

Em chamas: Um conto de Haruki Murakami, um filme de Lee Chang-Dong¹

***Burning: A short-story by Haruki Murakami,
a movie by Lee Chang-Dong***

JOÃO DE MANCELOS*

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação cinematográfica, Cinema sul-coreano, Lee Chang-Dong, Haruki Murakami.

KEYWORDS: Cinematic adaptation, South Korean cinema, Lee Chang-Dong, Haruki Murakami.

Introdução

Haruki Murakami é um escritor contemporâneo consideravelmente popular não apenas no Japão, mas também no ocidente. A qualidade da sua obra, tão poética quanto surreal, atraiu o interesse de diversos realizadores, que a adaptaram ao cinema. Neste âmbito, saliento as películas *Hear the Wind Sing* (1981), de Kazuki Omori, *Attack on the Bakery* (1982) e *A Girl, She's 100%* (1983), ambos de Naoto Yamakawa, *Tony Takitani* (2004), de Jun Ichikawa e *All God's Children Can Dance* (2008), de Robert Logevall.

Várias destas produções passaram despercebidas, por dois motivos: algumas foram visionadas apenas no circuito de festivais, mostras e cineclubes; outras restringiram-se ao mercado do oriente, não sendo distribuídas por cadeias europeias e norte-americanas. No entanto, duas longas-metragens inspiradas em trabalhos do escritor nipónico granjearam a atenção do público e da crítica. A primeira foi *Norwegian Wood* (2010), realizada por Tran Anh Hung, que relata a complexa história de amor entre Toru, um estudante universitário, e Naoko, uma jovem bela e introspetiva, ambos marcados pelo suicídio de Kizuki, um amigo. A longa-metragem repetiu o êxito do romance e foi distinguida em diversos eventos, com destaque para os festivais de cinema do Dubai (2010), Veneza (2010) e Sydney (2011).

* Universidade da Beira Interior.

¹ O presente artigo constitui uma versão mais breve e consideravelmente revista de um capítulo do meu livro *Adaptação Cinematográfica* (Lisboa: Colibri, 2020).

A segunda longa-metragem a merecer destaque intitula-se *Burning* (2018), do realizador sul-coreano Lee Chang-Dong, e adapta o conto «Barn Burning», integrado na antologia *The Elephant Vanishes* (1993), de Murakami. Entre dezenas de outras distinções, o filme foi nomeado para a Palma de Ouro no Festival de Cannes (2018), proposto para melhor filme pela revista *Cahiers do Cinema* e selecionado na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, na edição dos Óscares de 2019.

A adaptação do texto literário «Barn Burning», de Murakami, ofereceu, desde logo duas dificuldades, que Chang-Dong aceitou como desafios. A primeira reside nas diferenças entre o estilo do autor japonês, por um lado, e a linguagem do cinema, eminentemente audiovisual, por outro. Aludindo à singularidade da escrita de Murakami, o ensaísta Ben Sachs afirma que as suas histórias se centram no pensamento das personagens e não tanto nas ações, e acrescenta que os protagonistas são pouco dinâmicos e quase sempre vítimas das circunstâncias (Sachs, 2018, p. 22). Adaptar ao cinema um texto literário com estas características não constituiu, certamente, uma tarefa fácil, nem pôde ser levada a cabo de ânimo leve. Na realidade, o cinema, sobretudo o de pendor mais comercial, concretiza-se através de uma linguagem que privilegia a ação, o exteriorizado, o *mostrar*, por oposição ao *contar*, para fazer progredir o enredo (Lawson, 1967, p. 366).

A segunda dificuldade reside na extensão da história de Murakami, que apresenta apenas vinte páginas de enredo, e que, surpreendentemente, deram azo um filme de 148 minutos. Tal implicou, é evidente, a criação de novos eventos, em consonância com o tom e o género do texto, bem como um aprofundamento das três personagens principais.

Neste artigo, examino as estratégias de adaptação seguidas por Chang-Dong, relativamente a quatro categorias narrativas: personagens, enredo, espaço e tempo. Pretendo, assim, contribuir para uma reflexão acerca da dialética entre a linguagem literária e a audiovisual, a proximidade e o contraste entre ambas, os desafios da adaptação e o poder da criatividade.

1. As três personagens e o seu simbolismo

Como sucede em numerosos contos de Murakami, a narrativa «Barn Burning» centra-se no relacionamento entre uma jovem bela e enigmática e um indivíduo comum, que se sente atraído por ela. O narrador autodiegético, um escritor de 31 anos, encontra uma jovem atraente, de 20 anos, no casamento

de uma amiga. A diferença de idades não impede que entre eles se crie uma empatia romântica: «[A rapariga] Parecia atribuir à idade, à situação de família, ao rendimento e coisas assim o mesmo grau de importância de qualquer outro fator congénito, que tanto podia ser o tamanho dos pés, o timbre vocal ou a forma das unhas» (Murakami, 2017, p. 140).

No conto, a jovem ganha a vida como modelo publicitário, uma atividade que acha tão entediante que recusa numerosas propostas de trabalho. Compensa os escassos rendimentos cortejando alguns namorados, que a sustentam, seduzidos pela sua aparente ingenuidade. Nas palavras do narrador: “E era, de resto, essa simplicidade que provavelmente muitas pessoas achavam atraente. Sobretudo o tipo de homens que, ao verem-se confrontados com toda aquela espontaneidade, se punham ato contínuo, a extrapolar sentimentos que só a eles pertenciam e guardavam dentro de si” (Murakami, 2017, p. 141).

No filme, a rapariga também trabalha na área da publicidade, não como modelo, mas numa posição mais humilde. À porta de uma loja, dança ao som de música agitada e apregoa produtos em saldo. É nesta situação que se encontra com o protagonista, Jong-Su, que entrou no estabelecimento carregado com várias roupas. À saída, a jovem entrega-lhe uma rifa com um número para o sorteio que está prestes a decorrer. O jovem ganha um relógio de mulher, uma prenda inútil, pois não tem namorada. Conversam animadamente e a jovem recorda ao protagonista que ambos já se conheciam, porque tinham habitado no mesmo bairro, na aldeia de Manoo (Chang-Dong, 2018, cap. 1).

Enquanto no conto o incidente desencadeador é apenas referido de passagem (o protagonista e a jovem tinham-se conhecido num casamento), aqui é descrito em pormenor e num tom romântico, ocupando uma cena de seis minutos. Estabelece-se, assim, um conhecimento entre ambos anterior à história, o que proporciona ao espetador uma entrada mais suave na narrativa.

No conto, nenhuma personagem – a jovem, o narrador ou o misterioso amigo da rapariga – apresenta nome, diminutivo ou alcunha, sendo apenas identificados através de pronomes pessoais. Segundo a ensaísta Shu Chen, esta opção estratégica é simbólica: a «ela» é uma jovem igual a tantas outras, anónima, sem nada de específico que a distinga, marginalizada, pobre de recursos económicos e de verdadeiros amigos. O «eu», um narrador participante, representa a sociedade em geral, um público que vê as situações decorrerem, pouco fazendo para intervir. Já o «ele» representará uma classe emergente no capitalismo oriental, constituída por jovens adultos empreendedores, que obtiveram êxito económico (Chen, 2019, p. 584).

Na adaptação cinematográfica, as personagens já possuem nomes: o protagonista é Lee Jong-Su, descomprometido, mais novo do que no conto, mas também com aspirações a escritor; a rapariga, atraente, é Shin Hae-Mi; e o seu novo namorado é Ben (sem apelido), um homem alguns anos mais velho, que conheceu no aeroporto de Nairobi.

Trata-se de uma transformação interessante e que concede profundidade à história, pois as personagens passam a representar dois grupos socioeconómicos característicos da sociedade sul-coreana atual, onde decorre o enredo: Jong-Su e Hae-Mi encarnam os típicos jovens na faixa dos vinte anos, desempregados ou com baixos rendimentos. Pelo contrário, Ben simboliza o empreendedor que ascendeu a um confortável lugar na hierarquia económica e não se coíbe de o demonstrar, através de sinais exteriores de riqueza, como o Porsche ou as festas elitistas que frequenta (Sachs, 2018, p. 22).

2. O episódio da pantomima

No texto literário, um dos passatempos da jovem reside em aprender a pantomima, uma arte tradicional que goza de grande popularidade no Japão. O seu talento mesmeriza o narrador, que explica, fascinado:

À sua esquerda, tinha uma taça de vidro cheia de tangerinas e, à direita, um prato destinado a colocar as cascas – era esta a disposição. De facto, tratava-se de um cenário imaginário, uma vez que não existia ali qualquer objeto. Ela pegava numa das tangerinas saídas da sua imaginação, fingia que a descascava vagarosamente, introduzia um a um os gomos na boca, cuspiam os caroços e, quando acabava, juntava tudo e depositava os restos no prato à sua direita. Repetia a operação as vezes que fossem necessárias. (...) garanto que, ao vê-la repetir aquele gesto dez ou vinte minutos (...), tinha a impressão de que, pouco a pouco, a realidade em relação a tudo o que me rodeava era como que aspirada e se desvanecia. (Murakami, 2017, pp. 141-142)

Perante o espanto e a admiração do amigo, a jovem explica: «Não se trata aqui de fingir que *existe* uma tangerina, mas sim de esquecer que *não existe*. Só isso» (Murakami, 2017, p. 142).

No filme, o episódio da pantomima recebe maior destaque, pois situa-se perto do início da película, numa altura em que o espetador absorve com mais atenção as situações apresentadas. Para além disso, constitui um momento determinante para a empatia entre os jovens, por coincidir com a sua primeira

saída a dois. Para o êxito da cena, contribui a atriz que desempenha o papel de Hae-Mi, concedendo ao momento uma sensualidade quanto a mim apenas esboçada no texto literário.

No contexto da pantomima, Hae-Mi finge que lança ao ar o fruto, descasca a tangerina, retira o caule e põe-no de lado, com cautela, mastigando com prazer os gomos. Jong-Su assiste à cena, mesmerizado, enquanto a amiga lhe explica: «Isto não tem nada a ver com jeito. Tem a ver com isto». Aponta para a cabeça. «Não penses que está aqui uma tangerina. É esse o segredo. A seguir, ficas com água na boca e vai saber-te mesmo bem» (Chang-Dong, 2018, cap. 1). Esta última frase, imbuída de segundos sentidos, abrirá caminho para a cena de amor, algum tempo depois, no apartamento da jovem.

Numa opinião que perfilho, Chen aponta para um conceito importante quer no conto, quer na adaptação cinematográfica: a possibilidade da coexistência de dois elementos que, pelas leis da lógica, se excluiriam (Chen, 2019, p. 582). Neste caso, o fruto não tem uma existência corpórea, não pertence ao mundo real, nem pode ser percebido pelos sentidos. Contudo, encontra-se presente, sem dúvida, na imaginação da mima e do amigo. No conto e no filme, verificar-se-ão outras situações, que não deixarei de assinalar, em que os opostos coexistem. Tal adensa o caráter surrealista da história, um traço subjacente a toda a obra de Murakami, e reforça o tom de mistério da película.

3. Hae-Mi e Jong-Su: um namoro solitário

No conto, o escritor e a jovem encontram-se uma ou duas vezes por mês, para tomarem uma bebida e escutarem música *jazz*, num bar da cidade (Murakami, 2017, p. 142). Com o passar do tempo, tornaram-se confidentes, em parte porque a rapariga possui o dom de saber escutar, tranquilizando, em voz suave, o narrador:

Quando estávamos juntos, conseguia descontraí-me verdadeiramente. Esquecia-me por completo dos aspetos fastidiosos associados ao meu trabalho, bem como de todas as coisas estúpidas que pareciam nunca ter solução e daquelas ideias absurdas que, regra geral, saem da cabeça de pessoas absurdas. (Murakami, 2017, p. 142)

No filme, os vários encontros que a narrativa literária menciona não são mostrados – uma estratégia acertada, pois não haveria grande vantagem em repetir os «rendez-vous» entre Hae-Mi e Jong-Su. Em vez disso, o guionista e

o realizador optaram por criar uma situação que está ausente do conto e revela o progresso no seu namoro. Hae-Mi conduz Jong-Su ao apartamento suburbano ou dormitório, como lhe chama, onde vive na companhia de Bolha, um gato. O espaço é minúsculo, como a jovem admite, com algum embaraço: «O quarto dá para norte, por isso está sempre frio e escuro. Só recebe a luz do sol uma vez por dia. (...) A luz do sol bate na janela da Torre Seul e reflete-se no meu quarto. É só por breves momentos. É preciso muita sorte para conseguir ver» (Chang-Dong, 2018, cap. 1). Quebrado o gelo, fazem amor, dando início a uma etapa mais íntima na relação.

Por contraste com Hae-Mi, que vive em Seul, num minúsculo apartamento, o seu amigo reside em Paju, numa moradia campestre, de dimensões razoáveis, pertença do pai, Lee Yongsuk. A câmara revela a decoração da casa e sugere algumas características da personalidade de Jong-Su. O desarrumo geral da residência e o sofá onde dorme, com os lençóis em desalinho, indiciam uma pessoa desorganizada e solitária. As numerosas fotos expostas na parede exibem, orgulhosamente, o passado militar da família. As várias estantes com livros sugerem um jovem culto e introspetivo (Chang-Dong, 2018, cap. 1).

Também reveladora do passado do jovem é a ida a tribunal, onde o advogado acusa o seu pai de agressão a um funcionário do município de Paju. Tal violência é característica da sua personalidade e conduziu ao divórcio, marcando disforicamente o passado do filho (Chang-Dong, 2018, cap. 2).

Graças a estes pequenos episódios, a personagem de Jong-Su é mais aprofundada na película do que na narrativa literária. Como tal, suscita uma maior empatia por parte do espetador, que talvez se identifique com ele ou sinta compaixão pelas suas fragilidades (Frensham, 2003, pp. 86-87). Tal estratégia permite ainda estabelecer um paralelo entre o protagonista e a sua amiga: ambos são jovens, com baixos rendimentos, solitários, provenientes de famílias disfuncionais. No fundo, parece-me, são almas *quase* gémeas.

4. A chegada do amigo enigmático

No conto, aquando da morte do pai, a rapariga recebe uma pequena herança que lhe permite concretizar o sonho de uma viagem à Argélia, um facto que é transmitido apenas de passagem ao leitor e não parece ter um significado profundo. Pelo contrário, no filme, o projeto de Hae-Mi de visitar o Quénia esboça-se logo na primeira saída dos jovens e tem o peso simbólico de uma viagem de autodescoberta:

Vou para África. (...) Ando a poupar para conseguir ir viajar. (...) Sabes quem são os bosquímanos do deserto de Kalahari? Eles descrevem dois tipos de pessoas famintas. (...) Pequena fome e grande fome. ‘Pequena fome’ é alguém que está literalmente com fome. ‘Grande fome’ é uma pessoa que tem fome de saber o significado da vida. É alguém que deseja saber o significado de estarmos vivos. (Chang-Dong, 2018, cap. 1)

Na narrativa literária, a jovem empreende a jornada a África e só regressa passados três meses. O narrador espera-a no aeroporto e espanta-se ao vê-la sair da porta de desembarque de braço dado com um jovem, possivelmente seu namorado. O escritor descreve-o nestes termos, que não deixam de revelar uma ponta de ciúme:

Andava pela casa dos vinte anos, era alto, bem constituído, e exprimia-se corretamente. Possuía um leque de expressões um tanto reduzido, o que me permite, quando muito, incluí-lo na categoria das pessoas simpáticas e ser obrigado a reconhecer que, de uma maneira geral, causava boa impressão. As mãos eram grandes e tinha dedos longos. (Murakami, 2017, p. 143)

Tal como sucede no conto, também no filme, Jong-Su vê a rapariga sair do cais de desembarque na companhia de Ben, um jovem mais velho do que ambos, que conhecera em Nairobi (Chang-Dong, 2018, cap. 2). É tão nítida a proximidade de Hae-Mi a Ben quanto a indiferença da jovem em relação a Jong-Su. Após a longa ausência, a amiga mal o cumprimenta e expressa mais entusiasmo em comer um guisado do que em relatar as novidades. Sentindo-se excluído, Jong-Su condu-los ao restaurante na sua carrinha: no banco de trás, Ben ri e fala alto ao telemóvel; à frente, Hae-Mi tecla freneticamente no *smartphone* e contempla a paisagem, em silêncio. A bela fotografia, mostrando o pôr-do-sol a tombar sobre os campos, acentua a solidão melancólica de Jong-Su.

No conto, o pequeno grupo desloca-se a um restaurante, onde a jovem transmite as impressões da viagem a África e mata saudades de comida típica japonesa. Já o novo amigo da rapariga alude laconicamente à sua profissão, limitando-se a revelar que trabalha no negócio da importação e exportação de mercadorias. Estaria a poupar o interlocutor a uma descrição entediante ou ocultaria algo? Quando o narrador procura conhecer mais sobre o namorado da rapariga, esta pouco esclarece: «Ele não dá a impressão de trabalhar por aí além, tanto quanto me é dado ver. Farta-se de se encontrar com pessoas e passa horas ao telefone, isso tenho de reconhecer» (Murakami, 2017, p. 145).

No filme, o episódio do restaurante adquire maior destaque e permite conhecer mais profundamente Hae-Mi. Esta relata ao amigo a sua jornada ao Kalahari, o deserto que referira no primeiro encontro. A excursão terminara num parque de estacionamento, apinhado de turistas, para observarem o ocaso. A beleza tocante da cena, com o céu tingido de diversas cores, deixara Hae-Mi de olhos marejados de lágrimas: «Devo estar no fim do mundo. Foi o que pensei. Quero desaparecer como aquele pôr-do-sol. Morrer é muito assustador, mas só quero desaparecer como se nunca tivesse existido» (Chang-Dong, 2018, cap. 3).

Jong-Su sente-se tocado por este episódio, que a amiga, visivelmente emocionada, lhe relata. Já Ben confessa, para espanto de todos: «Fico admirado quando as pessoas choram. Mas não me lembro de alguma vez ter derramado uma lágrima» (Chang-Dong, 2018, cap. 3). Esta insensibilidade constitui, parece-me, uma pista reveladora acerca da personalidade de Ben, marcada pela psicopatia, como se verificará no enredo.

Numa cena que não tem contraponto na narrativa literária, Jong-Su encontra-se com Ben e a amiga num café luxuoso. Ben segura na mão da rapariga e lê-lhe a sina:

Hae-Mi, tens qualquer coisa de diferente. (...) Há algo no teu coração. Uma pedra. Essa pedra faz-te sofrer. É por esse motivo que és incapaz de desfrutar plenamente das coisas. (...) É por isso que és incapaz de saborear comida deliciosa. Ou que és incapaz de dizer a um homem que gostas dele. (...) Tens de extrair a pedra. Queres que o faça? (...) Só tens de confiar em mim. Segura na minha mão e fecha os olhos. Agora, abre a mão. (Chang-Dong, 2018, cap. 3)

Num passe de magia, Ben apresenta uma pequena pedra, supostamente extraída do seu coração, para espanto da rapariga e de Jong-Su. Interpreto esta cena como um subtil prenúncio do assassinato de Hae-Mi, às mãos de Ben, perto do desfecho da película.

A cena seguinte do filme também não surge no conto, mas afigura-se-me relevante para reforçar o mistério que rodeia Ben. Jong-Su é convidado a almoçar na residência do novo amigo. Os espaços caracterizam indiretamente as personagens, permitindo estabelecer contrastes. A casa rural do pai de Jong-Su é, como referi, ampla, mas despojada de luxos; o apartamento suburbano de Hae-Mi é acanhado, humilde, atravancado de roupas e pequenos objetos do interesse de uma jovem sul-coreana moderna; já a habitação de Ben é meticulosamente arrumada, com mobiliário moderno, revelando posses e bom-gosto (Chang-Dong, 2018, caps. 1-3).

Quando Jong-Su entra no quarto de banho, não contém a curiosidade e revista o armário. Ali, encontra um cofre com a maquilhagem de Hae-Mi e uma gaveta com joias e enfeites, o que permite inferir que os dois vivem juntos. Aproveitando um momento de privacidade, longe do seu anfitrião, Jong-Su e Hae-Mi fumam e conversam na varanda. Atónito, o amigo questiona a rapariga acerca de Ben, um jovem apenas seis anos mais velho do que ele, mas claramente abastado: «Como é que se leva este estilo de vida com essa idade? Viajar pelo estrangeiro, conduzir um Porsche, ouvir música enquanto cozinha massa». Por fim, sentencia: «Ele é o grande Gatsby», numa alusão ao protagonista do romance de F. Scott Fitzgerald, também ele um jovem enigmático, rico e de profissão desconhecida. Por fim, pergunta: «Por que achas que anda a sair contigo? Já pensaste nisso?» A rapariga dá uma resposta evasiva: talvez ele a ache interessante (Chang-Dong, 2018, cap. 3). Será esse o verdadeiro motivo? A questão adensa o mistério e deixa uma sombra a pairar sobre a narrativa.

5. Uma revelação perturbadora

No conto, a jovem e o seu namorado telefonam ao narrador, para lhe anunciarem uma visita. Chegam ambos à casa deste, situada no campo, numa viatura de luxo. Estão animados e trazem consigo um farnel opíparo: sanduíches de rosbife, salada, salmão fumado, gelado de mirtilo, uma garrafa de vinho branco (Murakami, 2017, p. 146). Após a refeição, o namorado da jovem convida-os a fumarem um charro, enquanto escutam discos com composições de Miles Davis e de Johann Strauss. Vencida pelo cansaço, a rapariga despe-se, enverga uma camisola do narrador e dirige-se ao andar de cima para fazer uma sesta. Então, o namorado da rapariga e o narrador entabulam um estranho diálogo. Aquele afirma: «De vez em quando, deito fogo a um celeiro» (Murakami, 2017, p. 148). Acrescenta que, após o ato de vandalismo, se queda a observar o espetáculo com uns binóculos, sabendo que a polícia não se incomoda em investigar (Murakami, 2017, p. 150).

Sem pruridos morais, reitera a inocuidade deste gesto, num testemunho que se revelará, posteriormente, importante para a compreensão da personagem:

O que há mais são celeiros espalhados por esse mundo à espera de uma coisa: que eu lhes deite fogo. Celeiros isolados à beira-mar, celeiros construídos no meio dos arrozais. (...). Em menos de um quarto de hora, ficam reduzidos a cinzas que é uma beleza. É como se nunca tivessem existido. Ninguém sofre com isso.

Desaparecem, simplesmente. Um, dois, foi um ar que lhes deu. (Murakami, 2017, p. 151)

Nesta parte do arco narrativo, o filme não difere significativamente do conto. Hae-Mi e o namorado telefonam a Jong-Su, anunciando que o desejam visitar. Ben insiste em conhecer a localidade onde a jovem residiu durante a infância. Na realidade, não há muito para ver, pois a casa de Hae-Mi e o poço contíguo, onde alegadamente caíra aos sete anos, já desapareceram. Nas palavras da rapariga, sumiram «sem deixar rasto» – um indício subtil do que lhe irá suceder também, perto do epílogo quer do conto, quer do filme (Chang-Dong, 2018, cap. 4).

Tal como na história de Murakami, no alpendre, os três conversam sobre trivialidades e partilham um charro. A novidade em relação ao conto reside no instante em que a rapariga, sob o efeito do estupefaciente, se despe da cintura para cima. Depois, em silhueta contra o sol poente, dança, cambaleando, e mima uma ave em pleno voo. Trata-se, talvez, da cena mais bela da película. Dela ressuma uma atmosfera encantatória, graças à beleza da fotografia, centrada no corpo da jovem e na paisagem campestre. Para o efeito, contribui a banda sonora, um *jazz* lânguido, que sintoniza a tranquilidade do ocaso. Finda a dança, regressada à realidade, a jovem chora. Evocará memórias da infância? Pensará na aparente inutilidade da sua existência? Pressentirá o destino que a aguarda? Perante a plurissignificação da cena, cada espetador colocará as suas hipóteses acerca do desenrolar da história (Chang-Dong, 2018, cap. 4).

Os jovens, agora mais descontraídos, conversam e trocam confidências. Jong-Su afirma detestar o pai, por causa dos seus problemas de agressividade, que levaram a mãe a abandoná-lo a ele e à irmã. Na altura, o pai reagiu ao abandono, obrigando o menino a pegar fogo às roupas que a progenitora deixara para trás. Esta cena dá a Ben a deixa para confessar que, de dois em dois meses, incendeia estufas abandonadas, por passatempo. Ainda que admita tratar-se de um crime, não sente remorso, nem receia ser apanhado: «É como se estivessem à minha espera para as queimar e quando as vejo desfazerem-se em cinzas, fico eufórico». Intrigado, Jong-Su pergunta: «És tu que decides se são ou não são inúteis?», Ben responde: «Eu não decido nada. Aceito-o simplesmente. Aceito que estão à espera de ser reduzidas a cinzas (...) Não existe certo nem errado. Apenas os princípios morais da natureza» (Chang-Dong, 2018, cap. 4). Ben salienta a *amoralidade* do seu ato, a insignificância do que desaparece nas chamas e, no fundo, a indiferença perante o que existe ou não.

Tal coexistência de opostos recorre em ambas as narrativas, apresentando pontos essenciais em comum. O namorado da jovem admite que é ilegal

incendiar a propriedade alheia. Contudo, não considera que se trate de um crime significativo, pois são estruturas inúteis, ou seja, tanto faz existirem como não – tal como a tangerina da pantomima. No entanto, para além da perspectiva da lei e do próprio civismo, coloca-se uma questão de ordem moral: será correto destruir? O namorado descarta tal prurido, parecendo sugerir que um ato de vandalismo funciona até como escape para manter a normalidade. Evidentemente que esta desvalorização do princípio do certo e do errado coloca a personagem no plano da *amoralidade* e tal indiferença e indistinção constituem traços típicos dos psicopatas, como se deduzirá ser o caso do namorado da jovem (Chang-Dong, 2018, cap. 4).

6. A investigação e o crescendo de suspense

No conto, o visitante confessara ao escritor que veio numa espécie de viagem de reconhecimento em busca de celeiros e descobriu um que pretende destruir, ali perto. O romancista fica intrigado com a revelação: qual será o celeiro? Dispõe-se a desvendar o enigma e, de mapa na mão, calcorreia várias propriedades (Murakami, 2017, p. 154). Com paciência, vai reduzindo a quantidade de celeiros prováveis a apenas cinco, que cumprem as seguintes condições: isolados, abandonados, dimensão razoável, passíveis de arderem em quinze minutos. Ao longo de um mês, vigia-os, sem que nada aconteça. Começa a desconfia das reais intenções do namorado da jovem:

Às tantas, comecei a perguntar a mim mesmo se, ao contar-me aquela história, não estaria o tipo a ver se me incentivava a tomar eu a iniciativa de deitar fogo ao celeiro. Posto de outro modo: aquela imagem de um celeiro incendiado instalara-se para todos os efeitos no meu espírito, e a cada dia que passava ganhava contornos mais definidos, como acontece quando se injeta ar no pneu de uma bicicleta. E tanto assim era que, palavra de honra, alturas havia em que quase me sentia tentado a riscar o fósforo, enquanto esperava que ele entrasse em ação. (Murakami, 2017, p. 155)

No filme, Ben faz uma revelação semelhante: procura uma estufa para incendiar, ali perto. Tal confidência perturba tanto Jong-Su que lhe provoca um pesadelo que não tem correspondência na narrativa de Murakami. O jovem sonha que é uma criança e contempla, hipnotizado, o espetáculo de um celeiro em chamas. Subtilmente, a cena pode ligar-se ao momento da infância em que

o seu pai destruíra pelo fogo as roupas da mãe, que abandonara a casa a seguir a mais um episódio de violência doméstica (Chang-Dong, 2018, cap. 4).

As sequências seguintes da película mostram Jong-Su obcecado com a revelação de Ben. Tal como no conto, o jovem percorre os campos limítrofes, a pé ou na sua camioneta, com a ajuda de um GPS e do *Mapa das Estradas de Paju*, para examinar estufas suscetíveis de serem incendiadas pelo amigo. No entanto, a busca revela-se inconclusiva, reforçando, deste modo, o tom de mistério da narrativa fílmica (Chang-Dong, 2017, cap. 5).

7. O desaparecimento da jovem

No conto, o tempo corre sem o romancista ter notícias nem da rapariga, nem do namorado desta. Jong-Su empreende uma última tentativa para contactar a jovem, ao escrever um bilhete no bloco de notas, que deixa na sua caixa de correio, repleta de publicidade: «Dá-me notícias tuas» (Murakami, 2017, p. 158). Porém, não obtém resposta. Um ano depois, o apartamento da rapariga recebeu novos inquilinos e, como afirma o narrador, a jovem parecia ter desaparecido do *mapa* – termo que recorda o mapa onde assinalara os celeiros.

Em meados de dezembro, no meio da azáfama das compras natalícias, depara-se com o veículo de luxo do amigo estacionado no parque de um café. Encontra-o no interior e pergunta-lhe como acabou a história do celeiro. O jovem replica: «Deitei-lhe fogo, naturalmente. Ardeu que foi uma beleza. Mantive a minha promessa, tal como tinha dito». Acrescenta que o ato ocorreu perto de casa do narrador, cerca de dez dias após a visita que lhe fizera com a namorada. O escritor queda-se perplexo por lhe ter escapado esse incêndio. O amigo alvitra: «As coisas por vezes estão de tal forma perto, que não damos conta delas» (Murakami, 2017, p. 157).

O escritor pergunta-lhe pela rapariga, pois não atende chamadas, não se encontra em casa e deixou de frequentar o curso de pantomima. O ex-namorado replica que também nunca mais a viu e acrescenta:

Se bem a conheço, ela não possui um cêntimo. Tem uma agenda cheia de nomes, mas ninguém com quem possa contar de facto. Não, retiro o que disse. Em ti, ela depositava confiança. E não digo isto por delicadeza. Acredito que tu és uma pessoa que ocupa um lugar especial na vida dela. E tanto assim que sempre senti uns certos ciúmes, confesso (...). (Murakami, 2017, p. 158)

Estas palavras revelam a imagem de desprezo que o jovem acalenta da rapariga: em sua opinião, trata-se de uma pessoa pobre, parasita, inútil.

No filme, a narrativa prolonga-se, sendo concedido mais tempo e destaque às várias tentativas frustradas de Jong-Su para encontrar Hae-Mi, o que adensa o mistério e aumenta o suspense. Este viaja até casa da rapariga, mas não consegue abrir a porta com o código digital. As insistentes chamadas para a amiga também se revelam infrutíferas. Em desespero, bate com os punhos na porta do apartamento. É, então, interpelado pela porteira que, não sem relutância, lhe concede acesso ao pequeno estúdio. Tudo se encontra impecavelmente arrumado, algo invulgar em Hae-Mi; não há qualquer sinal de luta, nem nenhum aviso acerca de uma ausência (Chang-Dong, 2018, cap. 5).

Jong-Su não desiste e questiona agora a antiga patroa de Hae-Mi, que diz nada saber acerca dela, e comenta ainda que a vida é difícil para as mulheres na Coreia do Sul e que muitas trabalham desesperadamente para liquidarem as dívidas. Outra tentativa de resolver o mistério do desaparecimento da jovem, a ida à aula de pantomima que esta frequentava, não resulta em nenhuma pista útil (Chang-Dong, 2018, cap. 5).

Por fim, Jong-Su vê, por acaso, o automóvel de Ben, e persegue-o. Decidido, entra num café onde o amigo parou para relaxar e confronta-o com o mistério: «Tenho andado a pensar... O que aconteceu à estufa?» O amigo sorri: «Ah! A estufa... Ainda te lembras disso. Queimei-a, como é óbvio. Não restou anda. Eu disse-te que o faria». «Perto de minha casa?», indaga Jong-Su. «Claro. Muito perto. (...) Um ou dois dias depois de ter estado em tua casa. (...) Se calhar, escapou-te por estar demasiado perto. (...) Às vezes, não vemos aquilo que está debaixo do nosso nariz» (Chang-Dong, 2018, cap. 5).

A conversa é interrompida por uma jovem lojista que, na sua simplicidade, recorda Hae-Mi. Será mais uma rapariga desprotegida e carenciada, semelhante à namorada anterior? À saída, Jong-Su pergunta a Ben se tem visto a amiga comum. Este responde: «Hae-Mi simplesmente desapareceu como uma nuvem de fumo» (Chang-Dong, 2018, cap. 5). Acrescenta ainda que a jovem está falida, não fala com a família e não tem amigos. Tal como no conto, revela que Jong-Su era a única pessoa especial em quem ela confiava. Estas palavras, que quase coincidem com as do texto de Murakami, incentivam o jovem a prosseguir a busca.

Um leitor ou espetador atento não deixará de relacionar dois eventos que ocorrem em simultâneo: o celeiro queimado/estufa destruída e o desaparecimento da jovem. Na interpretação da ensaísta Shu Chen, a estrutura inútil da qual ninguém sente falta simboliza a rapariga. Nesta linha, incendiar celeiros/estufas

constitui uma imagem usada pelo namorado desta para assassinar alguém. Eis a chave para compreender o enredo: «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).

Contrariamente ao texto literário, no filme, a busca de Jong-Su prossegue. Tal estratégia aumenta o suspense e revela quer a desconfiança do jovem em relação a Ben, quer o seu amor por Hae-Mi. Numa primeira etapa, procura respostas no singelo restaurante onde a família dela trabalha. Contudo, para sua decepção, os parentes não desejam vê-la até que pague uma dívida. Para além disso, tratam-na como uma mitômana incorrigível, descartando os relatos da rapariga como fantasias. Por exemplo, a história de a jovem ter caído a um poço, aos sete anos, seria falsa, pois essa estrutura nem sequer existia perto (Chang-Dong, 2018, cap. 6). A cena reforça a ideia de Hae-Mi como uma pessoa banida até pela própria família.

Após uma ausência de dezasseis anos, a mãe de Jong-Su telefona-lhe a marcar encontro para trocarem novidades. O jovem aproveita para lhe falar de Hae-Mi, perguntando se a mãe se recorda de ter havido um poço na aldeia. Esta confirma essa existência, dando credibilidade à história da rapariga. O protagonista, como é óbvio, sente-se confuso perante tais informações contraditórias (Chang-Dong, 2018, cap. 6).

De súbito, o ritmo do filme, até aí algo contemplativo, aumenta, noutra situação que não tem contraponto na história de Murakami. Sem ser visto, Jong-Su persegue o veloz Porsche de Ben, através dos campos, movido pela suspeita de que reside ali a resposta para o desaparecimento da jovem. Ambos abandonam os carros. Jong-Su espia Ben a contemplar uma represa, numa cena subitamente estática. A perseguição não surtiu qualquer resultado e o mistério parece insolúvel (Chang-Dong, 2018, cap. 6). Tal como referi, ocorre nas narrativas literária e cinematográfica uma coexistência de opostos que desafia a lógica: a jovem *existe* (na memória e nas preocupações do seu amigo) e *não existe* (encontra-se ausente, para parte incerta, possivelmente vítima de Ben).

8. Clímax e epílogo: pontas soltas ou enlace?

No conto, o destino da jovem permanece um mistério por desvendar, pelo que o desfecho é aberto, podendo cada leitor imaginá-lo de acordo com a sua

interpretação. Tal parece-me uma estratégia aliciante, pois transforma quem lê num coautor da história. O único dado certo é que a rapariga permanece no pensamento do escritor, como se infere do brevíssimo epílogo:

Todas as manhãs, continuo a passar pelos celeiros quando faço a minha corrida. Dos cinco que ficam perto de minha casa, nem um foi ainda incendiado. Nem tão-pouco ouvi falar de qualquer outro celeiro que tenha sido pasto das chamas. Dezembro está de novo à porta, as aves migratórias voam por cima da minha cabeça. E vou avançando nos anos.

À noite, no escuro, volta e meia dou por mim a pensar nos celeiros incendiados até se transformarem em cinza. (Murakami, 2017, p. 159)

Já o filme sugere uma resolução para o enigma do desaparecimento da jovem. Numa cena que não tem contraponto na narrativa literária, Jong-Su sobe ao apartamento de Ben, que espera por alguns convivas para uma festa informal. Para seu espanto, o que parece ser o gato de Hae-Mi, Bolha, está agora na casa do amigo abastado. Ben limita-se a explicar: «Trouxe um gato vadio para cá há pouco tempo. Era tão adorável» (Chang-Dong, 2018, cap. 6). Jong-Su pede licença, vai aos lavabos e, tal como fizera na última visita, rebusca uma gaveta do armário. Aí descobre um objeto que lhe é familiar: o relógio digital cor-de-rosa que lhe saíra no sorteio, logo no início do filme e que, então, oferecera a Hae-Mi (Chang-Dong, 2018, cap. 6).

Entretanto, aproveitando a chegada de uma conviva, o gato consegue escapulir-se. Jong-Su desce à garagem coletiva, para procurar o felino. Chama-o pelo nome e ele vem até si, confiante. Jong-Su sabe agora, sem sombra de dúvida, que se trata do gato de estimação de Hae-Mi. O seu rosto revela, em simultâneo, espanto e terror perante as implicações desta descoberta (Chang-Dong, 2018, cap. 6).

Ao longo do serão, a nova namorada de Ben relata, com entusiasmo, a história de uma viagem à China. Parece-me nítida a semelhança entre a sua postura, simplicidade e até entoação e os modos de Hae-Mi. Numa cena onde a intensidade dramática advém sobretudo da premência do que não é dito, Jong-Su contempla-a. Do outro lado da sala, o amigo observa-o, enquanto boceja, talvez já saturado da sua nova conquista. O destino desta rapariga (cujo nome nunca é pronunciado, como se ela não fosse sequer um ser humano) torna-se evidente para o protagonista e para o espetador. Cambaleante, esmagado pela revelação e apesar do protesto de Ben, Jong-Su abandona a festa (Chang-Dong, 2018, cap. 7).

Mais tarde, na pequena propriedade de Jong-Su, uma vaca é levada de camioneta para abate. O rosto do jovem tolda-se. É lícito interpretar a cena num plano simbólico: o animal inocente e desprotegido, pode ser equiparado a Hae-Mi ou a qualquer outra conquista sacrificial de Ben (Chang-Dong, 2018, cap. 7).

No final, o novo-rico maquilha a sua namorada, como se esta fosse uma boneca, despojando-a, implicitamente, da sua humanidade e reforçando a ideia de posse. Depois, funambula pelo campo, tranquilo, talvez em busca de estufas para incendiar. Deduz-se que telefonara a Jong-Su, dizendo-lhe que se encontra com Hae-Mi, e a marcar um encontro.

Jong-Su aparece na velha camioneta e, de imediato, se apercebe de que caíra numa cilada. O ponto climático do filme constrói-se através de uma montagem acelerada, que enfatiza a ação: ambos lutam, Jong-Su apunhala Ben, este tenta acoitar-se no Porsche, mas não consegue e sucumbe. Exausto, Jong-Su liberta-se de toda a roupa e coloca-a no interior da viatura. Numa reviravolta imbuída de justiça poética, o jovem incendeia o carro de Ben (Chang-Dong, 2018, cap. 7).

No filme, o destino de Hae-Mi não é conhecido, mas existem indícios suficientes para que o espetador compreenda que foi assassinada por Ben, por a considerar tão sem valor quanto as estufas arruinadas. Sachs prefere o desfecho aberto na narrativa do escritor japonês, por várias razões que apresenta sucintamente:

I find Lee's ending less satisfying than Murakami's in part because it tries to make a concrete point about Jong-Su, where Murakami prefers to leave things open-ended. The author's writing lingers in the memory because of its tantalizing lack of resolution; Lee, in pursuing graspable insight, points to his fundamental incompatibility with Murakami. The film's insights about the driftlessness of South Korean millennials also grant the story a more distinctive social context than one typically finds in Murakami's fiction suggesting somewhat reductively that the central mystery can be read as a metaphor for young people's inability to establish meaningful roots in their lives. (Sachs, 2018, p. 23)

Embora compreenda o ponto de vista de Sachs, creio que uma narrativa cinematográfica assume mais relevância quando, em vez de se limitar a recriar o texto literário, o usa como um ponto de partida para o transformar ou subverter. Tal mudança é mais interessante do que a mera *fidelidade*, tantas vezes usada como bitola para legitimar ou validar um filme (Bluestone, 1973,

p. 219). Na obra de Chang-Dong, as transformações empreendidas tornam o enredo socialmente mais relevante, quer no contexto sul-coreano, quer no mundo capitalista, onde os mais desfavorecidos são usados por aqueles que, desprendidos de escrúpulos, tudo compram e corrompem.

Conclusões

João Baptista de Brito afirma que «na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema pelo viés da literatura» (Brito, 2006, p. 131). Nas páginas anteriores, realizei este exercício, verificando que desafios e soluções foram encontradas por Lee Chang-Dong, de molde a transportar para o grande ecrã o conto «Barn Burning», de Haruki Murakami.

Desta análise retiro, de forma sumariada, três conclusões importantes. Primeiro: o realizador conseguiu transformar uma história de vinte páginas numa longa-metragem invulgarmente extensa, pois ultrapassa as duas horas. Tal adveio não apenas do ritmo contemplativo do filme, mas sobretudo da inclusão de episódios novos. Destaco a criação de um subenredo (o passado familiar traumático de Jong-Su), que permite ao espetador conhecer com maior profundidade o protagonista e gerar empatia com ele; o prolongamento da investigação acerca do desaparecimento de Hae-Mi, geradora de suspense e mistério; e um epílogo que sugere que Ben teria assassinado a jovem, por a considerar sem valor.

Segundo: Chang-Dong mudou o local do enredo do Japão para a Coreia do Sul, situou a história no presente e enquadrou as personagens em grupos socioeconómicos típicos da sociedade onde decorre a ação. Hae-Mi é uma rapariga urbana, de classe média-baixa, com escassos rendimentos; Jong-Su, um jovem oriundo do meio rural, com uma situação pouco melhor do que a sua amiga; Ben pertence aos novos-ricos, jovens empreendedores que emergiram na sociedade coreana atual. Com esta estratégia, o realizador imprimiu relevância social à história, criticando os mais abastados que desvalorizam a importância dos desfavorecidos.

Terceiro: no filme, a história retém a componente surreal, associada indelevelmente ao estilo de Murakami, mas acentua o mistério, género no qual a película se pode encaixar. Sem deixar de ser uma narrativa centrada sobretudo nas personagens, é reforçada, agora, a parte da ação, nomeadamente com Jong-Su a assassinar Ben de modo a vingar Hae-Mi.

O ensaísta norte-americano Geoffrey Wagner, no clássico *The Novel and the Cinema* (1974), propõe três níveis de adaptação cinematográfica: transposição (o filme transcreve diretamente o texto literário), comentário (a película apresenta algumas mudanças, mas mantém a proximidade ao espírito do texto) e analogia (ocorrem numerosas alterações, pois o filme aspira a ser uma obra diferente) (Wagner, 1975, pp. 222-227). Acerca deste último nível, Wagner escreve: «(...) representa um considerável afastamento, com vista a criar outro trabalho artístico» (Wagner, 1975, pp. 226).

Face às numerosas alterações relativamente ao conto no espaço, tempo e perfis biográficos das personagens, e aos extensos acrescentos ao enredo original e ao epílogo, enquadraria este filme no terceiro nível: o da analogia. Este é, quanto a mim, o patamar de adaptação mais criativo, pois requer do guionista e do realizador talento, técnica e sensibilidade artística para reinventar o texto original. De resto, a adaptação constitui de uma tarefa inevitável, pois a transição do meio linguístico para o visual implica mudanças e soluções imaginativas para que o filme resulte como tal (Bluestone, 1973, p. 219). Como afirma Robert Stam: «a fidelidade não é um princípio metodológico (...) Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação» (Stam, 2008, p. 20).

Tendo aceitado este desafio, Chang-Dong levou a bom termo e com mestria uma delicada tarefa: trazer gente de papel e tinta e um enredo tecido em palavras, poucas ações e um denso monólogo interior para a linguagem de luz, som e movimento que edifica a sétima arte.

Referências bibliográficas

- BLUESTONE, G. (1973). *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press.
- BRITO, J. B. (2006). *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco.
- CHANG-DONG, L. (realizador). (2018). *Em chamas*. Coreia do Sul: Pine House Film.
- CHEN, S. (2019). Analysis on Haruki Murakami's 'Barn Burning' – Focusing on the Metaphor in the Story. *2019 International Conference on Advanced Education and Management* (pp. 581-584). Lancaster: DEStech Pub.
- FRENHAM, R. (2003). *Screenwriting*. London: Hodder & Stoughton.
- LAWSON, J. H. (1967). *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

- MURAKAMI, H. (2017). *O elefante evapora-se*. Trad. M. J. Lourenço. 6.^a ed. Alfragide: Casa das Letras.
- SACHS, B. (Nov. 29-Dec. 5, 2018). Lost in Translation: Lee Chang-Dong's *Burning* demonstrates the perils of trying to adapt Haruki Murakami to the screen. *Chicago Reader*, 48.9, 22-23.
- STAM, R. (2008). *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. M. A. Kremer, & G. R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- WAGNER, G. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.

TÍTULO: *Em chamas*: Um conto de Haruki Murakami, um filme de Lee Chang-Dong

RESUMO: O filme *Burning* (2018), do realizador sul-coreano Lee Chang-Dong, adapta o conto «Barn Burning», publicado na antologia *The Elephant Vanishes* (1993), de Haruki Murakami. Neste artigo, examino as estratégias de adaptação seguidas por Chang-Dong, relativamente a quatro categorias narrativas: personagens, enredo, espaço e tempo. Deste modo, desejo contribuir para uma reflexão acerca da dialética entre a linguagem literária e a audiovisual, a proximidade e o contraste entre ambas, os desafios da adaptação e o poder da criatividade.

TITLE: *Burning*: A short-story by Haruki Murakami, a movie by Lee Chang-Dong

ABSTRACT: The movie *Burning* (2018), by South Korean director Lee Chang-Dong, adapts the short-story «Barn Burning», included in the anthology *The Elephant Vanishes* (1993), by Haruki Murakami. In this article, I examine Chang-Dong's adaptation strategies, regarding four categories: characters, plot, space and time. In this way, I wish to contribute to a reflection upon the dialectics between the literary and the audiovisual language, the proximity and the contrast between both, the challenges of adaptation and the power of creativity.