

"Pobre Schubert, que já não pode escolher a companhia com que anda": uma leitura de *Crime Delicado*, de Beto Brant

Leonardo Francisco Soares¹
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Resumo

Análise do filme *Crime delicado* (2005), de Beto Brant, enfatizando o diálogo que este estabelece com a escola romântica. São vários os exemplos dessa aproximação: a trama começa e termina com a música de Franz Schubert; são representados fragmentos dos dramas românticos *Woyzeck* (1837) e *Leonor de Mendonça* (1846); além disso, o próprio estatuto da arte é questionado. Ao dialogar com a estética romântica, em seu espírito de renovação, transgressão e ruptura permanentes, o filme de Brant permite-nos refletir sobre essa faceta irônica, crítica e experimentalista do Romantismo e seu importante papel na mudança de valorização estética e dos parâmetros da análise cultural.

Palavras-chave: Beto Brant. *Crime delicado*. Romantismo.

"Poor Schubert, who can no Longer Choose his Own Companions": a reading of *Delicate Crime*, by Beto Brant

Abstract

Analysis of the film *Crime delicado* (2005), by Beto Brant, emphasizing the dialogue that establishes with the romantic school. There are several examples of this approach: the plot begins and ends with the Franz Schubert's music; fragments of the romantic dramas *Woyzeck* (1837) and *Leonor de Mendonça* (1846) are represented; moreover, the very status of art is questioned. In dialogue with romantic aesthetics, Brant's film, in its spirit of renewal, transgression and permanent rupture, allows us to reflect on this ironic, critical and experimentalist facet of Romanticism and its important role in changing aesthetic valorization and the parameters of cultural analysis.

Keywords: Beto Brant. *Crime Delicado*. Romanticism.

"Pobre Schubert, que ya no puede elegir la compañía con la que anda": una lectura de *Crimen delicado*, de Beto Brant

Resumen

¹ Professor Associado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literaturas da mesma instituição. E-mail para contato: leonardo.soares@ufu.br

Análisis de la película *Crimen Delicado* (2005), de Beto Brant, enfatizando el diálogo que esta establece con la escuela romántica. Son varios los ejemplos de ese acercamiento: la trama empieza y termina con la música de Franz Schubert; son representados fragmentos de los dramas románticos *Woyzeck* (1837) y *Leonor de Mendonça* (1846); además de eso, el propio estatuto del arte es cuestionado. Al dialogar con la estética romántica, en su espíritu de renovación, transgresión y ruptura permanentes, la película de Brant nos permite reflexionar sobre esa faceta irónica, crítica y experimentalista del Romanticismo y su importante papel en el cambio de la valoración estética y de los parámetros del análisis cultural.

Palabras clave: Beto Brant. *Crimen delicado*. Romanticismo

O binômio Literatura e Cinema permite um número significativo de possibilidades de aproximações, passando também pelo diálogo variado com diferentes saberes. Os modos de interação, interseção e diálogo dinamizados dentro desse campo de relações vão além dos sempre lembrados trabalhos de adaptação fílmica de textos literários ou das “incorporações”, por parte da escrita literária, de componentes e estratégias originários do discurso cinematográfico. Ao contrário: “cumplicidades explícitas e implícitas, diálogos subliminares, contaminações e provocações recíprocas, citações, evocações e ‘transcrições’ nunca deixaram também de atravessar o espaço móvel da conjunção/disjunção entre literatura e cinema”. (MACIEL.; SCARPELLI, 2001, p. 5). Assim, dentre a infinidade de caminhos possíveis para entrecruzar literatura e cinema, opto, aqui, pela narrativa fílmica *Crime delicado* (2005), dirigida por Beto Brant, e o diálogo que esta estabelece com certos contornos do movimento romântico, em seu aspecto revolucionário, em seu espírito de renovação, transgressão e ruptura permanentes. O filme de Brant revela-se um objeto privilegiado para se discutir configurações do Romantismo brasileiro “dentro do painel de um grande movimento romântico universal” (WERKEMA, 2012, p.11). Nesse sentido, *Crime delicado* será lido em aproximação a uma certa experimentação formal própria de correntes universais do Romantismo.

Tal recorte aponta para um desvio da noção cristalizada de Romantismo como algo menor, sinônimo de uma estética idealista, obscurantista, mistificada e sentimentalista. É contra essa noção que, por seu turno, Walter Benjamin (1999) desenvolve o seu *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, tese defendida na Universidade de Berna, na Suíça, em 1919. Em resposta a esse entendimento

cristalizado, Benjamin afirma, entre outras coisas, que a principal contribuição da Primeira Geração Romântica Alemã para a modernidade foi a concepção de uma crítica da arte imanente à própria obra artística. Aproxima-se, portanto, do pensamento dos românticos Schlegel e Novalis, que cobravam da filosofia kantiana uma expansão do seu conceito de experiência, outra noção que será fulcral para o projeto benjaminiano de crítica. Em confluência com estes autores, Benjamin via na crítica um *medium-de-reflexão*. Nas palavras de Márcio Seligmann-Silva:

Trocando em miúdos, assim como os românticos viam na “romantização” do mundo um projeto de superação das barreiras entre o universo criativo e penetrado de fantasia das artes, e, por outro lado, a vida prosaica cotidiana, do mesmo modo, Benjamin propõe para a crítica um projeto tanto estético quanto político. (2006, p. 46-47)

Arthur Nestrovski, por sua vez, chama a atenção para o fato de, no Brasil, por exemplo, ter se tornado comum “desprezar o Romantismo, virtualmente inteiro, em prol de um outro cânone, ou mais antigo ou mais moderno.” (1996, p.14). Apesar das extensas reavaliações positivas de nosso Romantismo², muitas vezes nossa crítica se referiu a esse período em termos muito próximos ao sentido prosaico de termos como “romântico” e “romantizar”, o que não poderia ser mais enganoso, afinal o movimento romântico não é nada “romântico” nesse sentido trivial, mas o é enquanto um dos movimentos mais reflexivos e autoconscientes de toda nossa história. Ainda seguindo as notas de Arthur Nestrovski: “Nenhum outro período trabalhou tão intensamente a ideia de ironia quanto o Romantismo” (1996, p. 12). Isso implica, entre outras coisas, reconhecer o caráter marcadamente romântico, no sentido histórico da expressão, tanto do Modernismo quanto do Pós-Modernismo.

Feitas essas breves considerações a respeito do viés com que se recupera o Romantismo neste estudo, parto para a reflexão sobre o filme *Crime delicado*. Apesar

² Cito, a título de exemplo, o estudo de Andréa Sirihal Werkema a respeito do drama *Macário*, de Álvares de Azevedo, nas palavras da autora: “peça-problema que tornou imperativa a criação de um sistema crítico que a ela se adaptasse, por questões metodológicas, valorativas e históricas”. WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

de estar bastante associado ao que se convencionou chamar de “cinema da retomada”, Beto Brant começa o seu exercício no cinema ainda nos anos de 1980, na produção de curta-metragem. A partir de 1997, com *Os matadores*, juntamente com um “ciclo” de cineastas pernambucanos, estará à frente das produções mais consistentes dessa geração. Além disso, *Crime delicado* é um filme no qual a ideia de criação coletiva é mais do que evidente. No roteiro, Beto Brant conta com a colaboração, que se tornou constante em sua trajetória, do escritor e roteirista Marçal Aquino³, acrescida dos nomes do dramaturgo, crítico e diretor teatral Maurício Paroni de Castro; do advogado criminalista e contista Luiz F. Carvalho Filho; do fotógrafo Walter Carvalho; e do ator Marco Ricca (embora este último seja o único creditado, no *making of* do filme, sugestivamente intitulado *Vertebrando-se: Crime delicado visto por dentro*, percebe-se que houve um processo de colaboração de todo elenco). Ainda se poderia acrescentar o nome da encenadora Cibele Forjaz e do próprio Maurício Paroni de Castro na direção das cenas de espetáculos teatrais que compõem a trama narrativa do filme, e sobre as quais me ocuparei mais à frente neste artigo.

A primeira associação que se estabelece entre o filme e o universo da literatura, óbvia e que salta aos olhos, é o fato de o mesmo ser uma adaptação do romance *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1997. Porém, não será objetivo desta reflexão ater-se ao estudo do processo de adaptação, para a tela, do texto literário. Para retomar a proposta de Jorge Luis Borges em “Pierre Menard, autor do Quixote” (1989, p. 29-38), interessa aqui a *obra visível* de Beto Brant em relação ao romance de Sérgio Sant’Anna. Deste, o filme retém basicamente a *fábula/história*, porém, na urdidura do *enredo*⁴, impõe-se “o suplemento de leitura e de criação” (SANTIAGO, 1982, p.23). Rasura esta que começa com a supressão do artigo indefinido “Um”, presente no título do romance, da nomeação do filme.

³ A parceria entre cineasta e escritor irá se efetivar nas telas do cinema pela primeira vez em 1997, com o filme *Os matadores*, adaptação de um conto do livro *Miss Danúbio* (1994), do próprio Marçal Aquino. Em seguida, vêm *Ação entre amigos* (1998), *O invasor* (2001), *Crime delicado* (2004), *Cão sem dono* (2007) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2011).

⁴ A respeito da distinção entre *fábula* (*história*) e *enredo* (*trama*), ver: ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 39-42.

A história/fábula, da ordem da *obra invisível*, acompanha o crítico de teatro consagrado, Antônio Martins, que conhece, em um encontro fortuito, uma mulher chamada Inês. Desinibida, atraente e portadora de inúmeros e inesperados aspectos, Inês não se encaixa nos esquemas racionais de Antônio e o desestabiliza. Além disso, ela mantém um relacionamento ambíguo com José Torres Campana, um artista plástico bem mais velho que ela. Forma-se, então, um triângulo “delicado” entre o crítico, a modelo e o artista. Além do corte do artigo indefinido, outro suplemento, da ordem do *visível*, no filme, é que, ao contrário da personagem Inês do romance, que é manca, no filme, falta-lhe uma perna. O lugar da falta, do vazio, da ausência será constante bordejado pelo enredo, pela forma como o filme é construído. Lilian Taublib, que interpreta Inês, teve uma das pernas amputada quando tinha 16 anos. Tal informação é importante para se compreender o desenvolvimento da personagem e as fricções que o filme estabelece entre atriz e personagem. Do mesmo modo, é relevante o fato de o personagem José Torres Campana ser interpretado pelo artista Felipe Ehrenberg, como se verá a seguir.

Quanto ao *enredo*, *Crime delicado* compõe-se de vinte e sete sequências, que não guardam necessariamente unidade de ação, lugar e tempo. Cada sequência possui certa independência; os acontecimentos apresentam-se enviesados; as passagens de uma sequência para outra são bruscas, irregulares, precárias. Como não lembrar da estrutura dos dramas de Georg Büchner, e em especial de *Woyzeck* (BÜCHNER, 2004a, p. 235-302), que é uma referência explícita dentro do enredo do filme?

Como já foi dito, Antônio Martins é crítico de teatro. Ao longo da narrativa, surgem fragmentos de três peças assistidas pelo crítico, que serão imediatamente sucedidas pelos juízos estéticos da personagem. Logo na primeira sequência do filme, têm-se representadas, de modo afetado, irônico e artificial, ao som de Schubert, cenas da peça *Farsas libertinas*, dirigida por Maurício Paroni de Castro, que trata dos conflitos sexuais do século XIX. Nelas uma mulher, não só metaforicamente, livra-se das amarras a ela impostas pelo marido ao se ver livre de um cinto de castidade.⁵ Corta-

⁵ O espetáculo com a cia. Atelier Teatral Manufactura Suspeita estreou em março de 2005

se, logo em seguida, para outra cena, na qual surge a figura do crítico em sua mesa de trabalho, cercado de livros, escrevendo. Concomitantemente, através do amparo do *voice over*, ouve-se:

Pobre Schubert que já não pode escolher a companhia com que anda. O espetáculo faz, cena após cena, um strip-tease de si mesmo. Tudo se transforma em um frenesi de entrar e sair da representação. Ao invés da comoção, somente surpresas e intrigas sob a precariedade da luz e dos figurinos. Qual o sentido de uma mulher vestida com trajes sumários de dominatrix com sotaque de rabino ao lado de um barbudo vestido de copeira chamar de perverso um psicanalista que seduz suas pacientes mediante hipnose? Histeria autopromocional dos criadores do espetáculo. Aquele lugar, um clube sadomasoquista, onde as pessoas utilizam a teatralidade para salvaguardar a sanidade mental, uma farsa como essa ofende e ridiculariza. As relações de sexualidade se transformam num instrumento palpável como uma corda, um chicote, uma agulha. Em lugar da fala, o falo; em lugar do teatro, o merchandising de sex shop. Os atores sofrem, mas o público sofre mais. (CRIME, 2005)

Além de apresentar a atividade profissional da personagem Antônio, o seu *métier*, a sequência e a fala transcrita acima cumprem o importante papel de apresentar o ponto de vista da personagem em relação à arte e às próprias relações humanas. A retirada/libertação do cinto de castidade na encenação ecoará mais adiante, na relação de Inês com a prótese. Também em relação a sua experiência com Inês, Antônio parece enxergar tudo como fato estético, em choque direto com uma atração sexual que não compreende. Nas palavras de Maurício Paroni de Castro, “a ele falta não o sentimento, mas um mínimo instrumental afetivo para compreender a própria realidade existencial (...) Antônio Martins é desprovido do uso vital do instrumento estético que Inês/Lilian possui. Para ele, estética é só estética”. (CASTRO, 2006)

Na sexta sequência do filme, tem-se as cenas de Matheus Nachtergaele e Marcélia Cartaxo reencenando o espetáculo *Woyzeck, um brasileiro* – adaptação de Fernando Bonassi do texto de Büchner, com direção de Cibele Forjaz⁶. Em seguida, Antônio Martins surge em uma mesa, cercado de livros, à meia luz como em uma caverna, revisando a sua crítica do espetáculo:

⁶ A peça estreou em agosto de 2002.

Arte moderna revaloriza a ilha dos esboços de projetos dos antigos mestres do Renascimento enquanto obras perfeitas em seu estado inacabado e subjetivo. Ocorre o mesmo na exuberância dos textos de Büchner, de palavras não medidas, antes cortadas e talhadas com a pena afiada e revolucionária desse dramaturgo morto tão jovem. Mais inacabado desses textos, *Woyzeck* tem nisso o trunfo de sua beleza no esculpir atávico e rústico. Walter Benjamin teorizou sobre as disputas religiosas bizantinas em torno do enquadramento das figuras dos ícones, ou seja, a santidade das figuras representadas estaria condicionada à integridade física da sua representação. A eficiente transposição desse drama que marca o advento do Pré-Expressionismo para o cenário agreste, peca unicamente por pretender completar a gramática inacabada e extraordinária do autor. (CRIME, 2005)

Mais uma vez, o exercício da crítica para Antônio Martins parece distanciá-lo das coisas do mundo. Se o crítico reconhece a beleza no caráter inacabado do drama de Büchner, condenando a tentativa de se completar o esboço, diante de Inês – tencionada, para ele, entre a contemplação e o juízo crítico –, num primeiro momento, deixa-se encantar pela falta, pela impossibilidade, para em seguida impingir o desejo imperioso de reconstruí-la, revelado, por exemplo, na conclusão do bilhete que lhe escreve: “[...] Daquele que te quer inteira, Antônio” (CRIME, 2005). Como nos ícones religiosos bizantinos, aludidos pela personagem, a parcialidade retiraria a “santidade” imanente da mulher.

A sequência onze do filme traz o palco novamente e cenas de *Leonor de Mendonça*, o drama de Gonçalves Dias, de 1846. São enfatizados o ciúme de Dom Jaime, a sua acusação de adultério e o prenúncio do futuro assassinato da mulher. Como se pode constatar, em comum, as três sequências em que trechos de peças são encenados trazem as figuras femininas sofrendo a violência masculina. Ao mesmo tempo, esses fragmentos tocam, de um modo ou de outro, nesse “gênero problemático” (WERKEMA, 2012, p. 43-66) que é o drama romântico e o seu antecessor o “drama de farrapos”, praticado pelos pré-românticos alemães, e, posteriormente, levado aos extremos por Georg Büchner. Nas palavras de Anatol Rosenfeld:

A estrutura das peças de Büchner ilustra de modo exemplar o que hoje se convencionou chamar de um drama “aberto” (...) *Woyzeck* é um caso extremo, verdadeiro “drama de farrapos”: é um fragmento; mas é uma obra que só como fragmento poderia completar-se. Ela cumpre a sua lei específica de composição pela sucessão descontínua de cenas sem encadeamento causal. (2004, p.19-20)

Tal procedimento contamina a estrutura de *Crime delicado*, no qual as sequências, ao invés de funcionarem como elos de uma cadeia narrativa linear, encerram em sua composição um momento substancial, que aponta para variados aspectos do tema central que move a trama. O filme – que muito se aproxima do seu próprio *making of* – parece optar pela forma do esboço e pela forma do fragmento, tão cara ao Romantismo. Fragmenta-se tudo: os diálogos, os corpos, as histórias, as sequências, as molduras dos quadros, o palco e a própria prótese de Inês. Pode-se dizer, com Sábado Magaldi, que se experimenta “uma estética dos projetos, dos andaimes, das estruturas” (2004, p. 335).

Além das sequências compostas de trechos de peças de teatro encenadas que interrompem o andamento da ação, outras sequências são construídas como se o espectador estivesse diante de um palco; como na sequência quinze, passada em um bar, em que o espectador – sob o ângulo de visão de Antônio – assiste a três espécies de esquetes; ou a sequência seguinte, sequência-chave do filme, na qual Antônio violenta Inês, que se passa no apartamento/ateliê, filmada como se também se passasse no palco. A câmera se posta diante da cena de modo que o espectador se veja como um espectador de teatro.

A fotografia do filme, sob a direção de Walter Carvalho, acompanha, no tratamento das imagens, o caráter fragmentário das sequências – há muitas variações de luz e de cor, cenas em preto e branco, o plano subjetivo, o uso do close próximo ao de certa linguagem dos documentários, a câmera “onisciente”, etc. –, produzindo uma sucessão de afrescos nos quais percebemos variados planos de fuga, como nos “dramas de farrapos” de Büchner (ROSENFELD, 2004, p. 21).

Na penúltima sequência do filme, o artista plástico mexicano Felipe Ehrenberg – que interpreta o pintor José Torres Campana – aparece falando diretamente para câmera.

Em seu depoimento, são narradas imagens do horror e da destruição que se seguiu ao terremoto no México em 1985, o cheiro da morte, os rapinadores de cadáver, a polícia, os políticos, o que parece confirmar a fatalidade da violência. Faz-se relevante recuperar aqui as palavras de Georg Büchner, em carta à noiva, datada de 10 de março de 1834: “Estou estudando a história da Revolução. Sinto-me como aniquilado sob o medonho fatalismo da história. Encontro na natureza humana uma terrível uniformidade, nas relações humanas, uma inelutável violência conferida a todos e a ninguém” (BÜCHNER, 2004b, p. 312). Além disso, a imagem em preto e branco, o corpo do ator/artista voltado diretamente para câmera, como em um documentário de estilo “clássico”, o relato de uma experiência do próprio artista, dentro e fora do corpo do personagem, produz uma espécie de curto circuito entre ficção e não ficção, num desvelamento semelhante ao provocado pelo recurso à ironia romântica. Em seguida, Ehrenberg/Campana fala do corpo de Inês: “Falta uma perna, só isso, é uma pessoa em extremo sensual, em extremo bonito” (CRIME, 2005). Esse corpo a que falta uma perna, “corpo divergente”, como título da exposição em que será exposto o quadro de Campana, é também o corpo amputado de Lilian Taublib. Em uma entrevista de 2012, Beto Brant fala da experiência da atriz no filme:

Crime Delicado tem uma delicadeza muito forte ali, mas é intenso. Uma mulher com uma perna amputada que não se sente inteira. Uma das coisas que mais tocou a Lilian [Taublib, atriz] quando fez o filme foi a carta de Antônio Martins que diz “aquele que te quer inteira”. Inteira é se sentir, sem uma perna, completa. Ela sai do filme se sentindo inteira. Ela não usa mais a prótese que usava. Hoje ela se sente bela. (2012)

Essa confusão entre a experiência da atriz que se coaduna com a da personagem é explicitada, logo após o longo depoimento de Felipe Ehrenberg, na última sequência do filme, na qual Inês abandona a prótese embaixo do quadro de Campana. De certa maneira, Inês/Lilian Taublib oferece à obra de arte a perna que falta ao quadro de José Torres Campana/Felipe Ehrenberg. A preparação e pintura definitiva desse quadro, por sua vez, é filmada de modo detalhado e ocupa boa parte do filme. Mais uma vez a máscara da personagem coaduna-se com a figura do artista, Ehrenberg, que diante da

câmera cria e executa a pintura. Tais elementos não deixam de fomentar uma constante discussão e reflexão sobre a própria arte, chamando a atenção para a própria construção do discurso fílmico, movimento caro ao recurso da ironia romântica. Nas palavras de Karin Volobuef:

Aquilo que se costuma denominar ironia romântica, constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor. Em suma, trata-se da ascendência do autor em relação à obra” [...] [é] um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura. (1999, p. 91)

Conforme se vê nos exemplos retirados do filme e apresentados acima, destrói-se a ilusão de verossimilhança e desnuda-se o caráter ficcional da narrativa fílmica, convocando o espectador a tomar parte nessa reflexão sobre a criação artística.

Ainda na pista do Romantismo, em algumas sequências do filme, o Andante do “Trio Op 100”, em *Mi Maior*, de Franz Schubert⁷, compõe a trilha sonora e conduz o espectador, em presença e em ausência. Em um ensaio de 1976, ao se voltar para o canto romântico e em especial para o andante de Schubert, Roland Barthes afirma:

(...) a frase *canta*, simplesmente canta, indescritivelmente, até o limite do possível. Não é, todavia, surpreendente que esta assunção do canto em direção à sua essência, este ato musical através do qual o canto parece manifestar-se, aqui, em sua glória, surja precisamente sem o concurso do órgão que faz o canto, a voz? (1990, p. 253. Grifos do autor)

A voz humana estaria mais presente porque substituída por outros instrumentos, no caso: as cordas, o piano, que se tornariam mais verdadeiros do que o original. Pela escuta de Roland Barthes, se há uma significação dos fenômenos e experiências sensíveis, esta fulgura no deslocamento, na substituição, enfim, na *ausência*.

A ausência, conforme já salientado, pontua a figura de Inês ao longo do filme. Em um dado momento, na sequência 18, Antônio se vê adentrando em um teatro completamente vazio. No palco, por trás das cortinas, ao som de Schubert, a

⁷ A trilha sonora, produzida por Caco Faria e Álvaro Fernando, é executada pelos músicos Iberê de Siqueira (violoncelo), Ricardo Takashi (violino) e Maria Cecília Moita (piano).

personagem feminina surge dançando com o auxílio de muletas num cenário que mistura elementos do apartamento/ateliê com a cama da sequência da encenação de *Leonor de Mendonça*. Ao mesmo tempo em que observa, Antônio termina por se ver na cena, envolvido pela dança, pelo corpo/canto de Inês, afinal, para dizer ainda uma vez com Roland Barthes, “toda música romântica seja ela vocal ou instrumental, diz esse canto do corpo natural: é uma música que só tem sentido se posso cantá-la interiormente com meu corpo (...) Pois, *cantar*, no sentido romântico, é: gozar fantasmaticamente de meu corpo unificado” (1990, p. 255. Grifo do autor).

Além disso, nessa sequência, da ordem do onírico, parecem ecoar em dissonância as palavras ditas por Antônio no apartamento/ateliê: “Eu sou um homem que sempre viveu a vida na terceira pessoa. Olhava para o mundo com a pretensão dos que estavam vacinados” (CRIME, 2005). Esse olhar “em segurança” é o mesmo com o qual ele pratica a sua crítica da arte. Tal separação dará o tom não só de seu trabalho, mas da maneira como vê e se relaciona com o mundo: vendo sem se deixar contaminar, observando sem interferir na cena. Suas ideias sobre a arte – denunciadas pelas sequências em que escreve as críticas das peças a que assiste – apontam para as formas perfeitas, para a conformação aos modelos, aos originais, para as delimitações precisas. É essa pretensão que o faz ver Inês como um títere, um autômato, uma marionete nas mãos de José Torres Campana: “Você não é só uma modelo, você é uma personagem... isso aqui não é um ateliê, é um cenário pseudo-conceitual e você está encarcerada aqui...” (CRIME, 2005)

O *topos* das marionetes, o automatismo dos fantoches para o qual o humano se vê convertido, é um tema caro ao Romantismo – vide Ernst Theodor Amadeus Hoffman, Heinrich Von Kleist, entre outros –, aparecendo de modo bastante evidente também nos dramas de Büchner, como em *Woyzeck*, por exemplo. Lembremos do comentário de Anatol Rosenfeld:

Woyzeck atravessa a peça em agitação desesperada, contorcendo-se como um boneco suspenso nas cordas (...) corre pelo mundo como “uma navalha aberta” (..) Vendo-o chispar pela rua, seguido aos

pulinhos pelo médico, o magro pelo gordo, o Capitão exclama às gargalhadas: “Grotresco, Grotresco!” (1996, p. 63)

Porém, ao final, é o próprio Antônio Martins que se revela um autômato. De terceira pessoa, espectador onisciente, a personagem do crítico termina por se configurar como um típico “herói negativo” (ROSENFELD, 2004, p.19), indivíduo que não age mas é coagido, automatizado. Como Woyzeck, sem o perceber, sucumbe sob o peso de um universo cujos mistérios não consegue apreender nem articular, vê ruir a confortável e ilusória barreira que o separava – como no teatro, na função de crítico – definitivamente daquilo que ele via. Ainda na carta para a noiva, de 10 de março de 1834, Georg Büchner conclui com as seguintes palavras, que aqui aproximamos do protagonista do filme de Beto Brant: “O indivíduo é apenas espuma sobre a onda; a grandeza, mera coincidência; o domínio do gênio, um teatro de títeres, uma luta ridícula contra uma lei de bronze; reconhecê-lo é o suprassumo, dominá-lo é impossível”. (2004b, p. 312)

Esta leitura de *Crime delicado*, de Beto Brant, buscou enfatizar o diálogo que o filme estabelece com a escola romântica. O caráter poroso das tendências artísticas, levou-nos a uma reavaliação do conceito de Romantismo, conforme procurei sintetizar no início. Longe de se amoldar em um rol de traços estilísticos e temáticos, o Romantismo pode ser compreendido como uma postura mais ampla, não consignada a um único movimento literário (VOLOBUEF, 1999; GUINSBURG, 2005). Nesse sentido, a presença de referências que aproximam o filme de características do Primeiro Romantismo Alemão deveu-se à busca por essa imagem mais flexível de Romantismo que se ajustasse à proposta deste artigo. Afinal:

Tal Romantismo entende que a crítica a uma obra é algo imanente à própria obra, caso esta se institua romanticamente, por meio da autorreflexão. Ao acercar-se da obra para novamente desdobrar tal reflexão, o crítico nada mais faz do que romantizá-la (na expressão de Novalis), numa sucessão de desdobramentos infinita, rumo ao Absoluto. Por mais que a crítica funcione como uma espécie de acabamento em relação à obra, esta não admite o fechamento de um juízo definitivo, o que, aliás, a crítica romântica jamais pretende – pelo contrário, a crítica, interna e externa à obra, é o mecanismo que põe em movimento a infinitude da construção romântica (por isso a

proximidade obrigatória entre crítica e ironia romântica)
(WERKEMA, 2012, p.205).

Ao dialogar com a estética romântica, em seu espírito de renovação, transgressão e ruptura permanentes, o filme de Brant permite-nos refletir sobre essa faceta irônica, crítica e experimentalista do Romantismo e seu importante papel na mudança de valorização estética e dos parâmetros da análise cultural.

Referências

- BARTHES, Roland. O canto romântico. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 253-258
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. 3 ed. Tradução, Prefácio e Notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989. p. 29-38.
- BRANT, Beto. Beto Brant em entrevista exclusiva para a Revista de Cinema. *Revista de Cinema*, 26 abr. 2012, entrevista de Gabriel Carneiro. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2012/04/beto-brant-em-entrevista-exclusiva-para-a-revista-de-cinema/>>; Acesso em 18 set. 2016.
- BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*. In: ROSENFELD, Anatol; KOUDELA, Ingrid Dormien (orgs.). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004a. p. 235-302.
- BÜCHNER, Georg. Cartas. In: ROSENFELD, Anatol; KOUDELA, Ingrid Dormien (orgs.). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004b. p. 303-330.
- CASTRO, Maurício Paroni. Crime Delicado ou a Vida é mais que a Estética. *Cronópios* (Portal e Rede). 28 jan. 2006. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=7104&portal=cronopios>>; Acesso em: 19 jun. 2017.
- CRIME delicado [2005]. Direção de Beto Brant. [S.l.]: Vídeo Filmes, 2006. 1 DVD (87 min)
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUINSBURG, Jacó. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Stylus, 3). p. 13-21.

MACIEL, Maria Esther.; SCARPELLI, Marli Fantini. Editorial. *Aletria: Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, v. 7, p. 5-6, dez. 2001. (Dossiê Literatura e Cinema)

MAGALDI, Sábato. Woyzeck, Büchner e a condição humana. In: ROSENFELD, Anatol; KOUDELA, Ingrid Dormien (orgs.). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.335-342.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

ROSENFELD, Anatol. A atualidade de Büchner. In: ROSENFELD, Anatol; KOUDELA, Ingrid Dormien (orgs.). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.12-22.

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 59-74.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. 3 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. [1997]

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente universa. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 13-24.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; Walter Benjamin e a tarefa da crítica. *Cult*, São Paulo, n. 106, p. 46-49, jan. 2006.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.