

Diálogos entre o filme O caminhão, de Margueritte Duras, e a teoria de Bertolt Brecht¹

Alexsandro Souto Maior de Macêdo²

Prolegômenos do cinema de Margueritte Duras

No princípio, era a imagem em sequência ou, predominantemente, um plano médio e quase estático, assemelhando-se a uma fotografia. Depois, veio a palavra, redimensionando a própria imagem. Assim, configura-se ligeira e substancialmente a composição do filme *O caminhão*, de Margueritte Duras (1977). Tal passagem também dialoga com outra obra fílmica da mesma cineasta *Agatha e as leituras e ilimitadas* (1981). Esta nos propicia imagens com um enquadramento que lembram fotos.

Em linhas gerais, o filme nos revela uma senhora que narra a um homem um possível roteiro inacabado de um filme³. O espectador é submetido a escutar uma fábula que trata de um caminhoneiro diante da estrada na companhia de uma mulher que lhe solicitou carona. A leitura é entrecortada por imagens do caminhão. Não se vê os personagens que estão sendo narrados. Há reflexões e divagações no decorrer do filme. Há imagens ora estanque ora em movimento que se desatam do texto e que provocam o imaginário do espectador.

Aqui, faz-se necessário também se voltar aos prolegômenos do cinema em um exercício de observância não só dos fundamentos que constituem a linguagem cinematográfica, mas em um convite à percepção e à investigação acerca do objeto do nosso artigo. Este se inclina para o estudo da estética da cineasta francesa Margueritte Duras e a teoria teatral de Bertolt Brecht, ambos se opondo à arte comercial de suas respectivas épocas. Ademais, tais obras nos interpelam sobre conceitos e reflexões que ainda estão em voga e que dialogam com outros meios e linguagens artísticas.

Tomando a imagem como nossa referência inicial, ela por si já é um meio de estreitar partes, de provocar um diálogo quão o próprio surgimento da fotografia e de suas infinitas discussões acerca de seu papel estético e de sua funcionalidade. A imagem em sequência, grosso modo, diz-nos muito sobre a natureza do cinema. Enquanto a

¹ Artigo submetido para fins de avaliação da disciplina de Literatura e Cinema, ministrada pela professora Catarina Andrade no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, 2022.2.

² Mestrando em Teoria da Literatura pelo PPGL (Programa de Pós-Graduação em Letras).

³ Imagens do diálogo entre as personagens do filme *O caminhão*, de Marguerite Duras. Disponível em: > 30/09/2023 <https://estadodaarte.estadao.com.br/camion-duras-pala-walsh/>

palavra, elemento *sine qua nom* da literatura, atrela-se ao cinema, contudo, ela não é primordial ou o principal componente de uma montagem. A palavra esteve no princípio do “cinema mudo” para ser lida e, simultaneamente, tornar-se imagem. Analisando esse percurso, a palavra se antecipa à chegada do som e, posteriormente, ela passa a ser, concomitantemente, o próprio som.

Em *O caminhão* (1977), Duras nos coloca diante de uma narração que privilegia a imponência de uma voz em *off* sobre imagens. O mesmo também ocorre em *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981). O tempo relativamente curto de montagem entre os dois filmes sugere uma estética marcada por características comuns às duas. Nesse caso exposto, o dito possui mais movimento do que indizível, o estático. É como se a imagem fosse uma mola propulsora da palavra. No entanto, o indizível, as pausas e os silêncios também nos conduzem a tais películas que aguçam a imaginação do espectador. Em *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981), por exemplo, os atores em cena mais se assemelham a modelos compondo fotos. Para ilustrar a nossa análise acerca das cenas de um tempo ora moroso, ora quase estático, recorremos ao crítico André Bazin:

Até o aparecimento da fotografia, e depois do cinema, as artes plásticas, principalmente nos retratos, eram os únicos intermediários possíveis entre a presença concreta e a ausência. A justificação disso era a semelhança, que excita a imaginação e ajuda a memória. A fotografia, porém, é bem diferente. Não é a imagem de um objeto ou de um ser, e sim, para sermos mais exatos, seu vestígio. (BAZIN, 1991. p. 141.)

Desgarrada das artes “plásticas”, Margueritte Duras opta por um cinema mais próximo da fotografia e que povoa de vestígios as duas obras filmicas citadas. Tal recorte mais estático suscita a presença da palavra, da fábula para esse jogo. Nesse sentido, parece termos uma ideia de ver o espectador sem mediador e sem uma condução apelativa ao objeto artístico a ser deglutido. Isso se reforça ao contemplarmos a proposta de leitura de roteiro em cena em *O caminhão* (1977), de Margueritte Duras.

Vale salientar que a projeção da cineasta francesa se deu após sua trajetória pelo universo da palavra, mais precisamente com sua produção literária de romances como *O Marinheiro de Gilbraltar* (1952), *O amante* (1985), romance premiado, e a peça de teatro *A praça* (1955). A multifacetada artista se projeta criando autoria do roteiro do filme *Hiroshima, meu amor* (1959), dirigido por Alain Resnais. Sua proximidade da linguagem literária e da teatral, possivelmente, engendrou um olhar mais híbrido dela para o cinema.

Parece-nos natural admitir que a noção de intermedialidade⁴ proposta por Walter Moser, em artigo, seja adequada à nossa pesquisa. É fato reconhecer também que a própria arte já se configura como uma mídia. O diálogo entre artes e meios já é anterior aos prolegômenos do cinema. Ele está na raiz dos elementos constitutivos e da criação das artes clássicas. No teatro, por exemplo, texto, canto, interpretação, cenário, indumentária compõem um mosaico de uma encenação. Tais elementos já se comunicam na feitura do próprio teatro. Esse aspecto também está na feitura do advento da “sétima arte” da mesma maneira que está para além dela como investigaremos nas concepções artísticas brechtiana e durasiana.

A confluência do teatro brechtiano no cinema de Margueritte Duras

Contextualizando o nosso objeto de estudo, no filme *O Caminhão* (1977), de Duras, inicia-se com a imagem de um caminhão.⁵ Sobre ela repousa um anseio pelo próximo *take*. Em um ritmo ralentado, comum ao de uma leitura, vê-se o improvável, isto é, Gérard Depardieu e a própria Margueritte Duras lendo o roteiro do filme dentro do próprio filme. A escolha por essa metalinguagem reforça expectativas de um plano de sequência, todavia, sobretudo, impõe a palavra como um dos elementos fundamentais desta obra cinematográfica.

O roteiro lido foca em um caminhoneiro e numa carona que é dada a uma mulher “*desclassificada*” como atesta a leitura daquele texto. A composição de uma cena de leitura predominante em toda longa-metragem parece nos dizer muito sobre a cartografia de um cinema mais sugestivo e exemplar por sua intermedialidade⁶.

A opção por revelar uma possível sequência do filme através da leitura do roteiro expõe um elemento que, naturalmente, não se revela para o espectador. A própria estrutura da luz ou da câmera, como ocorre em *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981), quebra uma perspectiva mais realista de cinema e propõe um cinema anti-ilusionista.

⁴ O conceito de intermedialidade é levantado e tratado por Walter Moser ao apontar a interseção e interação concreta entre duas artes, que, naturalmente, implica entre duas mídias. Assim ele nos convida a pensar a midialidade em um ambiente já intermediário. Tal aspecto eu retomo e exploro na observância do cinema de Margueritte Duras em diálogo estético com o dramaturgo, roteirista Bertolt Brecht.

⁵ Imagens do caminhão azul. O caminhão., de Marguerite Duras. Disponível em: > 30/09/2023 <https://estadodaarte.estadao.com.br/camion-duras-pala-walsh/>

⁶ Caracterizado como um campo ainda em formação, Ramazina-Ghirardi no livro *Intermedialidade, uma introdução*, nos apresenta esse campo de estudo como variado e diverso. Ela cita Irina Rajewsky como responsável por uma interpretação genérica como a de que a intermedialidade é o que o prefixo já denuncia, ou seja, aquilo que ocorre entre as mídias. Ramazina-Ghirardi ainda descreve o boom do vocábulo na década de 1990, chegando a diversas áreas e saberes como os estudos literários e a produção audiovisual.

Não se trata de um cinema de contemplação, porém de um cinema que foge a um convencionalismo estético.

Ora, essa concepção estética parece encontrar par na estética cênica de Bertolt Brecht⁷, dramaturgo, poeta, diretor, roteirista e encenador alemão. Brecht era um defensor de um teatro político que se opunha ao teatro burguês. Este buscava levar para o palco não só uma classe subalterna e oprimida, mas também um cenário que buscasse diminuir um problema natural o de criar a presença na ausência pela semelhança como fizeram as artes plásticas, segundo o olhar de André Bazin.

Brecht escreveu dezenas de peças de teatro, no entanto, foi a sua visão de encenador que propôs um teatro do distanciamento, político, pedagógico, um teatro que se propunha a reafirmar a sua própria identidade e a ideia de que teatro é teatro e não a própria realidade. O teatro brechtiano⁸ se propunha a ser carregado de luz branca, com as parafernalias à mostra, com a valorização da palavra, do elemento narrativo e, obviamente, um repensar o papel do espectador. Desse modo, a teoria teatral dele é uma concepção também anti-ilusionista e experimental como filmes de Margueritte Duras.

Parece fundamental observar que tanto Brecht quanto Duras tiveram passagem pela literatura, pelo teatro e pelo cinema. Estes dois últimos são fundamentais para a nossa análise. Nessa proposição, sobrepõe-se tal visão acerca das afinidades e necessidades da congruência das artes:

Quanto mais o cinema se propor a ser fiel ao texto, e suas exigências teatrais, mais necessariamente ele deverá aprofundar sua própria linguagem. A melhor tradução é a que atesta a maior intimidade com o gênio das duas línguas e o maior controle delas. (BAZIN, 1991, p.157.)

Nesse excerto, André Bazin nos confere a potencialidade do hibridismo entre as linguagens artísticas. Ademais, ele advoga pelo processo identitário e de reafirmação que o cinema ganha ao se possibilitar em um mergulho acerca do texto que é levado à tela. Embora o trecho toque na questão da fidelidade a um texto levado para as telas, o nosso propósito é tratar de um cinema que se propõe dialético como o de Duras. Quanto

⁷ Bertolt Brecht também foi roteirista. Ele teve participação direta em nove filmes e deixou mais de vinte narrativas, projetos para roteiros. Algumas vezes suas propostas foram usadas no cinema, mas sem a participação dele.

⁸ A construção de um teatro denominado épico foi o resultado de uma leitura de Brecht para com o seu tempo. Durante as décadas de 1920 e de 1930, do século XX, o encenador havia esgotado várias formas de trabalhar o drama até se chegar a tal definição. O contexto de um mundo após a Primeira Guerra Mundial, acabou provocando um repensar o teatro de emigração, um teatro, uma dramaturgia que precisava se refazer, conforme Walter Benjamin, amigo de Brecht, e segundo o próprio artista alemão, o melhor crítico de sua obra. Tal reflexão foi feita por Benjamin, em 1938, no texto intitulado *O país em que o proletariado não pode ser mencionado*. A Alemanha já era de domínio nazista durante a feitura do artigo.

à ideia de “melhor tradução”, decerto seja a dos autores supracitados por serem referências nas artes em que se propuseram trabalhar. Essas vivências só reforçam o legado de Brecht e Duras para possíveis e significativos diálogos.

A teoria do teatro épico defendida por Brecht nos traz a real dimensão de seu trabalho:

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro o desejo de não apresentar relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita” – mas também as determinantes sociais dessas relações. [...] o peso das coisas anônimas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar. A segunda razão liga-se ao intuito didático brechtiano à intenção de apresentar um “palco científico”. [...] Capaz ao mesmo tempo de ativar público, de nele suscitar ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, impacto mágico do teatro burguês. (ROSENFELD, 2010, p. 147-148)

Analisando o trecho, é inegável o aspecto político que se sobressai na teoria de Brecht. O aspecto catártico do teatro é refutado por ele. Isso se dá por acreditar que o nível emocional exacerbado do público acabava o distanciando da razão. A quebra da ilusão no teatro épico ativava o público e o colocava diante de questões pertinentes ao contexto social, ao político e à coletividade. Outro aspecto importante a ser discutido no nosso decurso é o fato de Brecht compreender o palco como um espaço para se narrar. Há nessa proposição a quebra da quarta parede, isto é, o teatro deixa de ser um diálogo entre personagens numa caixa cênica e passa a ser uma história compartilhada direta e indiretamente com a plateia.

Se tomarmos como referência o filme *O caminhão* (1977), de Duras, nós encontraremos propósitos semelhantes ao teatro brechtiano. Naturalmente o contexto social, político do início do século XX não é o mesmo do contexto da década de setenta. Contudo, há aspectos estéticos e políticos ressignificados e afins. O aspecto estético de colocar o público para assistir a uma leitura de um roteiro parece deslocá-lo da sua condição convencional. Mas tal escolha de Duras comunga com o fato de ela se opor ali ao cinema hollywoodiano, ao “cinema comercial”⁹ assim como o teatro brechtiano.

O palco como espaço de narrar encontra irmandade com o cinema durasiano. Em *O caminhão* (1977), o roteiro é lido, narrado por uma pessoa, no caso a própria Duras em cena. Isso ofusca o diálogo natural tanto ao teatro quanto ao cinema convencional, gerando assim um estranhamento.

⁹ Em seu artigo, Luciene Guimarães Oliveira, especialista no cinema durasiano, descreve passagens de entrevistas da cineasta francesa acerca de sua posição diante do cinema comercial: Según Duras: el cine comercial privilegia la imagen: “Hace cuarenta años que el cine tiene vergüenza de la palabra”. [...] Es un cine que rehúsa explicarse, que rechaza el lenguaje. (DURAS *apud* OLIVEIRA, 2016, p. 90)

No filme *O caminhão* (1977), só há dois atores em cena. Ao invés de atuar, Duras, principalmente, parece narrar apenas. A atriz Duras adota a sobriedade de uma leitura. Com isso, encontramos aqui outra correspondência entre o cinema de Duras e o teatro de Brecht. Este similarmente prezava por peça em que os atores narrassem e fugissem de interpretações que iludissem o seu público. Essa ideia de pensar em atores narrando está no *organon* de Brecht. Nele, o dramaturgo e encenador alemão compõe a sua teoria de teatro, o seu teatro épico.

As consonâncias éticas e estéticas desses dois artistas se desdobram em outros aspectos. A intermedialidade, a título de exemplo, é percebida, em Brecht, pelo fato de ele fazer uso do gênero poema em um texto dramatúrgico:

Na mesma peça (Homem é homem) numa espécie de entreto, um poema declamado pela viúva Leokádja: O Sr. Bertolt Brecht afirma: homem é homem/ Isso é algo que qualquer um é capaz de afirmar./ Mas o senhor B. B. chega a provar em seguida/ que de um homem tudo se pode fazer. (ROSENFELD, 2010, p.146)

Poema também é meio. Trata-se da literatura sendo dita em cena. O teatro já é por si só intermediário. Se o aspecto narrativo, poético, dramatúrgico se alinha ao teatro brechtiano, o filme *O caminhão* (1977), de Duras, coloca o espectador diante desse diálogo “incomum” entre meios:

Es pertinente situar esta obra de naturaliza híbrida dentro del conjunto de las creaciones de Marguerite Duras. Aunque puede decirse que la obra durasiana “incluye” novelas, textos teatrales, guiones y películas, lo cierto es que la escritura de Duras es subversiva y no se deja limitar por los géneros literarios o por las formas mediáticas. En el seno del texto durasiano encontramos frecuentemente el pasaje del teatro hacia la novela, o del teatro al poema; hasta esse punto. Su escritura oscila entre los géneros y es fundamentalmente intermedial. (OLIVEIRA, 2016, p.84)

Embora nosso artigo faça um pequeno recorte da obra fílmica da escritora e diretora francesa, vê-se no fragmento que sua versatilidade transpõe a área cinematográfica. A intermedialidade é uma característica estética dela. Talvez o uso incomum desse aspecto ratifique a sua tônica experimental e alcunha de “subversiva”. Marguerite Duras esteve no meio de uma efervescência cultural, entre movimentos oriundos do “pós-guerra” como “*nouveau roman*”¹⁰ e o “*cine-roman*”¹¹, só para citar alguns. Assim, o ambiente se tornava favorável para dialogar com pensamentos, com tendências e com poéticas em voga na época.

¹⁰ Romance novo, movimento literário francês que produzia um gênero com características afins como um “anti-romance”, por buscar se opor a formas tradicionais da ficção.

¹¹ Trata de uma certa literariedade dada ao filme.

Apesar desse ambiente dialético e promissor, há outras referências que se tornaram fonte para tais mudanças do fazer literário, teatral e, sobretudo, cinematográfico. Basta ver a contribuição de Bertolt Brecht para o cinema da época segundo Robert Stam:

Brecht defendia uma reflexividade constante, uma arte que revelasse os princípios da sua construção. No cinema, isso significava chamar a atenção para o aparato (a câmara e a haste do microfone), o contexto de produção da ficção (o estúdio, a sala de edição), os realizadores da ficção (o produtor, o diretor, o roteirista etc), ou o intertexto da ficção (os vários gêneros e filmes que influenciam a obra em questão). Brecht promoveu uma estética da contradição baseada “na separação radical dos elementos”. Cada trilha de filme-música, diálogo, letras de música, iluminação deveria existir autonomamente em tensão com outras trilhas; a música poderia ir contra a imagem, ou a letra da música contra a música. (STAM, 2008, p.337.)

Tais recursos são facilmente reconhecíveis na escritura cinematográfica durasiana. Há uma cena em *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981), por exemplo, em que se vê o cinegrafista posicionando a câmera para a cena subsequente. Tal recurso gera não só uma quebra de expectativa, mas também revela os princípios constituintes dessa arte.

Noutra perspectiva, em *O caminhão* (1977), o texto com suas didascálias¹², com dois atores enquadrados, mas lido apenas por uma pessoa também demonstra ao público os aparatos da escrita, expõe o indizível. O som parece acompanhar essa prática, ele não cede ao frenesi característico de muitos filmes comerciais. Vale ressaltar a escassez de elementos no filme. A fotografia do filme, a título de exemplo, altera-se pouco. Os movimentos que saltam aos olhos é o trajeto do caminhão e a pequena variação de luz durante a leitura do roteiro. Tal tratamento dado a esses elementos fazem reverberar ainda mais o aspecto textual, a fábula lida, narrada.

Para reforçar esse diálogo do cinema de Duras com a teoria brechtiana, podemos analisar os aparatos de iluminação que são expostos durante a leitura do texto feita pela própria autora em cena. Os elementos independentes que se contradizem estão à nossa vista quando a narração da fábula do filme supracitado expõe cenas “aleatórias” do caminhão sem uma ligação direta entre a leitura (*em off*) e a imagem. Essa prática é constada como uma tendência da *nouvelle vague*¹³ por Robert Stam.

As adaptações da *nouvelle vague*, neste sentido, refletem uma certa “teatralização” presente em quase todos os filmes discutidos [...] um meio – o teatro – mediava as adaptações filmicas extraídas de um outro meio – o romance. (STAM, 2008, p. 337)

¹² Indicações de cena no texto dramático.

¹³ *Nouvelle vague* propunha a relação entre o cinema e o Modernismo. O movimento questionava o modelo dominante de cinema que prezava pela continuidade e por uma arte que não confrontasse o espectador.

Nesse contexto, notamos que a questão estética está imbuída de intermedialidade, provinda do teatro e difundida por ele. Essa perspectiva de “teatralização” pode ser reconhecida nas técnicas aplicadas por Duras, principalmente, em *O caminhão* (1977). Tal leitura de Robert Stam só reforça o caráter intersemiótico e político da nossa abordagem acerca do cinema de Margueritte Duras e da teoria de Bertolt Brecht. Ainda que o tempo distancie os movimentos artísticos franceses de algumas montagens de Duras, o diálogo transpassa essa temporalidade. O mesmo parece ocorrer com o teatro de Brecht. Ecos dessas poéticas ainda são vistas em muitas práticas quer teatral quer cinematográfica, como afirma Fernando Peixoto a respeito da figura do dramaturgo e cineasta alemão:

A presença de Brecht no cinema contemporâneo é mais ampla do que foi aqui relatado. Suas propostas estéticas e éticas, embora fundamentalmente dirigidas a linguagem do teatro, constituem mais do que uma poética teatral. E hoje estão nítidas em algumas das mais significativas obras do cinema alemão e internacional, fazendo-se sentir sobretudo nos cineastas voltados para a realização de um cinema político, descolonizado e descolonizador. A existência de Brecht é um desafio que ultrapassa o campo específico do cinema e projeta-se, como ponto de reflexão essencial, em todos os campos da expressão artística contemporânea. (PEIXOTO, 1991, p. 308-309.)

Vê-se que a contemporaneidade de Brecht da mesma forma está presente no discurso. A interpretação de Peixoto confere ao roteirista e ao encenador a atualidade de sua poética. A decolonialidade¹⁴, por exemplo, é um tema bastante em voga em dissertações, em teses que visam discutir as estruturas de poder da sociedade. Isso já era potencializado na escritura cênica do dramaturgo alemão, pelo prisma de Peixoto em meados da década de setenta, ou seja, antes mesmo da estreia de *O caminhão* (1977), de Duras. Entretanto a influência brechtiana se torna mais clara sob a interpretação de Stam acerca do filme *Hiroshima, meu amor*¹⁵ em que Margueritte Duras assina o roteiro:

[...] O filme (*Hiroshima, meu amor*) provém da teoria e prática de Bertolt Brecht, uma referência explicitada quando Riva fala de sua *histoire de 4 sous* (sua “história de quatro centavos”) uma clara alusão a three penny opera. De fato Hiroshima foi filmado numa época de intensa influência brechtiana sobre o cinema francês, logo após o Berliner Ensemble ter se apresentado em Paris instigando ensaios favoráveis por parte de comentadores proeminentes como Bernard Dort e Roland Barthes. (STAM, 2008, p.361)

¹⁴ A decolonialidade é um modo de questionar, de resistir a padrões impostos aos povos subalternizados pelo capitalismo.

¹⁵ Segundo Stam, o filme dirigido por Renais foi o primeiro a tocar em um tema muito caro para franceses, europeus: o bombardeio em Hiroshima. *Hiroshima, meu amor* retrata a história de uma atriz francesa que trabalhava num filme antiguerra e que teve um caso com um japonês arquiteto cujos pais haviam sido mortos pela bomba atômica.

Parece-nos imprescindível retratar essa influência de Brecht na cinematografia francesa. É a prática e a teoria brechtiana alimentando olhares politizados acerca do repensar o papel da obra de arte. Tal influência acaba por dar ainda mais ênfase a diálogos propostos neste artigo. Por sua vez, faz-se necessário observar o modo como interpretam a produção, o legado de Margueritte Duras, que, igualmente, merece o nosso apreço. Após eclodir no campo da literatura no “pós-guerra” e vivenciar toda onda brechtiana no cinema francês, o inquietante filme *O caminhão* (1977) deixa às claras as referências dela, os diálogos possibilitados e, principalmente, a autonomia e a autoridade de quem possui a destreza de quem sabe o que faz:

Al respecto, Duras impone, por um lado, la supremacia del texto sobre la imagen y por outro, parece querer despertar al público de la ilusión del cine comercial. Asimismo, al rechazar la actuación a través de la lectura del diálogo, Duras parece optar por ayudar a crear un efecto de distanciación. Así, es por el cruce de prácticas mediáticas que se puede comprender este filme que evoca lo escrito, la imagen y la voz a través del cine, el teatro y el texto. (OLIVEIRA, 2017, p.91.)

A propósito do distanciamento, Brecht, no teatro, sugeria que o ator/narrador quebrasse o foco narrativo, propondo um diálogo direto com a plateia. Há, então, uma consonância dos dois propósitos estéticos: durasiano e brechtiano, pois, no cinema, Duras impõe o texto sobre a imagem ao propor uma leitura do roteiro, concebendo um espectador como um espectador/leitor. Essa prática, similarmente, pode ser interpretada como anti-ilusionista, visto que desloca o espectador para um lugar mais distante do visível e próximo do racional. Some a isso o fato de a cineasta francesa propor, com essa *O caminhão* (1977) e *Agatha e as leituras ilimitadas* (1981) um cinema que conversa com outras mídias, outras artes. A propósito do deslocamento do espectador, vale salientar que a concepção de interrupção e intervalo do teatro gestual ou épico como descrevia Walter Benjamin, visava um ato didático para aquele assiste à peça de teatro. Era um recurso para a reflexão e combate à ilusão. No entanto, a visão pormenorizada sobre espectador ganha outra feitura com a abordagem do “espectador emancipado”¹⁶ defendida por Jacques Rancière. Pela interpretação do ensaísta francês, que tanto contribuiu para a literatura e quanto para o cinema, a vivência basta para o repertório do público, não sendo necessário intervenções ou inferências na dramaturgia ou encenação.

¹⁶ O espectador emancipado, de Rancière, é uma obra que sugere a reconfiguração do papel do espectador. Este é visto de modo livre de concepção política do teatro que via no espectador a figura a ser moldada, isto é, a encenação, a dramaturgia, por exemplo, eram pensadas a fim de deslocar o espectador da condição de passivo à ativo. Rancière defende que o espectador é uma condição natural do ser humano. Vê-se que Rancière se contrapõe ao teatro defendido por Brecht. No entanto, deve-se levar em conta o contexto histórico e social do encenador e dramaturgo alemão.

Por conseguinte, a fortuna crítica brechtiana desagua nas práticas de Margueritte Duras para atualizar a estética do próprio encenador alemão, mas também para potencializar a genialidade da artista francesa no cinema.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. Ensaio sobre Brecht. In *O país em que o proletariado não pode ser mencionado*, tradução Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- OLIVEIRA, Luciene Guimaraes de. *Le camion* (1977) de Margueritte Duras: palavra y filme. In *Escena: revista de las artes*, v.76, n.2, 2017.
- PEIXOTO, Fernando. Brecht: Vida e obra. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. Intermedialidade: uma introdução. São Paulo: Editora Contexto, 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução: Ivone C. Bernadetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- STAM, Robert. A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação. Minas Gerais: UFMG, 2008.