

**Follas do Cineclub | 19/10/2022**

TODA UNHA NOITE  
(Toute une nuit, Chantal Akerman,  
Bélgica-Francia-Países Baixos-  
Canadá, 1982, 90', VOSG)

03

[Publicada orixinalmente en *Ça cinéma*, nº 19, 3º trimestre, 1980. Traducida desde a versión en castelán de Francisco Algarín Navarro, dispoñíbel en <http://www.elumiere.net/especiales/akerman/conversacionakermangodard.php>]

En 1980, a revista *Ça cinéma* invita a Jean-Luc Godard a entrevistar a Chantal Akerman. Akerman estaba a prepararse para viaxar aos Estados Unidos para buscar fondos para o seu proxecto de adaptación de *A mansión* e *A propiedade de Isaac Bashevis Singer*; Godard acababa de «volver ao cinema» con *Salve quen poda (a vida)* [*Sauve qui peut (la vie)*, 1980], e preparaba *Pasión* [*Passion*, 1982].

**Jean-Luc Godard:** Sinto a necesidade como realizador ou cineasta de falar a outros cineastas do filme que estou a facer. Pero é practicamente imposible, porque os realizadores non falan, cousa na que por outro lado teño moito a ver, ao ter introducido a mesma noción que na literatura, a noción de autor, que fai que finalmente todo sexa como unha cousa de nenos ou como a propiedade privada: é difícil facer unha crítica. Como moito, no mellor dos casos, pero non como debera ser, dise que algo está ben, que é interesante. Preciso falar do filme, non con técnicos, que só falan tecnicamente, senón con persoas que fagan o mesmo. Así que pensei: “Ben, a única maneira de falar é organizar algo que faga que a xente acepte a proposta de falar durante unha hora do que fan ou do que van facer”. Se non, non se fala, non podo falar do meu filme a outras persoas, e sentados no recuncho dunha mesa non se fala do filme, non é certo. Así que penso: ao longo dunha hora, polo menos debera haber un segundo ou dous nos que poida haber un pouco de comunicación. Trátase de falar aos meus compañeiros desde un mesmo lugar... E logo volver aos horarios clásicos: proxectos, rodaxe, montaxe. Teño un proxecto, en tres meses vou rodar, e logo, en tres meses, comezarei traballar no que se chama a montaxe, ou polo menos é así como a xente lle chama ao que fago, aínda que eu non lle chamo así. Que lle interesa desta proposta?

**Chantal Akerman:** É máis ben algo relacionado con vostede que outra cousa.

G: Pero podería ter sido un xornalista quen propuxera isto...

A: Coido que non o tería feito, porque hai demasiados xornalistas que me fan preguntas e, polo xeral, cando é un xornalista, respondo para que vexan os meus filmes.

G: Pero tratándose de min, é porque son coñecido ou como cineasta?

A: Oh! Para nada. Débese a que, en certo xeito, vendo os seus filmes, quixen ser cineasta. Interesábame por iso. Non sei se se decata do que significa descubrir os seus filmes cando tes quince anos, sen ter escoitado nunca falar de vostede. Estaba en Bruxelas, non me gustaba nada o cinema, pensaba que era para os débiles, todo o que me levaran ver era Mickey Mouse e cousas así. E cando por casualidade fun ver un dos seus filmes, entráronme ganas de facer cinema. Así que foi unha cuestión afectiva, en verdade.

G: Un proxecto consiste en querer facer algo. Un proxecto de filme, en que consiste daquela?

A: Antes diso escribía un pouco, como escriben os adolescentes. Penso que cando un é adolescente escribe un pouco para desensarillar todos os fíos, porque é o momento no que comezamos a pensar e a confrontar as cousas e a tomar consciencia. Por exemplo, somos ou non violentos... Daquela vin *Pierrot o tolo* [*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965], e pensei que falaba da nosa época, do que sentía. Antes estaba *Os canóns de Navarone* [*The Guns of Navarone*, J. Lee Thompson, 1961] pasaba desas cousas. Non sei, foi a primeira vez que me emocionéi no cinema, pero... violentamente. E, sen dúbida, quixen facer o mesmo cos meus propios filmes.

G: Eu tento presentarme como un marciano, ou como un imbecil, ou como un tipo moi intelixente; daquela, se ten un proxecto, é porque agora precisa que a xente chegue ao estado no que vostede se encontra? Ou é a vostede a quen lle gustaría estar nese estado? Por que sente a necesidade? Pódese pensar que alguén diría: “Ben, vou viaxar e ver se hai outros filmes así”.

A: Pero é o que tentei facer. Tentei ver outros filmes e encontrar o mesmo, pero nunca aconteceu. No fondo, para min *Pierrot o tolo* foi como o cine dominante, é dicir, non puiden facer outra cousa por ese motivo. Tapou os outros filmes, porque seguía buscando neles algo que vira unha vez. As cousas non se repiten dese xeito. Precisei que pasara un tempo para que me gustaran outros filmes.

G: Lembra o primeiro plano que filmou? Eu lembro: filmeime os pés.

A: Eu filmei a miña nai entrando nun gran edificio e abrindo a caixa de correos. Tiña ganas de facer algo e de súpeto materializouse, como unha obsesión, materializouse co cinema. E logo, cando comezamos... Non me pregunte por que nin como, non puxen en dúbida esta necesidade, seguina case ás cegas. E non sei por que...

G: Si, pero se alguén lle preguntara: “Preciso sabelo por min mesmo, porque polas respostas podo encontrar algo que sexa útil para min”. Se se dixera: “Para que serve o salto de altura?”, pódese dicir: “Serve para exercitar os músculos das pernas”. “Ah, non sabía, daquela, como preciso facelo, vou probar un pouco”. Daquela, en que consiste ter o proxecto dun filme?

A: É fantástico, porque leva tempo!

# ENTREVISTA SOBRE UN PROXECTO

CHANTAL AKERMAN / JEAN-LUC GODARD

G: É máis interesante dedicarllo a iso que, por exemplo, a un traballo que tamén estea ben? Porque, polo xeral, non se pagan os proxectos. A que dedica o tempo? Como organiza o día? Pódese describir como é un día nunha fábrica, aínda que non sexa exacto...

A: Érgome á mañá cedo, tento escribir...

G: Tenta escribir, en vez de facer fotos? Pero ao final, o filme vai consistir en facer fotos?

A: Si, pero escribo precisamente o que quero mostrar, con todos os detalles. Describo o que vexo na miña cabeza, en vez de facer fotos.

G: Pensa que podemos describir o que vemos?

A: Non podemos, non, pero podemos achegarnos.

G: Non cre que se equivoca? Cre que podemos achegarnos en vez de afastarnos? Aprendeu a escribir?

A: Aprendín a escribir, si.

G: Soa? Ou nunha escola?

A: Fun á escola até o terceiro ano, e alí aprendín, digámolo así, a escribir. Pero non foi na escola onde aprendín a escribir como escribo agora. Para min, a escritura é unha etapa moi importante. Non no caso de todos os filmes que fago.

G: Escribiu esta mañá?

A: Si, esta mañá tomei notas. Pero non tomei notas sobre o filme, tomei notas arredor do filme. Lin un libro de Marthe Robert sobre as relacións de Freud co xudaísmo.

G: Leuno enteiro esta mañá?

A: Lino enteiro esta mañá, si, pero de todos os xeitos non o leo todo, hai pasaxes que salto.

G: Podería darme un exemplo dunha nota, para tentar vela baixo a forma das imaxes, en concreto?

A: En concreto non tiña nada que ver cunha imaxe.

G: Non, pero eran palabras. Cales eran as palabras?

A: Palabras. Palabras que dicían que, ao final, Freud estaba dividido entre a idea de superar as súas orixes ou de rexeitalas, e a idea de que quería vivir algo sublime. Ao mesmo tempo, que non se quería desfacer por completo do que era, do que era seu pai, é dicir, un xudeu que non podía acceder a certas cousas por causa desa especie de tara (usa palabras así) que eran as súas orixes. E como teño o proxecto dun filme, que quero rodar antes doutro filme que soño con facer desde hai moito tempo, e que é un filme sobre a diáspora...

G: Daquela, ten dous proxectos?

A: Si, pero un dos proxectos non o farei até estar verdadeiramente lista. Quero facer un filme baseado en dous libros de Singer: *A mansión* e *A propiedade*. Neste libro hai un médico de enfermidades nerviosas que fai todo un percorrido, por iso quería ler o que lle pasou a Freud en relación ao xudaísmo. Tranquillízame saber certas cousas, e despois... Despois non uso nada diso: nunca volvo ler as notas. Tranquillízame escribir unha nota, aínda que non a volva ler. De todos os xeitos, unha vez as escribín, téñoas na cabeza.

G: Si, pero por que tranquiliza?

A: Fixen algo esta mañá, antes de comezar a escribir de verdade o guión.

G: Pero se lle ataran as mans e non puidera escribir, tería problemas para traballar no seu proxecto de filme?

A: Non, hai proxectos que fago sen escribir, como *Novas da casa* [*News from Home*, 1977], *Hotel Monterey* [*Hôtel Monterey*, 1972] e outro filme que se chama *O cuarto* [*La chambre*, 1972]. Pero neste caso preciso escribir.

G: Cal é a diferenza? Séntese máis inquieta?

A: Non, porque *Novas da casa*, por exemplo, era un filme máis conceptual, que partía dunha idea, dun choque, dunha imaxe que tiña de Nova York, e dos sons que eran as cartas de miña nai. E ademais coñecía moi ben Nova York e sabía que podería conseguir que funcionara: non estaba inquieta. Pero agora gustaríame facer un filme literario.

G: Di que se sente tranquila, e acaba de facer alusión á escritura. Dixo "tranquilizada" e eu deducín daquela "inquieta". No caso de *Novas da casa*, acaba de falar de imaxes e sons, non falou nin de inquietude nin de tranquilidade. Daquela, preguntome, non é o feito de escribir o que tranquiliza e inquieta a un tempo? Non hai no texto e na escritura un lado análogo á droga, que non existe na imaxe e o non, agás cando estes veñen da escritura? Por suposto, pódese precisar a droga e ao mesmo tempo ter medo. Penso que a xente precisa estar inquieta e tranquilizarse, sobre todo os creadores e os cineastas. Aos cineastas non lles existe moito a cámara, gústalles máis o texto, porque lles facilita a un tempo a inquietude e a tranquilidade, como a droga. Mentres que as imaxes son máis ben o traballo: o traballo cansa.

A: A escritura tamén é un traballo, un traballo de verdade.

G: Non é un traballo que se fai desde hai miles de anos? En realidade, acaso es máis que unha máquina de escribir, pero unha máquina xa feita cun texto xa escrito?

A: As imaxes tamén están aí, na cabeza, desde hai miles de anos: está todo xa aí, de todos os xeitos. Creo que temos imaxes fixas.

G: No que fai ao seu proxecto, ten xa imaxes fixas?

A: Teño. Teño imaxes da infancia. Porque, de feito, se quero facelo é porque está moi relacionado coas lembranzas de meu pai, co que el puido contarme, coa miña imaxinación. Se escollin este libro, foi porque non quería incluír o que me contaba meu pai.

G: Por que non partir dunha foto de seu pai e mirala durante moito tempo?

A: A foto xa está aí, téñoa na cabeza desde hai tempo. Na miña casa, na parede, teño fotos de meu avó, con barba e todo.

G: Daquela, comézase por unha foto?

A: Si, pero tamén polo lado tan violento da representación do físico desa xente que era tan distinta. Está claro que cando se ven xudeus aínda con barba, rizos e todo iso, provoca unha violencia extrema nos demais, mesmo en min. Por outra banda, vai ser o meu principal problema neste filme: como facer que non teña nada a ver coas imaxes folclóricas (porque hai unha chea de imaxes así que son folclóricas) nin coas imaxes dos xudeus na época dos nazis? Teño que conseguir iso e buscar algo máis, pero non sei exactamente o que. En todo caso, teño que escapar das fotos da desgraza e das fotos folclóricas.

G: Acaba de dicir "escapar da imaxe". É mesmo sorprendente que sempre se queira facer cinema para escapar da imaxe.

A: Gustaríame escapar das imaxes-clixé que hai aí. Non da imaxe, senón das imaxes, de certas imaxes.

G: Pódense substituír unhas imaxes por outras?

A: Vostede mesmo di que aínda non hai imaxes inscritas e eu digo que xa hai imaxes inscritas. É íxustamente sobre iso sobre o que traballo: sobre a imaxe inscrita e as imaxes que me gustaría inscribir.

G: Di máis "inscribir" que "mostrar". Nin sequera usa os termos "fotográfico", "revelar" ou "copiar". Usa termos máis ben da escritura.

A: Claro, porque se di "imaxes escritas na cabeza", porque é o que vai suceder na cabeza da xente despois de ver as imaxes. E tamén ten moito a ver comigo, coa maneira que teño de vivir esas imaxes.

G: Onte vin a Marguerite Duras. Nun momento dado, dixo: "Un texto escríbese no baleiro". Estaba bastante de acordo con ela. Por iso teño medo, teño medo do baleiro, sinto vertixe con facilidade e paréceme que a imaxe (é o que me tranquiliza) non pode inscribirse no baleiro.

A: É moito máis fácil facer imaxes que frases. Está aí, fílmoo, haberá algo no filme. Mentres que no caso da escritura, hai que sacar cada palabra.

G: Oh, non creo. Haberá algo na súa cabeza que crerá que viu algo, pero non haberá nada. Non hai nada no filme, é un momento de paso. Non pasa nada, salvo se a proxectamos e alguén a ve. Pero por que tentar volver tan atrás? Sobre todo en relación ao pobo xudeu: que é o que fai que queiran ir tanto cara atrás?

A: Ou cara adiante! Ben, non sei, non creo que para os xudeus haxa un problema que veña de antes...

G: Séntese diferente, como xudía, dos demais?

A: Sinto, si.

G: Que ten de diferente?

A: Non sei, pero, por exemplo, ao falar con outros xudeus xa hai todo un terreo preparado, compréndense...

G: Pero vive vostede os ritos ou as tradicións? No caso dos chapeus, as barbas e os rizos, dixo que sente unha violencia extrema. Esta violencia, non ten a ver tamén co feito de reivindicarse como fundamentalmente diferente de todos os demais?

A: Pero para a xente que é así, non están reivindicando nada, seguen os ritos que lles gustan e que precisan, nos que cren. Non é unha reivindicación relacionada co exterior, senón con eles mesmos.

G: Pero vostede non segue estes ritos.

A: Non sigo, non. Perdinos.

G: Preocúpalle telos perdido?

A: Non. O raro é que os perdín sen os perder en realidade. Quedan unha chea de cousas, en relación precisamente co cotián, a vida, o amor...

G: É o que vai tentar buscar...

A: É o que vou tentar buscar, si. O que me interesa precisamente desta novela é que había unha comunidade que seguía os ritos, que tiña dúbidas en relación a un deus, pero dúbidas dentro dunha crenza: en realidade non se cuestionaban a existencia de Deus, e polo tanto tampouco os ritos. Pero a partir do momento no que cederon un pouco, rompeu todo, e deixáronse levar polas súas paixóns, todo estaba permitido. É aí tamén onde estamos agora a nivel moral, no século XX: todo está permitido, xa non se sabe...

G: Oh! Nada está permitido, todo se prohíbe.

A: Non, todo está permitido. Mesmo hai xente que se permite matar.

G: Si, pero teñen bastantes problemas. Mesrine [delincuente francés, tiroteado pola policía en 1979]... Ben, eu véxoo ao revés: todo se prohíbe, mesmo máis que antes. Dise que está permitido e a xente termina por crelo, din: "Non funciona para nada, todo está permitido, que horror!". Mesmo Hitler... Teño un vello proxecto dun filme sobre os campos de concentración. Sempre me sorprendeu que non a fixeran os xudeus, precisamente.

A: Miña nai estivo nun campo de concentración. Nunca fala diso.

G: Son os americanos os que falan. É curioso: os americanos gañaron fortunas facendo filmes sobre a Segunda Guerra Mundial, moito máis que sobre a primeira. Pero esperaron trinta e cinco anos para facer un filme sobre os campos. E os xudeus nunca o fixeron.

A: Pero hai todo un problema en relación coa imaxe para os xudeus: non teñen dereito a facer imaxes, cando se fan é unha transgresión, porque están relacionadas coa idolatría.

G: E interésalle transgredir?

A: Si, probabelmente. Pero por iso tento facer un cinema moi esencializado, onde non haxa, digamos, unha imaxe sensa-

cionalista. Por exemplo, en vez de mostrar un acontecemento "público" sensacional ou cheo de cousas, contarei o que está a un lado.

G: Cando se consegue, paréceme que, pola contra, é sensacional, ten sentido. En *Os encontros de Anna* [Les Rendez-vous d'Anna, Chantal Akerman, 1978], que me parece moi, moi irregular, lembro un plano, un dos máis fermosos, que atopei no verdadeiro sentido da palabra sensacional. Coido que había un pequeno trávelling nun momento no que Aurore Clément abría ou pechaba unha cortina no seu cuarto de hotel: á vez, temos a sensación de abrir a cortina (é dicir, algo moi táctil: xa non se ven moitas cousas como esa, desde o cinema mudo) e a presenza dun sentido. Iso é o que eu chamo unha imaxe, ou unha parte da imaxe, en todo caso, relacionada coas outras sen depender en nada da escritura. O cinema consiste máis ben en partir de aí ou en chegar aí.

Vostede busca máis ben facer o sensacional, aínda que sexa cun lixo de po. Como Chardin. Poderíase dicir que Chardin é un pintor do sensacional. Ten a sensación de transgredir ou de pasar por unha transgresión cando filma unha imaxe?

A: Para min, a única maneira de non sentila é a posta en escena.

G: Quere sentila ou non sentila? Quere pasar por esta transgresión, tal e como se pasa por un corredor perigoso para chegar a estudar ou a sentir o que lle espera aí?

A: Está claro que me gusta filmar.

G: Pero se lle gusta filmar, por que non facelo axiña, agora que a técnica está á nosa disposición? Por que non coller unha cámara de Super 8 ou de fotos.

A: De cando en vez collo a miña cámara de fotos.

G: No caso do seu proxecto, non lle axuda a cámara de fotos? Fai fotos cando sabe o que vai facer...

A: Depende. Por exemplo, agora decátome de que non teño bastantes imaxes do período 1880-1930, polo que me custa escribir por ese motivo. O comezo da industrialización no rural, por exemplo: non sei como é unha forxa, non teño na cabeza imaxes da forxa, ou de como se cruzaba o bosque co ferrocarril, non teño a menor idea de como o facía a xente. Así que vou á biblioteca e busco as imaxes. Só consigo escribir despois de velas. Hai unha relación dupla: hai imaxes, logo se escribe sobre esas imaxes, e ao final fílmanse. No caso de *Os encontros de Anna*, non comecei a escribir o meu filme até que fun a Alemaña e fixen algunhas fotos. De todos os xeitos, é verdade que a miña relación coa escritura é tan forte como a miña relación co cinema, gústame.

G: Non cre que é máis forte, e que o é porque como todo o mundo estivo quince anos na escola, mentres que non estivo quince anos nunha escola de cinema?

A: É o que hai. Unha folla de papel, en casa. E non me gusta o vídeo.

G: O vídeo é o nome do sinal. Ten televisor?

A: Si, sèrveme para durmir.

G: Non se sente responsábel das imaxes que se emiten na televisión?

A: Sempre somos responsábeis de todo.

G: No seu filme *Eu, ti, el, ela* [Je, tu, il, elle, 1974] (non importa se é boa ou mala), sentíaa libre, mentres que, segundo creo, *Os encontros de Anna* é un filme Gaumont. Eu tamén estou nesa situación, e dáme medo facer moitas cousas sentíndome libre e logo darme de conta de que me están dominando. A propósito dos meus anteriores filmes, podo dicirme: "Ah, pensei que fixera iso, pero hoxe vexo que...". Ben, non hai que lamentarse, pero vexo que o fixen doutro xeito, diferente do que eu pensaba. Estaba ao servizo dun certo ritmo que non era o meu.

A: Sobre todo, está o feito de facer *Eu, ti, el, ela* só con tres persoas, así que todo o tiña que facer eu. A partir do momento no que hai un equipo, sometémonos tamén ao ritmo dos demais,

ao ritmo do seu traballo.

G: E no caso do seu proxecto, pensa que terá toda a liberdade?

A: O filme custará moito menos caro e, ao cabo, segue a ser unha cantidade enorme de diñeiro, aínda que sexa moi pouco. É a media o que non funciona, estamos sometidos ao diñeiro.

G: No seu proxecto, os lugares non se ven, noméanse. Existen porque se nomean?

A: Existen. O comezo do libro é no rural. Pero non me gusta o rural, non me gusta filmalo. Daquela díxeme: "Vouno situar nunha cidade, porque me gustan as cidades". Gústame filmalas porque hai liñas.

G: O meu proxecto consiste precisamente en filmar o rural. Non sei facelo, pero sempre me atrae o que non sei facer. Sempre me pelexo coa xente: implícome no que non me concirne porque non sei facelo [Silencio].

Aínda que non sexa moi cara, Os encontros de Anna é un filme Gaumont.

A: Se toma como exemplo as producións Gaumont dos últimos tres anos, non penso que o meu filme se pareza aos outros.

G: Eu penso máis ben que si. E despois, a que chamamos "parecerse"? Citroën non se parece a Renault: o sistema é un pouco máis cruel co primeiro que co segundo. Pero hai un punto en común: a cantidade de horas, o salario...

A: Daquela por que escolle a Isabellu Huppert, que é a propia representante de Gaumont, que se converteu nun símbolo na cabeza da xente? Ou é que vai facer un filme Artmédia!

G: Penso que é menos unha persoa que un conxunto de persoas, cun certo xeito de estaren xuntas.

O que tento saber é: Séntese diferente? Cales eran as diferenzas entre o sistema de produción de *Eu, ti, el, ela* e o de *Os encontros de Anna*? Para min, facer un filme Gaumont non é un cualificativo, tipo bo ou malo.

A: Éo, si, opono a "facer un filme libre".

G: Non, o que digo é que non se é libre en ningunha parte: todo está prohibido. Hai unha chea de filmes que me parecen máis libres que outras. *Banda á parte* [*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964] ou *Unha muller casada* [*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, 1964] parécenme hoxe completamente dominadas polos sistemas de produción.

Pero estou de acordo con vostede, gústanme os extremos: extremadamente barata ou extremadamente cara. De feito, penso que os filmes extremadamente baratos son o cinema familiar: dúas ou tres imaxes ao ano, que son sempre as mesmas. O extremadamente caro non se fai nunca, é demasiado caro. Así que sempre se fai cinema do medio. Francamente, entre os trinta millóns de dólares de *Apocalipse agora* [*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979] e os tres millóns de francos belgas

de *Eu, ti, el, ela* ou dos filmes de investigación que fago, non hai unha verdadeira diferenza.

A: Penso que nun momento dado hai tanto diñeiro que termina por desaparecer a idea. E acaban roubándose as imaxes, como cando se fan con moi pouco diñeiro. Pero cun orzamento medio, hai que estar tan organizado que xa non se pode roubar nada. Para min, *Os encontros de Anna* era un filme libre mesmo, na medida na que o equipo e o diñeiro non diminuíron a miña relación con Aurore Clément.

G: Usei a palabra "libre" por empregar palabras comúns. Para min é tan pexorativo como "esquerda" ou "dereita".

A: Ben, pero digamos que hai cousas neste filme que preservei, que non deixei que se debilitaran en van, ou case...

## CINECLUBE DE COMPOSTELA

### ASOCIACIÓN

O Cineclube tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) [cineclubedecompostela.wordpress.com](http://cineclubedecompostela.wordpress.com) [facebook.com/cineclubedecompostela](https://facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

### PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€



### 5 DE OUTUBRO

XOGOS DE VERÁN  
(Sommarlek, Ingmar Bergman, Suecia, 1951, 96', VOSG)

### 12 DE OUTUBRO

O HOME DO OESTE  
(Man of the West, Anthony Mann, EUA, 1958, 100', VOSG)

### 19 DE OUTUBRO

TODA UNHA NOITE  
(Toute une nuit, Chantal Akerman, Bélxica-Francia-Países Baixos-Canadá, 1982, 90', VOSG)

### 26 DE OUTUBRO

UNHA SESIÓN COMO AS OUTRAS  
Pezas curtas de Jean-Luc Godard, 1962-2022, 90'