



# Viver o filme

Maurício Vasconcelos

Doutor em Letras pela USP

Professor da área de Literatura Comparada da USP

**Resumo:** Uma revisão de *Vivre sa vie*, de Godard, sob o signo da leitura/literatura. Os contos “O retrato oval”, de Edgar Poe, e “Vida de cidade”, de Donald Barthelme, oferecem elementos de análise da construção fragmentária, em 12 blocos, trabalhada no filme.

**Palavras-chave:** Literatura. Leitura. Fragmento. Conto.

No momento em que a atenção à construtividade narrativa se impõe como um dado conceitual norteador de seu quarto longa-metragem – *Viver a vida – um filme em 12 quadros* (1962) (tal como consta do subtítulo) –, Godard se concentra numa formulação fragmentária, que se indispõe a sistematizar um fácil trânsito entre palavra e imagem, entre o *tableau* pictórico e o quadro fílmico. Não à toa, no conto “O retrato oval”, de Poe, se encontra o núcleo de uma problematização a respeito de arte e técnica, do registro da experiência e do enquadramento das formas, a partir do qual *Vivre sa vie* – ao citá-lo como referência-chave – vai instalar sua ficção e seu próprio raio de visão.

Quando o diretor repensa esse filme, ao realizar as conferências que viriam a ser reunidas no livro *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, é salientado seu constrangimento em fazer o que

“os profissionais do cinema ou da vida chamam ‘contar uma história’; isto é, a partir da estaca zero, fazer um começo e depois chegar a um fim, coisa – não sei por quê – que os americanos fazem muito pouco, mas que se acredita que a fazem. Aos outros não se permite isso, mas um americano ...todos os *westerns*... um cara chega de lugar nenhum, sabe-se lá de onde, empurra a porta de um bar...depois, no fim, desaparece – e é só isso. Bem, trata-se de um fragmento, mas, coisa estranha, é feito de tal modo que a gente acredita ter vivido uma história completa (...) Comecei a tomar apenas fragmentos (...) Então, pode-se encontrar uma história (...) e isso permitia tornar a fazer um pouco de pintura ou um pouco de música, onde efetivamente há ritmos, variações, fragmentos... aliás, em música se diz “un morceau de musique” (...) E, então, a gente fica mais ou menos livre da história e, ao contrário, a procura, busca um fio, um tema ou vários temas, ou alguma coisa... mas procura; e eu procurava...” (GODARD, 1989: 56).

Nesse depoimento, fica exposta a impressão de continuidade criada pelos filmes norte-americanos, de modo que a condição fragmentária da narrativa cinematográfica seja tomada como base para a elaboração de histórias não simplesmente contadas, não mais organizadas num encadeamento coeso, sucessivo, reproduzidor da palavra contida no roteiro, no escrito

baseado em livro de literatura. Cada quadro de *Viver a vida* potencializa a fragmentação em si – estuda a narrativa e seu modelo: a mulher ativa (Nana) busca o usufruto integral do tempo, pronta para uma existência em crescente andamento de degradação e extinção. Um encaminhar-se para a morte, re-situado a cada quadro/bloco/fragmento, incitando o espectador a um pacto não mais ocultador da ficção e de sua nascente configuração, bem contrário à ilusão do *continuum* garantido pela prefixação de uma “história completa”, anterior às imagens de vida que se seguem.

Não se deve esquecer a pesquisa de Godard em documentos, em estudos sociológicos sobre a prostituição, como uma entre várias referências integrantes de um espaço simultaneamente imagético e verbal, articulado com livros, com a oralidade, com uma discursividade aberta ao debate filosófico (contando, inclusive, com a presença de Bruce Parain). O filme se desenvolve sob o impacto de todas as gradações advindas de um entendimento feito quadro a quadro acerca da cultura, do poder e das linguagens que compõem a imagem do cinema no tempo de sua sucessão, de sua auto-narratividade. Para isso, o foco é dado aos elementos que possam destacar um corpo feminino em movimento, sobretudo um rosto em *close* (aproximado ao de Falconetti, atriz da *Paixão de Joana D’arc* (1928), de Dreyer, filme assistido pela protagonista, e àquele da donzela, que é retrato e pintura, no conto de Poe). Mescla de vida (inspiração documental), registro cultural (sobreposição de linguagens, de referências discursivas) e ficção flagrados em *12 quadros*.

A história vem depois do fragmento (da fragmentação fotogramática inerente ao filme que se roda). Filme que corre em torno da face humana – imagens e quadros conduzem a um recorte de base/suporte, a uma moldura, tendo uma mulher em ação. Ou o *morrer* entre imagens de si e do todo aleatório, componente do quadro em movimento no qual se lê, também, uma pequena história de literatura, imagem e cinema.

O “retrato oval” aponta para um impacto – uma *impressão* da *imagem* na *literatura* – que é próprio da relação entre a

técnica e a dimensão breve, cortante e especulativa do conto moderno. O efeito da reprodução fiel do modelo feminino contido no quadro mortal, mortífero, lê-se, em Poe, como a narrativa proveniente de um pequeno catálogo sobre a pintura exposta – o primeiro título do conto era, aliás, “Life in death”. Por sua vez, deve-se observar que a narrativa já se molda num cenário que alude à tradição do gótico sedimentada por Anne Radcliffe, de modo a configurá-la dentro de uma pauta de alusões e superposições de imagens tomadas como efeitos, como reflexos merecedores de contemplação e análise, e não como simples índices de uma ultratráfico, de uma sobrenaturalidade desprovidas de uma ambiência cultural e dos crivos intelectual-experimentais próprios ao corte do conto, a partir de E. A. Poe.

“O castelo (...) era um desses monumentos ao mesmo tempo grandiosos e sombrios que por tanto tempo se ergueram carrancudos entre os Apeninos, tanto na realidade como na imaginação da Sra. Anne Radcliffe. (...) Tapeçarias pendiam das paredes, adornadas com vários e multiformes troféus de armas, de mistura com um número insólito de quadros de estilo bem moderno em molduras de ricos arabescos de ouro. Por esses quadros, que enchiam não só todas as paredes, mas ainda os numerosos ângulos que a esquisita arquitetura do castelo formava, meu delírio incipiente me fizera talvez tomar profundo interesse. (...) mandei Pedro fechar os pesados postigos da sala – pois já era noite –, acender as velas de um enorme candelabro que se achava à cabeceira de minha cama e abrir completamente as franjadas cortinas de veludo preto que envolviam o leito. Desejei que tudo isso fosse feito, a fim de que pudesse abandonar-me senão ao sono, pelo menos, alternativamente, à contemplação desses quadros e à leitura de um livrinho que encontrara sobre o travesseiro e que continha a crítica e a descrição das pinturas” (POE, 2001: 278-280).

É como se o narrador enquadrasse os elementos picturais, essenciais a “O retrato oval”, enquanto imagem sobre a qual se torna necessário especular, por meio das cisões irreconciliáveis entre a ficção e o seu não-espelhamento pela palavra alinhada, seqüencializada por efeito de um puro e simples *fragmento de vida*. “Baudelaire disse: acabou a narração; porque Poe falara dos poemas instantâneos

ligados por faixas verbais mortas.” (HELDER, 1987: 147). Eis o que assinala o grande poeta português Herberto Helder, ao pensar a relação entre literatura e cinema modernos, em *Photomaton & Vox*.

Juntamente com a impressão de vida na tela de “O retrato oval”, é lido o próprio espírito de não-reprodução que define a forma curta, aberta ao *timing* preciso da investigação e da invenção (sincrônica ao perfil técnico da moderna civilização americana, nos primeiros anos do século XIX, de acordo com a estimulante abordagem de Mário A. Lancelotti, em *De Poe a Kafka*). Ao formato breve do conto é incorporado o efeito de uma sobrecodificação que se encapsula num impacto final, revelando-se como fecho que oculta a transparência da resolução de um enigma ficcional.

Através da forma curta e híbrida (a começar de sua implicação com a imagem), obtida na contística de Poe, o diretor de *Viver a vida* acaba por encontrar uma referência para sua *busca narrativa*, quando se observa o *instantâneo poemático* de um ato fabulativo que não narra a sucessão de uma vida, mas põe em estudo o sentido da ficção alinhada por imagens de morte e duração. Investe em outra temporalidade, em outro plano da imaginação no que envolve o movimento e o tempo das imagens, a contar do espaço conciso e plural, eminentemente combinatório, resumido pelo gênero fragmentário que é o conto.

A Godard interessa, também, o atrelamento de base às noções de personagem, narrador e ficção, traçando uma correspondência com o que no campo da cinematografia se apresenta como imagem/conhecimento do mundo (contida na máxima godardiana “Não uma imagem justa, mas justo uma imagem”, lançada pelo desafio moral/conceitual de cada tomada), ou, segundo a feliz formulação de Jean-Louis Schefer: *do mundo e do movimento das imagens*. Daí, ser a narrativa em blocos o eixo da materialidade fotogramática do cinema, ao mesmo tempo em que se anuncia, especulativa e plasticamente, para o diretor, como *quadro* – o plano composto de música, movimento, palavra, imagem técnica e presença humana, sobre o qual ele veio criando e refletindo, com consciência cada vez mais aguçada desde *Viver a vida*.

Não por acaso, Schefer sinaliza, no estudo do poema-ensaio “Eureka”, de Poe, a existência de um fundo móvel, relativo ao universo, compreendido em sua aceleração. Sob a égide do movimento dão-se

“a mecânica das aparições e dos mistérios, as superimpressões da vida, as suspensões magnéticas, as desaparecimentos das coisas. O conto fantástico era, até então, o único modo de tomar uma não-multiplicação do tempo sobre os fenômenos: o romance tinha pela primeira vez infestado o mundo do tempo íntimo do sujeito pensante; durações sem fim e que nenhuma ação não podia enquadrar nem reabsorver” (SCHEFER, 1997: 48).

Muito próximo dos rumos narrativos alcançados pelo conto, desde Poe até autores situados na matriz do que se convencionou denominar como pós-moderno, caso de Donald Barthelme, *Viver a vida* lida com a dimensão fragmentária de uma escrita entre imagens (e não a tradução romanceada das imagens), seguindo, a rigor, o caráter, a um só tempo, construído e heterogêneo do discurso fílmico. Tal como experimenta *City life* (1968), o uso de fotografias, pinturas, grafismos, reproduções iconográficas diversas e *black frames*, no interior de peças curtas de ficção, demarca a lógica do *quadro*, legendada por *inserts* imagéticos, e não aquela de uma espacialidade intrinsecamente verbal, dentro de uma coesão entre dizer e ver. “Muitas vezes uma imagem não é, absolutamente, uma imagem, mas apenas uma idéia (...). As imagens se desgastam, se esfarrapam, se esvaziam” (BARTHELME, 1975: 39).

Uma correspondência com a *busca narrativa* de Godard aí se nota, na medida em que Barthelme – na trilha aberta pelo contista de “O retrato oval” – dialoga com o universo heteroclítico das imagens para melhor submeter a um estudo a moral acionada pelo conto. Ele pontua a distância entre o que se diz e o que se deixa ver como impacto, como constructo da narrativa. A tela se esvazia, em Barthelme, justamente como um efeito, um impacto, como se seguisse Poe num contraponto estrito, ao comentar a angústia de um pintor diante do “zero” ou “branco” da criação. É o que

pode se ler em seu conto “City life”: “E, naturalmente, toda a pintura – a arte inteira – foi-se para qualquer outro lugar, não está onde sua cabeça está...” (BARTHELME, 1975: 39).

Tudo se dá a partir de mediações, das interrupções e dos cortes contrários à imediaticidade de um flagrante, de uma demonstração técnica do domínio narrativo do contista. Deve-se notar que, em *City life*, cada texto contém uma sucessão de ficções à procura de seu sentido no tempo breve do relato, assim como no circuito de cruzamentos discursivos traçado pela narrativa em uma época já deflagrada de procedimentos mais afinados com a hipótese do não-saber do que com a confirmação de uma prática específica, encerrada dentro de uma concepção unilateral de literatura e de escrita. É o que atesta Barthelme no ensaio intitulado justamente “Não-saber”:

“O não-saber é crucial para a arte, é o que permite a arte ser feita. Sem ser perscrutado o processo que o não-saber engendra, sem existir a possibilidade de se mover a mente para direções imprevistas, não haveria invenção” (BARTHELME, 1997: 12).

Quando se observa o plano de uma elaboração prévia que já contenha a surpresa, o efeito final revelador, tal como teoriza Poe sobre a escrita moderna do conto, não se deve omitir o dado de que é a experiência de sua escrita a condição a partir da qual se engendra a concatenação entre princípio e fim (sendo este, *na verdade*, o seu enigma). O saber atribuído à prática do conto ocorre, em Poe, através do pacto com tal dimensão processual de narrativas analíticas e indagativas. (O poeta Helder já sinalizava o caráter de montagem do “poema instantâneo”, em Poe, construído sobre linhas de morte da narração).

Como bem apontou Stanley Cavell a respeito do escritor, sua ficção subsiste do que vem antes e depois da moralidade. O exame da ação, amparado na demonstração de assertivas, de pressupostos lógicos, constitui, no ver de Cavell, um trabalho narrativo sem salvaguarda de um conhecimento seguro. Pois se radica no erro, no horror e na surpresa revelados pela conclusão paradoxalmente mobilizante da forma curta,

como ocorre em torno da *imagem de vida* transposta para o retrato oval, incapaz de resumir-se tão-somente como uma operação conclusiva do sentido. Não é a cópia perfeita que se sintetiza no quadro descrito pelo conto, mas tudo o que ultrapassa o consenso entre a visão da arte e a imagem de mundo a ela referendada como atribuição da cultura (um retrato e seu museu, um registro do tempo, de um modelo-de-vida). A moral da *impressão* está em causa na literatura de Poe.

A história vem depois do emolduramento (o efeito-conto) no qual se ajusta o relato minucioso, fidedigno, aparentemente embasado sobre evidências (com a utilização modulável de *of course*, observa Cavell acerca da contística do autor). Faz parte da cifragem do conto a ficcionalidade relativa aos enunciados lógicos, demonstrativos, elaborados por Poe. O conto se apresenta, pois, como o breve e calculado incursão no não-saber que constitui o ato especulativo da escrita, vindo daí o interesse do diretor de cinema por essa imagem sobreposta, irresolúvel entre modelo e cópia, construída por “O retrato oval”.

Por mais que o conto seja construção, mentação, a escrita de Poe sabia se encriptar no diálogo com as outras artes e os universos filosófico e científico, como que absorvendo a lógica de uma esfera criativa concebida na vertigem, na margem de uma especulação sensorial e intelectual, que já lançava à literatura um empenho tanto crítico quanto inventivo de indagar-se sobre sua forma de existir e se distribuir no campo do conhecimento como atividade circunscrita à imaginação. Ou da escrita imaginativa entre meios técnicos de *impressão* e *circulação* (a narrativa breve e a leitura jornalística, ilustrada, acessível à multidão urbana), entre o mercado e a cena sempre reconfigurada dos saberes disponibilizados em sua época.

A imagem viva que se estampa em “O retrato oval”, no quadro fatal da arte, tal como se emoldura no museu de reproduções (castelo gótico, catálogo de uma coleção), parece se atualizar no intervalo-imagem dos contos de Barthelme, especialmente naquele que dá título à coletânea aqui mencionada, *City life*.

Ramona emerge, ao fim do conto, como a face avessa à efígie cristã da Virgem. A personagem de Barthelme dimensiona, no espaço híbrido, experimental, de um livro de contos, o tipo de paralelo traçado entre o rosto de Anna Karina e o de Falconetti como a virgem imolada no clássico de Dreyer – uma seqüência que acaba se tornando o mais emblemático fotograma de *Viver a vida*, quando Nana vai ao cinema e chora, em compasso com o martírio da heroína mística, com a cerimônia de imagens contidas em filmes que se duplicam, desencadeando desdobramentos que vão da aura de Joana D'Arc à face-fotograma da prostituta e espectadora.

A protagonista de “City life” contraria a centralidade do rosto e sua reprodutibilidade em imagem única. Mostra-se como uma nova mulher sincronizada com tudo o que a excede e não a revela como unidade, mas enquanto ponto confluyente de olhares, foco de uma entrega sem medidas ao presente, à terra, à vida na cidade, sob o risco de uma afirmação impossível, sacrificial, feita à sua própria imagem.

“Sobre mim, os olhares deles têm caído. A força geradora foi, talvez, o olhar fundido de todos eles. Dos milhões de grupos rastejando sobre a superfície da cidade, seus desejosos olhos vacilantes me escolheram. A pupila alargou-se para receber mais luz: mais eu. Eles começaram a dançar pequenas danças de insinuação e medo. Essas danças constituem um convite de inequívoca significação – um convite que, se aceito, nos leva por muitas estradas enlameadas abaixo. Eu aceitei” (BARTHELME, 1975: 147).

O debate de Barthelme, contido nos ensaios e nas entrevistas integrantes do volume *Não-saber*, assim como no *corpus* das muitas coletâneas de contos que publicou, em torno das possibilidades criativas da escrita após o ponto de enfrentamento das idéias de modernidade e de revolução provocado pelas ficções de Joyce – título, aliás, de seu importante artigo “Depois de Joyce” –, mostram convergência com os quadros/capítulos de *Viver a vida*: O relato não-romanesco de toda uma vida – uma passagem da pobre amante parisiense, colhida nas canções populares e na cena habitacional da cidade (o pequeno quarto da *concierge* ou aqueles dos hotéis baratos de encontro).

Como se fosse um fragmento de instante apreendido por um conto. A vida, como se fosse o segundo que move o mais elementar, o mais primitivo e mudo filme de cinema. Lê-se no último bloco:

## 12

*Ainda o jovem homem – O retrato oval –  
Raoul revende Nana*

Como vai se tornando freqüente, desde o primeiro filme godardiano, a leitura frontal de livros de literatura [*The wild palms*, de Faulkner, em *À bout de souffle* (1960), e *La condition humaine*, de Malraux, em *Le petit soldat* (1963)] marca aqui sua presença, só que desta vez se entranhando no corpo do texto, num contraponto ao corpo substituído de Nana, focalizado em contigüidade à transmissão oral de trechos do conto de Poe. A capa dos livros se viram para nós. Quem está com *Oeuvres complètes*, de Poe – na tradução de Charles Baudelaire –, nas mãos, é Paul, o jovem e fiel freguês, que, ao longo da leitura de “O retrato oval”, vai estreitando seus elos amorosos com a mulher, a ponto de combinarem um projeto de vida em comum, ao fim da seqüência ocorrida num quarto de hotel, um pouco antes do assassinato da protagonista de *Viver a vida*, um crime decorrente do conflito entre gigolôs sobre sua “revenda”.

São criados vários comentários visuais durante a leitura de “O retrato oval”. Desde a abertura do plano, no qual o rosto de Paul e o livro emergem da escuridão do *fade-in* (olhos baixos, quase fechados do leitor) até as pontuações elaboradas entre a transmissão do texto em *off* e o trabalho da câmera, da encenação em torno do rosto de Nana. Especialmente nos momentos em que ela dá as costas ao amante/leitor e à platéia, e naquele em que a bela máscara da atriz Anna Karina se perfila ao lado de um cromo de cinema que estampa a emblemática face de Liz Taylor – *fatal beleza*, dirão mais tarde *História(s) do cinema*. Pensar nos *inserts* reprodutivos, paroxísticos do pop, observáveis em Warhol, torna-se inevitável, mas não se pode esquecer que tal prática acontece, simultaneamente no cinema, com Godard, desde *À bout de souffle*, tendo-se

em vista os enquadramentos plástico-narrativos que pensam a reprodução e a vida das imagens em circulação, no tempo presente, no mais elementar fragmento de cinema.

A leitura do conto não se faz com a voz de Paul. É silenciosa, em *off contínuo*. A imagem do cinema que a acompanha, num andamento cruzado, não o é, no entanto. Contrasta, sob um acompanhamento musical, as palavras de Poe (ditas por um locutor invisível), lendo-as para melhor marcar os diversos níveis que constituem o registro direto das imagens. Godard torna visível o recorte do fluxo temporal sobre o qual atua a máquina cinematográfica, reportando-se a uma tradição de *literatura de cidade* captada pela notação breve e problematizadora do espaço plástico, imagético, já encampado pelo narrativo: o conto-experimento (*City life* reconfigura tal vertente despontada com as criações de Poe), o pequeno poema em prosa (Bertrand, Baudelaire), as *iluminuras/projeções de luz/iluminações* rimbaudianas, já com toda a hibridez tomada pela produção contemporânea do gênero. A história entre imagens de uma vida na cidade – Nana, Paris – rompe o vínculo com a superfície reprodutiva de vida que é o cinema, entendida como um acordo entre a ficção e o espectador, entre dizer e ver, entre o entretenimento e o traço memorial, mortal, das seqüências correntes.

Compor um transcurso de vida – o diretor torna clara sua ligação com as questões do documental (a matéria sociológica que inspira a realização do filme e faz com que registre Paris como cenário recorrente da modernidade, da prostituição, dos diversos tráficos) e da ficção enquadrada em capítulos. No interior do quadro, do *take* de cada fragmento/capítulo do romance breve de Nana, Godard articula, de fato, uma nova moral. Deixa pronunciar o modo como o mais pessoal dos filmes (esse feito com sua mulher Anna Karina, protagonista, modelo do quadro cinematográfico) se encontra auto-implicado com uma história incapaz de narrar unicamente o plano frontal de uma ficção, mas a impressão do tempo na película como um registro metamórfico de palavra, movimento de imagens e de uma sucessividade que repensa a moralidade, o ponto-de-vista existente entre intervalos e cortes de imagens.

O cinema provoca um debate – não à toa, convocando Parain como um de seus interlocutores (depois de Barthes ter recusado o convite) – a respeito das imagens reveladoras da *vida em transcurso* – a dimensão do *presente* rediscutida, ampliada, mais tarde, em *Elogio do amor* (2001). Ou, talvez, a imagem no cinema, em *Viver a vida*, potencializa Godard como autor que, também, é produtor de filmes e de ficções legíveis como “cortes móveis – deslizamento de territórios: histórias, geografias, topografias” (GODARD, 1989: 11) de imagem, palavra e narração no decurso de modernidades e séculos.

O cineasta pensa o quadro, cada um como indagação central. Pensa entre quadros o registro da imagem de uma mulher em trabalho de vida/morte – sua própria mulher (como se dá em “O retrato oval” entre o pintor e a modelo/esposa) –, como uma questão amplificada em vários planos. O mesmo se observa a respeito do espaço do conto, em *City life*, que também se reparte nessa dimensão diagramática, expositiva e crítica das inscrições de palavra e imagem no corpo sucessivo do enunciado da ficção, no interior de cada *sentença*. Não por acaso, se intitula “A sentença” um dos contos mais incisivos da perquirição travada por Barthelme acerca do saber e dos valores promovidos pela escrita de literatura, muitas vezes adquirindo cada frase o sentido de *legenda* entre quadros e outras reproduções perpassadas por intervalos/interrupções, microcortes no interior do relato curto.

Nesse momento – o percurso godardiano nos anos 60 – em que se move, de um filme para outro, uma prática de cinema muito particular e influente, capaz de se articular como projeto de escrita, pode-se perceber que o cineasta se encontra numa busca narrativa partilhada, também, pelas produções ficcionais e investigações críticas de Donald Barthelme. Não se pode esquecer que o autor de *City life* e *Não-saber* encontra-se envolvido com a concepção do conto como peça plástica-performativa. Em “Depois de Joyce”, ele afirma que a criação de literatura vem tornando-se mais a construção de um objeto “do que um texto ou um comentário sobre o mundo” (BARTHELME, 1997: 3-4).

Barthelme modula imagens no plano do conto, enquanto Godard, o cineasta, faz de *Viver a vida* um projeto, antes de tudo, narrativo, acerca do quadro/capítulo literário subsistente no modo de montar a sucessão fotogramática do filme. O cinema se mostra dentro de uma problemática de impressão/expressão que atravessa a sua história como algo inerente à mais simples, imediata seqüência. Não por acaso, as imagens se fixam em *Viver a vida* compactuadas com o efêmero, com o ritmo do corpo de uma mulher (que é sua por agora), como se travassem contato com a dinâmica puramente material do correr da película. ■ ■ ■ ■

## Referências

BARTHELME, Donald. *Vida de cidade*. Trad. Jaime Prado Gouvêa. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

BARTHELME, Donald. *Not-Knowing. The essays and interviews of Donald Barthelme*. New York: Random House, 1997.

CAVELL, Stanley. Poe's perversity and the imp(ulse) of skepticism. In: CAVELL, Stanley. *In quest of the ordinary – lines of skepticism and romanticism*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1988.

HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

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

LANCELOTTI, Mario. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Editorial Universitario de Buenos Aires, 1965.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

SCHEFER, Jean-Louis. *Du monde et du mouvement des images*. Paris: Cahiers du cinéma, 1997.

**Résumé:** Une révision de *Vivre sa vie* sous le signe de la lecture/littérature. Les contes “The oval portrait” d’Edgar Poe, et “City life” de Donald Barthelme fournissent des éléments d’analyse de la construction fragmentaire travaillée dans le film, en douze tableaux.

**Mots-clés:** Lecture. Littérature. Fragment. Conte.

■ ■ ■ ■

**Abstract:** A revision of *Vivre sa vie* under the sign of reading/literature. The short-stories “The oval portrait”, by Edgar Poe, and “City life”, by Donald Barthelme, provide elements for the analysis of the fragmentary construction, in twelve frames, worked in the film.

**Keywords:** Reading. Literature. Fragment. Short-story.