem de suas memórias vai se manifestar. Com isso, a mudança só ocorre quando Eu estabelece um vínculo de afeto com o espaço e os celeiros, para além do vínculo que ele estabeleceu seja com relação a Ela ou Ele, o que demonstra que, a partir desse momento, as suas memórias não tomam como raízes as pessoas, são os locais por onde transitou e sua relação com esses que exercem essa função.

### 3.3 As metáforas

Analisar as metáforas que compõem um texto é um outro passo no procedimento de desconstruí-lo e reconstruí-lo. Aqui, fazemos o recorte das metáforas que se destacam, com o intuito de compreender melhor a sua disposição dentro do texto, qual o significado e o sentido que elas adquirem na obra em geral. Antes de tudo, é necessário compreender o que é uma metáfora, afinal sua conceituação começa em Aristóteles e permanece frutífera. A priori, de acordo com Paula Mendes (2010)

[...], segundo a retórica tradicional, como a figura que estabelece um ponto de semelhança entre dois termos que ocorre segundo um processo de transferência de significação própria de uma palavra para uma outra significação através da elipse do elemento comparativo.

Entretanto, esse primeiro conceito apontado por Mendes (2010) acarreta um problema que é fazer com que a metáfora e a analogia sejam a mesma coisa, quando não são. Neste aspecto, Mendes (2010) complementa, ressaltando que “[...], a metáfora não se restringe a uma figura ornamental do discurso, a uma exemplificação ou representação alegórica de uma vivência real como a retórica clássica parecia fazer crer”. Assim, a metáfora possui um propósito discursivo diferente da analogia.

Enquanto a segunda busca estabelecer uma comparação entre duas ideias, a primeira opera uma transposição de sentido figurativo por meio da linguagem. Na metáfora, essa intersecção entre as ideias que ligam dois objetos é o seu núcleo. Com isso, a metáfora desloca o sentido de objetos de uma fala e nessa transposição de sentido acaba resignificando esses objetos.

A partir dessa noção sobre o que se trata uma metáfora, que se tem recortado as três de maior relevância dentro do texto de *Barn Burning*: [1] a mímica de descascar a tangerina realizada pela personagem Ela e sua relação com um paradigma existencial; [2] a fábula da raposa que compra luvas e uma lógica de predador de Ele com relação à personagem Ela; e, por fim, [3] os celeiros e quem eles representam dentro do discurso enigmático da personagem Ele.

A personagem Ela é apresentada como uma estudante de mímica, esse tipo de arte vem desde os tempos antigos da Grécia, atravessando a Idade Média e ainda presente nos tempos atuais. A mímica consiste em representar um objeto ou sentimento sem necessariamente tê-lo fisicamente presente no espaço. De certa forma, a mímica tem um potencial comunicativo, por usar o corpo como meio para a

materialização da linguagem sem necessariamente recorrer à oralidade. Logo, no primeiro encontro de Ela com Eu, ela realiza aquilo que chama de "descascar a tangerina".

Ela treinava o ato de descascar tangerina. Literalmente. Descascava tangerina. À sua esquerda havia uma travessa de vidro repleta de tangerinas e, à direita, outra travessa para as cascas, embora os dois recipientes estivessem vazios. Ela pegava uma tangerina imaginária, descascava sem pressa, levava um gomo de cada vez à boca, degustava, cuspiu o bagaço e, depois de chupar todos os gomos, juntava os restos e a casca e colocava tudo na vasilha à direita. Repetia diversas vezes esse ritual. Talvez a explicação da cena em palavras passe a impressão de uma banalidade, mas, depois de observar aquilo por uns dez ou vinte minutos — estávamos conversando amenidades em um balcão de bar e, enquanto falava comigo, ela inconscientemente descascava tangerina —, tive a sensação de que o senso de realidade se diluía pouco a pouco, o que provocava um sentimento bem esquisito. (MURAKAMI, 2018, p. 76).

A mímica performada por Ela acaba recaindo em um paradoxo existencial, em que por meio do nada ela materializa o objeto da tangerina, ao mesmo tempo que o seu gesto desconstrói essa tangerina ao descascá-la, fazendo com que esta retorne ao nada que a originou. Nos estudos de Shu Chen (2019), o pesquisador encontra uma explicação por meio da filosofia taoísta para compreender essa construção de sentido que a mímica que Ela realiza na narrativa acaba consistindo. O pesquisador destaca que:

Lao Tzu, o fundador do Taoísmo, disse em Tao Te Ching: "Tao gera o Um (nada), o Um gera o Dois (Ying e Yang), o Dois gera o Três (Paraíso, Terra e Homem)". Neste caso, o Tao se refere ao nada, e que toda a sentença significa que todas as coisas no mundo, Paraíso, Terra e Homem, originam-se a partir de "alguma coisa", enquanto que esse "alguma coisa" surge a partir do "nada". Isso não só sugere que o nada é a origem de tudo, como também nos lembra da contrastante e unificadora relação dialética entre existência e inexistência, um par de opostos. Sem o "nada", não se tem "alguma coisa". Isso é comparável à performance de Descascar a Tangerina da garota; somente ao esquecer a inexistência da tangerina é que podemos captar os movimentos que demonstram a existência dessas ao simular pegando e comendo-as. (CHEN, 2019, p. 582)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Originalmente, em inglês: "Lao Tzu, the founder of Taoism, said in Tao Te Ching, "Tao begets One (nothingness), One begets Two (yin and yang), Two begets Three (Heaven, Earth and Man)" The Tao here refers to nothingness, and the whole sentence means that all things in the world, Heaven, Earth and Man, originate from "something", while this "something" originates from "nothingness". It not only suggests that nothingness is the origin of everything, but also further reminds us of the contrasting and unified dialectical relationship between existence and nonexistence, a pair of opposites. Without "nothingness", there will not be "something". This is comparable to the girl's performance of the Tangerine Peeling; only by forgetting the nonexistence of tangerines can we "get" the movements showing the "existence" of tangerines by pretending to pick up a tangerine and eat it" (CHEN, 2019, p. 582).

Assim, o gesto da mímica de Ela é similar ao gato de Schrödinger<sup>6</sup> — ao mesmo tempo existe e inexistente a tangerina em sua performance. Ela existe enquanto ato performático e artístico, o qual tem um sentido de desafiar o nosso pacto com o fictício. Porém, ela inexistente enquanto realidade, sobretudo se negarmos efetuar o pacto ficcional com a performance artística. Portanto, a mímica da tangerina configura um paradoxo, existindo e inexistindo ao mesmo tempo, indo de acordo com os apontamentos de Chen (2019), em que somente ao ignorarmos a sua inexistência é que seremos capazes de captar a sua existência.

Isso nos diz respeito às relações com as pessoas. Somente ao descobirmos as pessoas do seu manto de inexistência, passamos a enxergá-las em nosso mundo, que passamos a notá-las ao nosso redor. De certa forma, é isso que acontece quando Eu e Ela se encontram pela primeira vez no casamento dos amigos de Eu. A partir desse encontro, Ela passa a existir para Eu, como uma tangerina que é descascada, saindo de sua inexistência e ganhando materialidade no mundo de Eu, permitindo que Eu não só a veja, como a toque e interaja. A partir do momento em que a atenção de Eu se perde com relação a Ela, esta personagem volta para a sua inexistência, como se depositada na cumbuca da mesa igual a tangerina da mímica performada no encontro do bar entre Ela e Eu.

A situação de Ela ao longo da micronarrativa de Murakami é próxima à sua mímica. Fora as razões apontadas anteriormente, Ela por estar recorrentemente em uma situação de fragilidade econômica, sempre foi uma tangerina a ser descascada, consumida e descartada, isso talvez explique o histórico de muitos namorados a quem recorria quando necessitava, apesar de o suposto relacionamento entre Eu e Ela não incorrer nesses termos. Por outro lado, Ela e Ele possuem um relacionamento em que Ela o entretém, enquanto Ele a auxilia financeiramente. Isso nos leva à segunda metáfora: a raposa que compra luvas. Nesta, a metáfora se baseia em um conto infantil popular japonês de 1943, chamado *Tebukuro wo kai ni* (*Comprando Luvas*, em tradução livre) por Nankichi Niimi. Entretanto, tal conto é retratado por Eu como uma

---

<sup>6</sup> Trata-se de um experimento rotulado, geralmente, como absurdo e bizarro, por parte do físico austríaco, Erwin Schrödinger. Nesse experimento, o objetivo é explorar as leis do mundo subatômico, ao posicionar um gato dentro de uma caixa instituindo um paradoxo acerca da sua vida ou morte diante de partículas radioativas. Na perspectiva do físico, qualquer intervenção externa causaria o colapso desses mundos, fazendo com que víssemos somente um deles: ou o do que o gato ainda está vivo ou, então, o que ele está morto.

lembrança de sua infância, quando atuou em uma adaptação para o teatro que apresentou em seu primário, conforme o excerto a seguir:

Não sei por que me lembrei de uma peça que apresentei com minha turma no primário. Fiz o papel de um velhinho que fabricava e vendia luvas. Um filhote de raposa aparecia para comprar um par. Mas o dinheiro que trazia não era suficiente.

“Com esse valor, não dá para comprar luvas”, eu dizia. Meu papel tinha um quê de vilão. “Mas minha mão está congelando. E com frieira. Por favor...”, implorava o filhote da raposa. “Sinto muito, mas não posso fazer nada. Junte o dinheiro e volte...”

— De vez em quando eu queimo celeiros — disse ele. (MURAKAMI, 2018, p. 80).

Há algumas diferenças entre o conto original e o retratado no conto de Murakami. No conto original, a raposa compra luvas para sua mãe e não para si, o vendedor se recusa a vendê-las por reconhecer a raposa e pensar que ela vai pagar com folhas, pois ela não tem dinheiro suficiente, o filhote não entra na loja, mas fica embrenhado nas sombras mostrando sua falsa mão humana. No teatro em que Eu participa, há supressões desses eventos, porém, não diverge tanto do conto original no sentido de demonstrar a relação de apatia e desamparo entre os necessitados e aqueles que possuem algum privilégio. Na perspectiva de Chen (2019, p. 583):

[...] no conto de Haruki Murakami, a fábula ilustra o tipo de desamparo e apatia por conta da falta de dinheiro que é necessário para comprar as luvas. A adaptação de Haruki Murakami do conto de fadas reflete a realidade em que tudo na sociedade está sujeita ao princípio da “troca equivalente”.<sup>7</sup>

Aprofundando nisso e concordando com a análise de Chen (2019), vemos que Ela se encontra na mesma situação de necessidade da raposa que sai para comprar as luvas e quem pode suprir a sua necessidade é Ele, no caso da narrativa de Murakami, da mesma forma que o vendedor podia suprir a da raposa no conto de fadas. No caso da raposa, para ter a sua necessidade suprida, ela teria que pagar o preço devido, já no caso de Ela, a personagem teria que dar algo em troca do auxílio financeiro garantido por Ele. No entanto, esse princípio de “troca equivalente” não parece ser justo, ainda mais dentro de uma perspectiva capitalista, afinal Ela acaba oferecendo muito mais que sua companhia e seu corpo a Ele, fazendo com que o seu apoio financeiro se torne pequeno dentro desta relação, conforme destaca Chen

---

<sup>7</sup> Originalmente, em inglês: “[...] in Haruki Murakami’s short story, the tale exudes a kind of helplessness and apathy because a sufficient amount of money is definitely required to buy the mittens. Haruki Murakami’s adaption of the fairy tale reflects the reality that everything in society should be subject to the principle of “equivalent exchange”” (CHEN, 2019, p. 583).

(2019, p. 583). Ao fim, Ela tem uma posição de objeto na narrativa de Murakami, seja como uma tangerina a ser descascada por Eu, seja como um objeto de entretenimento para Ele, o que nos leva para a terceira metáfora: os celeiros.

Conforme enunciado pela personagem Ele, este revela que: “— De vez em quando eu queimo celeiros [...]” (MURAKAMI, 2018, p. 80). A partir disso, o interesse de Eu sofre uma mudança abrupta, pois a motivação e explicação de Ele sobre esse seu hábito conquista a atenção de Eu, o que não foi feito sem um propósito, afinal Ele imaginava que Eu não só compreenderia como se interessaria, pois nas palavras de Ele: “Como você [referindo-se ao narrador-personagem] escreve romances, achei que pudesse se interessar por um comportamento como o meu. Sempre imaginei que um escritor, antes de fazer julgamento, sabe apreciar a história” (MURAKAMI, 2018, p. 81). A metáfora do celeiro é um símbolo dentro da narrativa que vai ganhando forma ao longo dela, e as pistas são dadas por Ele em seu diálogo com Eu. Em um primeiro momento, Ele explica que:

De qualquer maneira, há muitos celeiros no mundo, e sinto que todos querem ser incendiados. Mesmo aquele celeiro solitário na praia, ou aquele outro perdido no meio da lavoura... Sabe, existe uma série de celeiros. Todos incendeiam em quinze minutos e então desaparecem, como se nunca tivessem existido. Ninguém lamenta. Os celeiros apenas... desaparecem. Em um passe de mágica. (MURAKAMI, 2018, p. 81).

Nesse excerto, acabamos por imaginar que de fato, os celeiros a que Ele se refere são os objetos do mundo conforme imaginamos, sem um segundo sentido. Porém, quando o jogo entre Ele e Eu vai se desenrolando, percebemos que há um sentido oculto neste símbolo evocado por Ele. Quando Eu questiona se Ele já escolheu o seu próximo celeiro, este revela que sim e que é um que está próximo de Eu. Então, Eu faz uma busca de todos os celeiros próximos à sua casa e começa a visitá-los diariamente, analisando qual deles potencialmente seria a vítima do hábito de Ele.

Ao passar meses e nenhum ser queimado, Eu reencontra Ele, indagando sobre os celeiros, como resposta, Ele confirma que já queimou aquele que tinha escolhido. A resposta da personagem Ele serve como um gatilho para percebermos que o celeiro não está mais em seu sentido literal, mas com uma conotação metafórica. O celeiro, na verdade, serve como uma máscara que esconde o sentido real, o verdadeiro objeto que é passivo do ato de incendiar, e não tarda muito para suspeitarmos quem foi a sua vítima. Após confirmar que já havia queimado o seu celeiro, subitamente Ele



questiona se Eu ainda mantinha contato com Ela, que negou, explicando que não havia tido mais contato há tempos. A fim de provocar, não só a Eu, mas também ao leitor mais desatento, Ele cede novas pistas:

Um mês e meio? Sem um tostão? Acho que ela não teria tanta capacidade de se virar sozinha. — Ele estalou algumas vezes os dedos, sem tirar as mãos do bolso do casaco. — Eu a conheço bem e sei que não tem dinheiro, nem amigos de verdade. Tem uma agenda repleta de nomes, mas é pura aparência. Ela não pode contar com ninguém. Só confiava em você, e não digo isso por delicadeza. Acho mesmo que você sempre foi uma pessoa especial para ela. Cheguei até a sentir um pouco de ciúme. (MURAKAMI, 2018, p. 85).

Ele nos mostra o verdadeiro significado de o “celeiro estava próximo” à personagem Eu. A proximidade, na verdade, não dizia respeito à localização geográfica, como Eu pressupôs, mas, na verdade, em termos de relacionamento e intimidade. Afinal, Ela compartilhou desejos e sonhos com Eu, inclusive quando disse que sempre sonhou em conhecer a região da África do Norte, onde conheceu Ele. Porém, Eu sempre esteve cego a esse respeito, e tal cegueira é representada pelo desaparecimento de Ela, não só pelo fato de ter sido vítima de Ele, mas também, de ter voltado para a sua inexistência, ou seja, ocupar a sua posição marginal. É por conta da sua marginalidade, que Ele vê em Ela uma vítima em potencial, ou melhor, “um celeiro que aguarda ser incendiado”, afinal se Ela desaparecesse ninguém se importaria, como o próprio Eu não se deu conta disso todo esse tempo.

Nas considerações de Chen (2019, p. 584):

Essa é aparentemente uma representação da sociedade marginalizada. [...] Considero que “Ele” não tenha queimado um celeiro, mas sim a jovem moça. O celeiro velho e prestes a ruir diz respeito a “Ela”, o grupo de pessoas que são inúteis e não tem ninguém a quem confiar na sociedade. Então, *Barn Burning* é um caso de assassinato que acontece de forma sem ser percebida ao redor de “Eu”.<sup>8</sup>

Concordamos com Chen (2019), a obra *Barn Burning* é um enigma sobre um assassinato não só para Eu, mas também para nós, leitores. A obra se debruça na capacidade de decifrar não só o ato de incendiar “celeiros”, mas o seu agente também. A personagem Ele é um agente da destruição, um criminoso que age de forma fria a ponto de escolher seu “celeiro” sabendo que este não vai render nenhum problema,

---

<sup>8</sup> Originalmente, em inglês: “This is apparently an image of the socially marginalized. [...], the author of this paper considers that what “he” actually burned is not the barn, but the young woman. The old and dilapidated barns stand for “she”, the group of people who are useless and have nothing to rely on in society. So, barn burning is a case of murder which takes place unnoticed around “me”” (CHEN, 2019, p. 584).

fora uma bela visão enquanto “o assiste queimar à distância”. A obra nos apresenta armadilhas ao longo de seu percurso que não só desvia o olhar do Eu, o narrador-personagem, como também o nosso que acompanha a trama por meio da sua perspectiva. Ao fim, Eu se mostra incapaz de decifrar esse enigma, de compreender essa metáfora mesmo, ironicamente, sendo um escritor. Ele insiste em revisitar os celeiros, mesmo sem ter nenhuma notícia de qualquer celeiro que foi incendiado, sem prestar atenção a todas as pistas e provocações feitas por ele. Ao tentar buscar notícias de Ela, como a própria personagem Ele premeditou, Eu rapidamente desiste, abandonando-a na cumbuca da inexistência, como a tangerina da mímica que Ela performou.

Por fim, as metáforas presentes no texto são de suma importância para compreender aquilo que não é dito explicitamente nele. Essas metáforas acabam por falar muito mais, mesmo que implicitamente, sobre as personagens, do que as próprias falas destas sobre elas mesmas. Do mesmo modo que as metáforas também auxiliam na progressão da narrativa e de conceder mais detalhes que contribuem no entendimento das situações e nas relações das personagens da obra. Dito isso, a próxima seção vai aprofundar acerca da progressão da narrativa. Com isso, destacamos os momentos da narrativa, separando-a em três partes, cada uma com um acervo de excertos a fim de exemplificar a análise da trama de *Barn Burning*.

### **3.4 A narrativa**

Esta é a última subseção da análise que compreende exclusivamente a obra *Barn Burning* de Haruki Murakami. A razão por termos reservado para falar sobre a narrativa, ou seja, o todo do texto por último, se dá pelo fato de que optamos explorar as demais partes (personagens, cenários e metáforas) por primeiro. O objetivo desta seção é, de certa forma, apanhar o que foi dito anteriormente e, somado a isso, agregar novas informações que competem à narrativa, como: o tempo da narrativa, o fluxo e a sequência dos fatos.

Primeiramente, devemos discutir do que se trata a narrativa e o seu elemento-chave, o narrador. Em certo aspecto, a narrativa cuida da trama da história, o fio condutor que seguimos na escuridão, tendo um ponto de partida rumo a um, mesmo que hipotético, ponto de chegada. No entanto, nem todas as narrativas se prestam a um caminho direto (contando sobre algo do presente rumo ao futuro), algumas fazem

o inverso (o narrador está no “futuro” do tempo que será narrado, então ele volta no tempo para narrar suas memórias do passado, que vão constituir o presente da narrativa), da mesma forma que nem todas as histórias seguem e tem o mesmo narrador, pois este apresenta diferentes tipos (CANDIDO, 2014): o narrador-personagem (ou narrador-testemunha), que participa da história, compartilhando os fatos a partir de sua perspectiva, ou seja, a narrativa decorre em primeira pessoa. Outro tipo é o narrador observador, aquele que narra em terceira pessoa, com um certo distanciamento dos fatos narrados. Além deles, o narrador onisciente, que a sua única diferença pro tipo observador é que ele tem plena consciência dos pensamentos e sentimentos de todas as personagens, um *narrador-deus*, onisciente e onipresente em todas as situações. Não à toa, Candido (2014, p. 65) considera “o narrador [sendo] uma das armas, uma das riquezas do romance, possibilitando ao autor dizer com maior clareza, se assim o desejar, aquilo que a própria trama dos acontecimentos não fôr capaz de exprimir”.

Entretanto, ao lado do narrador estão as personagens, que são de suma importância para conferir movimento à trama que está sendo retratada. Rosenfeld (2014) vai chamar as personagens de uma ficção de “elementos humanos”. Ele considera a sua presença delas algo essencial e necessária para romper com a supremacia do narrador, seja ele do tipo onisciente ou observador. Fora isso, na perspectiva de Rosenfeld (*in*: CANDIDO *et al.*, 2014, p. 28):

[...]. A narração — mesmo a não-fictícia —, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (êste, naturalmente, pode ser substituído por outros sêres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa sômente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo.

O “elemento humano” de *Barn Burning*, de Haruki Murakami, é resumido em: o narrador-personagem, Eu; a sonhadora e endividada, Ela; e o enigmático, Ele. Todos os componentes exercem papéis primordiais na narrativa. O foco narrativo se dá a partir da perspectiva de Eu, pois é o seu ponto de vista que é tido como ponto de partida para os fatos narrados, da mesma forma, a leitura das demais personagens e situações contidas na trama são feitas e influenciadas com base em seu entendimento e daquilo que está diante de si, ou seja, a compreensão das demais personagens não importam e nem influenciam a narrativa.

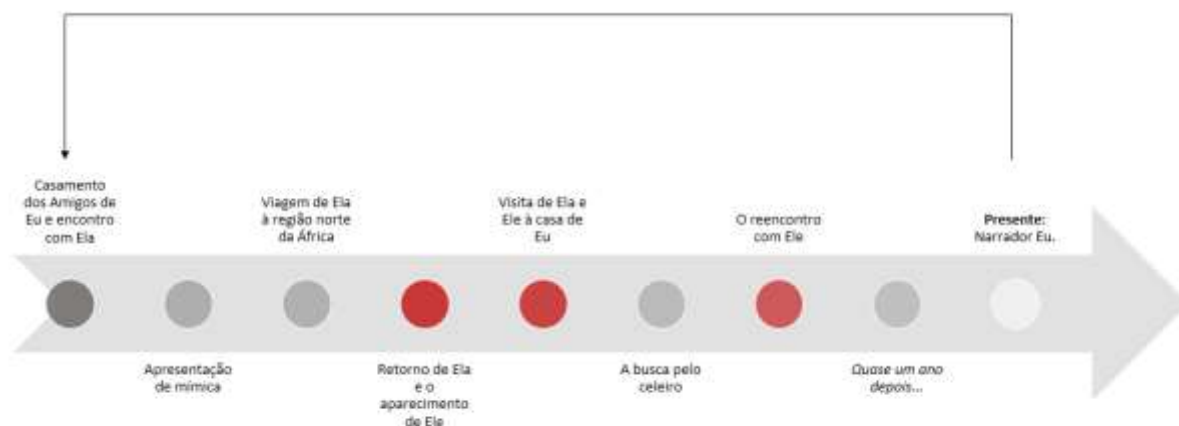
O enigmático Ele é quem nos fornece os pontos de clímax dentro da narrativa: em sua aparição o desconforto de Eu é desencadeado; ao visitar a casa de Eu,

compartilha a sua predileção em “incendiar celeiros”, o que leva Eu a mudar seus hábitos; no último encontro entre as duas personagens, provoca o narrador-personagem questionando sobre seu contato com Ela, momento em que percebemos que não teve sucesso em fazer Eu entender suas verdadeiras intenções e o real sentido por trás de seu gosto em “incendiar celeiros”.

A sonhadora Ela apresenta uma realidade representativa, seu sonho é viver da arte, porém as demandas financeiras a levam a pular de relacionamento em relacionamento, o que acabam levando-a até Eu e, de certa forma, leva-a até Ele. A voz da personagem dentro da narrativa é silenciosa, mas carregada de poder. Sua ausência é simbólica para os olhares mais atentos, afinal quem entre os três representava melhor um “celeiro que aguardava ser incendiado” e que se assim fosse “não levantaria suspeita alguma”? A narrativa se volta à Ela sem sequer mencioná-la, e mesmo nós, leitores, não sentimos a sua falta, o que faz a construção da personagem Ele ainda mais genial e, por extensão, tudo que ele calcula e trama.

Logo, é esse “elemento humano” que estabelece como a narrativa inicia e progride de acordo com a história compartilhada. Se em geral o evento inicial é determinado pelo narrador-personagem, e as demais personagens passam a integrar os eventos posteriores, no caso de *Barn Burning*, quem nos conta é Eu remontando ao seu passado, ao recordar da festa de casamento de seus amigos, onde teve seu primeiro encontro com Ela. Para tanto, resgatamos a definição de Forster (2005, p. 68) que define história “[...] como uma narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo. O enredo também é uma narrativa de eventos, na qual a ênfase recai sobre a causalidade”. A partir disso, podemos estabelecer duas linhas do tempo, as quais representamos pelas figuras a seguir: [Figura 1] a da personagem com relação ao que será narrado e a proximidade temporal dos eventos; e [Figura 2] a da própria narrativa com relação aos eventos retratados.

**Figura 1 – Linha temporal da personagem Eu com relação à narrativa**



Fonte: Elaborada pelo autor.

A partir da representação anterior, buscamos demonstrar como a percepção temporal, a partir do narrador-personagem Eu, é feita dentro da narrativa. O início desta enuncia diretamente o resgate de uma memória do passado: “Eu a conheci no casamento de um colega e nos tornamos amigos. Foi há três anos” (MURAKAMI, 2018, p.1). Logo, o Eu que narra, na verdade, no presente da enunciação em relação ao presente do enunciado, essa distância temporal entre os dois presentes é que realça a incapacidade de Eu superar os traumas vividos, principalmente em compreender o significado da metáfora do celeiro proposta por Ele. Assim, a sua narrativa vai se reportar a fragmentos de sua memória dos acontecimentos que envolvem Eu, Ela e Ele. Por conta disso, sua esposa e outros possíveis conhecidos não têm espaço dentro desta narrativa, afinal eles não participam de forma alguma, com exceção às raras menções que o narrador-personagem faz com relação à sua esposa, sempre ausente.

Caso analisarmos dentro dessa perspectiva de relação narrativa-tempo, percebemos como os fatos mais próximos do tempo atual do narrador ganham mais detalhes em comparação àqueles que estão em um passado mais remoto. Por exemplo, não se tem muitos detalhes sobre a festa de casamento dos amigos, pois é um acontecimento de três anos antes, no entanto, o seu último encontro com Ele, de um ano atrás, é rico em detalhes a ponto de mencionar o cheiro que exalava dentro da cafeteria na qual reencontrou com o sujeito enigmático. Nesta seara, a psicóloga Elizabeth dos Santos Braga (2000, p. 88) aponta que,

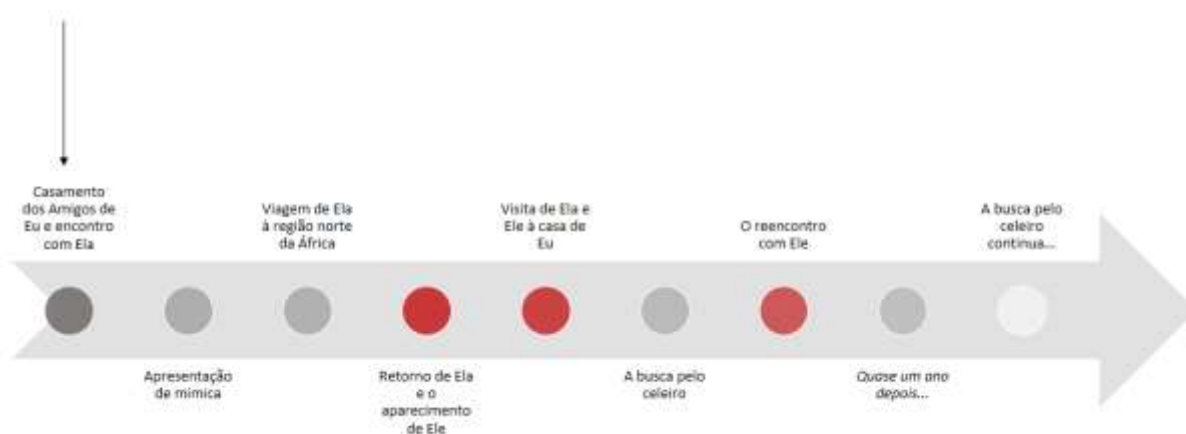
[no] ato de narrar, os fatos passados matizam-se, o sujeito se dobra sobre a própria vida. Somos levados a pensar em como, pela narração de nossas lembranças, vamos nos tornando sujeitos e nos inscrevendo na história. Lembrar é narrar. Narrar é lembrar.

Dentro desta mesma linha, o professor Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 66) associa o testemunho ao ato da necessidade de narrar memórias, sobretudo as traumáticas, ao expor que

podemos caracterizar, portanto, o testemunho como uma atividade elementar, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do Lager (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar.

Assim, com base em Braga (2000) e Seligmann-Silva (2008), conforme o narrador-personagem Eu resgata suas memórias do seu envolvimento com Ele e Ela, progressivamente ele vai se constituindo enquanto sujeito da sua narrativa e da sua própria história, compartilhando com o leitor hipotético, aquilo que testemunhou no encontro com essas duas personagens. Afinal, por mais que os acontecimentos narrados para nós leitores seja tido como história (de caráter fictício), na perspectiva das personagens que vivem esses eventos, eles estão constituindo uma história (por vivenciarem e realizarem cada momento no espaço-tempo). Com base nessa linha divergente, entre leitor e personagens da ficção, direcionamos para a Figura 2, pois essa diz respeito especificamente à perspectiva do leitor com relação à narrativa que é exposta a ele, e como esse leitor vai interpretar e constituir a linha temporal dos eventos de acordo com a sequência estabelecida de acordo com a narrativa.

**Figura 2 – Linha temporal na narrativa com relação aos eventos retratados**



Fonte: Elaborada pelo autor.

Desta vez, o ponto de partida representado na Figura 2 não é a partir do tempo-espaço do narrador-personagem de *Barn Burning*, mas do leitor desses eventos, que está fora dessa ambientação e relação entre espaço, tempo e memória. Apesar do narrador-personagem marcar temporalmente o passado, o leitor não tem uma percepção clara dos eventos que vão suceder a festa de casamento de três anos antes, tampouco se a narrativa vai se fechar exclusivamente naquilo que ocorreu neste passado, ou se o tempo irá progredir em dias, semanas, meses e anos. Logo, a marcação do passado certifica o leitor que ele está diante de eventos que já ocorreram, no entanto, o futuro e as consequências desses eventos são incertas. É nessa incerteza que o leitor começa a tramar suas hipóteses conforme novas informações são agregadas e compartilhadas pelo narrador-personagem. Tais hipóteses, por parte do leitor, advém das escolhas que ele faz a partir do seu passeio pelo bosque da ficção com o qual ele realiza o pacto, nas palavras de Eco (1994, p. 12),

o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da frase individual - pelo menos sempre que esta contém um verbo transitivo. Quando a pessoa que fala está prestes a concluir uma frase, nós como leitores ou ouvintes fazemos uma aposta (embora inconscientemente): prevemos sua escolha ou nos perguntamos qual será sua escolha [...].

A primeira aposta deve acontecer no momento em que Eu e Ela se encontram na festa, Eu se identifica como casado e apresenta a diferença de idade de ambos. Na mente do leitor já se abrem as possibilidades de caminhos que aquela narrativa pode percorrer: é uma história de adultério? se sim, a mulher vai descobrir a traição? será que a moça vai rejeitar o sujeito? ou será que ele vai usá-la e depois largá-la quando não tiver mais interesse? Essa máquina de possibilidades é o que move a essência da literatura. Essa é a máquina que provoca o leitor a consumir linha após linha do texto, a fim de buscar respostas que podem ou não satisfazer as hipóteses levantadas. No fim, o leitor é um pesquisador, o texto literário é o seu objeto de estudo a ser explorado, enquanto que as personagens acabam colaborando, ou não, para sua pesquisa.

Acerca disso, a narrativa em primeira pessoa se abre como um solo pantanoso. De acordo com Wood (2008), o relato em primeira pessoa está sujeito a um grau de confiabilidade superior em relação àquele feito em terceira pessoa, pois isso se dá pela proximidade do sujeito ao fato narrado, assim como por esse narrar as suas

crenças acerca do fato. De um lado, as hipóteses do leitor e do outro o olhar limitado do narrador-personagem que conta a história a partir de sua perspectiva. Candido (1989, p. 211) considera que por meio da narrativa em primeira pessoa o objetivo é

apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre.

E quanto à confusão, o narrador-personagem Eu faz isso muito bem, pois assim como o autor Haruki Murakami, Eu também reside em Tóquio, também é escritor de romances, assim como é casado. Logo, querendo ou não muitos podem acabar diante da armadilha de associar a narrativa da qual estão lendo com um relato que mescla ficção com biografia. Isso, no entanto, é uma relação de um fator externo (vida do autor) que implica e influencia um fator interno (situação e contexto da personagem), o que reflete na percepção e nos processos hermenêuticos<sup>9</sup> do leitor para com o texto. Entretanto, isso não é (e nem deve ser) algo absoluto quando se analisa um texto literário. Para tanto não podemos deixar de recordar a máxima de Umberto Eco (2016) quanto à obra admitir diversas possibilidades interpretativas. Contudo, nem todas são felizes e pertinentes ao texto, da mesma forma que não podemos abrir mão das críticas que Barthes (1988) faz a esse aspecto de considerar a identidade do autor como base de sua obra literária, tornando isso algo determinante na análise interpretativa de uma obra.

Uma narrativa não é definida única e exclusivamente pelo seu narrador, por mais que ele seja a voz principal, quando se trata de um texto com narrador-personagem. Como destacado por Rosenfeld (2014), os elementos humanos de um texto também compreendem as suas personagens, afinal elas auxiliam nessa confusão que o leitor cria na sua nuvem de hipóteses. No caso de *Barn Burning*, a personagem Ele é um exemplo fortuito a ser destacado. Ele é o responsável por romper a linha narrativa de Eu ao enunciar o seu hábito de incendiar celeiros. A partir dali, a narrativa muda de direcionamento, se antes o leitor possivelmente levantava hipóteses sobre o triângulo amoroso entre Eu, Ele e Ela, a partir dessa revelação, o leitor provavelmente levantará hipóteses do que significa essa ação e quais são as suas finalidades. Acerca dessas, Ele as responde com tranquilidade nas páginas

---

<sup>9</sup> O termo empregado não se vincula a uma teoria em específico da área da Hermenêutica, o uso é só para indicar e englobar o conceito da área que diz respeito aos processos teóricos e metodológicos aplicados e que se voltam à interpretação de um texto, sobretudo o do tipo literário.



seguintes, afinal, Ele não está somente dialogando e convencendo o narrador-personagem de suas ações, mas também o leitor, que participa da história como uma testemunha silenciosa e incapaz de modificar a narrativa (SELIGMANN-SILVA, 2008).

Assim, o leitor, ao entrar em contato com a obra e suas personagens, coloca-se dentro dela e percorre o trajeto narrativo disposto pelo narrador do texto. Conforme caminha, o leitor, por mais que não consiga alterar os eventos, o tempo e as personagens da obra, não permanece impassível em reagir aos acontecimentos, afinal o leitor desenvolve uma relação de sentimentos com a obra (BARTHES, 1988), fruto das suas expectativas para com o texto. Em um momento, possivelmente o leitor julgue o encontro de Eu e Ela, uma vez que Eu é casado, o que configura seu encontro como um possível ato de adultério. Em outro momento, o leitor talvez questione as intenções da personagem Ele com relação à Eu. Pois quando Ele e Ela visitam a residência do narrador-personagem de surpresa, Ele demonstra interesse no outro ao perceber a sua curiosidade sobre seus hábitos peculiares.

Devemos ressaltar que Ele não é um personagem sem propósito. Afinal suas ações confundem o narrador-personagem, a ponto de colocá-los dentro do seu jogo de ambiguidades. Quando este falou que já tinha escolhido um celeiro próximo a Eu, não deixou claro em qual sentido se referia a proximidade, da mesma forma, Ele foi ambíguo ao falar sobre os celeiros e como os escolhe, tratando-os com indiferença, declarando: “De qualquer maneira, há muitos celeiros no mundo, e sinto que todos querem ser incendiados” (MURAKAMI, 2018, p. 81). Entretanto, como destacado na subseção sobre metáforas, percebemos que não é propriamente sobre celeiros que Ele se refere, mas de pessoas marginalizadas, as quais a polícia não vai se preocupar em tentar desvendar o homicídio ou o desaparecimento dessas, rendendo a Ele um espetáculo pirotécnico.

[...]. — Jogo gasolina, risco o fósforo e desapareço em um piscar de olhos. Depois, de longe, pego meus binóculos e observo a cena. Ninguém vai me prender. Até porque a polícia não perderá tempo investigando o incêndio de um celeiro sem importância. (MURAKAMI, 2018, p. 81).

Logo, é nessa trama de mistério e ambiguidade que o leitor lança sua teia de hipóteses, buscando capturar respostas para as suas perguntas, assim como algum vestígio capaz de alimentar suas expectativas para com o texto. A partir de todas as análises feitas, podemos vislumbrar a potencialidade da obra de Murakami, e como ela é dotada de significado de diferentes formas: seja por meio de suas personagens,

do cenário, de suas metáforas e/ou até mesmo de sua narrativa como um todo. Analisar cada parte do texto, na nossa perspectiva, é ideal para enxergar cada componente como um potencial meio de significação; e unir esses componentes, é possibilitar ver todo o sistema tramado no corpo do texto literário. Assim, analisar a obra de Murakami é primeiro um ato de desconstrução, ou seja, reconhecer cada um de seus componentes e observá-los como eles significam isoladamente; para então, partir para um ato de (re)construção, em que se (re)une todos esses componentes novamente a fim de vê-los como agem em conjunto.

A partir daqui, a obra de Murakami descansa por algumas páginas, resgatamos as considerações aqui feitas somente no capítulo cinco, em que cruzamos as análises das obras de Murakami e Lee Chang-dong. A análise desta obra, inclusive, é com o que nos ocupamos no capítulo seguinte a este.

#### 4 ANALISANDO A ADAPTAÇÃO DE LEE CHANG-DONG

O longa-metragem teve seu lançamento no ano de 2018 e participou de inúmeros festivais. No entanto, sua passagem pelo Brasil foi bastante tímida, no caso de Curitiba, o filme foi exibido somente no cinema Espaço Itaú do Shopping Crystal, tendo em vista que outros grandes *blockbusters* ocupavam a maioria das salas no mesmo período em outros cinemas da região, como *Animais Fantásticos: O crime de Grindelwald*, *Venom* e *Hereditário*.

No entanto, apesar da passagem tímida, o filme conseguiu chamar a atenção de alguns espectadores curiosos por algo fora do *mainstream* do cinema. Com isso, encontra-se, na adaptação de Lee Chang-dong, um thriller que atende a essa expectativa de fugir das propostas comuns que geralmente são ofertadas pelo cinema de massa. Na crítica brasileira, existe algumas leituras críticas acerca do filme, destacando suas experiências com a proposta de adaptação por parte de Chang-dong. Dentre elas, destacamos a experiência de Luiz Santiago (2018) com a sua resenha veiculada para o sítio eletrônico, *Plano Crítico*, que compartilha com os seus leitores o seu diálogo com o filme. Na opinião de Santiago, o filme tem altos e baixos, sofrendo, inclusive, de um ritmo mais lento, que pode comprometer o processo de desconstrução das imagens do filme por parte de espectadores menos atentos ou daqueles que preferem um ritmo mais acelerado da narrativa. Santiago (2018), ao comentar sobre a relação dos protagonistas, destaca que

[a] partir do momento em que o vemos se encontrar com Shin Hae-mi (Jeon Jong-seo), o filme nos dá pedaços do cotidiano da dupla, mostrando a relutância e a angústia de cada um, fazendo-nos entender uma delicada relação que em pouco tempo conheceria um estranho impasse.

O encontro em questão acontece e se desenvolve rapidamente, e isso é um ponto acertado na leitura de Santiago, o encontro das personagens Jong-su e Hae-mi não só apresenta rapidamente o plano de fundo de cada uma delas, mas também aquilo que as conecta, assim como os entraves presentes em sua vida. O pacto entre as duas personagens se dá em um beco, dividindo um maço de cigarro, então, os dois já estavam conectados, por meio de suas agendas telefônicas. Por pertencerem a uma mesma classe social, dos assalariados que buscam sobreviver com um trabalho simples: Jong-su é um entregador, enquanto Hae-mi é uma dançarina de porta de loja. Assim, o que as personagens trocam entre si: números, olhares e cigarros; acaba por representar, de certa forma, a constituição do elo entre elas.

Fora isso, Santiago (2018) pontua que

[os] primeiros 36 minutos do filme são de indícios comportamentais. Neles, a câmera destaca os olhares de ansiedade, de confusão diante do novo, de adaptação. Os diálogos dão conta de questões externas, enquanto que a câmera e a muito precisa trilha sonora (bem escolhida e aplicada) nos indicam o interior dos personagens. Um gato precisando ser alimentado é a última fronteira da normalidade. Até que uma viagem e um encontro fora de tela nos traz aquilo que faz com que o filme passe para o seu segundo ato, onde é introduzido Ben, o personagem de Steven Yeun [...], que não começa com uma boa interpretação mas, aos poucos, vai refinando sua presença em tela e termina absolutamente fascinante.

Dentre os pontos apresentados por Santiago (2018), a atuação de Steven Yeun, que interpreta Ben, não é ruim durante seus momentos iniciais, mas proporcional à personagem do conto de Murakami em sua primeira aparição. Assim como Ele, Ben é um personagem que inicialmente vai contemplar, observar e analisar mais, por isso que, talvez, muitos possam questionar a capacidade de atuação de Yeun. O que pode gerar uma pequena confusão é que Ele, de certa forma, verbaliza mais que Ben. No entanto, no filme, o ator também busca se comunicar não verbalmente em muitas cenas, mas por meio de gestos, posturas, olhares e bocejos, formas essas que só são possíveis em um texto quando descritas explicitamente.

Outro aspecto destacado por Santiago (2018) é a duração do filme.

A longa duração e especialmente o último ato da fita não facilitam muito o acesso ao público, que ainda deve ter considerável dificuldade em ligar algumas pontas, o que não necessariamente é “culpa do filme”, mas é um dado que não podemos ignorar: a obra é bastante aberta a interpretações e sugestões.

A respeito das ponderações que o autor faz acerca da “dificuldade em ligar algumas pontas”, é necessário refletir se de fato há essa necessidade de facilitar a comunicação ou se não seria exatamente essa a essência dos filmes que nascem em meio a cultura de massa (ADORNO, 1971). Na nossa perspectiva, a obra de arte deve buscar desafiar a percepção do seu receptor, a ponto de que isso provoque nele alguma mudança. Logo, facilitar as informações, além de não ser algo muito pertinente dentro de um trabalho criativo, também acaba corroborando com o cerceamento das múltiplas possibilidades interpretativas da obra, algo que tanto Murakami quanto Chang-dong prezam em sua poética. Não à toa, tanto o conto quanto a sua adaptação, abraçam a ambiguidade da história de tal forma, para que seja o leitor ou o espectador também se sinta preso nessa rede das múltiplas possibilidades.

Assim, a partir dessa leitura inicial com base na crítica de Santiago (2018), desdobramos esse capítulo em três partes: [1] as personagens, na qual apresentamos aquelas que fazem parte da adaptação de Chang-dong; [2] os espaços, neste subcapítulo voltamos nossa atenção na relação das personagens com os espaços por onde passam e ocupam, inclusive apontando para o corpo das personagens como espaços que também são ocupados; e, por último, [3] a narrativa, em que destacamos as múltiplas narrativas que compõem a adaptação de Chang-dong e como elas interagem entre si.

#### 4.1 As personagens

Nesta subseção destacamos as personagens que estão presentes na adaptação *Beoning* de Lee Chang-dong. Porém, antes disso, é necessário refletirmos sobre no que consistem as personagens cinematográficas e suas raízes. Para isso, voltamo-nos aos estudos do crítico de cinema e professor, Paulo Emílio Salles Gomes, presentes na obra *A personagem de ficção* (CANDIDO *et al.*, 2014).

O primeiro dado que Gomes (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 105) nos chama a atenção é para constatar que “[o] cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere”. Esse aspecto corrobora com o nosso entendimento do cinema não enquanto uma *hiperarte*, conforme conceito trabalhado por Lipovetsky (2015), mas enquanto uma arte que compreende e se vale de elementos poéticos inerentes de outras artes, ou seja, é dotada de uma linguagem híbrida (CANCLINI, 1990) que compreende: teatro, dança, música e romance.

A fim de aprofundar esta questão, Gomes (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 106) considera que “[o] cinema seria pois uma simbiose entre teatro e romance”, afinal o drama e a mimesis, assim como o texto presente em ambos, também se fazem presentes no cinema. Outro elemento que está em todas essas vertentes é a personagem, no entanto, enquanto que no romance ela se materializa no verbo, no teatro e no cinema, essa materialização se dá a partir do autor. Ou, nas palavras de Gomes (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 114), “[a] personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator”. Não à toa, quando

lidamos com a adaptação, um dos primeiros choques é a forma como imaginamos uma determinada personagem e como ela nos é apresentada na obra adaptada.

Apesar desse choque de expectativas, deve-se, por um lado, compreender que o texto literário concebe as personagens de diferentes formas: com uma descrição explícita de suas características, ou então, pela omissão de maior parte dos elementos que o caracterizam, apoiando-se somente em seu gênero, profissão ou um único elemento marcante. Por outro, o processo de adaptação muitas vezes acaba por, também, modificar as personagens (re)criando suas identidades no processo de transposição de mídias, como acaba por acontecer em *Beoning*, em que além de nomes próprios, outras mudanças foram necessárias no processo de adaptação.

Outro ponto é a presença do narrador, enquanto no teatro ele se faz presente, muitas vezes, por meio de um coro ou, então, por meio de um ator a depender do projeto que a peça segue, no caso do cinema, notamos a retração da figura do narrador, principalmente em casos em que o filme adaptado não possui um narrador-personagem. Afinal, conforme Gomes (CANDIDO *et al.*, 2014, p. 107) pontua “[...], a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações”. De forma prática, em *Beoning*, essa câmera objetiva representa a nossa perspectiva, em uma quimera de posições: narrador-espectador-testemunha que observa o fenômeno sem buscar alterá-lo, ou seja, acompanhamos as personagens em suas respectivas jornadas, mais propriamente a de Jong-su, observamos seus comportamentos e testemunhamos suas ações.

Assim, com base nessa reflexão inicial, podemos nos debruçar sobre as personagens da adaptação, traçando um perfil delas dentro da narrativa proposta por Chang-dong em *Beoning*. Começamos pelo protagonista, Lee Jong-su (Figura 3), interpretado pelo ator Yoo Ah-in que aos seus 34 anos já carrega uma experiência bastante diversificada entre *doramas* (novelas coreanas), séries e filmes de diferentes gêneros. O ator, em *Beoning*, serve de receptáculo para dar a vida a Jong-su, um jovem entregador que mora na região rural, próximo à divisa da Coreia do Sul com a Coreia do Norte, tal local não parece ser usado sem propósito, afinal, isso coloca Jong-su em um espaço marginal, não só enquanto sujeito que vive uma realidade mais pobre, como também, serve como um símbolo para representar Jong-su enquanto alguém que vive em uma região de fronteiras entre o certo e o errado, carregado de conflitos internos mal resolvidos. Fora isso, a personagem carrega um fardo próprio:

o pai, que está sob julgamento por ter confrontado uma autoridade local de forma agressiva e foi preso por conta disso.

**Figura 3 – Lee Jong-su**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (3min39seg, 2018)

Jong-su sempre vai ostentar vestes simples, muitas vezes de forma sem se preocupar se as cores estão combinando, ou se são adequadas para o local, o que reflete a posição social que ocupa como marginalizado. A única questão que vemos Jong-su apresentar algum orgulho é com a sua formação em Escrita Criativa e seu desejo de se tornar escritor, de resto, ele parece estar sempre em desconforto com os espaços que passa, conforme pontuamos na subseção seguinte a esta.

No entanto, há outros detalhes a serem também considerados na genética que compõem esse protagonista. Conforme destaca Hsu e Lee (2018), Jong-su é um tipo

[...] silencioso, um tipo de homem cuja vida é a soma de várias perdas. Sua terra natal, Paju, é uma das várias cidades pequenas da Coreia do Sul enfrentando a sobrepujante mudança em meio a uma urbanização. Sua mãe abandonou a família quando Jong-su era uma criança, retornando somente para pedir dinheiro ao seu filho desempregado. Seu pai encara um julgamento por ter agredido um oficial do governo local, deixando Jong-su com a casa da família e a sua fazenda de gado às mínguas.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Originalmente, em Inglês: “[...] a silent, masculine type whose life is a sum of losses. His hometown of Paju is one of many small-town regions in South Korea facing overwhelming change amid urbanization. His mother abandoned the family when Jong-su was a child, returning only to request money from her unemployed son. His father faces trial for assaulting a local government official, leaving Jong-su with the neglected family house and a diminished cattle farm” (HSU; LEE, 2018).

A partir dessas considerações, percebemos que Jong-su já vem atravessando uma série de dificuldades, que não necessariamente são explicitadas no filme, mas contadas em pequenos fragmentos para que o espectador consiga ir colando as peças aos poucos. De certa forma, essa trilha formada por perdas, faz com que Jong-su seja um homem sem grandes expectativas. Afinal suas dificuldades acabaram erigindo barreiras que o distanciaram de certos privilégios, diferentemente de Ben, por exemplo. Com isso, é natural que ao olhar para Jong-su, veja um homem sem muita expressão de contentamento, com uma postura corporal muitas vezes atarracada e cabisbaixa, e sem demonstrar muita alegria no seu dia-a-dia.

Jong-su é um tipo de personagem que não parece apresentar outra característica, se não, a de um personagem plano. No entanto, conforme o segundo arco do filme progride, podemos perceber que sim, Jong-su é um personagem do tipo redondo, pois ele reage aos fatos que vão acontecendo ao longo da trama, apresentando comportamentos, muitas vezes, não esperados por parte do espectador.

No início do filme, realmente, não tem como não alimentar a aposta de seu caráter plano. Porém, quando a vida dele sofre uma repentina mudança ao reencontrar Hae-mi, mesmo sem se recordar que os dois já foram amigos quando crianças. Na realidade, quem o reconhece é ela, não à toa, é Hae-mi (Figura 4) que aborda Jong-su na porta da loja ao vê-lo. Então, nada mais propício que falar um pouco sobre essa personagem que aparenta ser um complemento ao triângulo amoroso formado por ela, Jong-su e Ben, quando, na verdade, existe um potencial muito além de um objeto de disputa entre dois homens.



Figura 4 – Shin Hae-mi



Fonte: quadro do filme *Beoning* (3min31seg, 2018)

Hae-mi é uma jovem mulher aspirante a artista que é personificada por meio da atriz, Kim Soo-kyung, que diferente do ator já experimentado que dá vida a Jong-su, detém um percurso cinematográfico mais reduzido. É uma das personagens, que diferente de Jong-su, aparenta estar sempre em comunhão com os espaços que transita, seja fazendo suas mímicas ou performando suas danças. Sua história particular, assim como a de Jong-su, é repleta de perdas e falta de prestígio, inclusive, por parte de sua própria família. Hae-mi sobrevive de pequenos empregos, no início do filme aparece como chamariz de uma loja de itens genéricos, mora em um apartamento com os espaços todos conjugados junto com um gato. Muito do que ela conta ao seu respeito parece ser fantasiado, na opinião de sua mãe e irmã, o que levou a Jong-su a muitas confusões internas. Porém, ela acredita que eles se conheceram quando crianças e Jong-su a rejeitou por achá-la feia demais.

No entanto, o espectador encara uma complicação de não acreditar na versão de Hae-mi, pois quando Jong-su aparece, ela o encara demoradamente. Quando este sai da loja, ela arranja um jeito de dar o seu número a ele, marcando um encontro no final do expediente. A partir da conversa deles em um beco e o encontro dos dois em um bar, a vida de Hae-mi e Jong-su estão ligadas devido à troca de números telefônicos, cigarros e uma apresentação de mímica que Jong-su aparenta não ter entendido por completo.

Esse elo é fragilizado com a ida de Hae-mi à África, principalmente quando reaparece ao lado de Ben, sendo ele apresentado como o seu namorado para Jong-

su, que ansiava pelo retorno de Hae-mi. Com o retorno dela e a aparição de Ben, nasce um triângulo amoroso diante dos olhos do espectador. A partir disso, já se espera que algum conflito surja, devido ao contraste entre Ben e Jong-su.

Na perspectiva de Powers (2018),

[o] conflito entre esses homens jovens deixa-nos na expectativa do que pode acontecer a Hae-mi, uma elusiva e estonteante figura pega entre o Ben presunçoso, que pode estar usando ela, e o Ben contido, que pode estar se preocupando com ela mais do que ela queira.<sup>11</sup>

No entanto, devemos fazer um adendo, pois acreditamos que Powers (2018) deva ter cometido um equívoco em sua crítica: ao se referir ao Ben contido, acreditamos que Powers (2018) se refira a Jong-su, afinal ele aparenta sempre estar preocupado e disposto a cuidar de Hae-mi, enquanto Ben demonstra um certo distanciamento e alheamento com relação a ela. Fora isso, estamos de acordo com a provocação feita por Powers (2018), afinal, não há uma proporção direta entre os homens que estão ladeando Hae-mi, mas um contraste notório entre eles: nas poses, nas vestimentas, na postura, e na linguagem corporal de cada um deles.

Além disso, Powers (2018) também destaca outra potencialidade da personagem Hae-mi, com a qual concordamos. Em suas palavras,

A princípio, Jeon pode aparentar estar presa ao tradicional papel feminino como Hae-mi – o osso desejado por dois homens. Porém, ela é muito mais que isso. Realmente, em uma magnífica estreia na grande tela, ela concede uma reviravolta radiante, brilhando tão intensamente – [...] – que frequentemente ela ofusca os seus parceiros do estrelato.<sup>12</sup>

Hae-mi é uma personagem que parece não caber em caixa alguma, ela está à margem de qualquer tipologia, pois ela não aparenta se enquadrar em nenhum limite a ela imposto. Sua essência é livre, seu corpo é livre, ela é um organismo que vive e entra em comunhão em todos os espaços pela dança, pelo sorriso e pelo seu envolvimento natural, ela definitivamente não enxerga as barreiras que, provavelmente, os olhos cansados de Jong-su e os materialistas de Ben enxergam. Não à toa, Powers (2018) aponta para a sua ausência da tela, que é notada pela

---

<sup>11</sup> Originalmente, em Inglês: “The conflict between these young men leaves us wondering what will happen to Hae-mi, an elusively alluring figure caught between the smug Ben, who may be using her, and the bottled-up Ben, who may care about her more than she wants” (POWERS, 2018).

<sup>12</sup> Originalmente, em Inglês: “At first, Jeon may appear to be stuck in a classic women’s role as Hae-mi — the wishbone being pulled on by two men. Yet she’s far more than that. Indeed, in a marvelous screen debut, she gives a radiant turn, blooming so brightly — [...] — that she often outshines her male costars” (POWERS, 2018).

escuridão e infelicidade que se faz presente. O que não tem como negar é que Hae-mi rompe com a tensão com a sua presença graças ao seu espírito vivo e livre. Inclusive, sua última performance, antes de sumir, é feita no final da tarde, desnuda e sob lágrimas, evento esse que discutimos na próxima subseção.

Para fechar a apresentação do trio de protagonistas, resta-nos falar sobre Ben (Figura 5), o estranho, misterioso, mas com uma vida financeira invejável, que ganha vida no filme por meio do ator, Steve Yeun, amplamente conhecido pelo seu papel como Glenn, na série da AMC, *The Walking Dead*. Dentre os três atores, Yeun é quem tem o repertório mais extenso de participações, indo de atuação a dublagem. No entanto, mesmo bastante experimentado na atuação, Powers (2018) não deixou de criticar a atuação do ator, assim como fizera Santiago (2018).

Para ambos, Yeun não entrega uma performance completa e seu companheiro, Ah-in, consegue superá-lo em muitos momentos. No entanto, cabe a nós discordar, novamente, em partes do peso que atribuem a Yeun em seu trabalho. A narrativa de *Beoning* acompanha a personagem vivida por Ah-In. Logo, é esperado que o ator seja mais desafiado em seus momentos na tela em comparação a Yeun, que opera como um antagonista à personagem de Ah-In. Assim, não podemos deixar de considerar essas diferenças em nossa crítica, que percebe a personagem de Yeun como plana, afinal seu comportamento desinteressado, entediado e boêmio é mantido em grande parte do longa-metragem.

**Figura 5 – Ben**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (39min47seg, 2018)

Outro aspecto, é que Ben é um elemento exógeno, ou seja, ele não faz parte da mesma realidade que Jong-su e Hae-mi. E isso se faz presente de diferentes formas: seu nome o distingue de Jong-su e Hae-mi, seu carro, seus hábitos e seus interesses o distanciam das personagens que buscam a cada dia um meio de sobreviver. Na perspectiva de Hsu e Lee (2018), Ben

nunca revela como ele mantém seu estilo de vida, mas possui um Porsche e um apartamento de padrão elevado no distrito mais rico de Seul. Ele definitivamente não precisa de dinheiro. A identidade de Ben com a elite global está relacionado com a sua americanidade, como demonstrado pelo seu nome não usual e seu sotaque. Quando ele estende a mão (Americano) para um casual cumprimento e Jong-su se curva, conforme o costume Coreano, é denunciado, neste momento, que Ben é um *flâneur* que confortavelmente mantém a distância da sociedade.<sup>13</sup>

Levando em consideração a característica de *flâneur* que Hsu e Lee consideram estar incutida em Ben, isso corrobora, inclusive, com o seu comportamento e sua postura mais voltadas em observar e a transitar entre os espaços, do que necessariamente falar e se fazer presente onde está. Não à toa, seu personagem está frequentemente em silêncio, ouvindo os demais que estão ao seu redor, observando-os, fazendo perguntas pontuais, geralmente indagações, mas sempre em busca de um certo entretenimento para combater seu tédio. Acerca disso, é perceptível que Ben sempre está ocupado: seja com eventos sociais, lendo ou então conhecendo pessoas. Assim, diferentemente daquilo que Powers (2018) e Santiago (2018) consideram acerca da atuação de Yeun, consideramos que o ator acaba entregando aquilo que a personagem deve ser, uma figura mais apagada, fora de foco. Afinal, isso faz parte de sua essência misteriosa que incomoda tanto a Jong-su, como também deve fazer ao espectador.

Fora o trio que protagoniza a trama, a seguir, optamos por destacar algumas das personagens que, por mais que não recebam o devido destaque, são responsáveis por preencher algumas lacunas (ou criar novas) das personagens que protagonizam *Beoning*. Com isso, destacamos a Mãe e Irmã de Hae-mi (Figura 6),

---

<sup>13</sup> Originalmente, em Inglês: “[...] never reveals how he supports this lifestyle, but he owns a Porsche and a high-rise apartment in Seoul’s wealthiest district; he clearly isn’t hurting for money. Ben’s identification with the global elite dovetails with his Americanness, as suggested by his unusual name and accent. When he extends his hand for a casual (American) handshake and Jong-su bows, as per Korean custom, this moment further marks Ben as a flâneur who comfortably maintains distance from society” (HSU; LEE, 2018).

que aparecem em uma única cena do filme, no restaurante que trabalham, e que apresentam o panorama complexo e conturbado de Hae-mi.

**Figura 6 – Mãe e Irmã de Hae-mi**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h44min08seg, 2018)

Para elas, Hae-mi vive fantasiando as coisas, inventando histórias em sua cabeça, com o péssimo hábito de sumir, inclusive sugerem, nas entrelinhas, que Hae-mi possui tendências suicidas dado o seu comportamento estranho. Além disso, elas não aparentam se preocupar ou se incomodar quando Jong-su aparece questionando sobre o passado da vida deles, onde moravam e se sabem alguma coisa sobre o paradeiro dela. Com isso, percebemos que Hae-mi realmente era um ser livre no mundo, sem amores, família ou local que a fixasse a um lugar específico, da mesma forma que, aparentemente, ninguém sentiria sua falta dado o seu comportamento.

Do lado de Jong-su, temos o seu pai, Lee Yong-seok (Figura 7), que em todas as suas cenas não profere uma única palavra, sua comunicação se dá pelo seu olhar cabisbaixo e pela distância que a perspectiva da câmera demonstra entre ele e seu filho. No início, os gestos silenciosos entre Jong-su e Yong-seok denotam o quanto o filho despreza o pai, inclusive saindo em meio a sessão de seu julgamento, sem sequer o olhar. No entanto, conforme a narrativa se desenrola, Jong-su se dispõe a coletar assinaturas em prol do seu pai e buscar formas de o auxiliar em seu problema.

Figura 7 – Lee Yong-seok, pai de Lee Jong-su



Fonte: quadro do filme *Beoning* (2h11min47seg, 2018)

É a narrativa particular de Jong-su com seu pai que faz com que o filme *Beoning* estabeleça um vínculo hipertextual com *Barn Burning* (1938) de William Faulkner, autor que exerce fortes influências sobre o trabalho de Murakami, da mesma forma que o conflito familiar se faz presente na narrativa de Faulkner, com um pai respondendo por um ato criminoso e seu filho se vendo preso entre seguir seu rumo e concluir o ciclo do pai, Chang-dong encontrou na narrativa pessoal de Jong-su um meio em potencial de conectar a história homônima de Faulkner em seu filme. Assim, da mesma forma que Faulkner influenciou a poética de Murakami, o escritor norte-americano também se faz presente no filme por meio da narrativa de Jong-su e seu pai.

Portanto, a partir daqui podemos considerar que as personagens da adaptação já nos são, de certa forma, familiares.

## 4.2 Os espaços

A partir daqui, visitamos os diferentes locais que compõem a narrativa de *Beoning*. O intuito desta seção, inicialmente, é apresentar a distinção sobre espaços dentro do cinema (diferenciando-os da sua relação com a literatura), a fim de exemplificar como esses espaços compõem uma unidade significativa junto às personagens que transitam por eles. A respeito disso, destacamos que o nosso foco ao analisar espaços é de, principalmente, observar a dinâmica de movimentação entre o trio que protagoniza a adaptação: Jong-su, Hae-mi e Ben. Por meio dessa dinâmica,

acreditamos que seja possível entender, inclusive, o desenvolvimento do relacionamento das personagens, levando em consideração o corpo delas como espaços a serem habitados por outras personagens.

Diferentemente do espaço literário, o espaço fílmico (ROHMER, 1972) se comporta de uma maneira diferente e lança mão de uma poética e, com isso, de tecnologias diferentes para a sua concepção. Apesar do conceito permanece em pauta de discussão, é por meio das palavras do professor de cinema da USP, Cristian Borges (2019, p. 141), que compreendemos o espaço fílmico como algo que

não se trata mais de espaços estáticos nos quais se organizam os elementos e o seu entorno – e que ele associa, respectivamente, como vimos, à pintura e à arquitetura –, mas de um espaço dinâmico, em relação direta com o movimento, enquanto campo de exercício de dois tipos distintos de mobilidade: por um lado, a do motivo filmado, no interior do quadro; por outro lado, a da câmera, que muda de posição e, logo, de ponto de vista.

A partir de seus estudos da teoria de espaços de Éric Rohmer (1972), por sua vez, Borges (2019) destaca o caráter dinâmico dos espaços do tipo fílmico dentro do cinema. Tal dinamismo, como ele aponta, advém da relação do quadro e da câmera. No caso de *Beoning*, a câmera que predomina é a objetiva, que representa a perspectiva de uma testemunha que está presente na cena, ou seja, o público hipotético mas que não interfere no fenômeno. Essa perspectiva que, conforme muda no decorrer das cenas, agrega novos detalhes e, com isso, novas informações significativas por meio da alternância de perspectiva, ponto de vista, iluminação e foco.

Com base no artigo de Karina Fioravante e Almir Nabozny (2019, p. 209), eles destacam que

[em] uma escala de representação, o espaço fílmico comporta e possibilita a criação do lugar cinemático, uma vez que este último é delimitado pela imagem da tela. Na medida em que os personagens se deslocam pelo espaço do filme, lugares cinemáticos são construídos a partir do reposicionamento da câmera e do espectador. Essa mobilidade deve ser lógica e amarrada a uma estrutura narrativa que seja capaz de garantir a coerência rítmica do filme, uma vez que se corre o risco de perder a unidade inteligível das sequências.

A partir da explicação dos autores, reforçamos o que foi dito anteriormente, é o caráter dinâmico da câmera objetiva em *Beoning* vai nos auxiliar a entrar em contato com diferentes lugares conforme a narrativa do filme progride. Assim, é tendo em vista essa dinamicidade presente no espaço fílmico que desenvolvemos a nossa análise,



pois acreditamos que se tomássemos os quadros como do tipo pictórico ou arquitetônico (ROHMER, 1972), não alcançaríamos o objetivo que nos propusemos inicialmente que é o de analisar a relação dinâmica das personagens em função dos espaços que transitam.

Com base em Fioravante e Nabozny (2019) introduzimos a nossa análise a partir da caminhada inicial da câmera que segue uma pessoa (Figura 8). A perspectiva da câmera adota a altura do olhar de uma pessoa, buscando representar exatamente o ponto de vista de um transeunte qualquer que atravessa uma rua e vê diante de si uma pessoa carregando uma encomenda no meio do seu caminho. Uma vez que esse olhar desenvolve uma escopofilia sobre o entregador, é natural que ele seja perseguido ao longo de seu trajeto, culminando no seu ponto de chegada (Figura 9), quando o olhar da câmera permanece a uma distância que ainda consiga observar, mas sem ser notado.

**Figura 8 – Jong-su caminhando na rua**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1min22seg, 2018)



Figura 9 – Hae-mi observando Jong-su



Fonte: quadro do filme *Beoning* (2min12seg, 2018)

A natureza desse olhar escopofílico que destacamos anteriormente, segue as reflexões de Arlindo Machado (2007, p. 48) ao falar sobre o cinema, esclarecendo que a escopofilia é o prazer “de tomar o outro como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso”. No caso de *Beoning*, o entregador passou a ser o objeto fruto da paixão e da curiosidade da câmera objetiva, logo é a o caminho dele que será trilhado, sem que ele saiba e sem intervir, pois, “[para] o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (BAUDELAIRE, 2006, p. 857, grifos do autor). E o olhar da câmera é um olhar *flâneurístico*, pois ele procura, em meio à multidão, alguém para fixar-se, perseguir e se apropriar. Não demora para o filme de Chang-dong nos apresentar as personagens capturadas pelo olhar da câmera, sacramentando o elo entre Jong-su (o entregador) e a perspectiva objetiva que o perseguirá ao longo de sua narrativa.

Assim, a partir da introdução de Jong-su, automaticamente conhecemos Hae-mi, sua parceira na dança das cadeiras ao longo dos espaços que serão preenchidos pelas duas personagens, sempre acompanhadas do olhar sorrateiro da câmera que testemunha os acontecimentos. No início, as duas personagens são sempre representadas de formas próximas uma da outra, dividindo o mesmo plano e iluminação, como no primeiro encontro (Figura 10) que eles têm em um beco próximo à loja que Hae-mi trabalha. A proximidade física também é estabelecida por meio do toque e da troca de objetos, que simboliza o elo entre as duas personagens.

**Figura 10 – o primeiro encontro de Jong-su e Hae-mi no beco**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (4min37seg, 2018)

O primeiro arco do filme é rápido em nos comunicar que Jong-su e Hae-mi estão em uma relação emergente, unidos por suas similaridades financeiras e pelo passado que compartilharam na infância. As cenas seguintes reforçam os dois próximos e com o olhar conectado um ao outro. Então, não demora muito para que Hae-mi convide Jong-su para visitar sua moradia (Figura 11). A casa é um espaço particular, carrega consigo uma extensão daquilo que é o dono, pois, assim como um espelho, a casa sendo o nosso espaço mais pessoal, fora o nosso corpo, vai expressar traços da nossa personalidade e daquilo que somos.

**Figura 11 – o nanoapartamento de Hae-mi**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (13min13seg, 2018)

Assim, Hae-mi nos apresenta um ambiente diminuto, um apartamento do tipo *All-in* com todos os ambientes conjugados, com exceção do banheiro. Esse local, no meio do espaço urbano, dentro dessa configuração de espaço, representa a realidade financeira de Hae-mi, pois ela mora em um apartamento relativamente barato e sem muito luxo. Supostamente, Hae-mi divide seu espaço com um gato, porém, em suas idas ao apartamento o animal nunca aparece, só é mencionado. E o próprio animal é um reflexo de Hae-mi, ambos com seu espírito dinâmico, fugidio e aventureiro. Além disso, o local ostenta fotos em suas paredes, espelhos esses que servem para refletir as memórias do passado de Hae-mi, constituindo-a como um indivíduo que já viveu e trilhou um caminho marcado por lembranças.

Ao trazer Jong-su para dentro do seu espaço particular, Hae-mi refaz o seu vínculo com ele. Se a princípio os dois trocaram somente números de celular e cigarros. Agora, Jong-su e ela mesclam seus espaços em um só, ao dividirem a mesma cama, durante a relação sexual deles (Figura 12). Por sua vez, o olhar da câmera passa a ser dotado de um princípio voyeurístico, devido ao seu caráter escopofílico (MACHADO, 2007), mas, desta vez, por testemunhar a relação sexual sem desviar o olhar do fenômeno, relegando-o à obscenidade, ou seja, colocá-la fora de cena.

**Figura 12 – a relação sexual entre Jong-su e Hae-mi**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (18min03seg, 2018)

No entanto, destacamos que a dinâmica de posicionamento entre os corpos de Jong-su e Hae-mi são representativos. Por Jong-su estar por cima de Hae-mi, isso o coloca em uma posição de dominador, ou seja, ele exerce algum tipo de poder sobre

Hae-mi, que apesar de seu poder de aceitá-lo em seu espaço e em seu corpo, está abaixo dele. Inclusive, é por conta disso que o quadro é majoritariamente ocupado por Jong-su, enquanto que de Hae-mi enxergamos somente sua mão à direita do quadro de forma mais nítida. Há também o quesito da penetração por parte de Jong-su, que o coloca como um invasor do espaço íntimo de Hae-mi, apesar desta ter consentido com o seu ingresso, isso não destitui a sua posição enquanto alguém que invade o corpo de outro por meio do sexo. Porém, psicologicamente, essa relação é inversa, nesse caso é Hae-mi quem invade Jong-su, tomando conta de seu espaço sensível, fazendo com que ele fique obstinado por ela.

É necessário salientar que a nossa reflexão sobre corpos como espaços dialoga diretamente com os argumentos que Maria Eduarda Ramos Cardoso trabalha em sua pesquisa, “O espaço do corpo” (2016). Nesta, Cardoso alia as considerações oriundas do campo da Arquitetura com o corpo humano, entendendo-o como um corpo formado a partir de dois outros: interno e externo. O primeiro diz respeito ao nosso corpo físico, enquanto o segundo diz respeito à mente. Com isso, cabe ao corpo físico a noção de espaço, e ao externo, a noção de interação, sensação e integração por meio dos sentidos (visão e tato, principalmente) que o corpo físico detém (CARDOSO, 2016).

Assim, entendemos a integração dos corpos de Jong-su e Hae-mi como uma dupla coabitação: a primeira, integrando o mesmo espaço físico do apartamento de Hae-mi, partilhando a mesma cama; e a segunda, o espaço sensível do corpo externo de Hae-mi em contato direto com o corpo de Jong-su. Com isso, o elo entre as personagens é estabelecido não mais pela troca de números ou de cigarros, mas pela troca de fluídos corporais: suor e saliva.

No entanto, com a progressão da narrativa, essa relação sofre mudanças notáveis. A primeira delas é na visita de Jong-su ao apartamento de Hae-mi, quando esta havia viajado para África e pediu para que ele cuidasse de sua moradia durante o período de ausência. Mesmo com Hae-mi ausente, Jong-su buscou alguma forma de se relacionar com ela sexualmente.

Essa relação, por sua vez, se deu por meio da masturbação (Figura 13), enquanto alternava o olhar pela grande janela que iluminava o seu apartamento e a foto de Hae-mi à parede. Porém, diferentemente de quando se relacionou com o corpo sensível de Hae-mi, o olhar da câmera é mantido distante de Jong-su, fazendo com que o seu ato ficasse subentendido pelos seus gestos e expressões faciais. Com isso,

a câmera foi conivente com seu objeto escopofílico, sem testemunhar diretamente o seu ato transgressor de se relacionar com o corpo arquitetônico que simboliza a presença de Hae-mi. Assim, percebemos que há uma proposta na perspectiva adotada durante o testemunho da ação de Jong-su: a de denunciar a ação, sem necessariamente explicitá-la, transitando entre diferentes perspectivas para que, por meio das entrelinhas, o significado do ato da masturbação pudesse ser constituído.

**Figura 13 – a visita de Jong-su ao nanoapartamento de Hae-mi**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (29min55seg, 2018)

A segunda mudança é demonstrada rapidamente, no terceiro arco do filme, quando Hae-mi estava completamente ausente da narrativa, menos para Jong-su que buscava os motivos que levaram o seu sumiço. Novamente, Jong-su reaparece na cama do apartamento ao lado de Hae-mi (Figura 14). No entanto, seu corpo parece em choque, enquanto ela o envolve por trás. A posição e a falta de reação de Jong-su dá a entender que ele está tendo um sonho lúcido (EEDEN, s/d), em que, nas palavras de Cleber Monteiro Muniz (2005), é “[...] um sonho em que a realidade interior não é confundida com a realidade exterior pois o ego onírico compreende o que está acontecendo, [...]”. Com isso, acreditamos que Jong-su esteja vivenciando o momento, ou então revivendo um momento compartilhado com Hae-mi, porém por meio de um sonho (ou um *flashback*, comum ao cinema).

No entanto, desta vez (Figura 14), Jong-su é quem recebe Hae-mi em seu corpo sensível, pois está de costas para a sua companheira, com as mãos grudadas ao peito. Desta vez, vemos Hae-mi como a invasora, pois o poder está concentrado nela, ao envolver o corpo de Jong-su com o seu. Além disso, o ato da masturbação

repete-se, porém, pelas mãos de Hae-mi, reassegurando o seu poder sobre o corpo e o sexo de Jong-su, mas, desta vez, em um espaço psicológico, ou seja, o seu sonho.

**Figura 14 – o sonho de Jong-su com Hae-mi**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (2h13min54seg, 2018)

Outro ponto a ser destacado é a aproximação do olhar da câmera, que ao contrário do olhar distante quando Jong-su se masturbou no apartamento de Hae-mi, agora esse olhar é mais próximo, praticamente sobre as duas personagens. Outra diferença é com relação à cena de sexo entre Jong-su e Hae-mi. Nesta, Hae-mi mal aparece, somente sua mão é destacada sobre o braço de Jong-su. Por outro lado, nesta última, o quadro confere destaque tanto a Jong-su quanto Hae-mi, colocando-os em nível de igualdade em termos de plano e presença em tela. Assim, percebe o dinamismo que um mesmo espaço fílmico detém só na alternância e na ausência dos elementos que fazem parte dele, seja esse dinamismo representado no meio real ou por meio de algum sonho.

Prosseguindo com os espaços, passamos para o segundo arco do filme, esse um pouco mais demorado em termos de desenvolvimento em comparação, principalmente, ao primeiro. No segundo arco os espaços, antes comum somente a Jong-su e Hae-mi recebem um novo integrante: Ben, que além de modificar toda a relação de e entre os espaços com relação às duas personagens, também introduzirá novos espaços que serão transitados por eles. Com isso, sua aparição se dá, fortuitamente, no regresso de Hae-mi de sua viagem, durante o reencontro entre ela e Jong-su no aeroporto (Figura 15).



Figura 15 – reencontro de Jong-su com Hae-mi e encontro com Ben no aeroporto



Fonte: quadro do filme *Beoning* (37min11seg, 2018)

A composição do quadro, mesmo com a presença de Ben, alinha Hae-mi e Jong-su ao mesmo lado. Essa vai ser uma tática bastante recorrente a fim de separar os dois jovens mais pobres do jovem bem de vida. Outro ponto também, é que essa dinâmica também representa que Jong-su e Hae-mi ainda possuem algum tipo de conexão, que Ben ainda não conseguiu romper com a sua presença. Porém, não se pode considerar a sua influência enquanto um terceiro elemento dessa relação, pois, de certa forma, sua presença abalou o corpo sensível de Jong-su, colocando-o em uma frequente desconfiança e antipatia perante o novo elemento que integra um espaço que antes pertencia somente a ele e Hae-mi.

Ben tem um início silencioso, ou melhor, ele é um personagem silencioso. Ele é um personagem que vai se comunicar mais à câmera por meio de seus gestos do que por meio do verbo. Por isso, o olhar da câmera é fundamental para permitir que o espectador possa lançar dados sobre as intenções de Ben e indicar quem ele realmente é. No entanto, é demorado que a câmera consiga encontrar Ben de maneira próxima, a ponto de conferir a ele um foco de destaque. Quando voltavam do aeroporto (Figura 16), por exemplo, enquanto Jong-su e Hae-mi ocupavam os assentos da frente, Ben estava quase escondido no banco de trás, devidamente envolto nas sombras do final da tarde, mascarando suas expressões faciais e parcialmente seu corpo, permitindo ver somente sua silhueta.

**Figura 16 – o carro de Jong-su**

Fonte: quadro do filme *Beoning* (38min33seg, 2018)

Neste quadro, vislumbramos a expressão de inquietação e ciúmes de Jong-su, que frequentemente vai projetar esse olhar desconfiado a Ben, e o olhar entretido de Hae-mi à tela do celular. No entanto, de todas as personagens, Jong-su era quem estava mais desconfortável, pois dividia o seu espaço com uma pessoa que não havia convidado para integrá-lo. Com isso, a configuração dos espaços frequentemente vai buscar representar esse distanciamento entre Jong-su e Ben por meio de uma mesa que os separa, por pertencerem a planos diferentes, ou, até mesmo, estarem em lados diferentes do mesmo plano.

Podemos notar esse tipo de situação quando o trio chega ao restaurante (Figura 17). Ainda ligados, Jong-su e Hae-mi estão lado a lado no mesmo plano, enquanto Ben está no primeiro plano, porém de costas para a câmera. Somente quando a câmera exclui Jong-su e Hae-mi, mudando de perspectiva, que podemos ver o rosto de Ben no centro do quadro, excluindo as outras duas personagens da cena. Fora isso, aqui, o que separa Jong-su e Ben além dos planos, é a mesa de comida, que reforça o distanciamento dos dois. Mais que isso, o fato de Jong-su e Hae-mi estarem sentados de um lado e Ben de outro, novamente marca a diferença de posição que os dois ocupam em relação a Ben, que detém uma posição misteriosa de maior prestígio social e financeiro.



Figura 17 – o restaurante



Fonte: quadro do filme *Beoning* (41min35seg, 2018)

A partir daqui, começa o jogo de cadeiras no filme. Hae-mi é a principal personagem que vai transitar entre os planos, ora ao lado de Jong-su, ora ao lado de Ben. Tornando-se, então, o elemento que liga os dois sujeitos nessa relação supostamente amorosa. Quando o jantar termina e eles saem para voltar ao veículo, Ben informa que tem um carro à sua espera, e isso configura o primeiro choque: enquanto Jong-su dirige uma caminhonete antiga, Ben tem um Porsche 911 (Figura 18). Os contrastes presentes entre Jong-su e Ben vão ser cada vez mais realçados nas aparições seguintes, a fim de reforçar o distanciamento não só afetivo entre as personagens, mas também por pertencerem a realidades diferentes e, com isso, não podem integrar o mesmo plano por essa razão.

No entanto, Hae-mi é uma exceção à essa regra, conforme apontado anteriormente. Por mais que pertença à mesma realidade de Jong-su, ela consegue se incorporar em espaços diferentes do seu com facilidade, graças ao seu espírito gracioso que parece ignorar as barreiras sociais que separam a sua realidade da de Ben. Além disso, parece que sua travessia entre os planos também só é possível, pois os senhores de cada espaço parecem não enxergar completamente a presença de Hae-mi, ao manterem-se ocupados com alguma outra coisa, conforme detalhamos ao abordar sua performance na cervejaria (Figura 22).

Figura 18 – o carro de Jong-su em contraste com o de Ben



Fonte: quadro do filme *Beoning* (43min51seg, 2018)

Sobre as diferenças entre Jong-su e Ben, é Powers (2018) quem sintetiza a sensação e a impressão passada pela personagem. Inclusive, compactuamos com a descrição feita pelo crítico de cinema sobre Ben ser:

Rico, sofisticado e globalizado, o *a la Gatsby*, Ben, rapidamente fica no encaixe de Jong-su. Não somente que o novato tenha roubado o que Jong-su pensa ser “sua” garota, mas também por ele brilhar mais do que deveria. Enquanto Jong-su dirige uma caminhonete, Ben dá voltas em um Porsche; ao passo que Jong-su mora na fazenda de sua família castigada pela propaganda dos alto-falantes da Coreia do Norte, Ben tem um lustroso apartamento na vizinhança elegante imortalizada por Psy. Por mais que pareça ser amigável, Ben exala um ar de superioridade que quando muito é irritante — você quer socar ele — e na pior das hipóteses parece um tanto sociopata.<sup>14</sup>

Enquanto no primeiro ato, Jong-su e Hae-mi têm um relacionamento aparentemente saudável, com a aparição de um terceiro elemento, a posição de Hae-mi muda de forma substancial. Agora ela não mais é o objeto de desejo de Jong-su, mas um objeto de disputa entre Jong-su e Ben. Não à toa, progressivamente sua presença vai ficando cada vez mais colocada de lado, enquanto Jong-su direciona a maior parte de sua atenção ao rival dentro dessa dinâmica.

<sup>14</sup> Originalmente, em Inglês: “Rich, handsome, and internationalized, the Gatsby-esque Ben quickly gets under his skin. It’s not simply that this newcomer has stolen what Jong-su thinks of as “his” girl, but that he fairly gleams with entitlement. Where Jong-su drives a truck, Ben tools around in a Porsche; where Jong-su lives on his family’s farm blasted by propaganda from North Korean loudspeakers, Ben has a sleek apartment in the posh Gangnam neighborhood immortalized by Psy. Although amiable, Ben exudes a yawning air of superiority that is at best annoying — you want to smack him — and at worst feels a bit, um, sociopathic” (POWERS, 2018).

Em um próximo encontro, desta vez em uma cafeteria (Figura 19), Jong-su encontra Hae-mi sozinha, porém ao perguntar sobre a presença de Ben, Hae-mi aponta para onde estava. Novamente, o espaço comunica a separação de Jong-su e Hae-mi, pertencendo ao mesmo plano, em relação a Ben, que mesmo no último plano do quadro, está posicionado acima deles, a fim de reforçar a sua superioridade com relação às duas personagens.

**Figura 19 – a cafeteria e o encontro de Jong-su, Hae-mi e Ben**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (49min29seg, 2018)

Conforme a cena progride e a perspectiva da câmera objetiva se altera, temos uma surpresa: desta vez, Hae-mi e Jong-su não sentam lado a lado, a fim de certificar sua conexão. Pelo contrário, Jong-su senta sozinho, com a mesa separando-o de Ben e Hae-mi. Desta vez, os dois que estão conectados no mesmo plano de representação.

O mesmo fenômeno vai se repetir na visita de Jong-su ao apartamento de Ben, acompanhado de Hae-mi (Figura 20). Hae-mi e Ben estão de costas para a câmera, porém ligados e pertencendo ao mesmo plano, enquanto que Jong-su está solitário no segundo plano e distante dos dois.

Figura 20 – o apartamento de Ben e a distância entre Jong-su e Hae-mi



Fonte: quadro do filme *Beoning* (53min09seg, 2018)

Conforme o segundo arco do filme progride, fica cada vez mais perceptível o distanciamento entre Jong-su e Hae-mi. Uma vez que, devido a presença de Ben, Hae-mi acaba integrando com frequência o mesmo plano que o antagonista de Jong-su. Por outro lado, Hae-mi volta a integrar o plano de Jong-su somente quando Ben não se faz presente na cena, como acontece durante uma breve conversa dos dois na varanda do apartamento de Ben. Fora isso, o distanciamento entre Jong-su e Hae-mi permanece representado.

Outro exemplo disso é na noite que eles saem para encontrar alguns amigos de Ben (Figura 21). Nesta ocasião, Jong-su é quem está excluído do plano intermediário que pertence exclusivamente a Ben e seus agregados, incluindo Hae-mi. Apesar de uma falsa proximidade, Jong-su está relegado ao primeiro plano e, além disso, não está centralizado no quadro, o que representa o seu deslocamento em comparação à posição que Ben ocupa, no segundo plano e centralizado no quadro. Essa diferença se dá para realçar como que os dois personagens pertencem a espaços diferentes, da mesma forma que como Jong-su não pertence ao espaço dominado pela personagem Ben.

Figura 21 – Ben e amigos em contraste com Hae-mi e Jong-su na frente de Brooklyn Brewery



Fonte: quadro do filme *Beoning* (57min17seg, 2018)

Outro ponto a ser visto é que Ben, por estar centralizado no quadro, também divide o quadro em dois: à esquerda, as pessoas com o mesmo poder aquisitivo que ele, evidenciado pelos trajes similares e por estarem agrupados do mesmo lado; à direita, Hae-mi e Jong-su, com trajes mais simples, destoando do local. Fora isso, a crítica de Hsu e Lee (2018) pontua também que

apesar de Hae-mi ser uma cativante contadora de estórias e uma persistente pantomima, Ben e seus amigos esnobes escarnecem as suas tentativas de correr atrás de viver seus sonhos artísticos. Porém, quando Jong-su se apresenta como um escritor, eles entendem isso como um aspecto de sua identidade, como se isso concebesse algum grau de capital social.<sup>15</sup>

Essa divergência apontada pelas autoras no trato de Hae-mi e Jong-su é perceptível pela risada de deboche que os amigos de Ben soltam quando Hae-mi se ausenta. No entanto, o mesmo não é feito com relação a Jong-su, isso demonstra que apesar dos dois pertencerem ao mesmo meio, Hae-mi está uma margem a mais de distância do centro de prestígio social. Mas, mesmo Jong-su tendo sido reconhecido como alguém minimamente digno de respeito, ele ainda assim não se sente integrado neste espaço, enquanto que Hae-mi, com seu espírito gracioso e que facilmente transita entre os espaços que passa, não se sente intimidada em confrontar esse meio que insiste em torná-la invisível.

<sup>15</sup> Originalmente, em Inglês: “Though Hae-mi is a captivating storyteller and tenacious pantomime, Ben and his snooty friends scorn her earnest attempts at living out her creative dreams. But when Jong-su discloses that he’s a writer, they interpret this aspect of his identity as some index of social capital” (HSU; LEE, 2018).



A melhor evidência disso é quando Hae-mi comentava sobre sua vida à mesa junto aos demais. Nem mesmo Jong-su parecia à vontade com a desenvoltura que Hae-mi ostentava, afinal seu olhar exibiu um desconforto quanto à situação. Ainda assim, Hae-mi se oferece em performar uma de suas danças (Figura 22), momento esse em que detém o primeiro plano somente para si, com Jong-su no segundo plano sozinho, e Ben e seus amigos no terceiro plano, sem dar muita atenção à performance de Hae-mi.

**Figura 22 – a performance de Hae-mi entretendo a mesa desinteressada**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h00min02seg, 2018)

A performance de Hae-mi é solitária, tal qual sua vida. Hae-mi sempre foi uma pessoa sozinha, que buscou a companhia de outras pessoas, não à toa ela se envolve facilmente em outros espaços diferentes do dela. No quadro (Figura 22), o primeiro plano é todo dela, a fim de realçar a sua solidão, e mesmo com o olhar apreensivo de Jong-su, é um olhar distante. Já Ben e seus amigos mal a veem, distantes no último plano do quadro. No entanto, nem mesmo isso silencia o corpo e a alma de Hae-mi, mesmo assim ela performa envolvendo todo o espaço ao seu redor com a sua liberdade.

Na perspectiva de Powers (2018), o crítico acredita que “Chang-dong quer que percebamos que Hae-mi é uma mulher ameaçada pelos desejos e demandas de dois homens que não são capazes de enxergar quem de fato ela é”<sup>16</sup>. Essa cegueira tanto de Jong-su quanto por parte de Ben se dá pelo foco de cada uma das personagens:

<sup>16</sup> Originalmente, em Inglês: “Lee wants us to grasp that Hae-mi is a woman threatened by the desires and demands of two men who don’t see her for who she actually is” (POWERS, 2018).

Ben está ocupado em preencher o tédio de sua vida pomposa e repleta de privilégios, Jong-su está voltado a prestar mais atenção no seu concorrente que na pessoa que ama. No entanto, mesmo Hae-mi estando à margem da atenção dos dois, ainda assim ela exerce seu poder sobre as duas personagens: com relação a Jong-su, ela comanda os seus desejos sexuais; quanto a Ben, ela o captura com o seu poder de entretenimento.

No próximo quadro, novamente é Hae-mi quem recebe o devido destaque ao dançar livremente em meio a uma balada (Figura 23). No primeiro plano estão os amigos de Ben, enquanto que Hae-mi ocupa, sozinha, o segundo plano. Ben está logo atrás no terceiro plano alinhado a Jong-su, à direita, escondido entre a multidão. Conferir destaque a Hae-mi é realçar suas características, tal como foi feito no quadro anterior (Figura 22), é chamar a atenção para a sua liberdade de expressão, sem deixar se sentir intimidada por estar em um meio hostil a pessoas de sua classe social. É diferente de Jong-su, escondido em meio à multidão, que impossibilita de enxergar o seu rosto devido à má iluminação do local, representando a sua sensação de elemento externo ao meio, devido a hostilidade e deslocamento com relação ao local e ao grupo.

**Figura 23 – a balada noturna**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h01min10seg, 2018)

A partir disso, nos instantes seguintes, Jong-su deixa o local, abandonando Hae-mi aos lobos. A partir deste momento, nos aproximamos da conclusão do segundo arco do filme. O fechamento desse arco se dá com a visita surpresa de Hae-mi e Ben à casa de Jong-su (Figura 24). É a primeira vez que Hae-mi o visita, ainda

mais ao lado de Ben, que parece não se incomodar com o contraste do local com o apartamento em que vive.

**Figura 24 – Jong-su e a visita de Hae-mi e Ben na sua casa**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h04min17seg, 2018)

Neste quadro, Hae-mi novamente recebe o devido destaque, estando centralizada e no primeiro plano, enquanto Ben e Jong-su compartilham o segundo plano, apesar de distantes um do outro, enquanto que, no terceiro plano, temos a casa de Jong-su. Percebemos a representação deste quadro em montar o triângulo amoroso das três personagens ao colocar Hae-mi no centro, pois é ela quem liga os dois personagens. Por mais que Hae-mi não tenha o olhar atencioso de nenhum dos dois, ainda assim, ela é relevante enquanto elo entre o entregador e o Gatsby misterioso na relação de competição que os dois mantêm entre si.

De certa forma, é como se o desfecho do segundo arco, dentro da proposta de Chang-dong, fizesse com que a câmera objetiva montasse os espaços filmicos baseados em Hae-mi e não mais em Jong-su, justamente por conferir, sucessivamente, destaque a ela e não ao suposto protagonista do filme.

No quadro seguinte, em que Jong-su, Hae-mi e Ben estão na varanda (Figura 25) dividindo um “baseado” trazido por Ben da Turquia, a configuração do espaço se repete, apesar de em outra perspectiva: no primeiro plano está Ben, distante, por isso sua representação está desfocada e seu distanciamento também se dá por meio do olhar, que não está direcionado às outras duas personagens com quem divide o quadro. No segundo plano, Hae-mi se reconecta a Jong-su dividindo o “baseado”, tal como fizeram em seu primeiro encontro, quando dividiram o isqueiro para acender



seus cigarros no beco. Já no terceiro plano, temos novamente a casa de Jong-su de fundo.

**Figura 25 – Jong-su, Hae-mi e Ben na varanda**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h07min02seg, 2018)

Este quadro em particular fecha o ciclo entre Jong-su e Hae-mi de forma simétrica. Conforme apontamos, o primeiro contato deles se deu na divisão do isqueiro, aqui temos a divisão do baseado, sendo o último contato que as personagens vão ter no longa-metragem. Assim, aquilo que se iniciou e desenvolveu no primeiro ato, é concluído no segundo arco do filme por meio da mesma ação. A partir disso, compreendemos os sucessivos destaques dados a Hae-mi nos espaços fílmicos que ela esteve. Tal dinâmica era para representar o espetáculo em que ela, como artista, estava performando desde o princípio. Assim, o seu momento final também é solitário, como na cervejaria, tendo a atenção somente da câmera que a prestigia em primeiro plano.

Sua última performance é, inclusive, a repetição da que fizera para entreter Ben e seus amigos. Porém, nesta que fazia para o espaço rural, não tinha tambores de mão ao fundo, tampouco risadas, mas o silêncio do ambiente e suas lágrimas. Pela primeira vez, Hae-mi aparece em prantos e não mais sorrindo como de hábito. Suas lágrimas se tornam argumentos de que seu momento estava prestes a chegar ao fim, assim como a tarde também cedia o seu palco para o céu noturno. Assim, Hae-mi despiu-se, para que, nua e pura, pudesse abraçar o seu último momento, sem a companhia de Ben ou de Jong-su, que reprovou a sua nudez daquele momento,

acompanhada somente da trilha sonora do filme: um Jazz Americano embalado pelo trompete de Miles Davis.

**Figura 26 – a performance de Hae-mi e o espaço**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h11min07seg, 2018)

Sobre a composição da cena, Santiago (2018) aponta que é nela

que o jogo de símbolos do filme ganha toda a sua força e temos dois dos melhores momentos da fotografia de *Em Chamas*, o primeiro, com a dança nua de Hae-mi ao entardecer; e o segundo, com a conversa entre Ben e Lee, na mesma tarde, enquanto o Sol se põe, uma cena que demorou cerca de um mês para ser finalizada, porque o diretor e o fotógrafo só podiam filmar alguns minutos por dia, para pegar a luz correta e acertar a passagem do tempo com a montagem. Um trabalho hercúleo que resultou em um triunfo visual. É neste ato do filme que Ben pede para que Hae-mi pergunte a Lee o que é uma metáfora. E esta é a principal pista que a gente vai ter a respeito de Ben ser um assassino em série de mulheres. Um assassino nada comum.

Não tem como não concordar com Santiago (2018) quanto à beleza da composição desse espaço e cena. A iluminação, o momento, a dinâmica de perspectiva da câmera para mostrar diferentes ângulos de Hae-mi – todos esses elementos contribuem para a composição de um significado de dor e sofrimento que está contido na personagem invisível aos olhos dos dois homens que a cercam. A última cena do segundo arco é, conforme Santiago (2018), uma das mais expressivas dentro do filme, pois é nela que nós, enquanto espectadores, entramos no espaço interno de Hae-mi, em contato com seus sentimentos, da mesma forma que passamos a vislumbrar melhor a personagem de Ben, quando ele e Jong-su conversam (Figura 27) na ausência de Hae-mi.

**Figura 27 – a cadeira vazia entre Jong-su e Ben**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h18min06seg, 2018)

Com os momentos finais do segundo arco, assistimos ao primeiro contato direto e duradouro entre Jong-su e Ben. Neste, as personagens dividem o mesmo plano, porém ainda separados, não só pela cadeira vazia de Hae-mi, que mesmo ausente ainda conecta os dois sujeitos, assim como cada um está isolado em cada lado do quadro, com as placas das janelas marcando o distanciamento entre eles, como se representassem perspectivas diferentes do mundo, afinal Jong-su está com um semblante tenso, enquanto Ben sorri. O momento desse quadro, é quando os dois competidores colocam as cartas na mesa. Jong-su revela seu conturbado relacionamento com seu pai, enquanto Ben revela sua predileção em incendiar estufas. Com isso, o elo entre os dois renova-se, não mais por meio de Hae-mi, mas pela curiosidade de Jong-su acerca do estranho hábito de Ben, que o provoca com o seu discurso metafórico. Na despedida e no fechamento do segundo ato, Ben pede a Hae-mi que indague a Jong-su sobre o que se trata uma metáfora. Tal pergunta é a pista e a provocação necessária para compreender que seu discurso é tudo, menos o que literalmente aparenta ser.

O terceiro arco do filme é marcado exclusivamente pela relação de Jong-su e Ben. Com o sumiço de Hae-mi, o espaço fílmico se volta à configuração de um formato de caça entre gato e rato, assim, as ruas, as paisagens e os demais espaços servem de arena para os dois personagens se enfrentarem recorrentemente. O primeiro embate entre as personagens se dá no meio de uma cafeteria (Figura 28). A ocorrência disso é devido ao incômodo de Jong-su ao perceber que nenhuma das

estufas próximas à sua casa foram incendiadas. Com isso, ele resolve buscar respostas com Ben, que aparenta estar incomodado com a sua persistência em procurá-lo.

**Figura 28 – o primeiro embate entre Jong-su e Ben**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h39min07seg, 2018)

**Figura 29 – Ben, Jong-su e a moça desconhecida**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h41min44seg, 2018)

Conforme o quadro destacado (Figura 28), percebemos que a cafeteria está praticamente vazia, assim o espaço se torna perfeito para um duelo de perguntas e charadas. Neste, Chang-dong novamente evoca a figura de Faulkner, a fim de reforçar sua influência tanto no trabalho de Murakami quanto na atmosfera do filme, por meio do livro que Ben está lendo até Jong-su chegar. Inclusive, ele o lê por influência de

seu rival, que comenta gostar das obras de Faulkner. Assim, o livro constitui um elo entre as personagens que se enfrentam, como representado na cena com eles sentados um diante do outro, com a mesa ao meio, separando-os, e não colocando-os lado a lado, como foi feito no espaço da varanda de Jong-su.

Neste mesmo espaço, aparece uma nova integrante, uma moça que chega à cafeteria para encontrar Ben. De certa forma, a aparição da moça é o gatilho necessário para provocar tanto em Jong-su quanto no espectador que vê o fato por meio da perspectiva da câmera, que Hae-mi não está mais presente e foi substituída por outra. Tal fato, leva as três personagens para o lado externo da cafeteria (Figura 29), momento em que Jong-su questiona se Ben tem notícias de Hae-mi, e este provoca o seu rival, dizendo que ele deveria buscar saber mais dela, pois ela teria simplesmente sumido há mais de um mês. Nesse quadro, inclusive, a configuração de embate se repete, por conta da postura de enfrentamento entre Ben e Jong-su, pois ambos estão em planos diferentes, encarando um ao outro, no entanto, com Jong-su ocupando o centro do quadro, representando ser um obstáculo entre Ben e a moça desconhecida.

A partir desse encontro, Jong-su fica obstinado em perseguir Ben por todos os espaços a fim de descobrir, também, o paradeiro de Hae-mi, assim como tentar entender qual estufa foi incendiada próxima a sua casa. Com isso, os quadros vão buscar realçar, novamente, o distanciamento de Jong-su com relação à resolução do mistério que tanto o incomoda. Assim, seja compartilhando o mesmo plano, ou em planos diferentes, a composição dos espaços fílmicos vai fazer a distância um elemento notável entre as personagens. Tal como representado no espaço noturno, quando Jong-su encontra Ben malhando (Figura 30). Jong-su está no primeiro plano, no canto inferior do quadro, ao contrário de Ben, que está no último plano, reduzido e distante, no canto superior.

**Figura 30 – a diferença de planos entre Jong-su e Ben**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h48min54seg, 2018)

Há também uma sequência de quadros no terceiro arco do filme que demonstra a obstinação de Jong-su em perseguir Ben, que começa em uma via rápida no coração de Gangnam, que demonstra essa dinamicidade dos espaços em favor do enfrentamento entre Ben e Jong-su. Nessa sequência, Jong-su coloca sua caminhonete ao lado do Porsche de Ben no meio da via rápida, a partir disso, o Gatsby coreano realiza uma série de movimentos a fim de despistar o seu rival que está no seu encalço. Nessa perseguição frenética, os dois atravessam diferentes espaços, culminando na zona rural próxima à região onde Jong-su mora (Figura 31).

**Figura 31 – a distância de Jong-su e Ben**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h56min46seg, 2018)



Este quadro apresenta os dois personagens no mesmo plano, porém distantes um do outro. Isso representa que Jong-su ainda não conseguiu chegar no seu objetivo de obter uma resposta sobre o paradeiro de Hae-mi, e tal obstáculo é representado pelo carro de Ben, que se coloca entre as duas personagens como símbolo desse entrave ainda não superado pelo entregador. Com isso, Jong-su ainda se vê na necessidade de permanecer no encalço de seu rival, pois ainda não conseguiu colher as pistas necessárias que respondessem aos seus questionamentos.

Essa sensação de falta por parte de Jong-su vai levá-lo de volta aos arredores do prédio em que Ben mora e renovar sua vigília, desta vez ao final da tarde. Porém, diferentemente da sua outra visita, que resultou na perseguição por Ben através de toda a capital coreana, desta vez, Ben se aproxima de Jong-su depois de ligar em seu celular, e aparecer ao seu lado, convidando-o para entrar em seu apartamento (Figura 32). A partir daqui entramos nos momentos finais do terceiro arco do filme. Neste embate supostamente amigável e pacífico entre Ben e Jong-su à porta do prédio do Gatsby coreano.

**Figura 32 – o segundo embate entre Jong-su e Ben**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h58min55seg, 2018)

O convite inesperado de Ben a Jong-su é o último recurso que resta ao entregador de desmistificar o mistério que o assombra, uma vez que sua visita ao seu rival foi motivada pela busca de respostas quanto à situação de Hae-mi. Com isso, Jong-su já tinha em mente o que fazer, e o espaço já conhecido do apartamento de Ben seria novamente explorado, de maneira intencional. Nisso, Jong-su aproveita uma brecha para visitar novamente o banheiro de Ben. Com isso, ele abre a gaveta

do local, momento esse em que a câmera foca o conteúdo da gaveta, destacando o relógio que pertencia a Hae-mi, alternando entre o olhar de Jong-su e a perspectiva do espectador que vê o assombro de Jong-su com a descoberta.

Sua descoberta é interrompida pela chegada da moça que havia visto na academia, e a partir disso, ele é solicitado para ir em busca de um gato que aproveitou a chegada da moça para fugir do apartamento de Ben. Novamente, o espaço se abre para uma exploração, alternando a perspectiva, para ampliar a noção espacial da garagem em que Ben, desinteressadamente, buscava pelo gato, junto à moça e Jong-su. Ironicamente, quem encontra o gato é Jong-su, esse momento simboliza não só o encontro com o animal, mas também com as respostas que ele buscava a respeito de Hae-mi, já que ela também tinha um gato, que nunca fora visto por ele. Todavia, neste momento, fez com que ele enxergasse no gato, a pista necessária que ligasse o sumiço de Hae-mi a Ben, junto ao relógio de Hae-mi na gaveta do banheiro de Ben. Com isso, Jong-su se coloca em silêncio, pois suas perguntas já haviam sido respondidas.

**Figura 33 – Jong-su observa Ben e seus amigos**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (2h09min06seg, 2018)

No momento do jantar (Figura 33), diante do silêncio de Ben e de Jong-su, é o espaço que vai dialogar com o espectador e não com as personagens em si. A configuração do espaço coloca Ben centralizado no segundo plano, representando o foco de Jong-su, que o analisa no primeiro plano de costas à câmera que observa toda essa cena. Aqui, é repetido o mesmo evento da cervejaria, porém, enquanto



nesta quem buscava entreter a todos era Hae-mi, agora, quem ocupa esse espaço é a moça desconhecida.

Com isso, percebemos mais uma composição simétrica entre os atos, mas, desta vez, entre o arco dois e o três. Fora a composição do quadro anterior, é válido destacar a simetria do gesto comunicativo de Ben que também se repete, o seu bocejo (Figura 34). No segundo arco, durante a performance de Hae-mi, Ben bocejou expressando seu tédio quanto à tentativa de Hae-mi de entreter a todos naquela noite com suas pantomimas e danças. O mesmo acontece no terceiro arco, desta vez enquanto a moça não identificada explica sobre as diferenças culturais entre a China e a Coreia do Sul. Enquanto ela fala, Ben boceja entediado com tudo aquilo e, nas duas vezes, a câmera se fecha na expressão de Ben, representando o ponto de vista de Jong-su, que observa o gesto dele.

**Figura 34 – o bocejo de Ben**



Fonte: quadros do filme *Beoning* ([Esquerda] 2h09min23seg; [Direita] 1h00min12seg, 2018)

No entanto, a diferença desses momentos é sobre a compreensão de Jong-su quanto àquilo que o bocejo de Ben representa. No primeiro momento (Figura 34 à direita), Jong-su não conseguiu compreender a metáfora que o bocejo representava, um anúncio de que Hae-mi estava reprovada como acompanhante de Ben. Porém, no segundo momento (Figura 34, à esquerda), Jong-su conseguiu compreender que aquele gesto facilmente confundível com qualquer outra mensagem subliminar, representava um perigo iminente para a garota que o acompanhava. O conjunto de revelações que Jong-su recebe por meio do espaço físico do apartamento de Ben, faz com que ele obtenha todas as respostas que buscava acerca da situação de Hae-mi.

Tendo as respostas coletadas, Jong-su se prepara para sair do apartamento de Ben. Mas, na garagem, seu rival o para, questionando a sua saída, sendo que ele queria conversar sobre Hae-mi, ao que Jong-su responde não precisar mais. Sua resposta corrobora o que apresentamos previamente: a exploração do espaço físico do apartamento de Ben, junto a todos os objetos e gestos encontrados com o devido significado, tornam-se as respostas para as perguntas de Jong-su. Com isso, temos a aproximação da câmera entre os dois personagens e, pela primeira vez, o espaço sensível dos dois se colidem, por meio do toque de Ben em Jong-su (Figura 35).

**Figura 35 – a resolução de Jong-su**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (2h10min19seg, 2018)

O toque de Ben em Jong-su é representativo ao conectar as duas personagens rivais integradas no mesmo plano. É nos momentos finais do terceiro arco, com Jong-su tendo resolvido o mistério, que finalmente as duas personagens podem compartilhar o mesmo espaço físico e sensível, com seus corpos se tocando. Assim, o toque também é um gesto simbólico para representar o encontro metafórico de Jong-su com o responsável por tirar dele o seu objeto sexual<sup>17</sup>, da mesma forma, representa o seu encontro com as respostas das perguntas que tanto o assombravam a respeito do sumiço de Hae-mi.

A partir disso, Jong-su busca o que fazer com relação às respostas obtidas. Ele vê seu pai ser condenado pela agressão contra o oficial, sentenciado a dez anos de cadeia por isso. Depois, tem que vender a última cabeça de gado da sua fazenda.

<sup>17</sup> Aqui, fazemos uso de um termo da taxonomia Freudiana, no entanto, para não desviar o foco do trabalho, não esmiuçamos o conceito e sua aplicação.

Tudo isso acaba por representar os últimos elos que o conectam a uma permanência e estabilidade. Estando esses esfacelados, sem amor, sem pai e sem propriedade, Jong-su faz uso do conselho de Ben: “agir com o coração”.

Em um espaço repleto de estufas, símbolo evocado por Ben em sua metáfora sobre o seu hábito de incendiá-los, Jong-su o convida dizendo estar com Hae-mi. Nisso, os dois tem seu último embate. Desta vez, Jong-su invade o espaço sensível de Ben, apunhalando-o múltiplas vezes com uma faca, até que seus corpos componham um mesmo bloco de carne e sangue (Figura 36), unidos pelo assassinato – um movido pela sociopatia, o outro pelo desejo de vingança. O quadro se fecha nas duas personagens, abraçadas, em comunhão com o ato homicida, e representando o mesmo espaço: são assassinos.

Se no final do segundo arco, Hae-mi fechou o seu ciclo com uma performance nua no final da tarde, simetricamente, Jong-su fecha o seu ciclo de vingança também nu (Figura 37). Ambos promovem seus respectivos espetáculos, Hae-mi com a sua dança artística, Jong-su usando a metáfora de Ben contra ele mesmo. O gesto de se despir, atirando suas roupas para dentro do carro de Ben, representa o livramento de seu fardo, carregado por ele ao longo de toda a trama. Outra simetria, é o desfecho do destino de Ben ser conforme ele enunciou no final do segundo arco: “incendiar uma estufa e avistá-la arder de longe”, pois, assim o faz Jong-su, conforme se distancia da “estufa” em chamas representada pelo cadáver de Ben (Figura 38). Também podemos apontar para a simetria entre a relação sexual de Hae-mi e Jong-su com a deste e Ben. No último momento dos dois homens, Jong-su não penetra Ben com seu órgão sexual, mas com uma faca (um objeto também fálico e representativo de poder) múltiplas vezes, invadindo o corpo sensível e físico de Ben tal qual fez com Hae-mi.

**Figura 36 – o último embate entre Jong-su e Ben**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (2h20min16seg, 2018)

**Figura 37 – a libertação de Jong-su**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (2h23min29seg, 2018)

**Figura 38 – a última “estufa” em chamas**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (2h24min10seg, 2018)

Por fim, com base no que destacamos ao longo de nossa análise dos espaços, é perceptível a dinamicidade deles e como contribuem na construção de sentido da narrativa do filme, a partir do diálogo entre a teoria de Rohmer (1972), por meio dos estudos de Borges (2019), e as considerações de Fioravante e Nabozny (2019) junto à pesquisa de Cardoso (2016). Assim, buscamos destacar como que a configuração desses espaços, junto à disposição das personagens entre os planos e a relação entre elas se tornam elementos tanto representativos como dotados de significados. Com isso, extrapolando a noção de que o discurso de uma narrativa se dá exclusivamente por meio verbal, ou seja, das falas das personagens.

Pelo contrário, a partir da nossa análise, queremos salientar o quanto que os elementos não-verbais presentes na poética cinematográfica comunicam com a narrativa, agregando sentidos e (res)significados. Essa percepção vai ao encontro à afirmação de Xavier (2005, p. 132), quando aponta que

o discurso é elaborado de modo que haja uma inversão: não se trata de fornecer ao espectador a melhor coleção de pontos de vistas para observar um fato que parece se produzir independentemente do ato de filmar; trata-se de compor visualmente “quadros”, privilegiando as configurações plásticas capazes de fornecer a relação mais apropriada entre os elementos ao nível da significação desejada.

Não à toa, dialogar com as críticas de Hsu e Lee (2018), Santiago (2018) e Powers (2018) foi essencial para alcançarmos o nosso objetivo por meio dessa análise. Pois, a partir deles, destacamos como que a relação das personagens em diferentes espaços fílmicos, assim como a interação dos espaços físicos e sensíveis dentro desses, são elementos dotados de significados que constituem a narrativa do filme.

### **4.3 As metáforas**

Tal como o conto de Murakami, a obra de Lee Chang-dong também apresenta metáforas relevantes a serem analisadas. Enquanto no conto o nosso olhar se voltou para o ato de descascar a tangerina, o conto da raposa e as luvas e o celeiro em chamas, optamos em destacar outras duas metáforas para a análise do filme: [1] o gato, uma metáfora que simboliza e representa Hae-mi dentro de uma ambiguidade: enquanto ausente, significa que Hae-mi está presente no mundo físico. No entanto, quando o gato aparece fisicamente, Hae-mi não mais está presente de corpo físico no mundo; e [2] o poço, uma representação para um lugar, ou um meio, que conecta dois

espaços, o que acaba por complementar a metáfora do gato de Hae-mi. Poderíamos também ter trabalhado a metáfora do número “3” nesta seção, porém, ela será apresentada e discutida no capítulo cinco, quando expormos as similaridades e divergências entre as obras.

Sobre o gato, é necessário refletir sua presença e menção a ela ao longo do filme. No primeiro arco, quando Jong-su visita Hae-mi em seu nanoapartamento, o rapaz nota as vasilhas e a caixa de areia que seriam do animal, porém sem avistá-lo no lugar. Hae-mi confirma ter um gato, mas não dá indícios sólidos de como ele é. Na transição do primeiro para o segundo arco, quando ela viaja após herdar um dinheiro da família, fica delegado a Jong-su cuidar do apartamento e do animal, porém, mesmo nessa situação, ele não avista o animal. No terceiro arco, com o sumiço de Hae-mi, o gato finalmente aparece, não no apartamento de Hae-mi, mas no estacionamento do prédio onde Ben mora. Segundo a proprietária do local alugado por Hae-mi, esta nunca teve um animal, pois eles sequer permitiam. A própria família de Hae-mi contou para Jong-su que ela era uma pessoa de imaginação muito forte e que construía a própria realidade, o que constitui argumento plausível para compor o valor simbólico do gato como uma representação de Hae-mi dentro da própria narrativa.

Conforme pontuamos anteriormente, o gato é uma ambiguidade de Hae-mi: sua ausência indica a existência e participação de Hae-mi no mundo físico, enquanto que a presença do animal no mundo físico indica a inexistência (ou a ausência) de Hae-mi neste. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986, p. 524-525), o gato possui uma carga simbólica mística, dotado de uma capacidade de fundir o mundo físico e o espiritual, além de representar a independência, a sabedoria e a sensualidade, valores capazes de definir Hae-mi. A moça era um espírito independente, pois seu corpo transitava nos mais diferentes espaços, carregado de uma liberdade e descomprometimento com as regras locais, capaz de se misturar a diversos ambientes sem vergonha ou pudor. Sua sabedoria se dava pelos seus conhecimentos e curiosidade despreziosa e seu vínculo com as artes, o que nos leva à sua sensualidade, que é se comunicar por meio de seu corpo, usando a dança como linguagem, independentemente de estar despida ou não.

Assim, ao encontrar o gato no estacionamento de Ben, por mais que Jong-su nunca tenha visto o gato de Hae-mi. Isso acaba sendo um indício significativo para ele ligar tanto o desaparecimento dela com Ben quanto conectar o gato a Hae-mi. Afinal, o gato do estacionamento atende pelo mesmo nome do gato de Hae-mi, *Boil* (Fervura,

em tradução livre). Sendo ele parte integrante da coleção de itens das possíveis mulheres com quem Ben já tentou se relacionar. Isso também explica o significado simbólico do gato como uma representação de bom presságio, devido a ele ser associado ao evento em que o mal é expurgado de algum lugar. Logo, sua aparição no estacionamento representa a resolução do drama de Jong-su em obter respostas quanto ao sumiço de Hae-mi e, assim, selar o seu destino.

Todavia, se o filme carrega consigo essa carga de dois mundos, faz necessário ter um meio que conecte esses dois espaços. Por conta disso, o poço é o responsável por estabelecer essa conexão. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 849-850), o poço é um local que representa a conexão, seja entre o céu, a terra e o inferno, ou entre dois mundos. No caso do filme, podemos designar o poço como meio de acesso ao mundo espiritual, tendo em vista que ele é mencionado por Hae-mi ao indagar Jong-su sobre suas memórias da infância, perguntando se ele lembra quando ela caiu dentro de um. Tal memória foi desmentida pela mãe e irmã de Hae-mi, que disseram não existir nenhum poço perto de onde moravam e que devia ser mais uma das invenções de Hae-mi. Isso demonstra a capacidade criativa e artística de Hae-mi tecer narrativas críveis em sua mente e, devido a sua sagacidade, conseguir compartilhá-las e convencer as pessoas como se essas narrativas fossem fatos.

Além disso, esse poço só existe para Hae-mi e em sua narrativa inventada. O que faz com que constitua um segredo somente seu, por denotar o seu contato particular com um mundo que os demais não possuem acesso a ele, ou seja, o poço esconde é o meio de acesso ao interior protegido pela casca da tangerina – remetendo à metáfora presente tanto no conto quanto no filme. Como Jong-su foi o único a demonstrar aptidão e se esforçar em romper a casca e provar de seus gomos, ele consegue atravessar esse poço. O que faz com que o gato apareça para ele e não para Ben e a moça que também o procuravam. A conexão com o mundo particular de Hae-mi era muito mais forte por parte de Jong-su, que se interessava genuinamente em comparação a Ben, que somente a usava como um passatempo para a sua vida boêmia.

Logo, essas duas metáforas agregadas às outras três já exploradas no conto. Porém, cabe uma ressalva: a metáfora da raposa e das luvas está ausente de qualquer menção na adaptação de Chang-dong. Assim, as cinco metáforas compõem o rol de significados que estão incutidas em discursos resguardados nas entrelinhas dos textos, seja do conto ou do filme. Mesmo estando neste entrelugar da

subjetividade, são dotadas de uma carga representativa e conferem significados tanto para si próprias quanto para os demais elementos presentes na adaptação cinematográfica que se relacionam com elas.

#### 4.4 A narrativa

Nesta última seção sobre a análise da adaptação cinematográfica de Lee Chang-dong, destacamos a composição da narrativa desta, assim como as múltiplas narrativas presentes e como elas se entrelaçam na progressão do filme. Convém explorar a teoria a partir das reflexões de Ismail Xavier (2005), André Gaudreault e François Jost (2009) em seus respectivos estudos sobre discurso e teoria do cinema.

Acerca da teoria sobre narrativa, os autores Gaudreault e Jost, em *A narrativa cinematográfica* (2009, p. 33) consideram que “[toda] e qualquer narrativa põe em jogo duas temporalidades: por um lado, aquela da coisa narrada; por outro, a temporalidade da narração propriamente dita”. No caso de *Beoning*, percebemos por meio das múltiplas narrativas que se fazem presentes no filme que se entrelaçam com a principal: a relação de Jong-su e Hae-mi com a intervenção de Ben. Paralelo à narrativa principal, tem a narrativa pessoal de Jong-su com seu pai; a jornada de Hae-mi e seu sonho de viver da arte e seus dramas pessoais; e a vida misteriosa de Ben e sua predileção em incendiar estufas. Apropriando-nos das palavras de Gaudreault e Jost (2009, p. 36): “as dificuldades, entretanto, começam a aparecer quando tentamos determinar quais enunciados há numa imagem”. Isso é sensível quando as narrativas do conto e do filme se entrelaçam em um mesmo momento, requisitando um olhar mais atento e minucioso quanto aos mínimos detalhes verbais e não-verbais expostos na tela. É por meio desses detalhes que podemos distinguir o que está sendo apropriado do conto e o que é intrinsecamente da obra-adaptada.

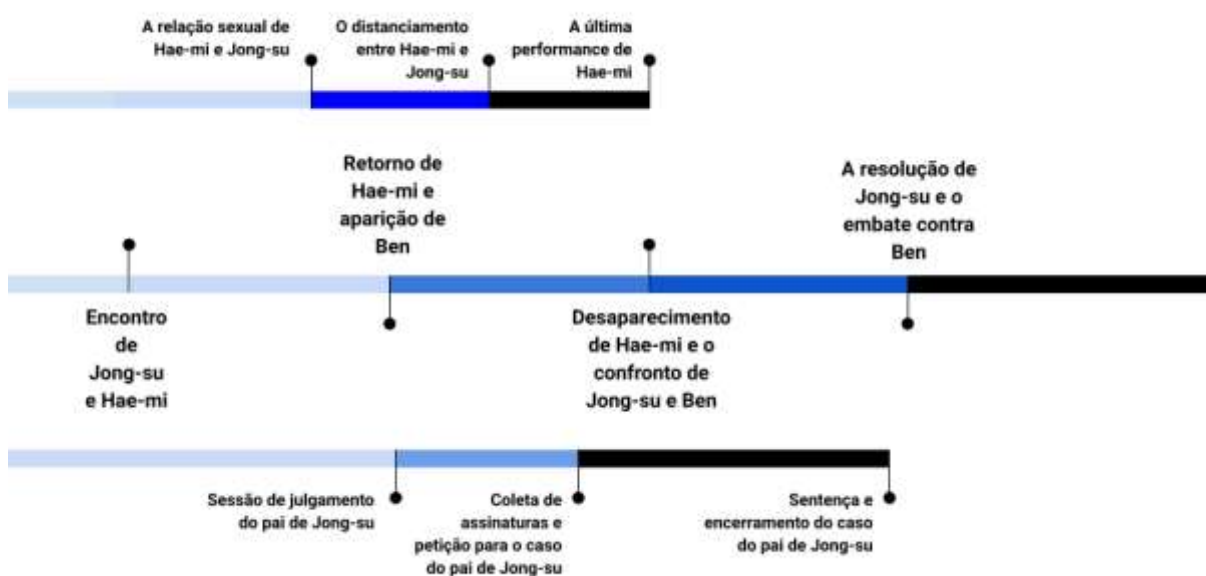
Gaudreault e Jost (2009) admitem que a narrativa fílmica é, na verdade, uma meganarrativa que pressupõe a existência de um meganarrador, ao qual chamam de “grande imagista”, em que essa meganarrativa se decompõe em duas: uma narrativa à mercê do mostrador fílmico, que articula os fotogramas e detém um caráter de “unipontualidade”; e uma narrativa em que se faz presente o narrador fílmico, a partir de sua montagem, que articula os planos fílmicos, detentor de uma “pluripontualidade”. Assim, o caráter de “unipontualidade” diz respeito a um quadro específico do filme que compõe a narrativa, enquanto que a “pluripontualidade” é



referente a relação desses quadros na composição do filme. Com isso, consideramos como meganarrador a perspectiva da câmera objetiva que persegue Jong-su, concedendo imagens e recortes de sua jornada. Portanto, a meganarrativa advém desse conglomerado de discursos e perspectivas acerca da relação entre a narrativa principal e as secundárias.

Com base nas múltiplas narrativas que compõem *Beoning*, exemplificamos e ilustramos a seguir:

Figura 39 – a composição das múltiplas narrativas de *Beoning*



Fonte: Elaborada pelo autor.

É possível visualizar a relação da narrativa principal, ou seja, o foco central do filme, com as narrativas que as personagens trazem consigo. Essas narrativas particulares, secundárias à trama, servem como base para aquilo que as personagens são *a priori*, pois elas existem antes do ponto inicial que a narrativa principal começa. Assim, as narrativas secundárias exercem influência sobre a narrativa principal por meio das personagens que vivem seus dramas pessoais. Isso explica, por exemplo, o comportamento arisco de Jong-su com Ben, dado seu relacionamento conturbado com seu pai e a ausência de sua mãe. Além disso, na visão de Jong-su, Ben é uma figura estranha em seu meio, que representa um empecilho para o seu romance com Hae-mi. Afinal, Ben possui aquilo que falta para Jong-su: estabilidade financeira.

Assim, é a narrativa principal, em que nela se constitui os três arcos principais do filme: [1] o encontro de Jong-su e Hae-mi; [2] o retorno de Hae-mi e a aparição de Ben; e [3] o desaparecimento de Hae-mi e o confronto de Jong-su e Ben. Tal divisão toma como base os pontos de maior relevância, em que a colisão dessas personagens, ou a ausência de algumas delas, acaba por ditar o rumo que o arco vai traçar. Para exemplificar: se não fosse o encontro de Jong-su e Hae-mi no primeiro arco, não teríamos os desdobramentos encontrados nos arcos seguintes, da mesma forma, se Hae-mi não desaparecesse, não teríamos o terceiro arco com Jong-su buscando respostas para o seu sumiço e desmascarar quem Ben era da forma como tivemos. E, paralelo a isso, temos as influências das narrativas pessoais sobre a narrativa principal, se a relação de Jong-su e seu pai fosse melhor, o diálogo dele e Ben na varanda seria diferente, o que provavelmente abriria desdobramentos diferentes na trama. Assim como, se Hae-mi tivesse viajado para outro destino, ou não tivesse encontrado Ben, o relacionamento dela com Jong-su provavelmente não teria sofrido o abalo que sofreu com a intervenção de Ben.

Acerca disso, cabe entender cada personagem detentor de uma narrativa própria, no entanto, nenhum deles necessariamente é o “meganarrador”, conforme a concepção de Gaudreault e Jost (2009). Esse papel, de certa forma, é cabível à câmera objetiva que nos insere nos respectivos espaços fílmicos (ROHMER, 1991). Além disso, isoladamente, as personagens podem até ser considerados narradores de suas próprias histórias, a partir do momento que enunciam suas experiências, traumas e memórias, mas, por outro lado, narrar e enunciar são processos distintos conforme Gaudreault e Jost (2009). Sobre o primeiro, os autores compreendem como aquilo que é mostrado, enquanto o segundo é aquilo que é dito, principalmente por parte de observador-comentarista.

No entanto, os autores também reconhecem que a tradição de existir uma figura tal qual o narrador que enuncie os fatos da mesma forma como ocorre na tradição literária, entrou em declínio com o advento do cinema, uma vez que eles o compreendem como “uma mídia antes audiovisual que estritamente verbal, (...)” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 79). Com isso, a figura do narrador conforme a conhecemos no meio literário, ou seja, o narrador clássico — não o narrador de textos modernos/contemporâneos, pois esses já se distinguem da figura clássica teórica que enuncia os fatos narrados — não foi visto como uma urgência na poética cinematográfica para a concretização de sua narração. Então, essa falta de consenso

quanto ao trato da existência do narrador, ou quem ocupe esse cargo dentro do espaço cinematográfico, faz com que esses apontamentos fiquem imprecisos, uma vez que há vários elementos no espaço cinematográfico que potencialmente exercem um poder narrativo, como os objetos, a confecção da cena e a perspectiva e movimento da câmera, por exemplo.

Acerca disso, Xavier (2005, p. 136) complementa com a sua noção naquilo que consiste o discurso cinematográfico.

O cinema seria o coroamento e o veículo por excelência do enriquecimento de um método de discurso que explicita um processo mental em sua interioridade, com a tremenda vantagem advinda de seus recursos de imagem e som [...].

Logo, esse aspecto polifônico, somado com as múltiplas tecnologias que constituem a poética cinematográfica, corrobora um discurso rico e dotado de diferentes camadas e vozes, bem como para a constituição de uma narrativa feita com base em uma trama complexa, na qual vários núcleos se misturam e trocam influências.

Na perspectiva do crítico Cássio Stirling Carlos (2018), a narrativa da adaptação de Chang-dong consiste em um amálgama de fatores e metáforas, ou seja,

na narrativa adaptada de um conto do escritor japonês Haruki Murakami, o diretor usa um fiapo de intriga de triângulo amoroso entre três jovens para tecer uma formidável indagação sobre a realidade e a ilusão, a frustração e o ressentimento, e constrói junto uma alegoria sobre o fantasma da Coreia dividida em duas, prontas para se destruir.

De fato, a realidade de Jong-su e Ben são distintas conforme salientamos na seção anterior. Além disso, o embate entre os dois, motivados pelo desejo de origens diferentes com relação a Hae-mi, é outro aspecto que corrobora a perspectiva de Carlos (2018). Assim, concordamos com a síntese feita pelo crítico, ao apontar que o embate dessas duas Coreias só poderia apresentar em um desfecho possível: a destruição de uma delas. Logo, a vitória de Jong-su, enquanto um subalterno, da região periférica, que vence as charadas do rico e entediado sociopata, Ben, chega a um grau simbólico. Afinal, o filme não deixa de expor as diferenças de privilégios em termos de acesso a qualidade de vida, bens de consumo, locais de entretenimento que as pessoas da alta classe possuem em detrimento daqueles, como Jong-su, não conseguem usufruir.

Por fim, ao longo das seções trabalhadas neste capítulo, que objetivou analisar a adaptação de Chang-dong, destacamos por meio delas as múltiplas camadas que compõem o filme, por isso separamos em: personagens, espaços, metáforas e narrativa. Com o intuito de explorar cada uma delas, sobretudo a composição dos espaços com relação à distribuição dos objetos entre suas camadas (não contemplando diretamente o aspecto da ambientação), o ponto central de nossa análise foi apresentar, realçar e explicitar os detalhes que, muitas vezes, deixamos passar despercebidos enquanto assistimos a um filme. Por conta disso, em muitos quadros, vimos a necessidade de descrevê-los para, então, apontarmos elementos centrais à nossa análise. Assim, a análise consistiu em explorar cada camada e como seus elementos contribuem e agregam significado e sentido no produto final do objeto cinematográfico.

## 5 CRUZANDO AS FRONTEIRAS ENTRE *BARN BURNING* E *BEONING*

Finalmente chegamos ao ponto primordial da análise dos textos de Murakami e Chang-dong. Previamente, exploramos os “bosques” ficcionais de forma isolada, ou seja, cada um respectivamente dentro de sua própria poética de criação. Assim, a partir dessas análises isoladas, foi possível perceber e destacar os elementos intrínsecos e relevantes dessas poéticas: a literária e a cinematográfica, com o intuito de demonstrar como essas obras, em seus devidos espaços de criação, constituem um significado independente da relação de adaptação que existe entre elas.

Com isso, ao trilharmos cada um dos bosques, não é de se surpreender que, em algum momento, eles se encontrassem, a partir de uma fronteira. Pois, como sugere Jürgen Müller (*in*: DINIZ; VIEIRA (org.), 2012, p. 83, grifos nossos), “[a] etimologia do termo *intermedialidade* nos traz de volta ao jogo de *estar no entre-lugar*, um jogo com vários valores ou parâmetros em termos de materialidades, formatos, ou gêneros e significados”. Logo, neste capítulo, é este espaço, o de fronteira entre as duas obras (ou “entrelugar”), que cruzaremos, pois, desta vez, o nosso interesse está em analisar e refletir sobre as potencialidades que o encontro das duas obras, considerando a relação de adaptação entre elas, pode nos oferecer enquanto sentido e significado. Assim, dentro do nosso escopo, temos dois objetivos neste capítulo: [1] refletir sobre a relação entre obra-base e obra adaptada e como ela se dá por meio de seus elementos divergentes e convergentes; e [2] discutir sobre a (in)dependência entre as obras, apropriando-nos dos dez pressupostos apresentados por Lars Elleström no seu artigo, *Adaptação e Intermidialidade* (2017).

Para esses objetivos, optamos por segmentar este capítulo em três subseções: [1] os elementos divergentes entre *Barn Burning* e *Beoning*, conforme o título sugere confrontamos as duas poéticas de criação a fim de destacar o que se teve de diferente entre os dois objetos e como essas discordâncias contribuem (ou não) para a significação desse processo de adaptação; [2] a relação entre obra-base e obra adaptada, em que nos valem de alguns apontamentos feitos na primeira subseção, mas expandimos essa noção ao discutirmos como é concebido o produto dessa relação de adaptação entre os objetos artísticos; e [3] discutindo sobre a (in)dependência entre as obras, na qual refletimos questões já discutidas por Hutcheon (2013), mas também dialogamos com as considerações de Elleström

(2017), uma vez que o pesquisador da área da intermedialidade também dialoga com Hutcheon no artigo de que fazemos uso.

Antes de entrarmos nas subseções explicitadas *a priori*, é cabível discutir teoricamente sobre adaptação à luz das considerações de Hutcheon (2013). A autora projeta um olhar analítico em sua obra, *Uma teoria da adaptação*, deixando aquele que a lê ciente das especificidades de cada caso e processo de adaptação, apesar de breves similaridades e entraves que podem se fazer presentes entre esses. Se no segundo capítulo pontuamos que o entendimento de Genette (2010) é defasado sobre o conceito de intertextualidade, Hutcheon (2013) ao dialogar com este, complementa e expande o seu conceito, preenchendo lacunas deixadas pelo autor em sua primeira análise, devido às novas tecnologias que surgiram e não foram contempladas em sua pesquisa. No entanto, não desprezamos Genette (2010), afinal o seu entendimento sobre palimpsestos também se faz presente nas considerações teóricas de Hutcheon (2013). Além disso, a autora também resgata conceitos que estão integrados à teoria sobre palimpsestos: expansão, adição, ampliação, excisão, concisão e condensação, os quais são necessários para discutir sobre a relação entre obra-base e obra adaptada.

O primeiro aspecto a ser destacado nessa relação da adaptação é o leitor que se confronta com o objeto adaptado de uma obra que já faz parte de seu repertório de conhecimento. Na perspectiva de Hutcheon (2013, p. 45, grifos da autora), “[para] o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação *como adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade *se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado*”. Assim, o leitor automaticamente acaba por constituir uma rede hipertextual entre os dois objetos, em que a obra adaptada se torna o hipertexto (GENETTE, 2010) da obra-base já pertencente ao seu repertório. Além disso, Hutcheon (2013, p. 46) provoca ao pontuar que o prazer e frustração dividem o mesmo espaço de sensibilidade no que diz respeito a enfrentar a familiaridade incutida na adaptação por meio da memória e da repetição que essa traz consigo. Logo, o leitor ao confrontar suas memórias, fruto da sua relação com a obra-base, a partir do contato com a obra adaptada, pode suscitar no prazer nostálgico de reencontrar traços da obra-base nessa nova proposta poética da adaptação, ou pode se sentir frustrado por não reconhecer inteiramente a obra que concebeu as memórias.

A relação entre leitor, suas memórias da obra-base e o seu contato com a obra adaptada pode acarretar em algum problema, caso o leitor opte por tornar a obra

adaptada dependente da base que foi usada como ponto de partida no processo de adaptação. A partir disso, o leitor usaria a obra-base como parâmetro para conferir a valoração da obra adaptada, o que, conforme Hutcheon (2013) vai pontuar, é inadequado. Além do entendimento da autora, destacamos a necessidade de compreender as obras, independentemente da relação de adaptação, como autônomas em seus espaços de criação, ou seja, enxergá-las além do vínculo hipertextual, palimpsestual ou adaptativo que exista entre elas.

O segundo aspecto a ser considerado, é o entendimento sobre do que trata o termo adaptação. Neste aspecto, Hutcheon (2013, p. 47) contribui ao apontar para um caráter duplo da adaptação: [1] enquanto produto, definido pela “transcodificação extensiva e particular”, ou [2] enquanto processo, conceituado a partir da “reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica”, ou seja, é necessário ter em mente uma dupla concepção por trás do termo, pois, ao longo de nossa análise, podemos nos referir à adaptação tanto enquanto produto quanto processo propriamente dito. Assim, compreendendo isso *a priori* na análise, evita que dúvidas ou equívocos sejam cometidos ao longo da leitura.

A partir disso, é necessário esclarecer: ao tratarmos sobre as divergências entre obra-base e obra adaptada, a adaptação é posta de ambas as formas, produto e processo, pois apropriamo-nos do processo de Chang-dong em relação ao texto de Murakami, assim como do produto oriundo desse processo, ou seja *Beoning*, levando em consideração como que esses dois textos divergem. Não à toa, discutiremos na subseção sobre as divergências entre as obras, sobre os processos de criação e representação das personagens de ambos os textos. Isso adotando uma dupla perspectiva: dentro e fora das obras, ou seja, quando falamos dentro da obra, analisamos a forma como as personagens constituem a si e ao outro enquanto sujeitos; de fora, ocupamo-nos em discutir sobre os mesmos aspectos, porém a partir do trabalho poético de Murakami e Chang-dong.

O último aspecto a ser salientado são os reflexos dos diferentes modos de se narrar algo. Por estarmos tratando de mídias diferentes, um texto e um filme, é natural que a forma de mostrar se distinga entre elas. Sobre isso, Hutcheon (2013, p. 76) complementa, ao apontar: “A passagem do modo contar para o mostrar pode significar uma mudança não só de gênero, mas também de mídia, e com isso alteram-se as expectativas do público”. Isso explica as relações intermediáticas a partir do ponto de distinção entre como cada uma delas pode e consegue apresentar e representar um

mesmo texto. Além disso, esse processo de transposição, conforme Hutcheon (2013) sugeriu *a priori*, também faz com que novas possibilidades, enquanto expectativas, apareçam a partir do contato com o novo objeto. Isso retorna à relação do leitor com a obra adaptada, caso esse não abra mão de suas memórias, no que diz respeito a usá-las enquanto parâmetros avaliativos para atribuir valor à obra adaptada, acabará bloqueando o acesso a novas expectativas, as quais somos incapazes de mensurar e apontar, pois o contato do objeto artístico com cada pessoa é único, individual e íntimo.

Por fim, a partir desse contato teórico inicial iluminado pelas definições e provocações por parte de Hutcheon (2013) podemos nos dedicar às subseções da análise comparada que explicamos no início deste capítulo. A partir daqui, nosso foco passa a ser de conciliar, no ato da análise, os elementos presentes tanto no texto de Murakami quanto na adaptação de Chang-dong, e como esses dialogam entre si dentro dessa rede, seja essa hipertextual, palimpsestual ou adaptativa.

### **5.1 Os elementos divergentes entre *Barn Burning* e *Beoning***

Abordar as divergências entre esses dois espaços criativos não se resume somente a apontar o que cada um faz e como fazem para constituir seus próprios meios, afinal, de certa forma, isso já foi delineado nos dois capítulos anteriores em que tratamos de analisar cada objeto isoladamente. Tratar das diferenças entre esses dois objetos artísticos é, também, destacar os processos poéticos adotados na concepção de cada um deles, demonstrando como que esses processos, nessa relação de adaptação que liga os objetos em questão, acabam por resultar no produto final que forma a obra-base e a obra adaptada. Essa noção, no entanto, parece faltar ao senso-comum, que permanece restrita ao conteúdo superficial de ambos os objetos artísticos, sem se permitirem aprofundarem-se e perceberem as relações e os processos complexos que interligam a obra adaptada à obra-base que é usada como ponto de partida para a sua criação. A partir disso, é necessário elucidar que, ao adotar uma obra-base, a obra adaptada não necessariamente se restringe em replicá-la fidedignamente, afinal, o seu meio, seu tempo de produção e publicação e suas intenções poéticas, provavelmente serão distintas da obra-base. Sobre isso, Hutcheon (2013, p. 59) explicita:



As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios *em virtude da* mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem.

É por meio da perspectiva de Hutcheon (2013) que a obra de Chang-dong se destaca. Sua obra é mais que uma adaptação, é praticamente autônoma enquanto proposta poética fruto de uma leitura crítica a partir do conto de Haruki Murakami, o qual usa como base para conceber o seu produto cinematográfico. De fato, o processo de adaptação estabelece vínculos entre obra-base e obra adaptada, no entanto, a relação intermediária que se faz presente entre os dois objetos artísticos solicita não apenas mudanças, mas adaptações para que essa relação possa ser possibilitada e consumada no novo meio que vai recebê-la e produzi-la. Não à toa, o aspecto da fidelidade de conteúdo mostra-se, muitas vezes, uma barreira no processo de adaptação, pois ser integralmente fiel ao seu texto-base pode fazer com que o produto final se torne insuficiente para o novo espaço midiático que ele vai ocupar. Logo, é necessário fazer aquilo que Genette (2010) propõe: expandir, estender e ampliar, em detrimento da concisão, redução e condensação, pois essas, muitas vezes, não são necessárias nesse processo de adaptação. No caso de *Beoning* por Lee Chang-dong, que se trata de uma “intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática”, conforme o conceito de Rajewsky (*in*: DINIZ; VIEIRA (org.), 2012, p. 58), a única redução notada foi a ausência da fábula que ficou presente somente no texto de Murakami.

Exemplo disso, é o caso da personagem, Ele, no conto de Murakami, é apresentado como alguém enigmático e misterioso, ficando restrito a falas metafóricas ou, quando muito, provocações ambíguas, sem nunca sequer ter mencionado ter amigos ou fazer parte de um círculo social. Já na adaptação de Chang-dong, além de ganhar uma identidade própria, Ben, também sofreu uma ampliação, em que se apresentou a sua rotina diária, a sua vida boêmia ao lado de amigos da mesma classe social que ele, assim como são somadas pistas sobre o seu gosto metafórico de “incendiar estufas”. Essa ampliação faz com que a adaptação de Chang-dong percorresse um caminho interpretativo diferente da obra de Murakami mas, ao mesmo tempo, abrisse novas possibilidades de construção de sentido a partir do produto artístico que é apresentado ao público. Isso se torna um sinal positivo para a relação de adaptação que se faz tanto internamente, na relação dos textos de ambos os

objetos artísticos, quanto externamente, por ampliar, também, o leque de possíveis interpretações de ambas as obras. Uma das sutilezas de Chang-dong é levar o protagonista, Jong-su, a explorar o espaço privado de Ben, e expor ao espectador a gaveta de Ben (Figura 40 e 41), onde se escondem muitos detalhes sobre o presente e o passado dele sem ser dito absolutamente nenhuma palavra.

**Figura 40 – a gaveta de Ben**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (55min16seg, 2018)

**Figura 41 – a gaveta de Bem e o relógio de Hae-mi**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (2h04min55seg, 2018)

Essa é uma das várias sutilezas adicionadas por Chang-dong dentro da sua proposta de adaptação por meio do texto-base de Murakami, uma vez que este é narrado em primeira pessoa, enquanto que no filme a figura do narrador está

descolada das personagens que compõem a narrativa, permitindo que outros ângulos possam ser explorados. É essencial perceber que, em uma adaptação cinematográfica, nem todas as ampliações desse processo são enunciadas, muitas são feitas de forma silenciosa, o que demanda um olhar sensível para captá-las conforme os quadros se movem diante do nosso olhar. No caso de Ben, a ampliação da adaptação se dá por meio do seu estilo de vida misterioso, no qual Chang-dong adota uma via interpretativa que constitui um alguém que está por trás da máscara do sul-coreano globalizado e pertencente à elite financeira, e para termos acesso à identidade por trás da máscara, fazemos isso consoante a Jong-su, que explora os espaços por onde passa, também buscando por respostas.

No caso da gaveta (Figura 40 e 41), ela nos é apresentada em dois momentos distintos dentro do filme: no primeiro, Hae-mi ainda está presente no longa-metragem; no segundo, Hae-mi está desaparecida, enquanto Jong-su obstinadamente busca por respostas sobre o seu sumiço. Isso faz com que tenhamos a gaveta vista por duas perspectivas diferentes: [1] aqueles que conhecem a obra de Murakami provavelmente já olhem Ben com uma certa desconfiança; e [2] já aqueles que não conhecem a obra-base, talvez deixem passar despercebido essa pista sobre quem é Ben.

Podemos, inclusive, admitir uma terceira perspectiva: no segundo momento em que a gaveta é apresentada a nós, no terceiro arco do filme, também por meio de Jong-su, não é necessário nem que este enuncie a consolidação de suas suspeitas. Tampouco passará despercebido ao espectador que desconhece a obra de Murakami, pois com a adição do relógio de Hae-mi, ele, provavelmente, vai compreender o envolvimento de Ben com o sumiço de sua companheira. Isso por conta do discurso silencioso incutido nos objetos em cena e captados pelo olhar da câmera, que alterna entre os objetos da gaveta e a expressão de Jong-su, ambas servindo como meios discursivos para dialogar com as expectativas dos espectadores.

Resta-nos duas questões específicas que divergem entre as obras analisadas: [1] o processo de concepção das personagens e [2] o trabalho narrativo que, no conto, é feito por meio das memórias, enquanto que no filme se tem uma participação ativa dos sonhos. Para essas duas questões, optamos por trabalhar separadamente a fim de poder discutir cada uma em seu respectivo espaço nessa relação de adaptação.

### 5.1.1 Entre a reificação de *Barn Burning* e a personificação de *Beoning*

Na introdução deste capítulo, delineamos as divergências na concepção das personagens entre a obra-base e a obra adaptada, para isso, exemplificamos a situação por meio da personagem, Ben, resultado de uma ampliação da personagem, Ele, do conto de Murakami. No entanto, aprofundaremos essas divergências, discutindo sobre como se faz notar a presença de um olhar reificador, com base em Honneth (2018), no conto de Murakami em contraposição a uma abordagem, aparentemente, mais humanizada que personifica as personagens em *Beoning* de Lee Chang-dong.

Conforme Candido *et al.* (2014, p. 29) “[são] as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituir-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade”. Assim, consideramos que as personagens nascem a partir de um texto, ou seja, elas se personificam (ou tornam-se pessoas) a partir deste, seja no caso da literatura ou do cinema, porém, no primeiro caso, nós temos contato direto com esse texto, enquanto que no caso do cinema, nosso contato é com a dramatização dele.

Por se tratar de uma transposição intermidiática, adjunto a uma mudança na forma de contar (HUTCHEON, 2013), não é surpresa confrontarmos com métodos diferentes de conceber e representar as personagens da trama. Isso inclusive pode acarretar seja na “frustração” ou no “prazer” (HUTCHEON, 2013) daqueles que já tiveram contato com a obra-base e estão a interagir com a obra adaptada. Pois, ao lermos o conto de Murakami, acabamos por criar uma imagem das personagens e, algumas vezes, nos decepcionamos ou não, quando confrontamos essa idealização com o que é representada pela adaptação. No entanto, o próprio conto abre uma margem imensa para que a frustração se concretize entre o que idealizamos e o que vemos representado em sua adaptação. Pois, em *Barn Burning*, ao adotarmos a perspectiva de um narrador-personagem, faz com este não ofereça grandes detalhes que formem uma identidade própria das demais, afinal, tampouco as outras possuem nomes para isso.

Essa ausência de nome é um dos primeiros argumentos que utilizamos para perceber a presença do processo de reificação na constituição das personagens de *Barn Burning* de Haruki Murakami. Neste, os indivíduos não são um artigo definido, pelo contrário, são um número qualquer, uma pessoa desprovida de identidade própria

que a destaque em meio à multidão, ou seja, furtar de alguém o direito de ter um nome próprio, acaba servindo como o ponto máximo de desapropriar aquela pessoa de sua própria identidade, pois, ela deixa de ser alguém e passa a ser qualquer coisa.

Esse processo de concepção de personagem vai ao encontro do conceito de Honneth (2018, p. 27), o qual o autor esclarece sendo:

os discursos [que] se referem à “reificação” ou a processos semelhantes em um sentido decisivamente normativo; com isso se quer caracterizar um comportamento humano que atenta contra nossos princípios morais e éticos na medida em que outros sujeitos são tratados não conforme suas qualidades humanas, mas como objetos insensíveis, mortos, ou seja, exatamente como “coisas” ou “mercadorias”.

Neste excerto, Honneth (2018) aponta não para a identidade, mas para as ações que fazem com que reifiquemos o outro. A partir disso, atrelamos essa ação ao processo poético de concepção das personagens do conto que, de certa forma, torna os sujeitos da trama em coisas. Como exemplo, podemos destacar o próprio narrador-personagem e sua relação com Ela. Seu olhar para a personagem é, de certa forma, reificado, pois ele a enxerga e a define não a partir de seus traços humanos, mas pelas suas ações de viver, dependendo dos outros. Isso potencialmente torna Ela um objeto de consumo, afinal, ela extrai o valor necessário para sobreviver em meio aos seus problemas financeiros, trocando a sua companhia pelo apoio financeiro dos demais.

Além disso, a personagem Ela, na perspectiva de Eu, parece torná-la alguém substituível. Não à toa, só precisou da provocação de Ele, para que o narrador-personagem abrisse mão de seu interesse pela personagem, passando a se interessar, exclusivamente, no gosto peculiar de Ele em incendiar celeiros. Inclusive, esse jogo metafórico proposto por Ele serve como reflexão para mostrar o quanto o nosso olhar torna os demais ao nosso redor em objetos descartáveis, logo, não somos capazes de perceber quem está perto e o que elas simbolizam, como no caso de Ela, que era o celeiro da metáfora de Ele. Pois, para este, as pessoas são celeiros velhos esperando a sua vez de serem incendiados, ou seja, consumidos pelas chamas. Já para o narrador-personagem, as pessoas descartáveis quando não oferecem nada que seja intrigante o suficiente.

Novamente, o método adotado por Murakami para conceber as personagens, assim como a forma como as próprias personagens agem entre si, corrobora com o que Honneth (2018, p. 89) propõe: “[...], a reificação no sentido de um “esquecimento

do reconhecimento” significa deixar de dar atenção ao fato de que, na efetuação do conhecimento, o próprio ato de conhecer é tributário de um reconhecimento prévio”. Com isso, tanto a forma como elas são concebidas quanto o tratamento delas em si deixa de reconhecer ou destacar aspectos que as humanizam. O narrador-personagem resgata suas memórias para constituir sua narrativa, mas apesar de evocar as pessoas que fazem parte dessas, o seu interesse não está nelas especificamente, pois o seu verdadeiro interesse está no evento, na sua busca infundável pelos celeiros que não são queimados.

Esse tipo de abordagem acaba contrapondo o que Candido *et al.* (2014, p. 32) aponta sobre as personagens ao relacioná-las com pessoas, ao definir:

[as] pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinadas, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognoscitivas especiais.

Assim, percebemos a divergência de concepção das personagens da trama a partir dessa proposta. De um lado, Murakami opta por concebê-las desprovidas de identidade. Por outro lado, Chang-dong vai pelo caminho oposto, e constitui as suas enquanto sujeitos reais, dotados de nome e história própria. Isso é um traço marcante sobre as diferenças do modo de contar pontuados por Hutcheon (2013), em que na relação de adaptação por meio da transposição midiática, não se faz necessário adotar o mesmo percurso criativo que a obra-base, mas um percurso diferente só tende a expandir o potencial criativo desse processo. Prova disso é como Chang-dong concebe suas personagens diferentemente de Murakami, mas, mesmo assim, consegue desenvolver uma trama em volta do mesmo mistério que a obra-base: o ato de incendiar estufas, sendo este objeto fruto da transcrição da adaptação, que ressignifica os celeiros do conto como estufas.

No entanto, mesmo as personagens de Chang-dong sendo mais humanizadas, dentro do processo de concepção dessas, é possível vislumbrar resquícios do projeto reificador adotado por Murakami na obra adaptada. Ben, por exemplo, é concebido de forma mais humana, porém permanece enxergando as pessoas incapazes de entretê-lo enquanto objetos descartáveis. Hae-mi, diferentemente de Ela, apresenta, por meio de suas ações, seus sonhos, desejos e sua personalidade, algo que também confere humanidade à sua personagem, diferentemente de Ela, que vive apagada sob o olhar julgador do narrador-personagem de *Barn Burning*.

Por falar neste, Jong-su se distingue de Eu, pois mesmo sendo o narrador-personagem do conto, sua participação não carrega um peso enquanto “unidade concreta”, pois o seu foco não está em si, enquanto sujeito, mas novamente, no evento de “incendiar celeiros”. Diferentemente de Jong-su, por não ocupar o papel de narrador, ele se torna uma das personagens da trama, de forma a atuar e interagir com ela. Por isso, sua proximidade e representação se dá de forma mais humanizada: ele possui um nome, um passado e um presente, desejos, temores e pesadelos.

Assim, essa distinção entre a forma como as personagens são concebidas, confere, inclusive, autenticidade às obras, seja ela a base ou a adaptada. Afinal, isso denota um trabalho crítico e criativo *a priori*, a fim de distinguir a adaptação de sua base, porém sem destituir dos elos que há entre uma e outra. Portanto, reconhecemos na obra-adaptada a presença de Eu, Ela e Ele por meio de Jong-su, Hae-mi e Ben. No entanto, também reconhecemos que se tratam de pessoas diferentes vivendo experiências similares. Com isso, a obra-base nos oferece um percurso de experimentação, enquanto que a obra adaptada vai nos levar por outro, por mais que existam similaridades entre elas.

No caso da obra adaptada, graças à forma como as personagens foram concebidas, suas histórias particulares ampliam a trama da obra-base sem falhar com coerência e coesão, pois, de certa forma, elas estão em constante diálogo com o fio condutor principal da história. Por isso que o conflito entre Jong-su e seu pai, e os problemas financeiros de Hae-mi são somados ao mistério do incendiador de estufas. Essas tramas pessoais refletem, de alguma forma, no eixo central da trama. Além disso, as personagens mais humanizadas de Chang-dong fazem com que as lacunas deixadas pelas personagens reificadas de Murakami sejam ou totalmente, ou parcialmente preenchidas. Por conta disso, confrontamos personagens mais próximas do real, nos auxilia em superar essa fragmentação e limitação, pois, por meio da realidade particular de cada uma delas, podemos compreender um pouco mais quem são elas e o que as leva a agir na narrativa.

É válido dizer que os processos criativos de concepção de personagem se complementam a partir de sua distinção e por meio do vínculo adaptativo que ligam as obras. Ambas oferecem perspectivas que não excluem uma à outra, pelo contrário, elas se complementam, dialogam entre si, tornando o macro-objeto artístico, ou seja, a soma da obra-base e da obra adaptada, em um objeto maior, com um potencial de sentido e significado mais latente do que esses isolados em seus respectivos meios

de criação. Por isso não podemos depreciar uma obra adaptada, por esta percorrer ou adotar um método diferente de sua obra-base. É necessário ampliar os nossos horizontes, conforme defende Hutcheon (2013), a fim de enxergar as obras de formas autônomas em suas propostas poéticas. Assim, podemos dialogar com o objeto sem estar enviesado por possíveis prazeres e frustrações de expectativas atendidas ou não a partir da transposição intermediática, fruto do processo de adaptação da obra-base.

### 5.1.2 Entre (re)viver as memórias em *Barn Burning* e sonhar imaginativamente em *Beoning*

Naturalmente, as histórias sofrem modificações a partir do momento em que são contadas por diferentes narradores. A história adaptada, em sua essência narrativa, é muito provável que mantenha boa parte dos elementos da obra original. Porém, pelo narrador da história adaptada talvez ocupar um ponto de vista diferente, novos detalhes serão possivelmente agregados. Esta reflexão inicial serve para introduzir as considerações de Hutcheon (2013), que explicita os diferentes modos de contar. Sobretudo, dentro do processo de adaptação, faz com que uma narrativa, inicialmente literária, ao ser transposta ao cinema, acabe sofrendo modificações graças a esse processo. Porém, é necessário destacar que, apesar das diferenças, existem os vínculos sustentados pelas similaridades, que conferem a relação hipertextual entre os objetos e assegura ao leitor do texto-base, o reconhecimento deste ao confrontar com o texto-produto (GENETTE, 2010).

É notável a distinção das formas de contar entre *Barn Burning* de Haruki Murakami e *Beoning* de Lee Chang-dong: o primeiro adota um narrador em primeira pessoa; o segundo descola a narrativa de um personagem específico, adotando um narrador testemunha, ou o “meganarrador” (GAUDREAU; JOST, 2009), sendo a perspectiva da câmera a detentora desse papel.

A partir disso, já podemos supor a diferença de tom que a narrativa vai trazer consigo. No conto de Murakami, é uma pessoa falando sobre sua própria história, enquanto na adaptação de Chang-dong, temos um terceiro testemunhando a história de um outro, sem existir, necessariamente, um vínculo afetivo entre eles, ou entre a testemunha e a situação. Fora isso, temos a diferença dos espaços midiáticos, texto e cinema, nos quais cada um de seus objetos artísticos são constituídos, o que



acarreta em consequências e limitações, algumas dessas destacadas por Hutcheon (2013, p. 48).

No modo contar – na literatura narrativa, [...] – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história falta para ler; [...]. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo.

De um lado, temos *Barn Burning* que se ocupa em contar as memórias de um narrador sem nome a partir de seu ponto de vista, do outro, temos *Beoning* que se volta em mostrar os acontecimentos que se desencadeiam a partir do encontro de Jong-su e Hae-mi. Do lado de *Barn Burning*, temos uma narrativa de cunho testemunhal, uma vez que o narrador presenciou tais acontecimentos narrados, vivenciando e experimentando-os. O que culminou em um trauma: a impossibilidade de compreender e decifrar a metáfora proposta por Ele. Logo, a narrativa se constitui em um tempo duplo: passado e presente. Porém, apesar dessa suposta diacronia, na qual o narrador situado no presente, reporta o seu passado, paradoxalmente, coexiste o tempo de forma sincrônica. Afinal, o narrador adota o presente para falar de seu passado, conforme Seligmann-Silva (2008, p. 69),

na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente [...]. Mais especificamente, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal.

Conforme abordamos no capítulo 3, ao distinguir as diferentes linhas temporais de *Barn Burning* (Figura 1; Figura 2, p. 54-55), o conto de Murakami apresenta essa singularidade do narrador iniciar o arco remontando ao passado, mas, conforme a narrativa progride, o seu discurso sempre recai no presente do evento narrado, o que vai ao encontro do entendimento de Seligmann-Silva (2008) sobre “um passado que não passa”, pois esse repousa estagnado no presente da memória de quem narra. Por se tratar de uma memória traumática, outro aspecto é a dor por trás deste trauma, uma vez que ela ainda existe no presente, essa sensação incômoda rompe com o véu temporal, o que faz com que ao remontar essas memórias, o narrador acaba contando-as como presente, e não passado, apesar da marcação verbal do pretérito perfeito do indicativo em grande parte das ocorrências da voz do narrador.

Além disso, temos o fator da fragmentação, conceito este que emerge na modernidade e aparece em diferentes áreas de pesquisa. Neste caso, a fragmentação da memória acarreta na omissão de detalhes, possivelmente oriunda, ou não, do aspecto traumático. Nas palavras de Seligmann-Silva (2008, p. 75),

o apagamento dos locais e marcas das atrocidades corresponde àquilo que no imaginário posterior também tende a se afirmar: não foi verdade. A resistência quando se trata de se enfrentar o real parece estar do lado do negacionismo. Este sentimento comum mora no próprio sobrevivente e o tortura, gerando uma visão cindida da realidade.

Com isso, é compreensível a ausência de detalhamento por meio dos fatos narrados pelo narrador-personagem de *Barn Burning*. Por não ter aceitado a sua falha ao decifrar a metáfora dos celeiros apresentada por Ele, o narrador-personagem acaba cindindo a realidade dos fatos registrados em suas memórias, o que vai reforçar o aspecto traumático dessas, pois ao não aceitar a sua incapacidade de compreender uma metáfora, o que acarretou no sumiço de Ela, sua visão de realidade fica fragmentada e passível de questionamentos quanto a sua veracidade, apesar de, contraditoriamente, para Wood (2008), o narrador em primeira pessoa ser o mais confiável entre os narradores, pois tem convicção daquilo que narra.

Isso acaba sendo, paradoxalmente, tanto um ponto similar entre a obra de Murakami e a adaptação de Lee Chang-dong quanto um ponto divergente entre elas. Apesar do narrador ocupar espaços temporais distintos, o aspecto traumático se faz presente em ambos, tal como o sonho vívido. Se em *Barn Burning* o narrador-personagem sonha com a figura do celeiro em chamas, indicando a sua obstinação com a imagem simbólica da metáfora; no caso de *Beoning*, Jong-su sonha com Hae-mi que, por sua vez, é seu objeto de desejo profundo. Logo esse sentimento é o responsável pela sua obstinação por ela. No entanto, enquanto em Murakami, os traumas do narrador advêm de memórias de sua relação com a metáfora apresentada por Ele, em Lee Chang-dong, os traumas de Jong-su são do seu passado particular, principalmente, do abandono de sua mãe.

Se em *Barn Burning*, o sonho do narrador-personagem trazia a imagem de um celeiro propriamente dito em chamas, em *Beoning*, Jong-su revive sua infância assistindo à “estufa” de sua mãe em chamas (Figura 42), este simbolizada por uma pilha de roupas que ele queimou a mando de seu pai.

Figura 42 – a “estufa” em chamas



Fonte: quadro do filme *Beoning* (1h21min38seg, 2018)

Na adaptação, a memória da infância de Jong-su é apresentada pertinentemente após o diálogo entre ele e Ben na varanda, quando este confessa a sua predileção em incendiar estufas. Esse gatilho é o suficiente para que a composição narrativa entre o filme e o conto se alinhem, demonstrando a influência do antagonista sobre o protagonista por meio do seu poder discursivo metafórico. Tanto Ele quanto Ben possuem o poder de manipular a vontade seja de Eu ou de Jong-su por meio do seu segredo e isso reflete diretamente nas ações e pensamentos das personagens, tanto no filme quanto no conto.

O ponto extra desse aspecto recai justamente em Hae-mi, a personagem com a maior carga imaginativa da adaptação de Lee Chang-dong, uma vez que a personagem Ela, em *Barn Burning*, é sentenciada ao silêncio durante a maior parte da narrativa. Entretanto, há uma ressalva a ser feita: isso não quer dizer que Hae-mi tenha um discurso ativo e corrente na adaptação coreana. Pelo contrário, a personagem também detém poucas linhas de fala, porém, é sua presença em tela (e até fora dela) que comprova o seu poder no longa-metragem. É possível afirmar, inclusive, que o poder de influência de Hae-mi sobre Jong-su é equiparável ao de Ben sobre ele. Afinal, ambos influenciam as ações da personagem: Ben por meio de seu comportamento misterioso e seu discurso enigmático; e Hae-mi pelo seu espírito gracioso, cativante e sedutor.

Sobre isso, é necessário voltarmos ao primeiro encontro entre Jong-su e Hae-mi, na porta do estabelecimento em que a moça trabalhava. Nessa ocasião, há uma

troca prolongada de olhares entre os dois, uma possível interpretação para os momentos futuros a esse encontro é de que todos os momentos seriam fruto da imaginação de Jong-su sob influência de seus traumas e inseguranças. Nesse caso, Jong-su é nada mais, nada menos que o homem imaginário (enquanto personagem das suas memórias criadas dentro desse universo imaginário) quanto o homem imaginante (que cria o seu universo imaginário a partir da troca de olhares com Hae-mi naquele momento). Afinal, conforme Morin (1973, p. 102) “[no] aparecimento do homem imaginário junta-se indissolavelmente o aparecimento do homem imaginante”.

Tal proposta é feita de acordo com Silva (2003, p. 13) em que o autor apresenta que “[a] construção do imaginário individual se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si)”. Em conformidade com Silva (2003), podemos colocar que Jong-su ao imaginar esses momentos com Hae-mi, cria uma imagem virtual/imaginária tal qual ele consiga identificar, que há um desejo de se apropriar e que tenha a capacidade ou que carregue consigo uma representação distorcida da realidade. Tudo isso remonta às palavras de Seligmann-Silva (2008) quanto ao fenômeno do trauma e a cisão com a realidade. Não podemos deixar de ignorar os poucos momentos em que Jong-su aparece escrevendo uma história e, no final da adaptação, terminando-a. O que serve de argumentos para que tudo aquilo pode ter sido, ou não, realidade tal qual os momentos narrados por Eu, em *Barn Burning*, podem ter acontecido, ou não, da forma como o narrador compartilhou.

Por fim, com base nos pontos abordados, delineamos como que os aspectos distintos entre a obra-base e a adaptada em questão podem, também e de forma paradoxal, convergir em semelhanças apesar das diferentes formas de abordar o mesmo evento ou temática. Sobre isso, ressaltamos o aspecto das memórias e dos traumas, uma vez que ambos estão presentes, apesar das diferentes abordagens, tanto no conto quanto no filme.

## **5.2 A relação entre obra-base e obra adaptada**

Conforme pontuamos anteriormente, há entre *Barn Burning* e *Beoning* uma relação paradoxal, em que nesta, as similaridades e divergências tanto distanciam quanto a aproximam um objeto ao outro. Nessa relação instaurada por meio do processo da adaptação, traz consigo consequências que reverberam tanto na obra

original quanto na adaptada, afinal é criado um vínculo entre ambos os objetos. Fora isso, percebemos, por parte do público, uma expectativa, mesmo que mínima, de que a adaptação apresente um grau de fidelidade relevante em relação à obra que confere origem à adaptação.

Na área de estudos sobre adaptação e intermedialidade, o professor Lars Elleström (2017) reconhece que muitas pesquisas se fecham em estudar o processo de adaptação do texto para o cinema, apresentando um tom crítico de como se isso constituísse uma zona de conforto para a área, afinal há outros processos de adaptação (como de uma letra de música sendo adaptada para o seu respectivo videoclipe) que são ou pouco explorados, ou desprezados. Acerca disso, o nosso estudo pouco apresenta de inovação, afinal ele está dentro dessa zona de conforto que Elleström aparenta criticar em seu artigo *Adaptação e Intermidialidade* (2017) e justamente por conta das críticas do professor, que nos propomos a dialogar com seus apontamentos veiculados no artigo citado.

Falar sobre a relação estabelecida entre as duas obras é também falar sobre o processo que concebe essa relação entre esses dois objetos, ou seja, o de adaptação. Além disso, é necessário destacar o método pelo qual esse processo é efetivado, ou seja, o da intermedialidade. Sobre isso, Elleström (2017, p. 199) considera não acreditar

que a relação entre adaptação e intermedialidade seja entre duas partes iguais; é, ao contrário, uma relação de subordinação. A maioria das questões teóricas e práticas que estão intimamente ligadas à adaptação é parte da área acadêmica mais ampla da intermedialidade.

É necessário tomar cuidado quanto ao entendimento do uso que entre esses dois termos há uma “relação de subordinação”, pois, não acreditamos que se trate de uma valoração entre eles, indicando que um tem mais poder que o outro, mas, que eles se complementam mutuamente, por trocarem influências entre si, principalmente, no campo teórico, uma vez que a adaptação visa a estudar o produto, enquanto que a intermedialidade, muitas vezes, reflete sobre o fenômeno.

Se existe uma fronteira entre *Barn Burning* e *Beoning* e entendemos ela como intermedialidade, é também necessário que tenhamos ciência do que queremos dizer com isso, ao nomear esse entrelugar como tal. Sobre isso, nos apropriamos da perspectiva de Elleström (2017, p. 203) que acredita que a intermedialidade “[...] pode claramente ser descrita como um ângulo de pesquisa que destaca as diferenças entre

as mídias – e, portanto, semelhanças – e suas funções constitutivas para a construção de significado na comunicação”. Além disso, o professor ressalta um duplo ponto de vista, sincrônico e diacrônico, acerca da compreensão desse conceito: [1] o sincrônico compreende as mídias como produtos, tipos e traços. [2] O diacrônico ressalta a distância temporal entre esses produtos, tipos e traços, instituindo uma lacuna, seja essa real por essa perspectiva se dar em tempos diferentes, ou então, no sentido que o perceptor estabeleça um grau de importância de uma mídia em específico com base naquelas que ele conhece.

Se formos refletir sobre a nossa própria pesquisa, é perceptível os dois aspectos denotados por Elleström (2017), afinal percebemos ambos os tipos de mídias, escrita e audiovisual, seus traços, símbolos estáticos e multimodais, e seus produtos, o texto e o filme. Assim como, temos a perspectiva diacrônica, pois estamos a uma distância de 28 anos do conto de Murakami em comparação a meros 3 anos da adaptação de Lee Chang-Dong. Fora que além desse distanciamento temporal entre o momento de concepção e/ou publicação dessas obras, temos também o contexto social, histórico, político, econômico e cultural específico às suas épocas e que, também, se distinguem devido à lacuna de quase trinta anos de distância. A evidência disso está na adaptação de Lee Chang-dong que transpõe o cenário da narrativa das terras de um Japão sem uma data exata para a região centro-urbana de Gangnam e a fronteira entre Coreia do Sul e a do Norte, fazendo transparecer traços políticos de sua época em sua adaptação.

O que algumas pessoas podem considerar como um desrespeito à obra original, ou uma decisão infeliz em adicionar (ou modificar) detalhes (ou características das mídias, dentro dos termos de Elleström) que não fazem parte da que conferiu origem à adaptação. Por outro lado, Elleström (2017, p. 206-207) argumenta que a adaptação é um processo no qual “[uma] mídia que adapta outra mídia não representa aquela outra mídia; representa seus traços de uma nova maneira”. É justamente o aspecto do novo que muitos acabam, equivocadamente, desprezando ao analisar a relação de adaptação entre dois objetos. O público, principalmente aqueles que se pautam no senso-comum, acabam esperando não uma adaptação, mas uma replicação fidedigna do material original, negando ao objeto adaptado uma autonomia criativa que lhe é natural no processo de criação artística. Quanto a isso, *Beoning* evidencia a intervenção criativa de Lee Chang-dong em sua concepção. Diferentemente de Murakami, o diretor não só conferiu às personagens narrativas

próprias, como amarrou essas à linha central, conforme demonstramos na Figura 39 no capítulo 4.

Fora isso, temos o aspecto transcriativo (CAMPOS, 2015) quanto à mudança da espacialização da narrativa, saindo das terras nipônicas e indo para o espaço coreano. Além da resignificação do símbolo do conto, o celeiro em chamas, sendo transcriado para a estufa, uma construção comum na Coreia do Sul, país que teve sua economia alavancada pela agricultura, pois a sua tecnologia permite a continuidade da produção agrícola mesmo em períodos adversos, além de conferir proteção contra diversos tipos de pragas (RODRIGUES, 2015).

Por mais que o conceito de transcrição se restrinja aos estudos da tradução, e que adaptação não é uma forma de traduzir uma mídia em outra, mesmo assim, tomamos esse termo emprestado de uma área vizinha, devido às características procedurais serem pertinentes à nossa analogia, ou seja, ao fazer essa transmídiação, e ser necessário efetuar determinadas adequações contextuais geográficas, de certa forma, Lee Chang-dong acaba atendendo ao princípio transcriativo, que é buscar uma saída criativa para superar um problema de contexto para com o produto final almejado. Caso mantivesse a figura do celeiro, haveria ali uma incoerência geográfica, pois não há (ou com uma incidência muito baixa) a presença de celeiros nas regiões rurais da Coreia do Sul.

Essa adaptação reflete, inclusive, no título do objeto adaptado, *Em chamas, ou seja*, a figura máxima do conto é suprimida, dando espaço somente ao estado que se alcança por meio do ato de queimar algo. Com isso, essa adaptação de título abre espaço para outras reflexões: não estando mais na construção frasal de verbo e o seu objeto direto, o que está “em chamas”? Algo ou alguém? Figurativo ou denotativamente esse estado? Em nossa análise, o título está associado ao estado emocional de Jong-su, pois estar “em chamas”, significa estar em meio a uma tensão emocional, diante de um problema complexo. Além desse possível significado que indica estado no qual alguém está enfrentando um problema difícil de resolver, há também o possível significado de estar sob fortes emoções com relação a alguém, ou seja, o estado “em chamas” de Jong-su, desta vez, seria sobre o seu sentimento com relação à personagem Hae-mi, seu objeto de desejo.

A partir desses pontos, queremos evidenciar que o hipo e o hipertexto se relacionam tanto por meio de suas divergências quanto por meio daquilo que converge entre eles. A conversão, ou seja, o encontro desses textos, não significa

necessariamente uma menção direta à obra original em sua forma adaptada, em outras palavras, não condiz exatamente no uso da écfrase para instituir essa relação. Pois, conforme Elleström (2017, p. 206), “[...] o filme de adaptação não se refere normalmente ao romance adaptado [...]; ele usa, sim, os traços do romance de uma maneira nova”.

Nesse aspecto, *Beoning* faz alusão a *Barn Burning* de Murakami não somente pelas similaridades entre as suas narrativas, além disso, tanto o autor do conto quanto o protagonista são escritores e envolvidos com a área da escrita criativa, como também presta a devida referência à obra homônima de William Faulkner, autor estimado tanto por Murakami quanto por Jong-su, que protagoniza a adaptação. Afora que o drama familiar vivido pelo protagonista da adaptação se assemelha ao do conto de Faulkner, devido ao pai de ambos os protagonistas estarem vivenciando um julgamento por conta de um crime que foram acusados de terem cometido. Logo, devemos perceber que as relações entre os objetos se dão de várias formas, indo muito além da replicação do conteúdo do texto-base para o texto-produto, valendo-se, inclusive, de textos paralelos aos da obra-base e da obra adaptada.

Dentre essas relações estabelecidas por meio do processo de adaptação à luz da intermedialidade, destacamos a performance da mímica “descascar a tangerina” presente nas duas obras. No conto, a personagem Ela performa a mímica, com a sua ação descrita por meio do olhar do narrador-personagem, o que faz com que o leitor tenha uma perspectiva enviesada pela opinião da personagem, afinal nela se faz presente um valor de juízo emitido pelo próprio narrador ao confrontar a ação. Esse processo é diferente na adaptação, pois a perspectiva que temos está descolada de Jong-su, por mais que a câmera, em alguns quadros, esteja posicionada à lateral de seu ombro esquerdo, a perspectiva não é a dele, mas como se um estranho estivesse observando a interação dos dois a partir da performance de Hae-mi (Figura 43).



**Figura 43 – o bar e a performance de Hae-mi, “Descascando a tangerina”**



Fonte: quadro do filme *Beoning* (6min55seg, 2018)

Essa cena demonstra um dos desafios do processo de adaptação, pois, por ser uma cena narrada em primeira pessoa e que concentra um teor descritivo das ações da personagem Ela, a obra adaptada tem, de certo modo, que atender aquilo que é descrito por meio da intermedialidade, a fim de representar as ações descritas no texto. Quanto a isso, Hutcheon (2013, p. 69) emite seu parecer, apontando que “[na] passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais”. Logo, no processo de adaptação há, também, um estudo do texto a ser adaptado e transmediado.

Com base naquilo que Hutcheon (2013) preceitua, é inviável incorrer à adaptação sem antes refletir sobre a sua passagem entre as mídias envolvidas no processo. Podemos atribuir isso ao aspecto poético da adaptação, pois, é uma reflexão, a princípio, inata ao processo, afinal, as escolhas, o resultado esperado (se é que se espera algo), as mídias envolvidas, os meios a serem percorridos para se alcançar o produto final, tudo isso faz parte da criatividade por trás da poética da adaptação que busca transformar um objeto pronto de uma mídia específica, em outro produzido em uma mídia diferente, que seja capaz de conferir um significado a si próprio sem necessariamente se curvar ao objeto que lhe deu origem.

Além disso, há um crivo avaliativo por parte do público, principalmente daqueles que conhecem a obra de Murakami, no momento de confrontar a ação da obra adaptada com aquela narrada na obra-base. Alguns, provavelmente, ficarão

satisfeitos com a performance dramatizada. Outros, no entanto, podem levantar críticas quanto ao desenvolvimento dessa performance na adaptação. Pelo simples fato de suas expectativas não terem sido atendidas, acarretando em um sentimento de frustração diante da obra adaptada. No caso dos nossos objetos, podemos notar, por meio dos textos críticos que abordamos na análise das personagens do filme de Lee Chang-dong, como que alguns aprovaram a personagem Ben, enquanto que outros esperavam mais da atuação e da direção no momento de adaptar a personagem Ele do conto de Murakami para o filme.

Sobre o processo de adaptação, ao contrário do que se pensa, Chang-dong não exerce nenhum tipo de “concisão”, “condensação” ou “excisão” relevante o suficiente para fazer falta ao adaptar o texto de Murakami para o cinema. Os poucos elementos que foram suprimidos são o encontro das personagens em uma festa de casamento, sendo adaptado para a troca de cigarros em uma rua sem saída; e a ausência da peça que Eu participa, da *Raposa que compra luvas*. Acreditamos que esta tenha sido adaptada como a metáfora do gato de Hae-mi (animal comum nas residências coreanas), tendo também um potencial subjetivo tal qual a raposa do conto. Na verdade, Chang-dong acaba por tornar o texto mais “extenso”, “expandindo” a gama de detalhes das personagens e suas histórias particulares, “ampliando” a complexidade da trama do texto original de Murakami, com base nos conceitos de Genette (2010).

Devemos entender a extensão como: “(...) o aumento por adição maciça, (...)” (GENETTE, 2010, p. 99). Já a expansão “consiste em dobrar ou triplicar a extensão de cada frase do hipotexto” (GENETTE, 2010, p. 107). Por último, a ampliação é “o contrário da condensação” (GENETTE, 2010, p. 110), ou seja, conferir mais espaço para o texto da obra adaptada se instalar e desenvolver. Quanto a esses, há vários exemplos já citados anteriormente: as narrativas próprias das personagens, a performance no final da tarde de Hae-mi, a rotina de Ben, o julgamento do pai de Jong-su, entre outros. Logo, Chang-dong busca fazer parte do processo criativo da adaptação valendo-se daquilo já presente na obra-base, mas resignificando e autenticando ao trazer esses elementos para a sua obra adaptada por meio da sua poética cinematográfica.

Um outro elemento a ser destacado é a forte presença do número três tanto no conto quanto no filme. Em ambos, destacamos a presença de três arcos: o encontro (de Eu/Jong-su e Ela/Hae-mi); o desencontro (a aparição de Ele/Ben); e o

desaparecimento (de Ela/Hae-mi). Além dessa estrutura narrativa, é necessário ver que além de três partes que a compõem, há, também, três elementos que participam desse processo, nesse caso, as personagens: Eu/Jong-su, Ela/Hae-mi e Ele/Ben.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 1016-1019), o número três apresenta múltiplos significados, dentre os quais: representa a ordem, a atividade e a criação, quanto a isso, conforme o Taoísmo, o um produz o dois, e o dois produz o três. Há, também, a designação de que o número três representa: “a vida humana, a material e a espiritual/divina”, esse último aspecto associamos, principalmente, às personagens do filme, em que: [1] Jong-su representa a vida humana, pois vive rodeado de seus problemas diários comuns a essa, assim como vive em função de dar conta deles; [2] Ben representa a vida material, pois ostenta a sua boemia com privilégios materiais; e [3] Hae-mi representa a espiritual/divina, devido sua graciosidade, liberdade e presença artística, fora o seu vínculo com o gato, esse servindo de símbolo para a sua conexão entre os dois mundos.

No entanto, no conto, a percepção acaba se restringindo àquilo que é definido por meio do Taoísmo, em que a organização e a lógica dos fatos são os responsáveis por desencadear os eventos que estão integrados e narrados por meio das memórias do narrador-personagem. Logo, o encontro de Eu e Ela na festa de casamento (o Um) gera a aproximação deles e, por conseguinte, o afastamento de ambos com a aparição de Ele (o Dois) que, finalmente, reflete no desaparecimento de Ela e na obstinação de Eu pela metáfora e o hábito peculiar de Ele em queimar celeiros (o Três). Porém, de ambas as formas, o número três é um símbolo imperativo nas formas de narrar tanto no conto quanto no filme, pois se faz presente como elemento constituinte das duas narrativas, por mais que adote perspectivas ou sentidos diferentes nesse processo adaptativo.

Por meio dessa mesma perspectiva, comum tanto ao conto quanto ao filme, temos a simbologia do número dois e como ela incorpora e integra os sentidos perceptíveis a partir do contato, seja com o conto ou o filme. Na perspectiva de Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 426-428), o número dois representa a ambivalência, o conflito, a oposição e a divisão entre os pares, ou seja, o dualismo dialético. Dada essa perspectiva, é coerente que seja exatamente no segundo arco que Ele/Ben apareçam, afinal ambos representam, em seus respectivos espaços, a oposição com relação à personagem Eu/Jong-su, deflagrando o conflito (o desaparecimento de Ela/Hae-mi) e alimentando uma postura ambivalente (o rico privilegiado/um homem

com intenções misteriosas e discursos metafóricos). Dando mais um nó entre a relação de Ele/Ben com o número que carregam em si, é que o período que ambos realizam a queima de algum celeiro é de dois em dois meses. Isso retoma a simbologia do três, pois na criação da relação de Eu/Jong-su e Ela/Hae-mi (o Um), ocorre a intervenção de Ele/Ben e a separação desse par (o Dois), finalizando com o apagamento de Ela, no conto, e de Ben, no filme (o Três), ou seja, o Um cria, o Dois destrói/modifica e o Três reconstrói/ressignifica.

A partir dessas reflexões, demonstramos como a relação da adaptação, de certa forma paradoxal, entre a obra-base e a obra adaptada aqui analisadas é constituída. Refletimos sobre aspectos teóricos que se fazem presentes nessa relação, apropriando-nos do posicionamento de Elleström (2017) e Hutcheon (2013), dialogamos com ambos e com os objetos analisados, com isso, percebemos a complexidade do processo de adaptação e que sua relação, apesar de direta entre obra-base a obra adaptada, acaba por contemplar indiretamente elementos externos à ela. Constatamos também as mudanças feitas por Chang-dong a fim de concretizar a sua ideia de adaptação do texto de Murakami, lançando mão dos conceitos apresentados por Genette (2010). E, por fim, destacamos a relevância da simbologia do número três e dois nesse processo de adaptação e como ela se insere na relação para com os dois objetos, agregando sentido e significado em ambos.

### **5.3 Discutindo a (in)dependência entre as obras**

Depois de termos analisado as obras em seus espaços restritivos e, então, explorado o entre lugar desses espaços à luz da intermedialidade, é esperado que cheguemos à alguma conclusão após essa trajetória teórico-exploratória. Analisando a feitura e a poética de cada um dos objetos, podemos destacar características intrínsecas às suas mídias e seus objetos que, ao mesmo tempo, servem como meio de distinção, mas, paradoxalmente, também os une nessa relação de adaptação. Logo, é inevitável não refletir sobre o quão, de que forma e como essas obras acabam sendo (in)dependentes entre si. Para responder a esse questionamento retórico, vamos resgatar alguns pontos já ditos nos demais capítulos e em suas respectivas seções.

De antemão, adiantamos que é precipitado afirmar que a relação de adaptação instaura, como consequência, uma dependência obrigatória entre o hipo e o

hipertexto. Conforme apontado por Hutcheon (2013), Elleström (2017) e demais autores presentes nas obras organizadas por Arbex (2006) e Diniz e Vieira (2012). Percebemos que não há argumentos suficientes que corroborem para tal afirmação, o que nos mostra que adotar esse posicionamento é equivocados. Tal equívoco se dá por meio da análise das obras, conforme fizemos nesta pesquisa, o que mostra e torna sensível as particularidades de cada obra. Apesar de uma supostamente conferir origem à outra, não significa, essencialmente, que a obra originada serve, de algum modo, à obra que lhe concebe. Pensar desse modo é adotar uma perspectiva que empobrece e tolhe a capacidade e o potencial artístico das obras oriundas de processos de adaptação. Além disso, essa perspectiva também condena a arte a uma existência silenciosa, impossibilitada de dialogar entre e com outros espaços, pois essa troca de influências acarretaria em uma disputa de poder e, no final, um espaço artístico seria menos que o outro com um poder de influência maior.

Com base nisso, percebemos que, ao contrário desse olhar que destacamos no parágrafo anterior, a relação da adaptação expande as possibilidades artísticas e enriquece o seu meio por, justamente, possibilitar que um objeto artístico de um espaço se torne comum em vários outros, cuja poética possui princípios diferentes do espaço inicial no qual foi concebido. Por exemplo, o conto de Murakami que analisamos, é feito sob a poética literária, quando adaptado ao cinema, passa a ser submetido à do cinema, que reconfigura o objeto para este ser possível dentro desse novo espaço midiático.

O mesmo acontecerá caso seja optado adaptá-lo ao teatro, ao musical, a um clipe de música ou, até mesmo, em uma narrativa audiovisual em um jogo eletrônico. Com base nessas situações hipotéticas, é essencial que vejamos como um mesmo objeto pode ser recriado em diferentes espaços artísticos por meio do processo da adaptação, e não importa quantas vezes ele o seja, isso não faz com que o novo objeto seja menos que o anterior, ou que o novo tenha que servir de alguma forma aquele usado como base. Afinal, é exatamente esse entendimento que se tem: o hipotexto é uma base para construir o novo, não sendo necessário fazer uso da mesma estrutura, mas valendo-se de alguns princípios que norteiam a ideia inicial da obra-base.

A intermedialidade, por sua vez, contribui com as percepções do(s) impacto(s) que essa adaptação sofre ao longo do seu processo de acordo com as mídias envolvidas nele. No caso da literatura e do cinema, conforme Elleström (2017) pontua,

é uma relação bastante comum nos processos de adaptação, e essa é bem explorada por meio da teoria apresentada por Hutcheon (2013) que avança e atualiza várias das considerações feitas por Genette (2010). É por meio dela que reforçamos o aspecto de independência entre obra-base e obra adaptada, pois, com exceção às similaridades, as obras ocupam espaços diferentes, em tempos diferentes, com propostas e visões distintas. É justamente por isso que o público, parcialmente cego pelo senso comum e pela crença de subserviência entre o objeto adaptado e aquele que lhe confere origem, julga impiedosamente a obra adaptada quando essa apresenta um percurso diferente daquele esperado, ou daquele que ele acredita ser o correto. Esse é o aspecto da frustração da expectativa salientado por Hutcheon (2013) e que, muitas vezes, condena a obra adaptada a um espaço menos significativo em comparação à obra-base.

Com base nisso, propomos seguir os momentos finais de nossa pesquisa com base em dez pressupostos elencados por Elleström (2017, p. 207-221) em seu artigo, estes são concebidos por meio perguntas, as quais: (1) na adaptação, são as mídias apenas criações individuais ou são também grupos de mídia?; (2) mídias auxiliares ou autônomas?; (3) mídias não artísticas ou apenas artísticas?; (4) mídias casuais ou premeditadas?; (5) a adaptação é um processo de transferência no qual se considera apenas as relações entre literatura, teatro e/ou filme?; (6) a adaptação é a transferência de todos os tipos de característica da mídia ou apenas os narrativos?; (7) transferência de mídias de várias mídias ou restrita a uma mídia de fonte única?; (8) pode ser concebida como a transferência de partes de mídia ou apenas a mídia completa deve ser considerada?; (9) transferências indiretas também podem ser consideradas?; (10) a adaptação é sempre uma transferência unidirecional?. Alguns desses questionamentos já foram respondidos e contemplados ao longo da análise do processo de adaptação entre as obras e discussão à luz da intermedialidade nesta pesquisa, porém, retomaremos alguns a fim de concluir as nossas considerações acerca de tudo que desenvolvemos até então, contribuindo com algumas hipóteses e possíveis respostas a esses questionamentos.

Quanto ao primeiro questionamento, Elleström (2017) dialoga com outros autores de décadas anteriores, a fim de mostrar o quão recente é o campo da intermedialidade e, com isso, não é possível dar respostas concretas, mas lançar hipóteses possíveis para o questionamento. Acerca disso, o autor constata, por meio das perspectivas de Cattrysse (1992 *apud* ELLESTRÖM, 2017) e Elliott (2003 *apud*

ELLESTRÖM, 2017) que a adaptação fílmica abrange múltiplas fontes e que nem sempre é levado em consideração os traços comuns das mídias envolvidas no processo.

Na nossa perspectiva, podemos dizer que o processo de adaptação não se resume a criações individuais, mas em uma integração entre os objetos (base e adaptado) e seus respectivos espaços midiáticos (no caso desta pesquisa, literatura – texto; e cinema – filme). A integração desses elementos é o que propicia o desenvolvimento de uma teia de relações palimpsestuais, inclusive, integrando nela os elementos paratextuais que não estão diretamente associados ao processo, mas, por se fazerem presentes de alguma forma, podem ser incluídos como pontos de influência.

Para exemplificar, destacamos como elementos centrais: o conto de Murakami e a adaptação de Chang-dong; à margem disso dispõe a estética fílmica coreana de Chang-dong, a poética de Murakami, o contexto de produção de ambas obras; indo mais além, podemos incluir: o conto homônimo ao de Murakami, por William Faulkner; a própria influência de William Faulkner; os conflitos políticos entre a Coreia do Sul e Norte; os embates históricos entre a Coreia do Sul, Japão e China; o misticismo presente na cultura coreana e outros elementos que julgarmos pertinentes para compor essa teia. Com base nisso, podemos ver que o processo de adaptação suscita não em mídias individuais, mas, por meio de reflexões à luz da intermedialidade, essas mídias passam a ser integradas no entre lugar que ocorre o contato entre elas, afinal, aquilo que podemos chamar de *mídia primária*<sup>18</sup> do objeto recebe, ao longo do processo de adaptação, a influência e a interferência de várias outras mídias, conhecidas como *mídias auxiliares*.

No entanto, isso nos leva ao segundo, terceiro e sétimo pressupostos, apesar de reconhecermos a influência dessas mídias auxiliares nas mídias, supostamente, autônomas, Elleström (2017, p. 210) aponta para um panorama geral, ao dialogar com outros autores, em que a mídia de maior relevância é tratada como autônoma e, por isso, recebe uma atenção maior que as demais. Com base nisso, podemos refletir que, por não termos acesso ao processo completo de adaptação do filme de Chang-dong, no sentido de consultar, por exemplo, as anotações do diretor, os rascunhos do roteiro e os *sketches* dos quadros da narrativa fílmica, isso condiciona e enviesada o

---

<sup>18</sup> Entendemos por mídia primária aquela que recebe o maior destaque entre as mídias que estão envolvidas no processo de criação do produto midiático.

nosso olhar a ver a mídia fílmica como um bloco sólido. Logo, apesar do senso-comum admitir o processo da adaptação como transferência de características entre mídias autônomas, olhando de forma pormenorizada, acaba sendo um equívoco, afinal, há mídias externas (artísticas ou não artísticas) que estão integradas e fazem parte do processo criativo do produto.

Ainda nessa seara, Elleström (2017, p. 211) em seu quarto pressuposto, apresenta a exclusão das mídias casuais em detrimento da soberania das mídias premeditadas no processo da adaptação. Isso se dá em decorrência da predileção pelas mídias premeditadas, por essas serem “planejadas, elaboradas, cuidadosamente trabalhadas”. Isso remete ao espaço de não prestígio das mídias não artísticas (entrevistas, reportagem e afins), por ser similar ao caso das mídias casuais (diálogos não programados, troca de mensagens e outros). No entanto, Elleström (2017, p. 211) é pontual ao afirmar que, mesmo que se integre as mídias casuais aos estudos da adaptação, isso não significaria em uma imediata inclusão das mídias casuais, o que demonstra as barreiras, sobretudo teórica, a serem transpostas para atingir esse objetivo.

Já no quinto pressuposto, o olhar do autor se volta àquilo que ele define como “adaptação arquetípica” (ELLESTRÖM, 2017, p. 212), por ser comum à área de adaptação a análise que envolve a passagem da literatura/teatro para o cinema. Pois, conforme o autor destaca, tanto a literatura (conto, romance e afins) quanto o teatro são mídias fonte (o que previamente chamamos de mídia primária), o que faz com que ocupem uma posição de prestígio na área de estudos da adaptação. No entanto, Elleström não ignora outras mídias que estão aparecendo nos estudos da área, mas não deixa de frisar que a fórmula: literatura/teatro–filme, é a que apresenta a maior aderência entre os estudos atuais. Quanto a isso, não podemos discordar, afinal o nosso próprio trabalho está dentro dessa zona de conforto, porém buscamos destacar, em nossa pesquisa, a influência de outros elementos que resultam naquilo que está presente no produto final de cada mídia. Logo, é por conta desse propósito que analisamos cada obra individualmente, separando e destacando cada aspecto que a integra.

É em seu sexto pressuposto que Elleström se aproxima de Hutcheon, ao citar a sua teoria da adaptação. Ele aponta que a teoria da autora se limita ao processo de adaptação de histórias e, no ponto de vista dele, as histórias não são elementos exclusivos nesse ato de transferência entre diferentes mídias, pois há uma diversidade



de características que podem ser transferidas para além das histórias. Sobre isso, ele menciona o termo *mídias combinadas*, que diz respeito a traços mais ou menos transmidiais, ao explicar que, “[embora] importante, a narração é apenas uma entre as características de mídias combinadas, ou melhor, entre uma constelação de características de mídias” (ELLESTRÖM, 2017, p. 214). Nessa constelação, além das histórias, temos os enredos e as relações das personagens, como alguns dos possíveis integrantes dela.

No caso da relação entre *Beoning* e *Barn Burning*, percebemos como que o primeiro se sobressai a essa dependência de adaptar a narrativa, instaurando aquilo que Elleström (2017, p. 214) entende como *narrativa transmidial*, pois o filme de Chang-dong não necessariamente transpõe por completo a narrativa do conto de Murakami, pelo contrário, há uma partilha em comum das motivações, eventos, símbolos (e até metáforas) entre ambos que faz com que essa relação se consolide, mas cada obra lança mãos desses aspectos à sua maneira, conforme destacamos nas análises feitas de cada um desses.

Isso acaba indo ao encontro do que ele questiona em seu oitavo pressuposto, no qual Elleström (2017, p. 216) afirma “[ninguém] nega que a adaptação envolve necessariamente desvios da fonte, o que significa que ela não pode, em sentido absoluto, ser transferida completamente”. Pois, como estamos falando de transposição de uma mídia relativamente estável (o texto) e uma relativamente instável (o filme), não se pode desconsiderar que a última mídia apresenta um forte potencial de desvios, pois os meios que levam à sua concretude são diversos. Retomamos o que falamos anteriormente acerca do cinema se valer de várias outras mídias que integram à sua poética e potencializam o produto final, ou seja, o filme é o destino final, enquanto o cinema é a avenida que leva até ele, porém, as ruas que se conectam a essa avenida: figurino, sonoplastia, fotografia, entre outras, podem servir, ou não, de vias de acesso para chegarmos até o produto final, isso só depende das escolhas ao longo do processo de criação e adaptação. É isso que, conforme Elleström (2017, p. 216), causa o entrelaçamento, resultando “em uma enorme e inacabada teia de transformações midiáticas”.

Ainda valendo-nos da analogia da avenida do parágrafo anterior, Elleström (2017, p. 217) explicita que

[...], a adaptação é normalmente entendida como (ou pelo menos investigada como) uma transferência direta de características a partir de uma fonte para

um destino, sem considerar as mídias intermediárias potenciais que podem ser tanto auxiliares quanto autônomas, obras acabadas em si mesmas.

Com isso, é necessário que consideremos, em uma análise do processo de adaptação à luz da intermedialidade, as ruas que atravessam e se conectam à avenida que, supostamente, é o meio direto que liga a mídia fonte à mídia destino. Por conta disso, em nossa pesquisa, destacamos e dialogamos com diversas bases teóricas, não somente àquelas inerentes ao meio da literatura e do cinema, também nos voltamos às áreas da Psicologia, da Geografia, do Teatro e da Fotografia para demonstrar como que os objetos não são frutos, exclusivos, de seus próprios meios, pois estes estão sob constante influência de elementos exógenos.

Quanto ao último pressuposto que Elleström (2017, p. 219) elenca, ele destaca "[de] uma perspectiva hermenêutica, a fonte pode se tornar o destino, o que abre uma porta para os estudiosos que contestam o ponto de vista de que a adaptação ocorre em uma única direção". Esse aspecto é relativo, pois na indústria cultural é comum encontrarmos produtos fílmicos sendo convertidos em romances a fim de alcançar tanto o público espectador quanto o leitor. Outro exemplo são filmes convertidos em videogames, também sendo submetidos ao processo de adaptação à luz da intermedialidade.

No nosso caso, essa relação se estabelece em nível referencial, pois consideramos como fonte aquele objeto que conhecemos primeiro. Por conseguinte, tomaremos como destino, o novo objeto, até então desconhecido. Essa leitura retoma o que delineamos com base em Bloom (2002), o que nos possibilita dizer que obras adaptadas, como a de Chang-dong, não carregam consigo o fardo de ser mais ou melhor que a obra-base, pois, é a obra adaptada quem detém um maior poder de influência nessa cadeia palimpsestual. O conto de Murakami está, por assim dizer, *escondido* em meio a outros contos que compõem a antologia, já a adaptação de Chang-dong tem os holofotes do cinema sobre si, logo, é natural que muitos, por predileção pessoal ou por simples distração, tenham contato primeiro com o filme, para depois ter (ou não) um contato com o conto de Murakami. Porém, não há uma necessidade crucial em percorrer tal caminho, pois ambas as obras existem em seus respectivos espaços de forma independente. Caso contrário, não seria possível analisá-las dissociadas uma da outra.

Por isso muitas das nossas considerações estão alinhadas às de Elleström (2017, p. 222), inclusive ao concluir

que a literatura escrita e o cinema são essencialmente diferentes. Muitos pesquisadores carregam seus revólveres ao ouvirem a palavra essencial. Mas existem muitos tipos de essências, e nem todas são construções sociais. Semelhanças e diferenças essenciais entre as mídias consistem em características pré-semióticas e semióticas básicas.

Com base nisso, compartilhamos o desconforto ao mencionar as diferenças essenciais entre os produtos das mídias, texto e filme, ou das mídias em si, literatura e cinema. Afinal, há um dissenso perceptível na área das Humanidades acerca do que trata o termo *essência*, principalmente quando abordamos isso em estudos que envolvem objetos artísticos. Será essa essência a “partilha do sensível” ou o “cativado do louco das palavras”, conforme advoga Rancière (2009)? Ou seria o princípio que evidencia a nossa (des)humanização, segundo Candido (1989)? A própria essência da arte e, por conseguinte, da literatura e do cinema, recai em um abismo abstrato em que várias percepções são lançadas nesse vácuo, porém, não sendo capaz de cristalizar uma verdade concreta que defina o termo.

É evidente a capacidade de um objeto artístico, seja ele texto ou filme, de nos alcançar por meio da provocação e, resultando dela, uma aceitação do contato ou uma negação desse. Afinal, o objeto artístico alcança sua plenitude com o contato com o seu público hipotético, pois, é a partir dele que percepções, leituras e hipóteses como as que desenvolvemos ao longo desta pesquisa surgem. Um objeto artístico sem ter a quem e com quem comunicar, é um objeto vazio, desprovido de sentido e significado. Logo, as mídias se tornam os meios que viabilizam o acesso a esse público hipotético, no entanto, é necessário frisar que o sentido e o significado dificilmente conseguem ser premeditados, afinal, não acreditamos ser possível prever a cadeia de sensações desencadeadas ao expor as lágrimas de Hae-mi em sua última performance para o público hipotético, da mesma forma que não podemos afirmar que todos irão comemorar as fachadas dadas por Jong-su em Ben. Afinal, a relação de cada sujeito com cada objeto artístico é única, particular, pessoal e íntima.

As considerações dispostas ao longo destas quase cento e cinquenta páginas de estudo e pesquisa são frutos dessa relação e, por falarmos sobre arte e, metalinguisticamente, por meio dela, não almejamos cristalizar as considerações como verdades absolutas. Caso fosse esse nosso objetivo, estaríamos atendo fogo em dois objetos artísticos, silenciando seus mundos, fechando os meios de acesso a eles. Acreditamos que com todo o percurso trilhado alcançamos aquilo que almejamos no início: apresentamos novos objetos pertencentes a diferentes culturas, tanto

sociais quanto midiáticas; exploramos esses objetos em seus espaços particulares; dialogamos as duas análises, lançando mão da intermedialidade como ponto de encontro das duas; e discutimos sobre a questão da (in)dependência das obras dentro desse processo de adaptação. Por fim, é necessário destacar que há muito a ser explorado em ambos os objetos, seja por meio da intermedialidade ou não, pois os passos dados com essa pesquisa foram visando a futuras pesquisas sobre as obras trabalhadas.

## 6. UM ENSAIO SOBRE O CELEIRO QUE QUEIMA – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que acontece quando um celeiro é posto em chamas? Sua estrutura veste as chamas da destruição, que emite um ruído e poluente chamado que corrói sua estrutura, até que as chamas, de tanto investir com seus dentes pontiagudos sobre a estrutura do corpo fantasiado, transformam essa outrora ereta estrutura em um amontoado de poeira, carvão, sonhos, memórias, traumas e detritos.

E qual o fator primordial que determina sua resistência? O tempo. Os ponteiros agem como o chicote invisível que açoitam a estrutura a cada segundo a fim de abalá-la, instigando-a a desistir de permanecer firme. Cada segundo é um estalido contra o corpo que aguenta a bocarra invisível do tempo contra seu corpo, até que, por fim, sucumbe à própria desgraça, desistindo de lutar, renunciando a sua existência. Afinal, por sermos escravizados pelo tempo, ele acabou por se tornar o senhor que determina a nossa existência, tratando-nos a todos por igual, como celeiros. Sendo esta nossa roupa – ou fantasia, como preferirem –, não nos resta outro papel se não o de acumular e de produzir – não necessariamente nessa ordem, não necessariamente os dois.

E o tempo? Bem, o tempo é justamente quem demanda produção e acúmulo, pois nossa existência é paga, e cada instante debitado e endividado é cobrado com as lascas que vestimos, afinal nosso corpo é frágil contra os açoites do tempo. A ele não interessa a nossa roupa, mas o que escondemos sob ela. A ele não interessa a matéria, mas consumir a alma que se apropria dela. O tempo é um materialista anímico, sua coleção é de almas desafortunadas, incapazes de aguentar os açoites que ele desfere vorazmente contra a carcaça na qual escondemos. Quanto mais tempo resiste o celeiro, mais cruel o tempo age. Claro, cada celeiro tem seu tempo determinado de forma diferente. Se um celeiro se banhara de sol cinco vezes e não experimentou o chicote do tempo, outro sequer chegara a provar das águas solares duas vezes, pois o chicote estalara e o celeiro sucumbira ao seu som. O tempo é exatamente assim: imprevisível, incisivo, inevitável.

Sua imprevisibilidade é o convite de se ajoelhar sem anúncio prévio. É o chicote que corta o ar zunindo e estatelando sobre a pele desavisada. É a estrutura do corpo que racha, tombando por fraqueza, por cansaço, ou simplesmente por desistência.

Incisivo, pois ele não carrega consigo a dúvida. Os segundos são certos, os minutos mortais, as horas cruéis, os dias silenciosos, os meses atropelam e os anos

enterram qualquer corpo sob o manto do esquecimento. Afinal, o celeiro ao deixar de produzir e acumular convida o tempo a vesti-lo com as vestes do apagamento.

Inevitável, afinal o tempo é onipresente. Independentemente de onde esteja, o tempo é capaz de fazer tanto o passado quanto o futuro tornarem-se presentes. Seus traumas regressam, seus sonhos morrem, todos eles no dia em que o tempo resolve derrubar o celeiro, seja pelo chicote ou pelo fogo.

Conforme o tempo passa, o celeiro cada vez mais não encontra palavras para se manifestar. Até que, por fim, resolve, em silêncio, aceitar o juízo final do tempo, que o veste em chamas, para que os rastros deixados sejam mínimos, sem que ninguém saiba que ali existira algo – ou alguém. Toda vez que um celeiro se veste de fogo, lá distante o tempo observa, a contar os instantes necessários para a estrutura enfim tombar sobre seus próprios pés. Não precisa de muito esforço, é uma língua de gasolina e duas ou três fagulhas de brasa e rapidamente o celeiro muda de vestes, deixando de exibir sua velha estrutura, passando a vestir uma exuberante vestimenta com flâmulas dançantes.

Não há velório, missa, lamentos, promessas ou discursos para o celeiro que tomba, somente o silêncio e um céu cinzento e sombrio. Não há lembrança, saudade, tristeza ou pesar pelo celeiro que se deixa consumir, somente o esquecimento. Ao celeiro, nada lhe resta, desapropriado de tudo, desligado de todos, destituído de sua essência. Ao celeiro somente cabe a resignação, sem objeções. Afinal, o tempo é imprevisível, incisivo e inevitável.

————— [ ... ] —————

O breve ensaio exposto nas páginas anteriores aborda, metaforicamente, o que é tratado tanto no conto quanto no filme analisados nesta pesquisa. A temática sobre a coisificação (ou reificação, nos termos de Lukács) é uma constante nos dois objetos, mesmo que tratados de formas diferentes, como expusemos nas respectivas seções que analisam cada objeto isoladamente. Seja o celeiro (do conto) ou a estufa (do filme), ambos representam o estado de coisa que é conferido (ou alcançado) pelo sujeito, quando este está desprovido de posses, prestígio e relevância social. Exemplo disso é a personagem Ela, quem não sabemos o seu fim de forma explícita no conto de Murakami. Quanto a isso nos cabe, apropriando-nos da metapoesia de João Cabral

de Melo Neto, “catar os feijões” jogados pelo narrador-personagem de Murakami na nossa mesa, em uma tentativa de constituir algum sentido acerca da ausência de Ela.

Fora isso, destacamos, no filme, que a representação feita por Chang-dong quanto a relação espacial das personas Jong-su, Ben e Hae-mi por meio da configuração que constituíam ao longo dos quadros dos filmes. Se no texto de Murakami não tínhamos a imagem descrita com exatidão, afinal o texto se fecha na perspectiva do narrador-personagem **Eu**, na produção de Chang-dong confrontamos essa e várias outras imagens explicitamente, inclusive com suas devidas adições em relação ao texto-base de Murakami.

Quanto ao aspecto da intermedialidade por meio do processo de adaptação, são satisfatórias as considerações de Elleström e Hutcheon quanto a esse assunto. Não cabe distinguir os objetos que fazem parte desse processo como melhor ou pior, do mesmo modo que é inviável constituir um elo de dependência entre eles também. O objeto literário (o conto) e o objeto cinematográfico (o filme) são capazes de existir em seus respectivos espaços e constituírem diferentes sentidos junto ao seu leitor-espectador, sem que obrigatoriamente este tenha que primeiro entrar em contato com o conto para depois ter com o filme (ou vice-versa).

Portanto, esta pesquisa serviu para nos advertir quanto às fronteiras estabelecidas, nessa relação entre mídias por meio do processo de adaptação, são fluidas. Nesse aspecto, Hutcheon (2013) lança mão de vários exemplos em *Uma teoria da adaptação*, a fim de apresentar as diferentes nuances presentes no processo de adaptação. Além disso, Elleström (2017) enfatiza que os estudos sobre adaptação e intermedialidade se encontram em uma zona de conforto e há muito a ser refletido e discutido sobre esse tema. Afinal, os limites entre uma mídia e outra acaba se restringindo com relação a sua *poiesis*, o que leva procurar na poética de uma outra mídia, aquilo que falta para concretizar e findar o processo de adaptação, como salientamos na seção em que comparamos as análises feitas sobre os dois objetos *a priori* analisados isoladamente.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. A indústria cultural. *In*: COHN, G. (org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Edusp, 1971.
- ARBEX, M. (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura Ocidental. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. *In*: BAUDELAIRE, C. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. Acesso em: 13 fev. 2021.
- BEONING**. Direção de Lee Chang-dong. Coreia do Sul: Pine House Film, 2018. (148 min.).
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, H. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BRAGA, E. S. O trabalho com a literatura: Memórias e histórias. **Cadernos Cedes**, Campinas, Ano XX, n. 50, abr. 2000, p. 84-102. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n50/a07v2050.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2021.
- BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BORGES, C. Sobre a noção de três espaços no cinema. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 36, ago. 2019, p. 135-143. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202019000200135&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202019000200135&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 21 maio. 2021.
- CAMPOS, H. *In*: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). **Haroldo de Campos**: Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Editora Grijalbo, 1990.
- CANDIDO, A.; *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CANDIDO, A. *In*: CANDIDO, A. **Antonio Candido**: a educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.
- CARDOSO, M. E. R. **O espaço do corpo**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto. Porto, 187 p., 2016. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/85282/2/141522.pdf>. Acesso em: 23 maio. 2021.
- CARLOS, C. S. A partir de triângulo amoroso, 'Em Chamas' concebe alegoria sobre divisão da Coreia. **UOL**, 2018. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/42a->



mostra-internacional-de-cinema/2018/10/a-partir-de-triangulo-amoroso-em-chamas-concebe-alegoria-sobre-divisao-da-coreia.shtml. Acesso em: 11 maio. 2021.

CHEN, S. X. Analysis on Haruki Murakami's *Barn Burning*: focusing on the metaphor in the story. **DEStech Transactions on Economics, Business and Management**, Lancaster, v. 1, n. 1, 2019, p. 581-584. Disponível em: <http://dpi-proceedings.com/index.php/dtem/article/view/31047>. Acesso em: 25 ago. 2020.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. **Dicionário dos símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 10–41, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 25 ago. 2020.

CLÜVER, C. **Intermedialidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DINIZ, T.; VIEIRA, A. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELLESTRÖM, L. Adaptação e Intermedialidade. Trad. de Erika Viviane Costa Vieira. In: DOMINGOS, A. C. M.; KLAUCK, A. P.; MELLO, G. M. G. (org.). **Midialidade**: ensaios sobre a comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

EEDEN, F. **A study of dreams**. s.l.: s.n., [1913?].

FAULKNER, W. **Barn Burning**. [online], 1938.

FIORAVANTE, K.; NABOZNY, A. Os Espaços e Paisagens Fílmicos e a Teoria de Gêneros: um ensaio sobre o Western no Cinema. **Caderno de Geografia**, Poços de Caldas, v. 29, n. 56, p. 195-220, mar. 2019. Disponível em: <http://seer.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/17502>. Acesso em: 21 maio 2021.

FLOOD, A. Haruki Murakami's new novel declared 'indecent' by Hong Kong censors. **The Guardian**, 2018. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2018/jul/25/haruki-murakami-novel-indecent-hong-kong-censors-killing-commendatore>. Acesso em: 21 mar. 2021.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Ed. Globo, 2005.

GAUDREULT, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz, 2010 [1989].

HSU, I.; LEE, S. J. Burning: how burning captures the toll of extreme inequality in South Korea. **The Atlantic**, 2018. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/11/burning-movie-imagines-working-class-anxiety-south-korea-lee-chang-dong/575773/>. Acesso em: 23 ago. 2020.

HONNETH, A. **Reificação**: um estudo da teoria do conhecimento. São Paulo: UNESP, 2018.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. de André Cechinel. 2. ed. Santa Catarina: USFC, 2013.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2011.

LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Trad. de Pedro Süsserkind.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACHADO, A. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paullus, 2007.

MAHER, C. What makes Haruki Murakami's books so alluring, yet near-impossible to adapt. **Polygon**, 2018. Disponível em: <https://www.polygon.com/2018/11/4/18055958/haruki-murakami-books-movie-adaptations-burning>. Acesso em: 29 ago. 2020.

MENDES, P. Metáfora. **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**, 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/>. Acesso em: 21 abr. 2021.

MORIN, E. **O paradigma perdido**: a natureza humana. S. l.: Biblioteca Universitária, 1973.

MUNIZ, C. M. Sonhos lúcidos: o surgimento da lucidez onírica e o seu estudo. **Ciênc. cogn.** Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 50-66, jul. 2005. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1806-58212005000200005&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212005000200005&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 25 maio. 2021.

MURAKAMI, H. Queimar celeiros. *In*: MURAKAMI, H. **O elefante desaparece**. Trad. de Lica Hashimoto. São Paulo: Alfaguara, p. 76-86, 2018.

POWERS, J. Burning is the new thriller about toxic masculinity that you didn't know you needed. **Vogue**, 2018. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/burning-movie-review-lee-chang-dong>. Acesso em: 25 ago. 2020.

RODRIGUES, P. Agricultura protegida: cooperação prevê avanços tecnológicos no cultivo protegido de hortaliças. **Hortaliças em revista**, ano IV, n. 17, Brasil: Embrapa, p. 6-9, 2015. Disponível em: <https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/176748/1/EDICAO-17.pdf>. Acesso em: 24 set. 2021.

ROHMER, E. **L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau**. Paris: UGE, 1991.

SANTIAGO, L. Crítica: Em Chamas. **Plano Crítico**, 2018. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-em-chamas-2018/>. Acesso em: 11 mar. 2020.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2012 [1916].

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psic. Clin.** Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/>. Acesso em: 31 maio. 2021.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.

TANAKA, T. Postmodernist views of two Japanese writers on Faulkner: Haruki Murakami and Kenji Nakagami. **Center for Faulkner Studies**, 2018. Disponível em: <https://semo.edu/cfs/teaching/17526.html>. Acesso em: 25 ago. 2020.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP, 2008.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.