

DE *DESONRA* A *DESONRA*: A ADAPTAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA

Bruna Marcelo Freitas (UNEMAT/PPGEL)¹
Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT/ AML)²

Resumo: Esse artigo propõe-se a discutir as aproximações e distanciamentos entre o romance *Desonra* (2000), de J. M Coetzee, e o filme homônimo, lançado em 2008 e dirigido por Steve Jacobs. Para tanto, como suporte teórico, adotamos as obras de Stam, Bakhtin, Genette, entre outros. Os resultados indicam que os aspectos espaço-temporais não fogem nem ao romance nem ao filme, no entanto, este último transforma tais elementos em expressão máxima do conflito dramático. Por outra via, a obra fílmica distancia-se do romance à medida que não alcança a subjetividade do protagonista frente ao conflito trágico em que vive, que é, diga-se de passagem, muito bem arquitetado por Coetzee.

Palavras-chave: *Desonra*; Aproximações; Distanciamentos; Cinema e literatura

O fascínio que provoca o filme hoje talvez possa ser equiparado ao que suscitava o romance nos séculos XIX. Muitas vezes, o cinema se constrói a partir da literatura, adotando as narrativas literárias como fonte de inspiração. Tal fato desperta-nos o interesse e está na raiz dessa proposta de estudo, que se constitui em uma análise comparatista entre o romance *Desonra* (2000), de J. M Coetzee, e o filme homônimo, lançado em 2008 e dirigido por Steve Jacobs. O romance *Desgrace* foi publicado em 1999 e traduzido para o português por José Rubens Siqueira em 2000, para a editora Companhia das Letras. Tal análise pauta-se na identificação das aproximações e distanciamentos entre os dois objetos selecionados, bem como na distinção entre eles.

O objetivo não é estabelecer fronteiras ou reforçar preconceitos no tocante à relação literatura e cinema. Ao contrário, a perspectiva que se insinua é a de compreender as diferenças como parte significativa entre essas duas formas de expressão artística que são distintas, por excelência, como aponta Pereira (2009, p.67): “Literatura e Cinema são dois sistemas semióticos distintos com linguagens diversas e complementares”. Embora essas linguagens complementem-se, não se deve esperar ou conceber o texto cinematográfico como uma cópia fidedigna do texto literário, mas percebê-lo na sua singularidade e independência, não perdendo de vista, é claro, o texto original.

¹ Graduada em Letras (UNEMAT) e Educação Física (UFMT), Mestre em Estudos Literários (UNEMAT) e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - PPGEL/UNEMAT. Contato: bmfreitas_tga@hotmail.com.

² Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso, Sócio efetivo da Academia Mato-Grossense de Letras e Sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Cáceres. Doutor em Letras pela USP e pós-doutorado pela UFRGS. Contato: agnaldosilva2001@uol.com.br.

A adaptação: dialogismo e intertextualidade

Na tentativa de propor uma linguagem alternativa para tratar da adaptação de romances ao cinema, Robert Stam (2006) aponta que a crítica tem sido moralista, utilizando expressões pejorativas para designar uma espécie de “prejuízo” que o cinema tem causado à literatura, não mencionando os “ganhos” que ela tenha obtido. O autor considera que os estudos estruturalistas e pós-estruturalistas modificam muitos desses preconceitos. Ele sugere que, em lugar de termos denegritivos como “infidelidade” e “traição”, utilizemos outros como: adaptação enquanto leitura, crítica, re-escrita, recriação, transmutação, dialogização e outros. Claro que cada terminologia direciona-se a uma faceta distinta da adaptação. Por exemplo, a adaptação enquanto leitura pressupõe que o romance suscita várias possibilidades de leituras, logo, estas se caracterizarão, inevitavelmente, pessoais, parciais, conjunturais, com interesses específicos.

Stam (2006, p.28) propõe, a partir dos conceitos de “dialogismo”, de Bakhtin, e de “transtextualidade”, de Genette, um novo modelo teórico prático para lidar com a narrativa, aspectos estilísticos e temáticos das adaptações. O autor toma o “dialogismo” bakhtiniano em seu aspecto mais amplo, como múltiplas possibilidades oferecidas por todas as práticas discursivas da cultura, como fonte expressiva de comunicação que atinge o texto não só por citações explícitas, mas também através de “sutil retransmissão textual”. Assim, não só textos literários e não literários participam dessa busca mais ampla das ideias, como também a própria fala cotidiana.

Quanto à “transtextualidade”, Genette desenvolveu esse conceito, a partir de Bakhtin e Kristeva, na obra *Palimpsestes* (1982). Em suas palavras: “[...] esse objeto (o da Poética) é a *transtextualidade*, ou transcendência textual do texto, que eu já definia, grosseiramente, por tudo o que põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1982³ apud TRIGO, 198?, p.23).

Genette apud Trigo (198?), Pageaux (2011) e Stam (2006) delimita cinco tipos de relações transtextuais: Intertextualidade (formas de citação, plágio ou alusão), Paratextualidade (relação do texto e seu paratexto, dentro de uma obra literária – título, prefácio, posfácio etc.); Metatextualidade (o comentário, a relação que liga um texto com o outro); Arquitextualidade (taxonomias genéricas sugeridas ou rejeitadas pelo

³ Gérard Genette. *Palimpsestes*. Paris, 1982, p.7.

título textual); e Hipertextualidade (relação do “hipertexto” com um texto anterior, o hipotexto). Referindo-se a essa última, Pageaux (2011) salienta o papel do comparatista, no sentido de retomada dos princípios analíticos do hipotexto no hipertexto.

Essas noções não tratam do cinema, mas, para Stam (2006), podem ser aplicadas ao cinema e à adaptação, sendo que a hipertextualidade talvez se apresente o tipo de maior relevância para a adaptação. Vejamos como isso se opera:

o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar (STAM, 2006, p.50).

Essas transformações poderão absorver ou alterar os gêneros disponíveis e intertextos, por meio do enfoque de ideologias em voga, bem como pela mediação do estilo de estúdio, moda ideológica, contingências políticas e econômicas, preferências autorais, celebridades carismáticas, valores culturais, entre outros aspectos (STAM, 2006).

Dessa forma, cabe ao crítico, considerar todas essas nuances ao analisar a adaptação cinematográfica de romances, tendo em mente que essa adaptação configura-se um trabalho de leitura e escrita, e que a própria análise crítica passa, de semelhante modo, pelo crivo da subjetividade de um olhar. É, pois, uma leitura. Nesse caso, faz-se substancial, por certo, que o estudioso tome a obra de arte como “conhecedor” - utilizando o conceito de Walter Benjamin (1969) -, ou seja, refere-se àquele que, contrariamente à massa que recebe a obra de arte como objeto de diversão, de distração, fazendo com que esta mergulhe em si, absorvendo-lhe, recebe a obra de arte em uma atitude de recolhimento, nela mergulha, dissolvendo-se.

Desonra: uma leitura intertextual

O romance *Desgrace* (1999), de J. M. Coetzee, foi traduzido para o português em 2000, pela editora Companhia das Letras, por José Rubens Siqueira. A obra constitui-se

por 24 capítulos e é contextualizada pela sociedade sul-africana pós-colonialista, trazendo à tona, de forma “nua e crua”, as consequências das práticas segregacionistas do regime *Apartheid*.

A história é contada por um narrador onisciente seletivo - recorrendo à terminologia de Norman Friedman -, que apresentará o protagonista David Lurie, homem de 52 anos de idade, divorciado por duas vezes, pai de uma filha que mora em uma fazenda interiorana, professor universitário (línguas modernas), erudito e solitário. Tem a intenção de compor uma ópera em homenagem a Byron, mas a tarefa é sempre protelada. É despreocupado com a indiferença de seus alunos por suas aulas. Mantém a rotina de visitar, pontualmente, uma prostituta com codinome Soraya, que tem idade para ser sua filha, nas tardes de quinta-feira. No entanto, a sistematizada rotina de Lurie começa a declinar quando ele descobre que Soraya tem filhos. Como muda o clima entre eles, Soraya, por fim, dispensa-o. O declínio acentua-se quando o protagonista, embora consciente do equívoco em efetivar um caso com Melanie, uma aluna jovem, mesmo assim o faz. Desse modo, é acusado, julgado e condenado. Refugia-se na fazenda de Lucy, sua única filha, e passa a conhecer a precária e violenta realidade da África do Sul pós-*apartheid*. Aos poucos, nesse lugar, vai reconhecendo a sua impotência diante de tanta brutalidade, roubo, violência, abuso sexual, vingança e vários problemas sociais, bem como, frente às perspectivas de Lucy, avessas a sua ideologia eurocêntrica.

O filme *Desonra*, lançado em 2008, dirigido por Steve Jacobs, cujo roteiro é adaptado por Ana Maria Monticelli, constrói-se a partir dessa narrativa, configurando-se, pois, uma adaptação da obra-prima homônima de Coetzee. Jacobs (2008) preserva a essência do enredo do hipotexto, mas, como sabemos, o hipertexto é um outro texto e se dá a partir de transformações de várias ordens.

Na obra cinematográfica, vemos os fatos se desenrolarem pelo olhar da câmara que acompanha David Lurie, desaparecendo a voz do narrador presente na obra literária. Trata-se de um narrador fílmico externo, e que elabora o seu texto de uma forma não-verbal. Esse tipo de narrador, aponta Cardoso (2003, p.63), seria designado por Sarah Kozloff por “Câmara-narrador” ou “Realizador de Imagens”, por Black de “Narrador Intrínseco”, e por André Gaudreault de “Narrador Fundamental” ou “Narrador Principal”.

Para Cristóvão (2010), os planos são as cenas de um filme e afetam a capacidade emocional do público. O plano inicial, “primeiro plano”, “grande plano” ou *close*⁴ (CRISTÓFANO, 2010), direciona-nos aos olhos do protagonista que está em um quarto olhando pela janela. A velocidade que se move a câmera é lenta, na tentativa de abarcar a subjetividade, as profundezas de seu ser. A cena seguinte nos informa que ele está na companhia de uma mulher, jovem adulta e negra. Temos um breve diálogo entre eles e a câmera se move lentamente outra vez - “primeiro plano”, focando partes dos corpos nus do casal no próprio ato sexual. O corpo negro feminino unido ao corpo branco de David anuncia o próprio núcleo dramático da obra: as relações entre brancos e negros, na sociedade sul-africana, durante o período pós-*Apartheid*.

Mais adiante, o conflito se delineia com maior nitidez, o protagonista “seduz” a sua jovem aluna Melanie, utilizando-se das prerrogativas de seu cargo. Ele a convida para almoçar e não dá chances para que ela se esquive. Durante o almoço, há um claro desconforto da moça pela situação que ele está encaminhando. David pede para que ela não se preocupe, pois ele não deixaria as coisas irem longe demais. Há um corte (interrupção da tomada que está sendo captada pela câmera), o ângulo da câmera muda, “câmera alta” ou *Plongée* (a câmera filma de cima para baixo), encontramos o protagonista tendo relações sexuais com Melanie. Ela está absorta, parece inconsciente ou morta. A cena é impactante e, inevitavelmente, impressiona o espectador.

Walter Benjamin (1969) fala do efeito de choque provocado pelo cinema. Elucida-o na comparação entre a tela do filme e a do quadro. Nesta, a imagem não se move, convidando o espectador a contemplar-lhe; porém, naquela, a imagem se move e não pode mais ser fixada. Assim, “A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque precisa ser interceptado por uma atenção aguda” (BENJAMIN, 1969, p.12).

O espectador é submetido ao “efeito de choque” - de que fala Benjamin – em muitos momentos do filme também. Após o envolvimento com sua aluna, David é denunciado e, posteriormente, “julgado” e “condenado” pela comissão representativa da Universidade da Cidade do Cabo. Vai para a fazenda de sua filha, em uma cidade

⁴ Trata-se do plano de maior intensidade dramática, pois as personagens apresentam-se de forma mais nítida (CRISTÓFANO, 2010).

interiorana, e lá conhece uma realidade violenta e cruel da África do Sul. Ao voltar de um passeio acompanhado de sua filha Lucy, encontra três rapazes negros mexendo com os cachorros do canil. Os jovens os atacam. A câmara acompanha David (Figuras 1 e 2), de forma que não temos as cenas que mostram a violência sofrida por Lucy. O efeito de choque é inevitável:



Figura 1 – David em chamas⁵



Figura 2 – David após apagar o fogo

Notamos que tanto os espectadores de *Desonra* quanto os leitores do hipotexto são expostos ao efeito de choque, porém, de formas distintas. Como diria Pereira (2009, p.50), “O cinema mostra. O escritor, pela palavra, descreve”. A obra cinematográfica torna a imagem mais próxima que o hipertexto, vemos, assim, diante do aparelho, o contexto social contraditório, violento e devastador da África do Sul, as tensas relações entre brancos e negros em período pós-colonial, a disputa pela terra e as relações de poder.

Além da imagem em movimento, própria da linguagem fílmica, acreditamos que esse efeito também seja alcançado em decorrência de questões narratológicas relacionadas ao tempo. Os narratologistas do cinema, de acordo com Stam (2006), baseiam-se, especialmente, na análise narratológica do tempo no romance, atentos às principais categorias desenvolvidas por Genette - ordem, duração e frequência. Ao tratar do romance de ficção, Genette enfoca a relação dos eventos contados com a maneira ou sequência pela qual são narrados.

O filme *Desonra*, contrariamente ao romance, não contempla as anacronias, especificamente as analepses (*flashbacks*), que evidenciam a tensão existencial do protagonista (lembração de Melanie e de Byron e Teresa). Vejamos como isso se dá:

⁵ Todas as imagens deste trabalho foram retiradas do filme *Desonra* (JACOBS, 2008).

David sempre alimentara uma vida de prazeres sexuais, porém, divorciado por duas vezes, aos 52 de idade, vê-se diante de uma problemática, as contingências do tempo materializadas em sua aparência – prenúncios da velhice -, e tem dificuldade de lidar com isso, muitas vezes, resolve-se pagando prostitutas. A situação se complica ainda mais após se interessar pela jovem Melanie, que não retribui o interesse, embora ele insista no idílio. Em alguns momentos da narrativa, a imagem de Melanie surgirá naturalmente, na voz do narrador: “Sem avisar, volta uma lembrança da garota: de seus lindos seiozinhos de bicos arrebitados, da barriga dura e lisa. [...]” (COETZEE, 2000, p.77). Além das analepses dessa ordem, temos aquelas que envolvem Byron e Teresa. O protagonista tem um projeto de compor uma opera para o casal – embora seja sempre adiado. Constantemente, perde-se pensando em Teresa, imaginando a sua situação como amante de Byron e projetando um outro olhar para o romance dessas personagens. Teresa é a representação metonímica de sua própria condição trágica, visto que David reconstrói e enfatiza uma mulher abandonada, envelhecida e apaixonada, sussurrando de paixão por Byron, enquanto este teria partido para livrar-se dela. Ele é esse homem que vive o conflito trágico de forma intensa, e o hipotexto nos oferece essa perspectiva. Por outro lado, o hipertexto não contempla esse aspecto à medida que suprime essas analepses e realiza o que Genette (2010, p.78) chamou de “excisão”, ou seja, “O procedimento redutor mais simples, mas também o mais brutal e mais agressivo à sua estrutura e sentido, consiste então numa supressão pura e simples, ou excisão, sem nenhuma outra forma de intervenção”.

Temos, na adaptação, a excisão de vários eventos, dentre os quais, podemos citar: o encontro acidental com Soraya acompanhada de seus filhos, a visita e hospedagem de Melanie à/na casa de David, a ligação do Sr. Isaacs pedindo ao professor que a convencesse a não desistir dos estudos, entre outros episódios que foram amputados do hipertexto. Além disso, a duração dos eventos narrados se opera em velocidade distintas nas duas obras. O hipertexto claramente condensa os acontecimentos do hipotexto, imprimindo velocidade máxima à história fílmica. Vemos, num “estalar de dedos”, David ser “notificado” pelo pai de Melanie, o Sr. Isaacs, e logo ser julgado pela comissão universitária.

Soma-se a esse contexto a frequência com que os fatos ocorrem e são narrados em ambas as obras. O hipertexto, predominantemente, utiliza-se da “narração-singulativa”⁶ para contar os eventos, apresentando uma única vez fatos que ocorrem diversas vezes no romance, como os encontros ou contato de David com Rosalind, sua ex-mulher. Esse procedimento dar-se-ia para se alcançar uma “concisão”, conceito que Genette (2010, p.86) explica conceito que Genette (2010, p.86) explica: “[...] tem como norma sintetizar um texto sem suprimir nenhuma parte tematicamente significativa, mas reescrevendo-o em estilo mais conciso”.

Por outro viés, o filme traz, por diversas vezes – nos diálogos com Rosalind, com Lucy, Com Bev e com a comissão de julgamento -, a evocação do “caso” que o professor estabeleceu com sua aluna, ou seja, trata-se da “narração repetitiva” – terminologia de Genette. Nesse sentido, o episódio é reforçado várias vezes, sugerindo que a violência que David sofrerá funcione como uma forma de “punição” por seus atos anteriores. Mas esses atos, ao que parece, não apenas dizem respeito ao seu relacionamento com Melanie, como também a toda ação repressora e violenta do colonizador no território sul-africano. Seria uma espécie de vingança histórica, nas palavras de Lucy, referindo-se à experiência agressiva e traumática que passou: “Acho que eles me marcaram [...] Talvez me julguem devedora de algo”⁷.

Embora não acompanhemos Lucy na condição de vítima dos três jovens, o desenrolar dos planos mostrará a dimensão de seu sofrimento. Ela entra em constante conflito com o pai, que, por sua vez, rejeita qualquer possibilidade da permanência da filha naquele lugar. A perspectiva eurocêntrica de David se choca à postura de Lucy. O espaço assume papel destacável, pois é o cerne das discussões entre os dois.

É certo que o espaço liga-se à noção imediata de tempo. Daí se deprenderia o conceito de cronotopo de Bakhtin (2010), pensado em termos de conteúdo-formal da literatura, mas que nos auxilia a compreender o papel do espaço e tempo, também, na adaptação. Para o autor, “Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (BAKHTIN, 2010, p.211).

⁶ Refere-se a um único evento é narrado apenas uma vez. Modalidade de narração genettiana muito utilizada nos filmes de ficção (CRISTÓFANO, 2010).

⁷ Expressão retirada do filme *Desonra* (JACOBS, 2008).

A adaptação cinematográfica de *Desonra* mostra ações, espaços e tempos que tinham sido narrados ou sugeridos durante o romance. Criam-se novas relações cronotópicas, assim como novos acabamentos do herói, agora, pelo diretor, Steves Jacobs. É possível naturalmente perceber o contraste “centro x periferia” com a mudança de David da Cidade do Cabo (Capital Legislativa) para Cabo Leste (província). O protagonista será exposto a uma nova dinâmica social em que os problemas (Figuras 3 e 4) que, antes, eram-lhe distantes passam a materializar-se em seu corpo, afetando suas relações com o outro, com o universo a sua volta e consigo mesmo.



Figura 3 – Meninos em um lixão



Figura 4 – Mendiga em frente do hospital

Estamos nos referindo a um contexto pós-*apartheid*, em que as relações entre negros e brancos assumem novos contornos, aos poucos, os primeiros tentam ocupar as posições que lhes eram negadas pelos opressores, dignas de legítimos cidadãos, e o choque com o discurso neocolonialista é inevitável. Sobre a noção de neocolonialismo, Shohat e Stam (2006, p.77) explicam que “O termo neocolonialismo designa uma hegemonia geo-econômica”, podendo significar a “repetição com diferença, um ressurgimento do colonialismo”.

Assim, as relações cronotópicas expressam essa tensão tanto na obra literária quanto na obra fílmica. No entanto, o hipertexto as enfatiza como o seu maior motivo. Espaço-tempo seriam os catalisadores do conflito. Deparamo-nos com David frequentemente em situação desconfortante em Cabo Leste, ora discutindo com sua filha, ora com Petrus - o empregado e, mais tarde, coproprietário da fazenda de Lucy. De um lado, o discurso neocolonialista (David), do outro, a resistência anticolonialista na ação dos nativos buscando o posicionamento social que lhes foi negado por longo período de dominação (Petrus), e no entremeio, a adaptação entre esses polos, visando uma espécie de conciliação (Lucy). É, claro, que o choque entre esses polos não se dá

de forma amena, e os elementos hipertextuais encontram-se esteticamente organizados no sentido de mostrar essa complexa realidade da África do Sul pós-*apartheid*, de tal modo que as ideologias são postas em embate *continuum*.

Os planos finais (Figuras 5 e 6) nos darão fortes indicativos que essa tensão ideológica perpetua-se, mas, também, que os povos nativos, outrora oprimidos (1652/1994), buscam novas perspectivas sociais, contrárias ao antigo regime.



Figura 5 – Casas de Lucy e de Petrus



Figura 6 – Casas de Lucy e de Petrus

Na figura 5, o contraste é nítido. A casa de Petrus, colorida, recém-construída representa essa dinâmica de superação dos nativos com as perspectivas que se abrem a partir de 1994, afinal, ele é um empregado que vai estrategicamente buscando dominar a terra de Lucy, até tornar-se coproprietário de sua fazenda. O movimento lento da câmara distancia a imagem e vemos, agora (figura 6), as casas de um outro ângulo, “câmara alta”, abarcando a fazenda em maior proporcionalidade. Esse plano distanciado sugere que esse processo de busca dos nativos por seu lugar é contínuo e crescente, assim como, indica a inevitável adaptação à nova estrutura social daqueles que um dia exerceram a “dominação”. A casa velha e desbotada de Lucy representa essa adaptação necessária, diante de um mundo que se transformou.

O diretor Steve Jacobs, portanto, dá vida a um contexto espaço-temporal, potencializando os conflitos ideológicos do hipotexto. Por outra via, seja pela ausência da voz de um narrador (presente no romance), ou devido às estratégias narratológicas relacionadas ao tempo, ou ainda pelos procedimentos de excisão e concisão empregados na obra, o hipertexto não consegue lidar com a representação dos movimentos da subjetividade de David, ou seja, com a sua vida interior, e como consequência, não dá a conhecer a dimensão do conflito trágico que vive o protagonista, tal como está delineado na obra literária.

Algumas considerações

Ao propor-se uma análise comparatista entre um romance e sua adaptação, fica inevitavelmente a questão sobre as suas condições de produção. Nesse sentido, o próprio conteúdo artístico das obras abordadas denuncia tais condições, se atentarmos a seus períodos de elaboração. A obra *Desgrace*, de J. M. Coetzee, foi publicada em 1999, apenas cinco anos após o fim do regime de segregação da África do Sul (1994), agraciou o autor com o *Booker Prize* em 1999, e no ano de 2003, o escritor conquista o Nobel de Literatura. No entanto, Coetzee foi apontado, devido ao premiado romance *Desonra*, como racista pelo Congresso Nacional Africano (CNA), sendo este o partido hegemônico no governo pós-*Apartheid*. A tensão ideológica acaba reverberando na produção artística, e em muitos aspectos a explica.

Coetzee é reconhecido pela crítica como um símbolo da literatura pós-colonialista da África do Sul. Tamanha é a sua relevância nesse cenário que em 2008 foi lançada a adaptação do romance *Desonra*, com a direção de Steve Jacobs, roteiro adaptado por Ana Maria Monticelli e protagonizada por John Malkovich. No entanto, ao que parece, o filme não chegou aos cinemas brasileiros, circulando, no Brasil, por meio de DVD. Talvez a massa ainda olhe para obra de arte, como mera distração, diria Benjamin (1969). De toda a forma, podemos inferir que a data de lançamento do filme é próxima do período de publicação do romance, e ambos contextos são períodos de produções aproximados e marcados pelo deslocamento social de uns, reordenamento de outros e adaptação à nova ordem que começa a se estabelecer depois de mais de três séculos de dominação (1652/1994) na então independente África do Sul.

Como vimos, tais aspectos espaço-temporais não fogem nem ao romance nem ao filme, entretanto, este último transforma tais elementos em expressão máxima do conflito dramático, recebendo novos contornos do Diretor Jacobs. Além disso, as estratégias narratológicas empregadas na adaptação demonstram a dinamicidade projetada no/pelo hipertexto em relação ao hipotexto. Ou seja, os recursos estéticos priorizaram uma concisão e acentuação dos eventos narrados no romance. Essa estratégia contribui para incitar o efeito de choque no espectador. Por outra via, a obra fílmica distancia-se do romance à medida que não alcança a subjetividade do protagonista frente ao conflito trágico em que vive, que é, diga-se de passagem, muito bem arquitetado por Coetzee.

Referências

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: GRÜNNEWALD, J. L. **A Ideia do Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

CARDOSO, L. M. A problemática do Narrador: da literatura ao cinema. In: **Lumina** - Juiz de Fora - Facom/UFJF - v.6, n.1/2, jan./dez, 2003, p. 57-72.

COETZEE, J. M. **Desonra**. Trad. José Rubens Siqueira. 4ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CRISTÓFANO, S. O diálogo entre cinema e literatura em “Frankenstein”. In: **Raído**, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 253-265, jan./jun. 2010.

DESONRA. **Disgrace**. Direção: Steve Jacobs. Produção: Anna Maria Monticelli, Emile Sherman e Steve Jacobs. África do Sul/Austrália: Flashstar, 2008, DVD (119 min), colorido.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva voz, 2010.

PAGEAUX, D. H. “Literaturas, Intertextualidade, Interculturalidade”, In.. **Musas da encruzilhada. Ensaios de Literatura Comparada**. São Paulo: Hucitec/ UFSM, 2011.

PEREIRA, O. A. Cinema e literatura: dois sistemas semióticos distintos. In: **kaliopé**, São Paulo, ano 5, n.10, ago./dez. 2009. p.42-69.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**: Multiculturalismo e representação. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 37-87.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, nº. 51, julho-diciembre, 2006, p. 19-53.

TRIGO, S. Da urgência do comparatismo dos estudos literários luso-afro-brasileiro. In: **Ensaios de Literatura Comparada Luso-afro-brasileiros**. Lisboa: Veja, 198?