



# III EBE | III ENCONTRO BAIANO DE CULT | ESTUDOS EM CULTURA



## **CRIME DELICADO: HIBRIDIZAÇÕES ENTRE CINEMA, LITERATURA, TEATRO E PINTURA**

**Marinyze Prates de Oliveira**  
IHAC/UFBA  
[mpratesoliveira@terra.com.br](mailto:mpratesoliveira@terra.com.br)

**Resumo:** No presente artigo, examina-se o processo de hibridismo entre diferentes formas de arte, verificável no filme *Crime delicado* (2005) — adaptado do romance de Sérgio Sant’Anna por Beto Brant. Nessa obra, literatura, cinema, teatro e pintura se mesclam e, diferentemente do que ocorre nas produções anteriores do diretor, a câmera assume a imobilidade própria ao primeiro cinema, transformando a plateia em espectadores de teatro ou fruidores de pinturas. Tal procedimento promove uma re-inauguralidade do olhar, neste momento em que a “impureza”, longe de ser uma mácula, passou a ser vista como uma prática fecunda no intenso diálogo que hoje se dá entre as diversas formas de expressão artística.

**Palavras-chaves:** cinema, hibridizações, re-inauguralidade

O cinema é considerado por muitos estudiosos a mais completa das artes, por incorporar elementos originariamente atribuídos a diversas formas de expressão artística, como a literatura, o teatro, a música, a pintura e a dança. Contemporaneamente, no entanto, o diálogo entre diferentes linguagens e territórios expressivos ampliou-se de tal maneira, que passou a constituir uma forma largamente adotada na produção artística em geral.

No encaixe dessa transformação, encontra-se a consciência de que a pretensão à pureza esgotou seu potencial na modernidade, restando ao presente sobretudo promover hibridizações entre diferentes formas de arte, bem como ressignificações de materiais provenientes da tradição. Se hoje o valor da autoria e da assinatura perderam boa parte da força que detinham, as apropriações, empréstimos e entrelaçamentos transformaram-se em um modo de expressão que coaduna com a preocupação contemporânea de reciclar materiais, técnicas e recursos que baliza tanto a indústria de bens e serviços quanto o próprio fazer artístico.

O cinema, desta forma, que desde seus primeiros tempos lançou mão de recursos, técnicas e elementos de outros territórios artísticos, inclusive para construir uma estrutura discursiva que lhe possibilitasse enveredar pelo viés narrativo, hoje, mais do que em qualquer outro momento de sua história, encontra espaço para expandir essa sua vocação precoce, como é



possível observar em *Crime Delicado* (2005), de Beto Brant, que aqui constitui o foco de nossa atenção.

### **Trânsito da literatura ao cinema**

No panorama da cinematografia brasileira recente, Beto Brant ocupa posição de destaque pela expressividade da obra construída que detém, até o momento, uma curiosa peculiaridade: todos os seus filmes são resultantes de uma operação dialógica entre cinema e literatura. Além disso, a parceria tecida entre Brant e Marçal Aquino, nos três primeiros filmes do cineasta — *Os matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998) e *O invasor* (2001) — inaugurou um inusitado modo de relacionamento entre diretor cinematográfico e escritor, ao contemplar a precoce transmutação em filmes de simples argumentos que Aquino havia concebido inicialmente para obras literárias. Mesmo em *Crime delicado* (2005), que se baseou no romance de Sant’Anna, e *Cão sem dono*, adaptado da novela “Até o dia em que o cão morreu”, do gaúcho Daniel Galera, foi salvaguardada a parceria entre Brant e Aquino, que a quatro mãos dedicaram-se à elaboração dos roteiros.

Ao intitular seu filme de *Crime delicado*, operando, deste modo, a supressão do artigo presente na denominação atribuída por Sant’Anna à obra matricial, Brant promove uma sutil operação de rasura, que serve de alerta ao leitor/espectador contra a expectativa de encontrar na tela uma mera reprodução da obra em que se baseou. Para a crítica contemporânea, as produções cinematográficas resultantes da apropriação de outras obras — literárias ou não — equivalem a recriações ou leituras possíveis que necessitam, inclusive, atender às especificidades do meio em que são plasmadas.

Em *Crime delicado*, o cineasta surpreende o público familiarizado com suas produções anteriores, revelando-se desejoso de aventurar-se por novos caminhos formais, adentrar o território do experimentalismo e reinventa-se como diretor cinematográfico. Nesse filme, embora mantenha a eleição da violência como temática central, o crime que aí se pratica é envolto pela aura da “delicadeza”, o que por si já instaura certa barreira contra a previsibilidade que porventura se tente estabelecer com base em suas produções anteriores.

Tal como ocorre no livro de Sant’Anna, o filme *Crime delicado* enfoca as atividades do solitário e implacável crítico teatral Antônio Martins, que vive à procura da “perfeição estética” e apolineamente se relaciona com a vida movido pela mesma racionalidade e distanciamento com que encara a arte. Um processo de auto-transformação porém, se instala,



# III EBE | III ENCONTRO BAIANO DE CULT | ESTUDOS EM CULTURA



a partir do momento em que ele conhece em um bar a jovem Inês, que usa uma perna mecânica e posa como modelo para o artista plástico José Torres Campana. Fascinado por ela, o crítico, que segundo suas próprias palavras, sempre viveu a vida “na terceira pessoa”, mergulha em uma desestabilizadora paixão, mesclada de ciúme e consequências extremas, que o conduzirá, no final, a um julgamento por estupro.

## **Desautomatização do olhar**

Em um desfile de belas imagens, em cuja composição Brant contou com a colaboração sensível e abalizada de Walter Carvalho na direção de fotografia, *Crime delicado* conduz o espectador a um choque permanente de desautomatização de comportamentos e hábitos perceptivos longamente interiorizados. Enquanto nos filmes precedentes o cineasta adere ao emprego de uma câmera empenhada em capturar a inquietação dos movimentos, atingindo a exacerbação em *O invasor* — cuja montagem ágil guarda estreita consonância com o ritmo frenético da maior metrópole brasileira, que serve de ambientação à história — em *Crime delicado* acompanha-se o olhar de um cineasta guiado pelo propósito de partilhar com a plateia uma atitude contemplativa perante a arte.

Em um momento histórico no qual a pressa se impõe como ritmo naturalizado da vida em sociedade, o cinema é cada vez mais encarado por milhões de espectadores como forma de entretenimento. O ritmo veloz impresso na sucessão das imagens torna-se, deste modo, imperativo, funcionando quase sempre como uma espécie de antídoto contra o desgaste exigido pelo ato de pensar, refletir, analisar. Consumidos como forma de lazer, os filmes que se enquadram em tal categoria servem, prioritariamente, como refazimento das energias, que deverão ser empregadas no trabalho escravizante e repetitivo ao qual a maioria tem sido gradativamente submetida, pelo menos deste a emergência da chamada revolução industrial, que levou ao recrudescimento do capitalismo.

Na contramão dessa tendência, *Crime delicado* é concebido e executado por Beto Brant e seus colaboradores de modo a propiciar aos espectadores a experiência do “ócio produtivo”. Cultivada pelos gregos antigos, enaltecida por filósofos, pensadores, poetas e artistas em geral, tal prática é encarada como condição necessária à contemplação, que possui a capacidade de devolver homens e mulheres a si mesmos, ainda que por alguns passageiros, mas enriquecedores instantes.



### **Universos entrelaçados**

Na parte inicial de *Crime delicado*, alternam-se encenações de peças de teatro com planos que mostram Antônio Martins em sua escrivaninha, elaborando as críticas que publicará no jornal para o qual trabalha. As peças tratam sempre do relacionamento entre homem e mulher, evocando a infidelidade e o ciúme e antecipando o desenrolar da relação perturbadora entre Antônio e Inês.

Por meio de tais imagens, capturadas invariavelmente através de longos planos e uma câmera fixa, promovem-se, no filme, pelo menos dois tipos de identificação. Por um lado, os espectadores da obra cinematográfica são transformados em uma espécie de plateia de teatro; por outro, seus olhares são acoplados, através do uso da câmera subjetiva, ao do próprio crítico teatral, na medida em que só podem ter acesso ao que Antônio Martins vê. Encurta-se, assim, no filme de Brant, a distância entre o universo cinematográfico e o teatral, da mesma forma que se diluem as diferenças entre o espectador de teatro e o de cinema, em uma celebração da fecundidade de um diálogo que, tendo Méliès como um de seus precursores, se estabelece entre estas duas formas de expressão artística.

Operação semelhante se observa na segunda parte do filme, quando se intensifica a aproximação entre cinema e pintura. Atendendo a um convite que lhe é enviado por Inês, o crítico Antônio Martins vai a uma exposição do pintor José Torres Campana, na qual lhe desperta especialmente a atenção um quadro em que aparece a parte inferior do corpo de uma mulher possuidora de apenas uma perna, entrelaçado pelos braços de um homem que encosta levemente o pênis na vagina dela.

Esse quadro será mostrado por diversas vezes no desenrolar do filme, inclusive na cena final, quando Inês se aproxima dele em um museu e, teatralmente, deposita no chão a perna mecânica que usava, dirigindo-se à esquerda do “palco”, até desaparecer do campo de visão da câmera. Com tal performance, a personagem tanto ratifica a convicção de Campana — que, em uma entrevista mostrada anteriormente, atribui à arte a função de evidenciar as transformações pelas quais passamos no decorrer da vida — como demonstra as possibilidades de imbricamento de três territórios artísticos simultaneamente: pintura, teatro e cinema.



Além do mais, ao insistir no uso da câmera fixa, fazendo coincidir o olhar dos espectadores de seu filme ora com o de Martins, ora com o de Campana, ora com o de Inês, Brant possibilita ao espectador de seu filme demorar-se diante do quadro na parede, apreender cada detalhe da pintura e intrigar-se com ela. No entanto, se em *Crime delicado* esse recurso pode ser tomado como uma virtude, uma vez que é notadamente através dele que Brant tece os laços entre o cinema, o teatro e a pintura, a trajetória das conquistas dos movimentos e angulações desse aparelho revela-nos outros matizes que vale a pena recuperar aqui, dada sua relevância para a análise que tencionamos empreender.

### **Da estaticidade ao voo**

O denominado “primeiro cinema” foi, durante muito tempo, visto como detentor de restritos e precários procedimentos discursivos, dentre os quais se destacava o desconhecimento em relação às ilimitadas potencialidades no uso da câmera, enquanto equipamento capaz de movimentar-se e apreender a imagem dos objetos a partir de pontos de vista e ângulos inusitados. Assistir hoje, portanto, aos filminhos dos irmãos Lumière, dedicados a cenas de convívio familiar, comemorações cívicas e acontecimentos sociais, é como ir a um grande teatro ao ar livre, em que os protagonistas entram e saem de cena, enquanto os espectadores permanecem na plateia em sua imobilidade.

Sensação ainda mais intensa nesse sentido é experimentada pelo espectador contemporâneo diante das produções de Méliès, feitas em estúdio e utilizando cenários pintados, nos quais os personagens teatralmente entram e saem pelas laterais e são apanhados por uma câmera fixa, detentora do ponto de vista que se convencionou denominar de “regente de orquestra”. Movido pelo desejo de produzir um teatro capaz de mostrar o que o próprio teatro não podia fazer, o mágico francês investiu nos truques que encantaram as primeiras plateias e selaram sua crença no futuro do cinema como espetáculo.

Para Sadoul, somente em 1900 a câmera cinematográfica seria realmente libertada de sua estaticidade pela mãos do inglês G. A. Smith, quando teve a ideia de alterar o ponto de vista de uma mesma cena de um plano a outro<sup>1</sup>. No tocante à crítica, não têm faltado manifestações entusiasmadas a esse respeito, conforme é possível constatar na declaração de Alexandre Astruc, para quem “a história da técnica cinematográfica pode ser considerada em seu

---

<sup>1</sup> Georges Sadoul, apud MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*, p. 23.



conjunto como a história da liberação da câmera”<sup>2</sup>. A partir de Griffith, considerado o construtor de um conjunto de códigos que integrarão a “gramática cinematográfica”, os movimentos de câmera, inclusive como efeito dramático, ganharam vôos mais ousados e criativos — inimagináveis pelos cineastas do primeiro cinema — que se exacerbarão ao longo das décadas seguintes, sobretudo no denominado cinema *mainstream*.

Em especial a partir da década de 1920, preocupados em dotar o cinema do *status* de que desfrutavam as artes consagradas, os críticos franceses investiram tenazmente na especificidade do cinema — da qual entendiam fazerem parte os movimentos de câmera — na tentativa de libertá-lo da influência do teatro e da literatura. Nesse sentido, o combate aos moldes de “teatro filmado” tornou-se a pedra de toque de mais de uma geração de críticos e teóricos, que passaram a considerá-lo limitante e inexpressivo.

### **Reinaugurando o olhar**

A partir de tais considerações, divisamos a possibilidade de realizar aqui uma reflexão suplementar e ver nesse uso insistente da câmera parada, bem como na mescla de colorido e preto-e-branco durante todo o filme *Crime delicado*, a retomada intencional de procedimentos que remetem aos primeiros tempos do cinema, em uma tentativa de Brant de devolver ao olhar dos espectadores certa inauguralidade.

Enquanto na literatura, um autor inventivo como Guimarães Rosa decidiu beber na fonte do português medieval para promover a revitalização da linguagem modernista, com vistas a repotencializar as palavras e devolver-lhes a possibilidade de fisgar a atenção e a emoção do leitor, no cinema, já há algum tempo, vem-se observando, sobretudo nas iniciativas comprometidas com o experimentalismo estético, certa tendência a retomar alguns procedimentos inerentes ao denominado “primeiro cinema”. Tenta-se, através de tal artifício, promover uma re-inauguralidade do olhar, perdida por meio da espetacularização excessiva e da saturação de sofisticados recursos técnicos e efeitos especiais, que fizeram dos *blockbusters* espaços de paroxismos das virtualidades propiciadas pelas novas tecnologias informáticas.

Exemplos, nesse sentido, podem ser colhidos na atitude de certos cineastas, como Ozu, que de início resistiu tenazmente à cromatização do filme e insistiu no uso da câmera estática e dos

---

<sup>2</sup> Alexandre Astruc, apud MARTIN, Marcel. Op. cit., p. 31.





planos frontais; em Godard que, em *Acossados* (1959), recuperou procedimentos ancestrais como o uso da íris; em Coppola e Spielberg que, respectivamente em *O selvagem da motocicleta* (1983) e *A lista de Schindler* (1993), filmes quase que exclusivamente em preto-e-branco, inseriram raras imagens coloridas, cuja rápida aparição tem o poder de devolver ao olhar do espectador — saturado pela profusão de cores do cinema contemporâneo — a surpresa e o enlevo.

Mas é talvez na iniciativa de Michel Hazanavicius, que encontramos o exemplo mais radical da retomada de procedimentos cinematográficos hoje tidos, principalmente pelas plateias mais jovens, como obsoletos. No recente e premiado filme *O artista* (2011), concebido em um momento no qual se procura reencantar as plateias com as virtualidades do 3D, o diretor francês empreendeu um corajoso mergulho no passado. Ao abordar os impactos causados pelos efeitos de sonorização adotados em Hollywood no final da década de 1920 e início da de 1930, Hazanavicius trouxe de volta o cinema mudo e o preto e branco, reafirmando, nesse exercício metalinguístico, as potencialidades da ressignificação de temáticas e elementos tradicionais.

### **De espectador a contemplador**

Os efeitos do advento do cinema sobre a reconfiguração dos hábitos perceptivos e da sensibilidade das massas não passaram despercebidos a Walter Benjamin que, ao estabelecer uma comparação entre o fruidor da pintura e o espectador do filme, observou: “A pintura convida à contemplação; em sua presença, as pessoas abandonam-se às próprias associações de idéias. Nada disso ocorre no cinema; tão logo o olho capta uma imagem, esta já foi substituída por outra; o olhar jamais consegue se fixar.”<sup>3</sup> Na visão do crítico alemão, essa sucessão veloz de imagens inaugurada pelo cinema em geral desenvolveu nos espectadores formas de apreciação diferentes das adotadas até então pelos espectadores, por exemplo, do teatro e da pintura.

Em *Crime delicado*, como já sinalizamos, Beto Brant navega na contra-mão dessa corrente, fazendo com que a câmera reassume a imobilidade, ao dispensar os atrativos dos *travellings* e das panorâmicas que hoje costumam conferir especial dinamismo aos filmes. A platéia

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin . A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*, p. 235.



cinematográfica é, deste modo, propositadamente transformada em “espectadores de teatro” ou fruidores de pinturas, que da fixidez de sua localização observam a movimentação de personagens e objetos no palco e experimentam a sensação de “estranhamento” que, conforme comenta Evelina Hoisel, retomando Chklovski, “diz do processo de singularização da representação artística, a qual consiste em dar ‘uma nova visão’ do objeto — e não seu ‘reconhecimento’. Essa nova visão subverte as expectativas psicológicas, lógicas, científicas do receptor”. No entanto, observa Hoisel, para “ser estruturado dessa maneira inovadora, o texto artístico solicita um espaço de liberdade para a sua construção e, conseqüentemente, para a sua recepção”<sup>4</sup>.

Com o gesto de adaptar uma obra literária para a tela, Brant resgata o diálogo entre cinema e literatura, tão fundamental, nos primeiros tempos da “sétima arte”. Ao adotar, por sua vez, a câmera parada, ele não apenas retoma uma positiva e enriquecedora interlocução com a arte teatral e pictórica, instigado pela própria temática em torno da qual gira o livro de Sérgio Sant’Anna, como também sintoniza-se com o modo de produção artístico contemporâneo, momento em que a hibridização e a “impureza”, longe de se constituírem em máculas — como julgava anteriormente certa fração da crítica, inclusive cinematográfica — passaram a ser vistas como uma prática mutuamente fecunda no intenso diálogo que hoje se estabelece entre os diversos territórios artísticos.

Em um momento, portanto, em que o cinema não mais necessita de auto-afirmação, uma vez que já conquistou uma sólida posição no campo das artes consagradas, ele pode sentir-se à vontade tanto para emprestar a outras formas de expressão artística — como a literatura, o teatro, a pintura, a música — seus procedimentos, quanto para entrar em sintonia com esses espaços, isento de qualquer receio em comprometer o *status* de prestígio que hoje detém.

Se, por um lado, é a diferença ou, mais precisamente, é o “defeito” da personagem Inês, de *Crime delicado*, à qual falta uma perna, justamente o elemento que atrai — e fascina — o crítico teatral Antônio Morais, o uso da câmera na posição do “regente de orquestra” — tão depreciada antes dos anos de 1970, quando, enfim, novos estudiosos, como Jean-Camolli, rebelaram-se contra a visão evolucionista do cinema — representa no filme de Brant uma tentativa de transmutar um pretenso “defeito” em qualidade estética, ou, para usarmos dois termos caros ao discurso freudiano, de transformar um “tabu” em uma espécie de “totem”.

---

<sup>4</sup> HOISEL, Evelina. *A leitura do texto artístico*, p. 15.





Ao optar pela câmera fixa, em *Crime delicado*, Brant não apenas demonstra uma mudança de atitude em relação ao modo como a maioria dos diretores cinematográficos contemporâneos capturam as imagens. Ele chega mesmo a forçar uma alteração de comportamento dos espectadores fiéis a sua própria produção anterior — e nos quais o cineasta havia se encarregado de alimentar esse modo passageiro de consumir as imagens em movimento. Propiciar-lhes, desta maneira, uma experiência diversa requereria promover uma radicalização, que em *Crime delicado* traduziu-se no gesto de, com o auxílio de recursos de iluminação próprios a cada um desses meios, estampar na tela cenas de espetáculos teatrais, envoltas nas brumas do palco, e imagens de pinturas realçadas pela luz direta. Assim, as imagens que se oferecem ao espectador podem ser pacientemente observadas, resgatando-se uma atitude fruidora anterior ao próprio surgimento do cinema. Aos espectadores desse filme sensível, portanto, Brant oferece a prazerosa oportunidade de percorrer com o olhar os objetos e personagens, demorar-se em suas nuances, estabelecer inferências e, enfim, *contemplá-los* sem que o ritmo acelerado de sucessão das imagens tire seu modo de fruição.

### **A câmera e o pássaro**

Em *Seis propostas para o próximo milênio* — no qual apregoa a *rapidez* como um dos requisitos indispensáveis à literatura do futuro, Calvino adverte para o fato de que “[e]sta apologia da rapidez não pretende negar os prazeres da demora”<sup>5</sup>. Pensando em termos da realização cinematográfica, a velocidade imprimida aos movimentos de câmera — sobretudo nos filmes contemporâneos, preocupados em capturar o que David Harvey denominou de compressão do tempo e do espaço na pós-modernidade<sup>6</sup> — é plenamente justificável, aceita e até mesmo desejável por grande parte dos espectadores. Em contrapartida, não se pode negar que a lentidão observada em certos filmes de cineastas como Antonioni, Wim Wenders, Kiarostami e, mais especificamente, no Beto Brant de *Crime delicado*, é condição imprescindível a um tipo particular de experiência ou prazer que se deseja propiciar ao espectador.

Logo, se o vôo da câmera constitui o marco fundador da “história da técnica cinematográfica” ou mesmo do cinema “enquanto arte”, como querem, ou um dia quiseram alguns críticos, a

---

<sup>5</sup> CALVINO, ÍTALO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p 58.

<sup>6</sup> HARVEY, David. *Condição pós-moderna*.



retomada de procedimentos do primeiro cinema — como o uso da câmera fixa, em *Crime delicado* — corresponde a uma espécie de homenagem às virtudes da estaticidade, capaz de nos subtrair por alguns momentos dos tumultos do mundo em que nos encontramos ancorados e devolver-nos o sabor da contemplação.

Tal postura lembra a do pássaro que, como diz a lenda, consegue viajar pousado sobre um tronco de árvore, contemplando serenamente a paisagem circundante, apesar de encontrar-se sobre as águas revoltas de um rio caudaloso. Para o pássaro, sabedor de que possui asas e pode voar, permanecer sobre o tronco é uma opção consciente. Para Brant, conhecedor dos caminhos que a câmera pode percorrer, conforme demonstrou em filmes anteriores, mantê-la parada, em *Crime delicado*, é uma atitude que, além de prestar um tributo ao teatro e à pintura, evidencia que o passado pode ser visto como um manancial de recursos ao qual é legítimo recorrer para reinventar a arte, reencantar os olhos e ampliar as possibilidades de preenchimento, pelo leitor-espectador, dos possíveis vazios do texto.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BRANT, Beto. *Crime delicado* (2005).

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

FREUD, Sigmund. Totem e tatu. In: *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, s.d.

HAZANAVICIUS, Michel. *O artista* (2011).

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOISEL, Evelina. *A leitura do texto artístico*. Salvador: EDUFBA, 1996.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.



III EBE | III ENCONTRO BAIANO DE  
CULT | ESTUDOS EM CULTURA



SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.