

# Tela, palco, livro, homem: travessias narrativas na adaptação de *Um crime delicado*

Marcel Vieira Barreto Silva (UFF)\*

**RESUMO:** A constante e intrincada mudança de níveis narrativos – tal como define Gérard Genette (1972) – é uma das principais características de *Um crime delicado*, romance de Sérgio Sant’anna, de 1997: o narrador autodiegético (um crítico teatral) transita entre a história de seu envolvimento com Inês e a própria escritura de suas críticas; com isso, evidencia o confronto entre a procura racional do belo (papel do crítico) e o despautério incontrolável da paixão (a que Inês o leva). Assim, o texto caminha sem pudor por diversos níveis de narração, fundindo crítico e autor, narrador e personagem, peça e livro, em movimentos fluidos e instáveis. A partir disso, pretendemos analisar a adaptação para o cinema dessa obra (agora chamada apenas *Crime delicado*), dirigida em 2005 por Beto Brant, tentando apontar a maneira através da qual o filme flana entre esses níveis, para transcriar, com estratégias estilísticas próprias ao cinema, esse tortuoso caminho por travessias narrativas.

**Palavras-chave:** Adaptação cinematográfica; Níveis narrativos; Sérgio Sant’anna; Beto Brant.

**ABSTRACT:** The constant and intricate change of narrative levels – as defined by Gérard Genette (1972) – is one of the main characteristics of *Um crime delicado*, a novel by Sérgio Sant’anna, released in 1997: the autodiegetic narrator (a theatrical critic) walks between the story of his relationship with Inês and the writing of his criticisms; with it, he shows the conflict between the rational search of the beauty (the role of the critic) and the uncontrollable madness of passion (to which Inês takes him). This way, the text flows shamelessly throughout various narrative levels, melting critic and author, narrator and character, play and book, in a fluid and unstable movement. Starting from this, we wish to analyze the cinematographic adaptation of this oeuvre (called in the cinema only *Crime delicado*), directed by Beto Brant in 2005, trying to indicate the manner through which the film wanders among these levels, to transcreate, with stylistic strategies of the cinema, this tortuous way of narrative crossings.

**Key words:** Cinematographic adaptation; Narrative levels; Sérgio Sant’anna; Beto Brant.

## Introdução

Toda a filmografia de longas-metragens de Beto Brant (cineasta paulista e um dos mais destacados autores do cinema brasileiro contemporâneo) é perpassada por um diálogo com a literatura. Em seus três filmes iniciais, *Os matadores*, de 1997, *Ação entre amigos*, de 1998, e *O invasor*, de 2001, a fonte literária é a obra do também paulista Marçal Aquino,

---

\* Aluno do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve projeto de mestrado intitulado *Entre mimese e diegese: a construção da cena na adaptação de Closer*, orientado pelo Prof. Dr. João Luiz Vieira.

contista e romancista, que, inclusive, participou ativamente dessas adaptações na elaboração do roteiro. Nesses filmes, a temática social e a violência urbana compõem o ambiente da trama, composta quase sempre por uma narrativa ágil, montagem tensa e dinâmica, ótimo domínio na direção de atores e na caracterização dos espaços: seja a fronteira Brasil-Paraguai de *Os matadores*, seja a urbe em constante crescimento de *O invasor*.

Em seu quarto filme, *Crime delicado*, de 2005, Brant dá um salto radical de tema, de estilo e de composição: sai da abordagem social e entra na investigação do amor. Muda também de fonte literária, indo recriar agora o romance *Um crime delicado*, do escritor carioca Sérgio Sant'anna. Lançado em 1997, o romance é um jogo de confluências de níveis narrativos, em que um narrador autodiegético (o crítico literário Antonio Martins) relata a história de seu envolvimento com a modelo de um artista plástico Inês Brancatti, portadora de uma deficiência física: tal como descrita no romance, ela é coxa<sup>1</sup>.

Nesse sentido, o livro discorre sobre o papel do crítico e do artista, na maneira como qual cada – a partir de seu universo semântico particular – embrenha-se na busca da beleza: o artista, através da emoção mediada pela técnica; e o crítico, pela escrita e pelo discurso racional. Ser um crítico teatral de ofício, inclusive, é para Antonio Martins “um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompôr, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância” (SANT'ANNA, 2005, p. 18). Com isso, o crítico-narrador de *Um crime delicado* cria um emaranhado de narrações em camadas, intercalando o seu estilo de escrever as críticas teatrais, ao relato de sua paixão e de um suposto estupro, do qual é acusado.

Para tentar entender como se estrutura esse conjunto de narrações intercaladas que compõe o romance, bem como a forma que o filme desenvolve para transcrever esse artifício estilístico, vamos utilizar a idéia de níveis narrativos, tal como definidos por Gérard Genette (1972) em seu estudo da narrativa literária. Os níveis narrativos são os vários tipos de escritura dentro do texto, ou seja, aquelas situações em que se processa uma

---

<sup>1</sup> No filme, a escolha da atriz Lílian Taublib foi crucial, pelo fato de ela ter uma perna amputada. Tal escolha amplia a força expressiva da personagem, que, no cinema, ganha destaque imagético na relação dela com a perna mecânica que utiliza.

narração. Vale lembrar que, aqui, trata-se não da escritura da obra pelo autor (no caso de *Um crime delicado*, Sérgio Sant'anna), mas do narrador interno ao texto.

## 1 A intermediação dos níveis narrativos

Na teoria narratológica, há três níveis narrativos, que variam de acordo com a relação tempo-espacial que as ações narradas estabelecem com a própria escritura do texto. O primeiro nível é chamado de extradiegético, e concerne ao processo de escritura feita pelo autor fictício (em *Um crime delicado*, o crítico teatral Antonio Martins); o segundo nível é conhecido como intradiegético, ou, simplesmente, diegético, e diz respeito à série de eventos e acontecimentos narrados no interior do texto; por fim, há o nível metadiegético, que ocorre quando, dentro da própria narrativa, uma narração em segundo grau é intercalada.

Vejamos o caso de *Um crime delicado*: a escritura do relato que compõe o livro, feita por Antônio Martins, ocupa um tempo que chamaremos de *presente* e, com isso, pertence ao nível extradiegético; as ações narradas por ele, concernentes a seu envolvimento com Inês, referem-se a um tempo *passado*, pois essa história já aconteceu (portanto, aqui o nível é diegético ou intradiegético); por fim, quando uma crítica teatral é sub-repticiamente intercalada à narração principal, temos o nível metadiegético. Claro fique que esses níveis não são blocos estanques e isolados, mas permanecem intimamente ligados no processo geral de composição do romance.

A maioria dos textos é construída a partir desse conjunto de narrações interpostas, que se sustentam em sua estrutura em camadas. Nesse bloco amalgamado de narrações, há momentos em que um nível narrativo tem função puramente intertextual (como veremos na análise, em *Um crime delicado*, as críticas teatrais escritas pelo narrador assumem claramente essa função). No entanto, a composição do texto em níveis é um procedimento muito usual (diríamos até mesmo, natural) que sedimenta os estratos narrativos mais variados em uma estrutura coesa e, no mais das vezes, unitária.

O que interessa no romance *Um crime delicado* (e, em seguida, em sua adaptação para o cinema) é a forma como ocorrem as mudanças de um nível para outro – na

narratologia, essa mudança de nível, dentro da composição do texto, é denominada metalepse. Tal como assegura Genette (1972, p.243), “a passagem de um nível narrativo a outro não pode, em princípio, ser assegurada pela narração, ato que consiste precisamente em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de outra situação”<sup>2</sup>. No caso de *Um crime delicado*, a metalepse é autorizada pela capacidade do narrador autodiegético em transitar entre formas de discurso específicas e, aparentemente, contraditórias: o relato pessoal e apaixonado de seu envolvimento com Inês e o discurso racional e elaborado de sua crítica teatral.

É, portanto, nesse movimento de níveis narrativos – movimento esse extremamente fluido e livre – que se delimitam as fronteiras da escrita em *Um crime delicado*. Não há, no texto, nenhum aviso que propriamente anuncie a mudança de um nível a outro: é necessária a concentração do leitor para compreender o posicionamento do narrador diante da história narrada. Assim, na medida que a narração transita entre vários registros, sem anunciar a mudança de um para outro, cria-se um constante espaço para a ambigüidade. Em certo momento, quando escreve sobre uma encenação de *Vestido de Noiva*, peça de Nelson Rodrigues, o narrador Antônio Martins deixa claro como estão intercaladas a crítica teatral e a sua história com Inês; intercalação essa que se manifesta tanto no conteúdo (pois a vivência de uma influencia a escritura da outra), quanto na forma, já que as vozes e os tempos se misturam e se confundem:

Era bem esse, em todos os termos, o caso da encenação daquela noite. Mas, para o que interessa aqui, basta dizer que o diretor – cujo nome não vejo porque citar agora – fazia as duas jovens atrizes que interpretavam as irmãs Alaíde e Lúcia (sendo que a primeira, na trama, já estava morta) trocarem uma com a outra, em cena, o *vestido de noiva*, ficando nuas no palco por longos momentos, num óbvio sensacionalismo comercial que jamais constou das rubricas do autor. Pelo contrário, toda a carga de dramaticidade e erotismo, contida nesta como em outras peças de Nelson, provém muito mais de sua atmosfera de pecado, dos véus das proibições e convenções, que explodem surdamente. Nesse sentido, quase não há lugar em seu teatro para a pornografia ou nudez ostensivas. No máximo, há decotes, ligas, combinações, que funcionam como poderosos fetiches.

O eventual leitor dessa narrativa já estará percebendo, a esta altura, que o que escrevo – e o que escrevi para o jornal – sobre aquele espetáculo está e estava inteiramente vinculado às perturbações que eu próprio vivia, servindo-me também como uma justificativa cifrada para acontecimentos humilhantes,

---

<sup>2</sup> Original em francês. Tradução livre: “le passage d’un niveau narratif à l’autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d’un discours, la connaissance d’une autre situation”.

patéticos, que se sucederam mais tarde naquela noite. (SANT'ANNA, 2005, p. 66-67).

Vemos bem como nesse excerto os dois discursos (a crítica teatral e o relato pessoal) se intermedeiam mutuamente, sem necessidade de claro aviso para a mudança de um para outro. Pelo contrário, o efeito estilístico do texto está precisamente em misturar essas vozes narrativas que compõem o universo semântico do narrador. Nessa mistura – que perpassa todo o romance – reside a estrutura geral do texto, em que a ambigüidade entre os níveis narrativos sintetiza o conflito interno ao narrador: a sua postura crítica diante dos objetos artísticos, e o arrebatamento que o invadiu após conhecer e se relacionar com Inês.

Nesse sentido, o excerto supracitado revela como estão entremeadas as temporalidades de escritura de cada discurso, exatamente como quando Antônio Martins diz: “o que *escrevo* – e o que *escrevi* para o jornal – sobre aquele espetáculo *está e estava*”<sup>3</sup> inteiramente vinculado às perturbações que eu próprio vivia”. Aqui, dois tempos de escrita se misturam, passado e presente condensados pela mesma angústia que, inicialmente, motivou o tom da crítica escrita para o jornal, e, agora, estimula a narração do relato de seu envolvimento com a modelo coxa.

O que tentaremos mostrar a partir de agora é como o filme *Crime delicado*, a partir de estratégias estilísticas próprias ao cinema (no caso dessa análise, evidenciaremos o estatuto icônico da imagem e a problemática do narrador cinematográfico) transporta para a tela esses movimentos de ambigüidade narrativa. Para isso, no entanto, é necessário passar brevemente sobre as teorias de adaptação cinematográfica, tornando manifestos os pressupostos que norteiam o nosso estudo particular.

## **2 Um olhar sobre a adaptação cinematográfica**

O estudo da adaptação cinematográfica tem início, sistematicamente, a partir do livro *Novels into film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, de George Bluestone (1957). Nele, o autor procurou entender como se processa a metamorfose de um romance

---

<sup>3</sup> Grifos nossos.

em um filme, evidenciando o transporte de histórias através de formas específicas de representação artística. Dessa maneira, o argumento central do livro reside na especificidade de cada meio: segundo Bluestone (1973, p. 01), “entre a percepção da imagem visual [cinema] e a concepção da imagem mental [literatura] está a diferença enraizada entre os dois meios”<sup>4</sup>.

A importância do trabalho de Bluestone é incontestável, tanto por sua acuidade nas análises comparativas, quanto por ter aberto um importante campo no estudo interdisciplinar, e, principalmente, por ter questionado o discurso de fidelidade que alicerçava (e, em alguns casos, ainda hoje alicerça) a apreciação crítica dos filmes adaptados. As críticas ao livro de Bluestone, no entanto, envolvem a definição do campo de estudo da adaptação: ela se centra apenas na literatura e numa forma específica, o romance clássico realista.

Neste livro, Bluestone argumenta que alguns filmes (seus exemplos são todos de Hollywood, incluindo *O Delator*, *Morro dos Ventos Uivantes* e *As Vinhas da Ira*) não diminuem sua fonte literária; ao invés, eles metamorfoseiam romances em outro meio que possui suas possibilidades formais e narratológicas próprias (...). Ao mesmo tempo, seu assunto de interesse e sua completa abordagem tendem a confirmar a prioridade intelectual e a superioridade formal dos romances canônicos, que provêm os filmes que ele discute com suas fontes, e com um valor padrão com o qual seu sucesso ou fracasso é medido (NAREMORE, 2000, p. 06)<sup>5</sup>.

Outra importante abordagem, que sedimenta nossa apreciação do processo adaptatório, remonta ao conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin e de intertextualidade de Julia Kristeva. Para Bakhtin, o dialogismo é um elemento constitutivo de todo texto. As diversas vozes que o compõem criam uma estrutura de camadas móveis, que se enfrentam na produção de significado, sintetizando conflitos discursivos que permeiam as relações sociais, ideológicas e estéticas. “As relações dialógicas podem permear dentro de um

---

<sup>4</sup> Original em inglês. Tradução livre: “... between the percept of the visual image and the concept of the mental image lies the root difference between the two media”.

<sup>5</sup> Original em inglês. Tradução livre: “In this book Bluestone argues that certain movies (his examples are all from Hollywood, including *The Informer*, *Wuthering Heights*, and *The Grapes of Wrath*) do not debase their literary source; instead, they ‘metamorphose’ novels into another medium that has its own formal or narratological possibilities (...) At the same time, his subject matter and entire approach tend to confirm the intellectual priority and formal superiority of canonical novels, which provide the films he discusses with their sources and with a standard of value against which their success or failure is measured”

enunciado, ou mesmo dentro de uma palavra individual, desde que duas vozes colidam dentro dela dialogicamente” (BAKHTIN apud ALLEN, 2000, p. 24-25) <sup>6</sup>.

Foi a partir dessa compreensão do texto como uma colisão de diversas vozes no interior de cada enunciado, que Julia Kristeva estabeleceu o conceito de intertextualidade. A teoria intertextual de Kristeva está mais sistematicamente esboçada (ainda que em textos posteriores ela retome a noção), nos ensaios *Le texte-clos* (1968) e *Le mot, le dialogue, le roman* (1969). No primeiro, Kristeva está preocupada em entender a maneira pela qual um texto é construído a partir de uma série de discursos já existentes. Um texto, então, seria uma “permutação de textos, uma intertextualidade no espaço de um texto dado”, na qual “diversos enunciados, tirados de outros textos, intersectam e neutralizam uns aos outros” (KRISTEVA apud ALLEN, op. cit., p. 35) <sup>7</sup>. No segundo ensaio, Kristeva busca pensar a intertextualidade na forma literária que, desde as análises de Bakhtin em torno da poética de Dostoievski, é caracterizada como o palco primordial do exercício dialógico: o romance. A principal idéia desse ensaio é a compreensão, esboçada por Kristeva, do “mundo literário” como uma *interseção de superfícies textuais*, ou seja, um intenso e conflituoso emaranhado de textos que se entrecruzam na composição final de cada texto.

Intertextualidade cerca aquele aspecto do literário e de outros tipos de textos que luta contra e subverte a razão, a crença na unidade de sentido ou do sujeito humano, e que, dessa forma, é subversivo a todas as idéias da lógica e do inquestionável. (ALLEN, op. cit., p. 45) <sup>8</sup>

A compreensão da adaptação como dialogismo surge ao reborde da crítica ao discurso de fidelidade. Segundo Robert Stam (2005, p. 04), “uma adaptação é menos a ressurreição de uma palavra original, que uma mudança no constante processo dialógico. Dialogismo intertextual, então, ajuda-nos a transcender a aporia da ‘fidelidade’” <sup>9</sup>. Uma vez que todo texto é um amálgama de outras referências (diretas ou indiretas, conscientes ou não), a adaptação se configura como um procedimento estético *determinado* de apreender

---

<sup>6</sup> Original em inglês. Tradução livre: “Dialogic relationships can permeate inside the utterance, even inside the individual word, as long as two voices collide within it dialogically”.

<sup>7</sup> Original em inglês. Tradução livre: “permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text”, (...) “several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another”.

<sup>8</sup> Original em inglês. Tradução livre: “Intertextuality encompasses that aspect of literary and other kinds of texts which struggles against and subverts reason, the believe in unity of meaning or of the human subject, and which is therefore subversive to all ideas of the logical and the unquestionable”

<sup>9</sup> Original em inglês. Tradução livre: “An adaptation is thus less a resuscitation of an originary word than a turn in an ongoing dialogical process. Intertextual dialogism, then, helps us transcend the aporias of fidelity”.

um texto-fonte e transmutá-lo em outros contextos expressivos, abertos também a outras referências além da que originalmente o motivou.

Em termos históricos e genéricos, tanto o romance quanto o filme constantemente canibalizaram gêneros e mídias anteriores. O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais – ficções cortesãs, literatura de viagem, alegoria religiosa, coleções de piadas – em uma nova forma narrativa, repetidamente pilhando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como romance poético, romance dramático, romance epistolar e assim por diante. O cinema, conseqüentemente, trouxe essa canibalização ao seu paroxismo<sup>10</sup> (STAM, op. cit., p. 06-07).

A par as diversas outras abordagens que constituem o escopo metodológico da adaptação fílmica (as idéias de tradução e de apropriação, por exemplo), vamos aqui preferir as noções de dialogismo e de intertextualidade, precisamente porque a adaptação de *Um crime delicado* descreve uma clara construção intertextual, em que situações ausentes do romance (mas condizentes a seu universo próprio) são congregadas para adensar as ambigüidades narrativas e representativas do texto. Assim, vamos apontar a maneira como o filme de Beto Brant parte do romance de Sérgio Sant’anna e, a ele, agrega outras referências que adensam o conflito dramático e ampliam as camadas dos níveis narrativos.

### 3 O filme e seu complexo intertextual

O filme *Crime delicado* começa com a encenação de uma peça, num cenário que aparenta ser um pouco teatral, mas que, anti-realista, omite a platéia e se dá, assim, apenas espetáculo. A câmera se move no palco, enfatiza um rosto, concentra uma ação. Logo em seguida vemos Antônio Martins, em sua casa, lendo a crítica que acabara de escrever para aquela peça. De cara, temos duas questões que perpassam a construção do filme: as peças encenadas, que se dão, enquanto teatro filmado, em sua materialidade visual (ao contrário do romance, em que a descrição da peça já é, em si, crítica teatral) e, além disso, a

---

<sup>10</sup> Original em inglês. Tradução livre: “In historical and generic terms, both novel and film have consistently cannibalized antecedent genres and media. The novel began by orchestrating a polyphonic diversity of materials – courtly fictions, travel literature, religious allegory, jestbooks – into a new narrative form, repeatedly plundering or annexing neighboring arts, creating new hybrids like poetic novels, dramatic novels, epistolary novels, and so forth. The cinema subsequently brought this cannibalization to its paroxysm”.



estratégia criada para dar ao público um artifício puramente literário (a própria crítica): fazer o personagem *ler* o que acabou de escrever, deixando espaço, inclusive, para eventuais correções durante a leitura.

Além disso, essas duas questões apontam para um problema ainda mais complicado: o estatuto do narrador no cinema. Embora saibamos, pela montagem dos dois segmentos (encenação teatral e, em seguida, escritura da crítica), que aquela peça foi assistida por Antônio Martins, não fica evidente que o olhar da câmera é *exatamente* o olhar do personagem. Na medida que a câmera tem uma autonomia que transcende a atitude de Antônio Martins, o narrador autodiegético do romance se torna personagem de uma narração heterodiegética no filme. Diante disso, a narrativa cinematográfica aqui apresenta uma série de implicações no desenvolvimento da trama e, principalmente, no processo de adaptação fílmica.

No caso de *Crime delicado*, o filme perde toda a carga de relato que o romance sustenta: não há um passado a que o presente estaria se referindo; pelo contrário, devido à qualidade referencial da imagem fotográfica (e, obviamente, cinematográfica), a narrativa inteira se *presentifica*. A câmera não comenta retroativamente algo que aconteceu, mas registra o momento em que está acontecendo, e o condensa enquanto movimento, no sentido mesmo trabalhado por Bergson e posteriormente apropriado por Deleuze (1985)<sup>11</sup>.

Nesse sentido, o conjunto de níveis narrativos que caracteriza o livro é transposto para o filme não a partir da atuação do narrador autodiegético, mas pela orquestração, dentro de uma narrativa heterodiegética, de vários índices intertextuais que compõem, camada a camada, a estrutura fundamental do filme. É aqui que podemos ver com clareza a idéia de Julia Kristeva, anteriormente comentada, da obra como uma *intersecção de superfícies textuais*: de um lado, as peças encenadas, que congregam similitudes referenciais com a história de Antônio e Inês, e, de outro, o próprio cinema como fonte de estratégias narrativas historicamente delimitadas (no caso, a forma do cinema dos primeiros tempos e um estilo de representação do documentário canônico). Vejamos cada qual com mais acuidade.

---

<sup>11</sup> Deleuze sintetiza sua compreensão do cinema e sua relação com a idéia de movimento em Bergson: “... o cinema oferece uma imagem à qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Oferece-nos um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstrato” (1985, p. 10).

São três as peças encenadas: a primeira, *Confraria libertina*, é um conjunto de textos anônimos coligidos e adaptados por Maurício Paroni de Castro (que, inclusive, participa do roteiro do filme), e encena histórias de perversão sexual e fetichismo; a segunda peça, *Woyzeck, O brasileiro*, foi adaptada por Fernando Bonassi a partir de um texto de Georg Büchner, originalmente escrito em 1836, que leva ao palco uma história de ciúmes e desejos viscerais; e, por fim, *Leonor de Mendonça*, do romântico Gonçalves Dias, escrita em 1848, que tem profunda referência ao *Otelo*, de William Shakespeare, e, como este, também torna central o problema do ciúme.

As tramas dessas peças se agregam ao conflito interno do filme, tornando-se intertextos que sedimentam e unificam a obra, assim como no livro, em que as críticas às peças *Vestido de noiva* e de *A prisioneira* (essa já uma adaptação teatral da obra de Marcel Proust), relacionam-se à angústia interna do narrador, que o texto canaliza num emaranhado de inferências intertextuais. Assim, peça, filme e romance se misturam num complexo de vozes conflitantes, num verdadeiro fluxo de confluências múltiplas.

A esse fluxo se juntam outras referências (essas próprias ao cinema), condizentes mais à forma de representação que a seu conteúdo expressivo: nesse sentido, vale atentar à maneira como a câmera é posicionada e, principalmente, como nesse posicionamento estão embutidas formas de representação cinematográficas. A imobilidade da câmera, que está quase inteiramente fixa, representa a estrutura do ponto de vista fixo da representação teatral – e, nesse sentido, remonta ao cinema dos primeiros tempos, em que a câmera imóvel perante a ação delimitava os contornos da cena nos filmes, que, inclusive, “eram em geral bastante curtos e esgotavam toda a ação num único ‘plano’” (MACHADO, 2007, p. 88) –, ainda que num jogo mútuo de estruturas: embora a câmera permaneça a maior parte do tempo imóvel, ela é direcionada pelo narrador heterodiegético, que escolhe seu posicionamento, sua angulação, sua duração e, inclusive, sua própria imobilidade.

Outra referência, em nível de estrutura formal, está na utilização das cores e de um estilo de entrevista documental, quando o pintor José Torres Campana fala diretamente para a câmera, como se respondesse a perguntas a ele dirigidas por alguém no espaço *off-screen*. Esse momento, bem como os que ocorrem no julgamento de Antônio Martins e no fim do filme, quando Inês abandona diante do quadro sua perna mecânica, estão em preto e

branco, evidenciando, com isso, o tom da representação cinematográfica e, também, o envolvimento subjetivo dos personagens com o mundo.

Ao contrário do romance, que é todo mediado pela perspectiva de Antônio Martins, o filme abre espaço para os outros personagens, que não apenas falam diante da câmera, como também expressam suas angústias artísticas e humanas, sua incompletude diante do mundo, e, enfim, sua busca pelo belo, em si mesmo incompleto.

## 4 Referências bibliográficas

### Filme

**Crime delicado** (2005). Direção: Beto Brant. Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino, Maurício Paroni de Castro, Luís F. Carvalho Filho e Marco Ricca. Produção: Bianca Villar, Renato Ciasca e Marco Ricca. Intérpretes: Marco Ricca, Lílían Taublib e Felipe Ehrenberg. 1 DVD (88 minutos). Drama Filmes.

### Livros

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2000.

BLUESTONE, George. **Novels into film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema**. 6 ed. Berkeley: University of California Press, 1973.

DELEUZE, Gilles. **Cinema – A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

NAREMORE, James (org.) **Film adaptation**. New Brunswick (USA): Rutgers University Press, 2000.

SANT'ANNA, Sérgio. **Um crime delicado**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

STAM, Robert. **Literature through film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation**. Malden (USA): Blackwell Publishing, 2005.