



Pela 2^a vez (o cinema) - Godard, a literatura e o feminino

Maurício Salles Vasconcelos

Faculdade de Letras da UFMG

Resumo: A realização de *Sauve qui Peut (La Vie)* conduz Godard a uma experiência renovadora com o longa-metragem de ficção, retomado depois de uma década. É o que se observa, na utilização da linguagem videográfica, assim como na incorporação da dicção e da escrita femininas, em um filme feito sob o signo da presença/ausência de Marguerite Duras.

Palavras-chave: Cinema. Vídeo. Literatura. Mulher. História.

“É a segunda vez que tenho o sentimento de ter minha vida diante de mim, minha segunda vida no cinema...” (GODARD, 1998, p. 449). O depoimento de Godard sobre a realização de *Salve-se quem Puder (A Vida)*, de 1979, alude, também, a uma segunda vida do cinema, de sua história (e a do diretor, certamente), a contar do surgimento do vídeo. Anuncia-se, assim, um recomeço do cinema, a partir da relação mais estreita com a fotografia, a pintura e a literatura, oferecida pela linguagem eminentemente híbrida do vídeo, concebida como *passagem* entre imagens, entre linguagens. Esse é o pensamento de Raymond Bellour a respeito de *Salve-se quem Puder...* e de outras produções godardianas a partir deste filme.

Após sua chamada “fase militante”, à margem do cinema corrente, encaminhada num sentido pedagógico, ao mesmo tempo testemunhal, da “verdade política” (como bem sublinha Alain Bergala, em um artigo recente - v. Referências bibliográficas), Godard adota a linguagem videográfica e imprime novos focos em sua filmografia. Descortina uma poética confluyente com uma outra formulação do político, desenvolvida como investigação sobre um cotidiano mediado por imagens, no qual o cinema se reconfigura, revigorando não apenas o registro, mas, também, a análise das possibilidades enunciativas e ficcionais da vida presente (da vida material, como poderia completar Marguerite Duras).

É o que se vê, de modos variados, desde *Numéro Deux* (1975), uma espécie de filme-manifesto da técnica, e, também, da ética trazidas com a imagem eletrônica, até *atualidades* televisivas da importância de *Six Fois Deux* (1976) e *France Tour Détour Deux Enfants* (1978). Ao retornar à produção de um longa-metragem de ficção, o diretor sinaliza para a emergência de um cinema que “não será mais feito como antes”, como bem compreende Bergala. Um cinema “o mais possível dentro de casa, retomando pelas mãos (no sentido próprio) tudo o que vem a ser talvez a cadeia-cinema, e sempre tendo uma segunda equipe de vídeo” (BERGALA, 2003, p. 66).

A “verdade política”, experimentada como militância, se descentraliza, não se pautando em um programa, mas em

estratégias incessantes no que envolve a relação com a imagem e os poderes que a legitimam. A começar do produtor de seqüências fílmicas: o autor e sua história, sua segunda ou terceira vida.

“É minha segunda vida no cinema... ou talvez a terceira; a primeira é quando eu nada fazia, rondava, buscava; a segunda é a partir de *Acosado* até os anos 1968-1970, e depois houve o refluxo, ou o fluxo, não sei como dizer; e a terceira é agora (...) viver o cinema mais do que fazer o cinema da sua vida (...) não faço diferença entre os filmes e a vida.” (GODARD, 1998, p. 449)

Trata-se mesmo de uma questão de vida/morte da imagem (na imagem) relançada com o uso do vídeo, indissociável do cinema feito por Godard a partir de então. Reportando-se ao final de *Salve-se quem Puder (A Vida)*, Bellour deixa evidenciado que Paul Godard, o cineasta do filme, “deve morrer na imagem para que (Jean-Luc) Godard renasça no cinema” (BELLOUR, 1997, p. 118). Morte e metamorfose do cinema, transformado por outro tempo da imagem, por outra matéria. Uma “mutação plástica”, uma “refiguração”, que o desatrelam do “realismo da representação”:

“fim de o ‘cinema é a vida’, garantido pelo caráter natural do movimento; recusa do agora demasiadamente simples “isso é o cinema” (o cinema não é a vida), álibi invertido do natural construído sobre o código do movimento: apelo a um *Salve-se quem Puder (A Vida)*, trabalhando a imagem animada a partir de sua morte...” (BELLOUR, 1997, p. 118)

Atento à forma de sobreinscrição, de superposição trabalhada pela linguagem videográfica, o diretor de cinema passa a conceber seus filmes como composição e é assim que *Salve-se quem Puder (A Vida)* apresenta a assinatura godardiana: *composto por*. No interior da própria imagem, as figuras humanas sofrem *ralenti* (*Slow Motion* foi o título do filme, em inglês). Passam por interferências pictóricas. São recortadas em velocidades diferentes, redefinidas, por sua vez, pelo andamento da música e da voz. Surgem como peças móveis de uma escrita da imagem (mais especificamente, na imagem), orquestrada sem supressão de sua

formação diversa, entre a foto e a pintura, entre a ficção e o ensaio, contendo uma plasticidade experimentada sob a pontuação infindável da questão: “que música é esta que está tocando?”. Godard não pára de se indagar, de acirrar o caráter combinatório de sua composição fílmica, como uma questão da vida, convergente com a existência do cinema, no interior e na civilização da imagem.

Não é por acaso que dois dos três personagens-núcleo de *Salve-se quem Puder...* (Denise Rimbaud e Paul Godard) estão envolvidos com a produção de imagens, além de buscarem outras formas de realização profissional. Entre eles se encontra Isabelle, uma prostituta empenhada em “viver a vida” na “grande cidade internacional, onde os fantasmas sexuais dos homens são infinitos e representam muito dinheiro” (GODARD, 1998, p. 448), sem deixar de demonstrar interesse por outro modo de existência. Em sua inseparável bicicleta, Denise, por sua vez, passa a viver nas montanhas, num recuo do cotidiano urbano e de sua atuação no universo mediático da TV. Articula a alternativa de uma vida mais voltada sobre si, concentrada num projeto de escrita (elabora um romance).

Imagem e palavra estão diretamente associadas ao cerne do que são os novos personagens de Godard. Por um lado, eles estão situados no seio do mercantilismo (Isabelle se vê enredada em modos cada vez mais sofisticados e perversos de prostituição) e da difusão técnica dos valores atuais, através da expansão de imagens em redes de TV. E, ao mesmo tempo, desejam retomar um espaço de fala (veja-se a confissão ou depoimento de Isabelle, em família), de escrita, de subjetivação, enfim, em contraponto aos modelamentos socioeconômicos de um estar-vivo, *em produção*.

Ao apreender uma época posterior àquela vivida sob a égide da idéia de revolução no cinema, na história, o diretor de *Salve-se quem Puder...* sonda os limites e as possibilidades criadoras em torno desses três personagens captados nos pontos de saída e entrada do *inferno da grande cidade*: “A circulação está bloqueada. Não há esperança. Todo mundo está impaciente. Há ruído e mortes” (GODARD, 1998, tomo 1, p. 44). O trio do filme se compõe e se decompõe em torno

de questões tais como “como se dá a entrada em si? Todo mundo não é vencedor por não haver entrada em si? Como seguir sua própria música? Qual é exatamente o lugar de cada um?” (GODARD, 1998, p. 44).

Afirmção da vida e do cinema, o longa-metragem, rodado já em um tempo de “não-revolução”, após a experiência-limite de *Week-End* e dos cinepoemas militantes do Dziga Vertov, é conduzido como um modo de “arriscar a morte, ao se fazer filmes como a possibilidade mesma de sobreviver, embora na política não haja tal empenho” (GODARD, 1998, p. 44). Surpreendentemente, a problemática criadora da arte e a inexistência de projetos coletivos de transformação histórica se defrontam com o ingresso em um cinema onde tudo pode ser feito e repensado, a começar da crítica à idéia de uma vida e de uma história já constituídas.

Não à toa, em certa passagem do filme Godard cita Marguerite Duras, convocando-a a participar de *Salve-se...*, exatamente a realizadora de um cinema concebido em extensão à escrita, embora feito não em substituição à literatura, mas nas margens extremas da relação entre escrever e filmar: “Faço cinema porque não tenho a coragem ou a força de nada fazer”.

Godard comenta a citação feita por Paul, como também seu próprio momento como realizador, quando enfatiza, em seu depoimento sobre *Salve-se quem Puder...*, que o cinema contínuo, feito às expensas da grande produção, na verdade é o cinema que não-se-faz, aquele que simplesmente gera a máquina administrativa de produção-exibição sem nenhuma força ou coragem (empenho de todo ausente no plano político) de investimento para fora dos lugares reservados, comodamente, a diretores, produtores, escritores e técnicos (em reprodução de hierarquias sociais). Sem que haja, portanto, entendimento das mutações na história e nas linguagens da arte, sem que haja o menor risco, a celebração integral da vida/morte do cinema a cada fotograma, produzido muito além de uma competência e de um enquadramento profissionais, formatados dentro de um consenso do que é e faz existir a atividade cinematográfica.

Também, não é nada ocasional o fato de o diretor encontrar na produção de *Salve-se quem Puder...* os elos de uma nova vida no cinema. A valorização do trabalho em conjunto uma usina de imagens, um ateliê, uma biblioteca (projeto buscado por ele, tal como expõe em *Introdução a uma verdadeira história do cinema*) é algo a se ressaltar. Ao lado de Anne-Marie Miéville, sua mulher, com quem, desde 1974, vem roteirizando e filmando, ele “ressitua” o espírito da descoberta tão caro a todo o seu percurso. Sobre a microesfera da individualidade recai a produção godardiana, como que atualizando as metamorfoses da política e dos modos autônomos da subjetividade, operacionados por Foucault ao longo da década de 70. O testemunho godardiano sobre a presença da mulher no espaço criativo e a valorização do trabalho em consonância com o desejo de criação, com o amor mesmo, se mostra em sincronia com a revitalização e, sem dúvida, a transformação do seu cinema.

Notável já era a marca do feminino nas produções da década anterior àquela em que surge *Salve-se quem Puder (A Vida)*, com nuances e desdobramentos em vários tons, irreverentes sempre: do engajamento profissional de Patricia, em *Acosado*, até as militantes de *A Chinesa* e *Week-End*, sem se omitir a série de *outsiders* feitas por Anna Karina, incluindo-se o trocadilho irônico da “mulher infame”, em *Uma Mulher é uma Mulher*, concentrado, curiosamente, numa força inteiramente nova, desejante e irradiadora da vida no mundo. Algo de que *Je Vous Salue Marie* irá dar, exatamente, a imagem ou a discussão mais provocadora em torno do sagrado da imagem (ou o fundo das imagens, para dizer com Jean-Luc Nancy), em estreito compasso com aquela do surgimento do universo.

A presença/ausência de Duras escritora, mulher e militante em diferentes momentos do século XX, mais do que tematizar o surgimento, pela segunda vez, do diretor, e do feminino, está no centro da ficção e da (s) história (s) do cinema godardiano, tal como agora se vê, lê e, também, se escuta, numa ordem impensada. “*Que música é essa que está tocando?*” “Música das imagens”.

Duras

Aguardada por uma equipe de TV e, também, por um grupo feminino de estudantes, Marguerite Duras não aparece para os personagens e os espectadores de *Salve-se quem Puder (A Vida)*. Com a recusa da imagem da escritora, melhor se imprime sua voz (é assim que ela deixa o testemunho de sua passagem pelo filme), tão característica do que ela narra e filma, a ponto de ser criada uma espécie de articulação entre os seus relatos e o andamento sonoro-visual de um cinema engendrado pela emissão em *off*. Deve-se ressaltar o dado de que muitos dos filmes da autora recriam seus livros (*O Vice-Cônsul*, *Aurélia Steiner*), assim como novos textos são escritos numa clara continuidade do trabalho cinematográfico, com a marca de uma atividade roteirística ali inscrita.

Sua voz, destacada no longa godardiano como presença, alude, simultaneamente, ao modo como a escritora insere, tanto no espaço narrativo quanto no espaço fílmico, a apropriação da matéria vivida, da memória, do feminino. Sustenta-se na voz a seqüencialização enunciativa dos relatos de Duras.

Além de conceber a escrita à maneira de uma indagação sobre a própria busca do narrativo a contar da experiência de dor e solidão na história do século (sinais explicitados em seus romances), a voz se apresenta como um modo de distribuir, disjuntar, montar a dicção testemunhal erguida como fala (voz íntima, rememorativa) e, ao mesmo tempo, construída como ficção. A memória afetiva e os eventos da história (resistência ao nazismo; a colonização francesa da Indochina; os desdobramentos das grandes guerras e revoluções na formação da subjetividade) são refeitos, a contar de relatos compreendidos como formas sempre nascentes, orientados pelo fio da voz: memória e dispersão, na contracorrente de um discurso falado, já formado (seja sobre a história, seja sobre a mulher e sua escrita).

Duras deixa nítido o papel iterativo da voz, essencialmente rítmico da organização narrativa, para melhor expor os intervalos entre história e relato. O romance torna-se pauta de linhas diversas (históricas, biográficas, culturais, sexuais,

geopolíticas, teórico-narrativas) operadas pela ficção de uma voz disposta em fragmentos mais e mais visualizáveis de narração. Como se assim se revelasse o sentido operador de montagem ocupado pela voz marcadamente presente nos textos e nos filmes de Marguerite Duras. E, também, não se desligassem os outros enunciados, como o plano da visibilidade (para dizer com Foucault), com o qual a vocalização narrativa estabelece relações não-demonstrativas, não-complementares, dando realce justamente à disjunção entre escrita e imagem, bem própria do que se pode chamar de poética da voz *off*. (César Guimarães desenvolve uma abordagem detalhada e percuciente do cinema e da literatura de Duras, em *Imagens da memória entre o legível e o visível*.)

A voz contraria a onisciência, a imaterialidade do narrador, assim como a idéia de um registro direto da memória e da “visão” feminina, como um dado automaticamente inscrito na cultura.

“Onde está Duras?”, todos perguntam. A câmera se concentra primeiramente em Paul Godard, numa sala de aula, onde acaba por ler o depoimento da autora de *O amante* (em substituição à ausência da escritora) sobre o cinema e a inevitabilidade de fazê-lo como reação ao nada fazer.

Depois, Paul está dirigindo, em companhia de Cécile, sua filha adolescente, de quem vive separado desde que se divorciou. Na seqüência desenvolvida dentro do carro, Duras testemunha, dando, indireta e enviesadamente, a entrevista aguardada pela TV, pela escola. E narra.

Passa a fazer seu próprio filme através de palavras em *off*, no interior do automóvel, como se conduzisse a direção de *Salve-se quem Puder (A Vida)*. Revela-se clara a ligação com *O Caminhão* (1977), filme no qual a escritora/cineasta, em pessoa, e Gérard Dépardieu lêem o texto, o possível roteiro cinematográfico, criando o que ela chamou de *câmara escura ou câmara de leitura*, de modo a deslocar a imagem para um plano em *off*.

“Onde quer que você veja um caminhão, pense nele como uma palavra de mulher que passa” (Paul Godard completa

a fala de Duras, na sala de aula). Um percurso através de um caminhão que agora se move sob a palavra feminina/voz da escritora, no lugar desbravado por Godard em seu reencontro com a ficção do cinema, depois de uma década.

Pela segunda vez, como se fosse a primeira, dentro de um universo ficcional perpassado por indagações sobre sexualidade, trabalho, vida-em-comum, e também sobre testemunho/depoimento (voz), sobre linguagem e técnica, Godard amplia o campo da diegese. Recompõe, através de Duras, os enlaces e os limites da escrita de literatura, assim como põe em estudo o chamado *discurso cinematográfico*. O diretor cria um curso narrativo-plástico-musical, próximo de uma acepção mais abrangente, *audiovisual* (como conceitua Deleuze em seu livro sobre Foucault), *expandida* (como concebe Gene Youngblood), *cinemática* (para além de uma idéia monovalente, seja de ficção, seja de documentário, do cinema, enfim, que não se projeta apenas pela imagem ou por uma única espécie de imagem). Amplifica, também, o campo da autoria, ao contar com a parceria de um escritor que, a exemplo de Faulkner (referência-chave de *Acosado*), experimentou o cinema, e agora se dá no feminino, em ato. Em *off*.

Escrever é quase desaparecer está por trás de algo, mas certos signos físicos tornam-me consciente de que há algo dúbio nisso.

(Grande caminhão faz curva pronunciada, no intervalo que o texto e a voz de Duras dão a uma passagem musical.)

Algo quase imoral. Sinto-me mal, fisicamente, falando disso depois.

(Cécile sustenta o rosto com a mão, deixando fixo seu perfil contra o vidro da janela do carro, no banco de trás, contrapaisagem.)

O silêncio cercando um texto, a leitura de um texto. É a palavra falada que o cria.

(Agora, Denise está em foco, enquanto opera suas máqui-

nas de visão e transmissão, na TV onde trabalha.)

Se as mulheres tivessem seu lugar e não estou certa de que este exista

(Paul é visto à distância, de fora do prédio da emissora da TV, através dos vidros do *hall*. Ele se encaminha para lá, onde tem um encontro com sua atual companheira, Denise.)

Penso que o lugar de uma mulher é cheio de infância.

(Denise atravessa o *hall* em direção a Paul, decidida, para se encontrar, também, com Marguerite Duras.)

No mínimo, um lugar mais cheio de infância do que aquele do homem. Os homens são mais infantis do que as mulheres, mas têm menos infância.

(Denise passa pela porta de vidro da emissora de TV. Ganha o lado de fora. Os dois dão um abraço prolongado, celebrador. Depois, ela agride fisicamente Paul, ao saber que ele não conseguiu reter Duras para a entrevista, conforme o combinado.)

Cenas de abril

*Talvez o feminino seja alguma coisa de mais violento (...)
Talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado à terra
(...) mulher tem até uma vantagem para falar nisso, mas
o homem também fala desse lado assim mais escuro, mais
violento, mais passional... (Ana Cristina César, depoimento
sobre literatura de mulheres no Brasil, 1983)*

Os escritos de Duras têm correspondência com outros produzidos por mulheres nos anos 80 (período em que a autora retoma sua produção literária sob novas bases, depois da incursão no cinema). É o caso de Ana C. César e da americana Kathy Acker, autoras que desencadeiam todo um potencial de paixões e pulsões, em sincronia com o ser feminino, no instante mesmo em que se indagam sobre a possibilidade do feminino como discurso e poética, como força atuante

na literatura e na cultura para além das imagens forjadas pela sociedade patriarcal e pelos itens programáticos do feminismo.

Da parte de Ana C., há, claramente, a investigação sobre a visão de feminilidade recorrente na escrita literária brasileira, especialmente na poesia, onde se estabeleceu todo um ideário, toda uma imagética diáfana, desmaterializante, em torno de uma sensibilidade que parece existir apenas como contraponto à polaridade ativa, empreendedora, atribuída ao masculino. Por outro lado, ela põe em discussão a pretensa fala desabrida, brutal, “feminista”, dada numa aceção dualista, muito freqüente na produção dos 70. Seu importante ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (1979) dedica-se a insuflar um potencial de feminilidade que tem mais a ver com a provocação a esquemas dicotômicos, com a indagação, enfim, “onde está o feminino?”. Questão muito próxima de “Onde está Duras?”, equivalente ao mote especulativo “Que música é essa que está tocando?”, recorrente ao longo do filme.

Vi um filme esquisito de Godard (Sauve qui Peut - La Vie), ódio puro (o amor quase invisível só em slow-motion a tradução em inglês). Anotei uma frase no escuro: 'L'homme est plus enfantin que la femme, mais elle a plus d'enfance'. Pensei e não bateu. Ando pesquisando mulheres... (CÉSAR, 1983, p. 71)

Interessada em pesquisar a teoria e a criação femininas, Ana C. não fica sem incluir em sua escrita poética uma dimensão de conhecimento aliada, a um só tempo, ao intento liberador das ficções, das formas intimistas, secretadas pelo *texto de mulher*. Entre a confissão e o crivo crítico, tantas vezes paródico, com que capta a fala reveladora do feminino, transcrita de modo fragmentado, atravessada por inúmeras referências, a autora de *Cenas de abril* (1979, o mesmo ano da produção de *Salve-se quem Puder...*) adota os chamados gêneros “menores” de escrita (a carta, o diário, a anotação circunstancial), potencializando, curiosamente, tais práticas. Ela constrói, na verdade, uma *pauta* compreendida como plano ou planta de uma atuação *por escrito* em vários tópicos relacionados à cultura, à história e, em especial, à literatura, a partir do foco intencionalmente localizado e urgente de

um testemunho *no feminino*.

Na seqüência curta de vida em que publica poemas/prosas e pesquisas (como, por exemplo, *Literatura não é documento*, livro centrado em documentários de curta-metragem realizados sobre autores nacionais), Ana C. (como gostava de se assinar, anonimizando-se) parece se encaminhar para uma dicção feminina cada vez mais próxima da inserção “esquisita” (tal como ela atesta em sua “correspondência incompleta”) da fala de Duras acerca de mulher/infância, no filme godardiano. Abeira-se de uma sensibilidade in-submissa a imagens históricas do ser e da escrita femininos, à medida que passa a escrever numa época em que, no Brasil, a emergência da “poesia marginal”, à qual A. C. está, inicialmente, ligada, surge como uma produção celebradora, desrepressora, em dissenso com os anos de chumbo do governo militar.

Quando passa a editar seus textos, no espírito da “produção independente” dos anos 70, a poeta realiza uma equação que faz coincidir a existência da literatura no presente com a possibilidade de incitar a criação de um espaço liberto de identidades já consagradas, como se tratasse de uma questão imediata, passional. Um espaço capaz de intensificar anotações feitas à altura das sensações, do corpo, direcionando-se, no mesmo momento, para um sentido de *composição* “trilha sonora ao fundo” (CÉSAR, 1982, p. 7) , formulada como montagem de linhas de prosa e poesia, como itens de um “caderno terapêutico” (tal como ela definiu seus escritos) tornados tópicos de uma intervenção nos modos de fazer e viver a literatura.

... Agora

silêncio; silêncio eletrônico, produzido no

sintetizador

(...)

Apuro técnico.

Os canais que só existem no mapa.

O aspecto moral da experiência.

Primeiro ato da imaginação.

(...)

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.

Memórias de Copacabana. Santa Clara às três
da tarde.

Autobiografia. Não, biografia.

Mulher.

(CÉSAR, 1982, p. 7)

Uma questão de “apuro técnico” esclarece o papel da montagem (música eletrônica, canais, sintetizadores) no texto de Ana C., no instante em que as diversas formas confessionais, testemunhais, são incorporadas e parecem apenas revelar a autobiografia. Não, a biografia de uma mulher em pesquisa a cada um dos pequenos livros editados pela autora. Uma mulher em descoberta, compreendida numa pluralidade de discursos e inscrições femininas, nunca inteiramente dada. Nem depois de sua morte, do suicídio tomado pelo público como indício dos embates da vida afetiva, os textos editados, assim como os *Inéditos e dispersos*, escapam do caráter de pauta/plano no qual a historicidade do “dizer” da mulher interfere na cultura da escrita quanto mais nega dar uma única ou final, fatal imagem.

Aqui tenho máquinas de me distrair, TV de cabeceira, fitas magnéticas, cartões postais, cadernos de tamanhos variados (...). Nada lá fora e minha cabeça fala sozinha, assim, com movimento pendular de aparecer e desaparecer. (CÉSAR, 1982, p. 97)

O movimento pendular entre palavra e imagem, presença e ausência, a partir de mediações/maquinismos, mostra-se em convergência com o cinema godardiano, por sua vez, radicado na literatura, na leitura e na voz (na “falação”, na citação tão características, antes e depois de *Salve-se quem Puder...*). Escritora em atividade, na passagem dos anos 80 Ana C. toca, justamente, na questão que envolve a vida e o cinema de Godard pelo meio, pela segunda vez, no século a caminho de seu fim. O diretor se abre para a compreensão de

um tempo que, a despeito de sua flagrante finitude (destituído de projetos metafísicos, salvacionistas), apresenta o feminino como cerne das problematizações extremas de viver/morrer, ao anunciar a passagem para uma nova cultura a contar do corpo, dos afetos. A contar desse lugar “esquisito”, sempre nascente, concebível como infância, como garantia de um pólo vital e integral da comunidade humana ante os padrões sedimentados, historicamente, pela existência e pelo cinema (seu comércio e sua vida/morte). Entre mulheres e homens.

O cinema é reencontrado pela segunda vez na vida, sob a marcação indagativa da música que está tocando, onipresente, mas de todo irreprodutível. Ou, como diria uma das muitas vozes que interpelam a escrita feminina: “me conta uma história com moral” (CÉSAR, 1982, p. 105).



Referências

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Foto Cinema Vídeo. Trad. Luciana A. Penna. São Paulo: Papirus, 1997.

BERGALA, Alain. Ondes de choc d'un pari lointain. *Cahiers du Cinéma*, 583, out. 2003, p. 64-68.

CÉSAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. Depoimento no curso “Literatura de Mulheres no Brasil”. In: *Escritos no Rio*. São Paulo, Rio de Janeiro: Brasiliense, Editora UFRJ, 1993[1983]. p. 189-209.

_____. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tomo 2. 1984-1998. Paris: *Cahiers du Cinéma*, 1998.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. Nova York: E. P. Dutton, 1970.

Filmografia

DURAS, Marguerite. 1977. *O Caminhão (Le Camion)*. França. Cor, 80 min.

DURAS, Marguerite. 1979. *Aurelia Steiner*. França. Cor, EUA: 28 min.

- GODARD, Jean-Luc. 1960. *Acossado (À bout de souffle)*. França. P&B, 87 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1961. *Uma mulher é uma mulher (Une femme est une femme)*. Itália/França. Cor, Argentina: 85 min/ EUA: 84 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1967. *Week-End*. Itália/ França. Cor, 105 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1967. *A Chinesa (La Chinoise)*. França. Cor, Argentina: 99 min/ EUA: 96 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1975. *Número Deux*. França. Cor, EUA: 88 min.
- GODARD, Jean-Luc; MIÉVILLE, Anne-Marie. 1976. *Six fois deux/Sur et sous la communication*. França. Cor, 600 min.
- GODARD, Jean-Luc, MIÉVILLE, Anne-Marie. 1978. *France Tour Détour Deux Enfants*. França. Cor, 312 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1979. *Salve-se quem puder (a vida)* [Sauve qui peut (la vie)]. França/ Áustria/ Alemanha Ocidental/Suíça. Cor, EUA: 87 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1985. *Je Vous Salue Marie*. França/Suíça/Reino Unido. Cor, Austrália: 105 min.

Résumé: La réalisation de Sauve qui Peut (La Vie) conduit Godard, après une absence de dix ans, à renouveler son expérience du long métrage de fiction. C'est ce qu'on observe dans son utilisation du langage vidéographique, ainsi que dans son incorporation de la diction et de l'écriture féminines, dans un film fait sous le signe de la présence/absence de Marguerite Duras.

Mots-clés: Cinéma. Vidéo. Littérature. Femme. Histoire.



Abstract: The Sauve qui Peut (La Vie)'s accomplishment conducts Godard to a renewing experience with the fiction long film, retaken a decade later. That's what is seen on the use of videographic language, as on the incorporation of feminine speaking and writing, in a movie made under the sign of Marguerite Duras' presence/absence .

Keywords: Cinema. Video, Literature, Women, History.