

**PERSONAGENS E TRAMA NA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA DE  
*DESONRA* (2000) DE J. M. COETZEE**

Prof. Dra. Ximena Díaz Merino<sup>1</sup>

Mestranda Ruane Maciel Kaminski Alves<sup>2</sup>

**RESUMO:** A relação entre a obra literária e a produção cinematográfica desperta vários questionamentos como o conceito de adaptação que parte de uma narrativa e, normalmente, esta fadada a comparação ou validação de sua fidelidade com o romance. Neste sentido, este trabalho se propõe refletir sobre as relações entre a construção dos personagens e da trama no espaço literário e no espaço fílmico nas obras, o romance *Desonra* (2000), de J. M. Coetzee e o filme homônimo *Desonra* (2008) dirigido por Steve Jacobs. O romance *Disgrace* (1999) foi traduzido para o português como *Desonra* por José Rubens Siqueira em 2000 para a editora Companhia das Letras. Considera-se uma adaptação, de acordo com Diniz (2005), quando há uma equivalência de função entre os signos nos diferentes sistemas semióticos. Assim, pode-se entender o filme analisado como uma adaptação, pois se verifica que as funções distributivas foram diretamente transferidas para o cinema, ou seja, os elementos ou ações que se ligam linearmente ao texto. A obra fílmica analisada, portanto, capta estes elementos e os traduz para o filme, mantendo o fio da estória e a trama.

Palavras-chave: filme; romance; literatura comparada; literatura sul-africana; linguagem literária e fílmica.

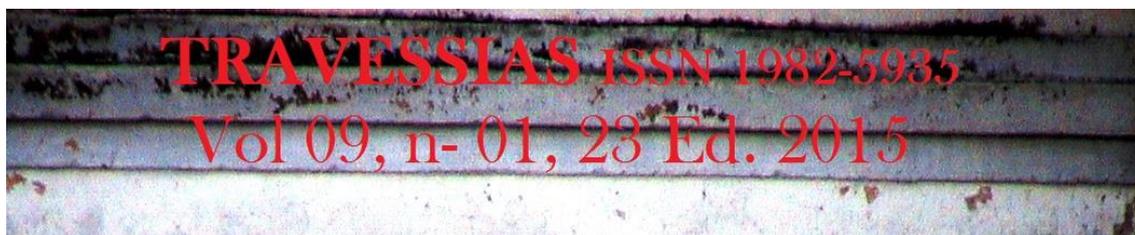
**ABSTRACT:** The relationship between the literary work and film production arouses many questions as the concept of adaptation that part of a narrative and usually is doomed to comparison or validation of their faithfulness to the novel. Thus, this study aims to reflect on the relationship between the construction of the characters and the plot in the literary space and filmic space in the works, the novel *Desonra* (2000), JM Coetzee and of the eponymous film *Desonra* (2008) directed by Steve Jacobs. The novel *Desonra* (1999) was translated into Portuguese as *Disgrace* by José Rubens Siqueira in 2000 for the Companhia das Letras publishing house. It is considered an adaptation, according to Diniz (2005), when there is a function of equivalence between the signs in different semiotic systems. Thus, one can understand the movie analyzed as an adaptation, since it was observed that the distributive functions were directly transferred to the film, in other words, the elements or actions that bind linearly to the text. The film work analyzed thus captures these elements and translates them for the film, keeping the thread of the story and the plot.

**KEYWORDS:** film; novel; comparative literature; South African literature; literary and filmic language.

---

<sup>1</sup> Doutora e Mestre em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta de Literatura Hispano-Americana da Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE.

<sup>2</sup> Graduada em História pela Universidade Estadual de Londrina. Mestranda no programa de pós-graduação Stricto Sensu em Letras Linguagem e Sociedade da UNIOESTE.

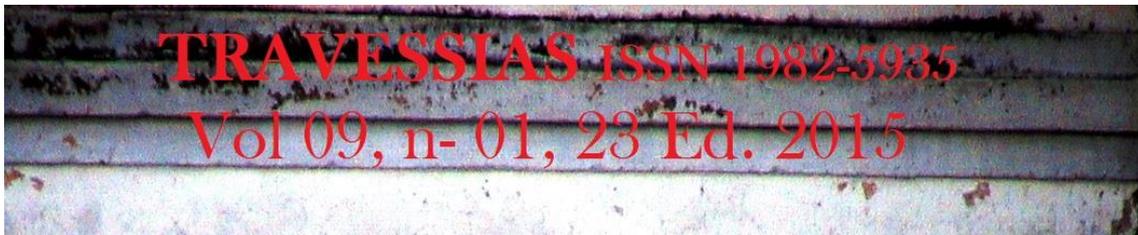


## INTRODUÇÃO

A relação entre a obra literária e a produção cinematográfica desperta vários questionamentos como o conceito de adaptação que parte de uma narrativa e, normalmente, esta fadada a comparação ou validação de sua fidelidade com o romance. Esta compreensão, entretanto, valoriza o literário em detrimento do fílmico e estabelece um movimento unilateral para o processo de adaptação. As novas proposições sobre os estudos das adaptações, segundo Thais Flores Diniz, no livro *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem* (2005), passaram a enfatizar os elementos fílmicos, ou seja, preocupar-se com as formas de adaptação que podem ser realizadas e na espécie de adaptação que o filme se propôs a assumir. Desta maneira, assume-se que não há apenas uma forma correta de adaptação das obras literárias para o filme.

Para o teórico James Naremore, os processos de tradução vão além da simples transposição, mas, se configuram como uma transformação, assim, segundo Diniz (2005), o autor se apoia “[...] na ideia de que ‘todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos’” (DINIZ, 2005, p.17). Esse dialogismo se revela pela constante relação entre as referências, que colocam os textos em processo de reciclagem, transformação e transmutação. O crítico se propõe, portanto, a analisar não apenas as formas, mas as relações ideológicas com a narrativa literária e com o meio social no qual a produção fílmica é realizada. Assim, como aponta Lefevere, citado por Silva (2002), “a tradução é, sem dúvida, a reescrita de um texto de partida” (LEFEVERE apud SILVA, 2002, p.27), ou seja, considera-se tradução o processo de passagem da narrativa literária para a não-verbal, mas os conceitos de fidelidade não se remetem a simples transposição, mas devem levar em consideração o texto de origem, porém também se adequa à realidade e às necessidades do momento do tradutor e da sociedade que vivem.

Neste sentido, este trabalho se propõe refletir sobre as relações entre a construção dos personagens e da trama no espaço literário e no espaço fílmico nas obras, o romance *Desonra* (2000), de J. M. Coetzee e o filme homônimo, *Desonra* (2008), dirigido por Steve Jacobs. O romance *Disgrace* (1999) foi traduzido para o português como *Desonra* por José



Rubens Siqueira em 2000 para a editora Companhia das Letras. O livro aborda o contexto do mundo pós-colonial marcado pela injustiça e pelo deslocamento do homem branco no mundo sul-africano. Desonra aborda a inversão de poderes e de papéis sociais na relação colonizador-colonizado, na qual é evidente a condição do homem branco na nova sociedade pós-*apartheid* que transformou a antiga superioridade branca em minoria e a sujeitou à condição de excluídos que necessitavam se adequar à nova sociedade da África do Sul marcada pelo passado segregacionista.

A Lei de Terras de 1913, que concedia 87% das terras à minoria branca, foi revogada em 1995 e deu início a mudança no poder. Esta mudança no poder é notada no romance com a reviravolta na condição de David Lurie, personagem central que, após uma denúncia por ter abusado de sua aluna mais jovem e negra, Melanie Isaacs, é demitido e tem que se mudar para a área rural, onde vive sua filha, Lucy, branca e homossexual, passando a vivenciar uma condição de dependência e, sobretudo, de decadência moral, econômica e social. Lucy também representa esta inversão, no momento em que se compreende como “estrangeira” na terra nativa e vê, aos poucos, o domínio das suas terras alternar para o seu funcionário negro da fazenda, Petrus, que negocia com ela em troca de sua segurança.

Considera-se uma adaptação, de acordo com Diniz (2005), quando há uma equivalência de função entre os signos nos diferentes sistemas semióticos. Assim, pode-se entender o filme analisado como uma adaptação, pois se verifica que as funções distributivas foram diretamente transferidas para o cinema, ou seja, os elementos ou ações que se ligam linearmente ao texto. Estas funções dividem-se outras duas categorias, as cardinais e as catalizadoras, sendo as primeiras os pontos cruciais da narrativa que, se alterados, causariam insatisfação no público. A obra fílmica analisada, portanto, capta estes elementos e os traduz para o filme, mantendo o fio da estória e a trama.

## **PERSONAGENS E TRAMA NA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA DE *DESONRA* (2000) DE J. M. COETZEE**

O roteiro adaptado é de Anna-Maria Monticelli e apresenta o percurso percorrido pelo protagonista, David, professor universitário que vive impulsionado por seus desejos e,

como o poema de Byron, “[...] sua loucura não era da mente, mas do coração. Um coração enlouquecido” (DESONRA, 2008). Após assediar sua aluna negra, Melanie, perde seu cargo na universidade. Assim, cai em “desonra” e muda-se para a cidade de Salem, onde mora sua filha Lucy, e, neste momento, enfrenta situações adversas, como ter que enfrentar que ele não é o único que se move pelos seus desejos e que, neste contexto, as diferenças étnicas e culturais predominam e o marcam como desfavorecido. O desenrolar das ações dos personagens se justificam pela realidade e história da África do Sul pós-*apartheid*.

Torna-se necessário evidenciar que o romance e o filme possuem uma função narrativa, mas através de meios de expressão próprios. O romance dispõe apenas de uma linguagem verbal que, pode incitar no leitor outros efeitos sensoriais, enquanto o cinema dispõe além de uma linguagem verbal, expressa nos títulos e subtítulos, uma linguagem oral, através de diálogos e, como disserta Diniz (2005), também possui outros meios, como a música e a imagem visual, “porém o pensamento, mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema” (DINIZ, 2005, p.21). Esta dificuldade de acesso ao subjetivo dos personagens é evidente na adaptação do livro *Desonra* para o cinema, pois, enquanto no livro, através de um narrador heterodiegético, que se apresenta em terceira pessoa e constrói juízos de valor acerca das ações dos personagens, podemos compreender as ideias e intenções de David sobre ele e sobre os outros, no filme, o foco da narrativa se fixa nas ações dos personagens e em elementos temáticos, como o amor, o desejo e a vingança, retirando este narrador de dentro do personagem principal e colocando-o ao lado do protagonista.

De acordo com Flavio de Campos, em *Roteiro de cinema e televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória* (2007), o

Narrador cujo ponto de vista está do lado de personagem é recurso que, materializado numa forma específica de perceber e de narrar, não proporciona acesso à estória como um todo, não tem capacidade de estabelecer, de antemão, relações entre os fios da estória – relações de causa e efeito e de sucessão no tempo, só as do fio em que ele está (CAMPOS, 2007, p.51).

Assim, percebe-se que a narrativa construída no filme segue a trajetória de David e as cenas são gravadas a partir de um ângulo em que se pode ver a personagem principal e o que ela vê, a percepção da estória, assim, restringe-se ao o que este personagem tem acesso,

mas estas cenas não se revelam de dentro dele, portanto, não se acessa sua subjetividade. Assim, a trama elegida pelo narrador para se contar a estória é o caminho percorrido por David em um processo de “desgraça” que marca a condição atual da África do Sul, evidenciando suas atitudes no meio urbano, espaço no qual é um intelectual que contrata prostitutas e assedia sua aluna justificando o processo como ato natural e instintivo, “fruto de Eros”. O espaço da cidade se contrapõe à realidade rural que carrega marcas mais explícitas da segregação racial e, também, possui habitantes guiados pelos desejos, principalmente desejo de vingança.

A trama construída a partir do caminho de David, portanto, não abrange os demais percursos das outras personagens, como Melanie, Lucy e Bev Shaw, que aparecem na narrativa a partir da estória de David. Sendo assim, a trama secundária da estória seria a reviravolta na vida de Lucy que também sente a inversão de poderes que ocorre no país, mas a personagem não resiste às mudanças, aceita-as e busca a sua remissão. As subtramas se revelam na atuação de Melanie no teatro, na vida da ex-esposa de David, no cotidiano de Lucy no interior, na clínica de Bev Shaw, na realidade desigual da África do Sul, entre outros.

Pode-se destacar alguns incidentes essenciais para o desenvolvimento da trama principal, como o momento no qual David e Melanie se relacionam, o julgamento de David e perda do cargo na universidade, o ataque dos homens negros à Lucy e David, a proposta de Petrus em se casar com Lucy e o filho da violência que Lucy carrega. Estes incidentes dão alicerce para o desenrolar da trama que não se explicaria sem estas sequências de funções distributivas. Os traços dos personagens que, são imaginados como traços virtuais, são revelados a partir dos incidentes, ou seja, as personagens não mudam, mas revelam perspectivas de sua personalidade compatíveis com os incidentes, assim, as demais características das personagens continuam virtuais até que um próximo incidente as revele.

O drama não nasce a partir das características psicológicas dos personagens, mas a partir da maneira como eles resolvem os problemas e se desenvolvem nas diferentes situações. Tanto no romance quanto na trama, sendo que no filme, o processo é mais evidente, os personagens são reconhecidos mais pelas suas ações do que pelas suas descrições. De acordo com a *Poética* de Aristóteles, citado por Flavio de Campos:

[...] assim como na composição da narrativa, a composição dos personagens também deve seguir o necessário ou o provável, de modo que, como as ações se desdobram segundo a necessidade ou a probabilidade, um personagem de determinado caráter fale e aja segundo a necessidade ou a probabilidade. É portanto evidente que a narrativa deve desdobrar-se de si mesma (ARISTÓTELES apud CAMPOS, 2007, p.32).

Assim, na trama de *Desonra* (2008), conhecemos o caráter impulsivo de David, que é movido pelos desejos de seu coração - assim como o eu-lírico do poema de Byron que ele analisa com os alunos de sua sala de aula - e é através das suas reações aos eventos que acontecem que se pode refletir sobre o seu perfil. Estes incidentes tornam visíveis características compatíveis, por exemplo, no momento da denúncia de assédio, David apenas confirma o assédio e nega dar uma desculpa pública, pois justifica seu ato como instintivo, ou o momento que Lucy aceita o filho do estupro e David chora por não compreender essa decisão e, também, pela sua impossibilidade de mudar este passado ou o futuro de Lucy na África do Sul. Lucy também é revelada a partir das suas ações em resposta aos acontecimentos, mas Lucy admite um caminho diferente de seu pai, por se reconhecer como devedora em um espaço pertencente aos negros.

Os personagens construídos no filme representam pessoas e conceitos, como os brancos e negros sul-africanos, os homens e as mulheres, o amor, o ódio e a vingança, assim como, colonizadores e colonizados e civilizados e selvagens. Segundo o conceito aristotélico de que as personagens não representam seu caráter, mas seu caráter é revelado pelas ações que estas assumem, as tramas se desenvolvem a partir da premissa, exposta por Campos (2007), de que estes perfis virtuais se revelam através das ações movidas por uma situação específica, “Sob esse conceito, no curso de uma estória, um personagem mais se revela do que se transforma” (CAMPOS, 2007, p. 140). David representa, no livro e no filme, a imagem do colonizador homem europeu que invadiu a terra africana e dela se apoderou com seu discurso de civilidade, mas carrega elementos ditos selvagens, como o próprio desejo sexual que se explicaria pela sua natureza como homem. Este desejo, entretanto, apenas ele tem direito, pois quando outros homens, negros, assediam Lucy, David não suporta e age com violência, proferindo ataques racistas e elitistas.

As personagens, segundo Campos (2007), podem se dividir entre personagens redondas, rasos ou tipos e arquétipos: “Personagem redondo é aquele constituído de traços

plurais de perfil e personagem raso é aquele constituído de um ou pouco mais de um traço de perfil” (CAMPOS, 2007, p.140). Personagem-arquétipo, por sua vez, representa um “modelo dos seres”, ou seja, “se personagens-tipos são emanações de conceitos culturais – ser avarento, ser fanfarrão etc. -, esses arquétipos são preexistentes a qualquer cultura e se ligam ao mundo dos instintos, mais até do que ao simbólico que lhes dá materialidade” (CAMPOS, 2007, p.143). Pode-se analisar a personagem principal, David, como personagem-tipo que representa este momento de inversão de poderes na sociedade sul-africana como também mundial, na qual a intelectualidade e civilidade europeias são descreditadas. Lucy também se configura como um tipo pois representa a mulher dominada pelo homem, que expressa além da exploração sexual, a dominação da terra pelo colonizador. Melanie, por sua vez, representa esta mulher negra, da nova geração, que após ser abusada vê sua vida prosperar, como uma reviravolta, na qual, a personagem se destaca na sua carreira de atriz.

O personagem literário é composto por palavras e, segundo Iara de Freitas, na dissertação *Análise da construção de personagens femininos na transmutação do romance 'La casa de los espíritus' para o cinema* (2010), é construído por sua descrição física e psicológica. Assim, o personagem é a representação ficcional de uma realidade ou de pessoas reais e se constitui através de suas ações em busca de um objetivo e de suas reações às situações de conflito, através das quais a trama do filme acontece. No caso do livro, David age conforme as situações que lhe são apresentadas e estas ações representam o seu caráter. Quando David assedia Melanie, ela encara aquele momento como se estivesse “morta” e a descrição do narrador se fixa nesta imagem de uma relação indesejada para Melanie: “[...] passiva do começo ao fim [...]. A menina está deitada embaixo dele, olhos fechados, as mãos caídas acima da cabeça, uma ligeira ruga na testa” (COETZEE, 2000, p.26). Assim, no segundo encontro, David se questiona se foi um estupro: “Estupro não, não exatamente, mas indesejado mesmo assim, profundamente indesejado. Como se ela tivesse resolvido ficar mole, morrer por dentro enquanto aquilo durava [...]” (COETZEE, 200, p.33).

A partir das ações tomadas por David entendemos que ele é tomado pelo desejo ao ver Melanie e não leva em consideração o que ela quer no momento e, mesmo sabendo que é um ato indesejado, recusa-se a aceitar que seja um estupro, recusando assim, assumir a culpa posterior quando a aluna o denuncia. Melanie, por sua vez, revela-se uma mulher que resiste em silêncio o domínio do homem e do colonizador que pretende dominá-la sem sua

aprovação, mas depois, denuncia-o e se revela na carreira de atriz, “no geral, está mais segura do que antes. Na verdade, está bem no papel, definitivamente talentosa. [...] *O que não mata, engorda.*” (COETZEE, 200, p.216), assim, Melanie sobrevive às circunstâncias adversas impostas a ela e revela instrumentos de resistência de uma minoria segregada.

Diante da ideia de fidelidade da tradução ou adaptação, acontece o erro de se considerar os personagens fílmicos como pertencentes à mesma categoria do texto literário. O interesse da pesquisa, entretanto, está em demonstrar as particularidades na construção dos personagens nos diferentes campos semióticos. O primeiro ponto destacado por Freitas (2010) é que na literatura o personagem é fruto da criatividade e olhar atento do autor, enquanto no cinema, o personagem é fruto de uma coletividade, de cineastas, fotógrafos, diretores de arte, atores, técnicos, etc, sendo não apenas personagens, mas personagens e intérpretes. De acordo com o autor Syd Field, citado por Freitas, os personagens carregam características interiores e exteriores, sendo as primeiras, “[...] o que ele é a sua vida desde o nascimento, é o processo de conhecimento, onde ele ganha vida” (FREITAS, 2010, p.28) e o aspecto exterior “[...] é o que o revela para o público. A revelação desses “eus” se dá através de três formas de interação com o mundo: vivenciando o conflito, interagindo com outros personagens e interagindo consigo mesmo” (FREITAS, 2010, p.28).

Assim, em *Desonra* (2008), os personagens expressam estes elementos externos de acordo com suas vivências no mundo. Lucy, por exemplo, durante a situação de conflito, o ataque dos homens e o estupro, não reage ao evento e fica calma na cena seguinte, na qual os homens foram embora e ela precisa denunciar o assalto e o ataque ao pai. Quanto à sua interação com outros personagens, Lucy entende que não faz mais parte da vida urbana, mas do espaço rural e sente-se mais confortável com Bev Shaw e Petrus que pertencem ao mesmo espaço que ela do que com seu pai, que representa outro espaço. Com David, Lucy não consegue se expressar e, na maioria das vezes, David não entende as suas atitudes, assim, as cenas nas quais conversam, nunca chegam a um acordo de ideias. Lucy também se revela a partir da interação consigo mesma que, mesmo não revelando os seus pensamentos, percebe-se que Lucy quer viver esta situação, pois sente que está em dívida com a própria história.

De acordo com Campos (2007), os personagens se classificam em protagonistas, coadjuvantes, coro e figurantes. Os protagonistas são os personagens é a fonte de ação que

traça a trama, sendo dramática se busca motivar algo ou alguém ou não-dramática, se apenas traça uma trajetória. No romance e no filme, o protagonista é David, pois a história acompanha o seu fio da estória e se desenrola de acordo com as suas atitudes, pode-se dizer também que, David é um personagem dramático pois visa motivar a ação de outros personagens, como menciona Melanie a se envolver com ele, Lucy a não aceitar a sua submissão e até Bev Shaw a ter um caso com ele no final. Como personagem coadjuvante no filme, pode-se elencar Lucy, como um personagem-avesso que “realça, ao avesso, traços do perfil do personagem a que está ligado” (CAMPOS, 2007, p.147) e também, Melanie. As duas mulheres na trama revelam os traços da personalidade de David, de forma a revelar o seu lado selvagem e dominador, mas também de arrependimento e paternal. A personagem Bev Shaw pode ser considerada como personagem-orelha coadjuvante, que “[...] ouve mais do que fala. [...] Falas dirigidas a orelha ou proferidas por ele visam principalmente passar informação para o espectador” (CAMPOS, 2007, p.146), sendo assim, Bev funciona no romance como uma válvula que auxilia David a transmitir os seus pensamentos através dos diálogos e do relacionamento dos dois com os animais. Petrus, o funcionário da fazenda que almeja conquistar os bens de Lucy, pode ser lido como um personagem coadjuvante caracterizado como personagem-avesso que auxilia a caracterização de David, mas também de Lucy, pois através das suas ações, Lucy e David reagem e revelam suas personalidades. Os demais personagens, Soraya, Pollux e o marido de Bev, representam figurantes que destacam o contexto do filme, a sociedade sul-africana de exclusão social. Como coro, ou seja, aqueles personagens que comentam os incidentes ou veiculam premissas, muitas vezes, de senso comum, geralmente um coletivo, são representantes, a comissão de professores que julga David, que expressa uma ideia de política de reconciliação, os homens que assediam Lucy que representam esta permanência de um desequilíbrio social.

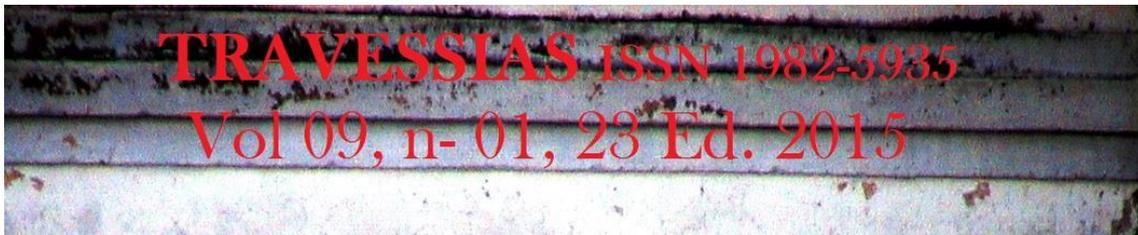
Os personagens principais também podem se classificar como heróis, vilões e anti-heróis. Resumidamente, o herói é um personagem que age corretamente, justo, bonito, atraente e bom, enquanto o vilão é um personagem errado, repulsivo e mau. Em contrapartida, o anti-herói, como o vilão é errado e mau, mas o narrador e espectador se identificam com ele e torcem para que ele vença e seja perdoado. Na trama, David se destaca como um anti-herói, pois mesmo com suas atitudes e conceitos “errados”, o narrador o prioriza e consegue envolver o público com seu drama e com sua desgraça, fazendo com que torçam por ele e desejem a sua reviravolta no final.

Outro elemento que contribui na construção do personagem, além dos efeitos de luz e de câmera, é a música que pode intervir com eficiência e destacar uma imagem pretendida. De acordo com Freitas, “a música pode nos revelar as emoções da personagem” (FREITAS, 2010, p.30), assim, no filme analisado, a música que acompanha os pensamentos e a trajetória de David é *She walks in beauty*, letra do poema de Byron, poeta que rodeia a história de David, como o momento no qual o professor disserta sobre o diabo que se move pelos desejos de seu coração e não se importa com as consequências que causará, apenas age. De acordo com Freitas, a música em tom lírico reforça a dramaticidade do momento vivenciado, como ocorre com David, nos momentos que tocam a música, por exemplo, o final, que registra a impotência de David frente ao mundo marcado pela violência e pela aceitação da vida de Lucy como esposa de Petrus e pelo bebê que ela carrega que leva as marcas desta história de segregação e dominação.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O entendimento da produção cinematográfica como adaptação da obra literária, muitas vezes, resume o filme a uma classe inferior ao romance. Os estudos acerca da produção cinematográfica a partir de Timothy Corrigan (1999) e James Naremore (2000) propõem repensar este entendimento, que se baseia em uma obra de origem, mas que não se restringe a uma tradução ou simples verificação dos elementos fidedignos do filme com o livro. O filme *Desonra* (2008) que se propõe como uma adaptação do romance de J. M. Coetzee, *Desonra* (2000), mantém elementos distributivos necessários para a manutenção do enredo proposto no romance, mas altera e omite outros fatos que não interferem na trama, como o fim do caso de David com a prostituta Soraya ou o processo completo que o julga pelo assédio a sua aluna, Melanie.

Os personagens aparecem no filme cumprindo a mesma função que se propõe no romance, como o desejo que rodeia David e sua incapacidade de lidar com Lucy, e como Lucy, que assume para si a função de redenção da história e decide que precisa sofrer para continuar nesta terra. Lucy, entretanto, representa no romance uma “forte colona” como a chamou seu pai e, no filme, adquire qualidades mais femininas e sensíveis dada a interpretação da atriz que a representa. O filme também não possui a possibilidade, como



no livro, de transmitir os pensamentos de David ou julgamentos do narrador que realiza diversos juízos de valor sobre os fatos que narra.

A crítica elaborada após o lançamento do filme dividiu-se entre aqueles que defenderam a atuação dos atores e do diretor que conseguiu captar a “essência” do enredo sem dramatizar as cenas, e entre aqueles que criticaram a proposta do filme de adaptação que se limitou a manter a narrativa, mas pecou em não demonstrar a dimensão humana na trama, resultando em uma narrativa impessoal.

A partir da análise da construção dos personagens fílmicos e da trama não como traduções simples do romance, mas passíveis de releitura e da criatividade do diretor e de sua equipe, entende-se que o filme se propôs a manter a questão principal, da realidade fragmentada e violenta da África do Sul pós-*apartheid* e levantar questionamentos acerca de conceitos de redenção, aceitação e reconciliação. Os personagens mantidos atuaram no sentido de criar uma trama que promovesse este questionamento e não se detivesse a uma lição moralista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

COETZEE, J. M. *Desonra*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DESONRA. Direção de Steve Jacobs: Austrália/África do Sul, 2008. 119min.

DINIZ, Thais Flores N. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2005.

FREITAS, Iara Maria C. de. Análise da construção de personagens femininos na transmutação do romance *La casa de los espíritus* para o cinema. Fortaleza, 2010. 80p. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual do Ceará.

SILVA, C. A. V. Transmutando Virginia Woolf: uma análise da tradução cinematográfica de Mrs. Dalloway. Fortaleza, 2002. 111p. Dissertação de Mestrado, UECE.