

Cristiano Dias



O Fluxo e o Quadro¹

YOUSSEF ISHAGHPOUR

Doutor em Cinema pela *Université Sorbonne Nouvelle - Paris III*

Professor da *Université Paris V – René Descartes*

Resumo: Traduzido do volume influente *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*, publicado pelo autor em 1986, o ensaio propõe uma interpretação de conjunto da obra de Chantal Akerman até aquele momento, concentrando seu exame em 5 dos longas da cineasta: *Je tu il elle* (1974), *Jeanne Dielman* (1975), *News from home* (1976), *Les rendez-vous d'Anna* (1978) e *Toute une nuit* (1982), sem deixar de considerar, pontualmente, outros de seus filmes. Em sua abordagem, o autor articula uma análise de aspectos formais dos filmes (trabalho com o espaço, enquadramentos, construção da narrativa, esvaziamento dos roteiros e da dramaturgia) com certas figuras da subjetividade que eles construiriam e dariam a ver.

Palavras-chave: Chantal Akerman. Reprodução técnica. Quadro. Fluxo. Subjetividade.

Abstract: Translated from Ishaghpour's seminal book *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*, published in 1986, this essay presents an overall interpretation of Chantal Akerman's work until that moment. It is focused on 5 of her feature-films: *Je tu il elle* (1974), *Jeanne Dielman* (1975), *News from home* (1976), *Les rendez-vous d'Anna* (1978) and *Toute une nuit* (1982). Other movies are pointed out as well. In his approach, the author combines the analysis of formal elements (the use of space, the framing, the construction of narrative, and the deflation of plot and dramaturgy) with certain figures of subjectivity that would be engendered and made visible by those elements.

Keywords: Chantal Akerman. Technical reproduction. Frame. Flux. Subjectivity.

Résumé: Traduit de l'important volume *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*, publié par l'auteur en 1986, l'essai propose une interprétation d'ensemble de l'oeuvre de Chantal Akerman jusqu'à ce moment, en concentrant son examen sur 5 longs métrages: *Je tu il elle* (1974), *Jeanne Dielman* (1975), *News from home* (1976), *Les rendez-vous d'Anna* (1978) e *Toute une nuit* (1982), tout en considérant aussi, ponctuellement, d'autres films de la cinéaste. Dans son approche, l'auteur analyse des aspects formels des films (travail avec l'espace, cadrages, construction du récit, raréfaction des scénarios et de la dramaturgie) en les articulant à certaines figures de la subjectivité qu'ils construiraient et donneraient à voir.

Mots-clés: Chantal Akerman. Réproduction technique. Cadre. Flux. Subjectivité.

“A mulher com a câmera”, deveríamos dizer. Não para invocar uma categoria inexistente – a da mulher cineasta –, ainda que a feminilidade de Chantal Akerman seja uma dimensão essencial da sua obra. Afora a obrigação de intransigência, de uma radicalidade absoluta, contrariamente às meias medidas que se podem permitir aqueles que ocupam seus lugares², nada de comum entre Marguerite Duras e Chantal Akerman, duas cineastas mulheres entre outras. Nos referíamos antes a Dziga Vertov. Com ele, as semelhanças não faltam: um certo valor do quadro, uma certa montagem descontínua, não articulada, feita de justaposição. Ele foi sobretudo aquele que recusava o roteiro e a herança artística para o cinema. Um grande cineasta, dizia Visconti com pesar (sabendo não ser esse o seu caso), deveria ser completamente “inculto”, não trazer consigo herança histórica: a pintura, a literatura, o teatro, a necessidade da ficção e do sentido. A reprodução técnica se opõe à tradição, ela não tem passado, mas só uma vaga nostalgia, que não existe em Akerman. Ao contrário dos jovens cineastas, como Leos Carax, Akerman não se ressentiu da lembrança cinéfila, da nostalgia do cinema. A extrema juventude e a marginalidade, ao invés de lhe tornarem respeitosa para com a herança e pusilânime, levaram-na, na idade em que se aprende a ler, a afastar o que ela poderia dever aos outros. Ela nem mesmo teve, como Vertov, a vontade de destruir o Bolshoi. Nenhuma conta estética a acertar com o passado, nada de ódio, fascinação ou ressentimento. Mesmo a crise da representação lhe é desconhecida, ela está noutra e não tem que contestá-la. Esta é sua maneira de ser radical, tomando as coisas pela raiz: ela não tem memória, nenhuma outra experiência do mundo além da cinematográfica, ela está de pleno acordo com a reprodução técnica. Uma mulher com a câmera, que às vezes se filma.

De um primeiro curta-metragem realizado aos dezoito anos, *Saute ma ville* (1968), até *Toute une nuit* (1982), uma das obras primas do cinema contemporâneo, a obra de Akerman se encaminha do egocentrismo à ausência de centro, de um narcisismo primário à impessoalidade. Seus dois elementos estão ligados noutros filmes, aí incluídos os ensaios mais recentes, em que se pode ver a metamorfose de uma personalidade. Mas pouco importam aqui a psicanálise existencial e a função da obra como caminho de uma vida. Mesmo o aspecto autobiográfico prende-se à reprodução técnica, ao desaparecimento do relato que ela

1. Publicado originalmente em Youssef Ishaghpour, *Cinema Contemporain, de ce côté du miroir*. Paris: Ed. De la différence, 1986, chap.17, “Le flux et le cadre: Chantal Akerman”, p.256-266.

2. No original, “... ceux qui tiennent la place”.

promove (substituindo-o pela autobiografia), à imediaticidade que ela impõe contra “a experiência”, à relação entre a imagem de reprodução e a forma primária do narcisismo.

Na porta da cozinha, onde ela se fecha em *Saute ma ville*, prepara-se para comer, cozinha e se suicida fazendo tudo explodir, Akerman colou sua fotografia, sob a qual escreveu “sou eu”. A fotografia não é da ordem do imaginário, que ela destrói; ela faz do “eu” um objeto de posse, através das suas imagens de reprodução, despojando-o de seus possíveis. O eu é sempre passado, a criança que foi e que é nas imagens, e não mais o eu ideal, o sujeito imaginário da representação que se via em Welles “diante do espelho”. O eu da fotografia, precisando da legenda para se assegurar de sua existência, é um eu ausente, nem mesmo ainda sujeito de desejo, e dependente da demanda [demande]. A reprodução técnica impõe o imediato; a imediaticidade de que fala Akerman é ela mesma: o alimento, a limpeza e a cozinha, que será mediada mais tarde por uma “ficção”, assim como a imagem pelo quadro, enquanto lugar da mãe. Akerman terá dificuldade em se descolar de sua imagem e em colocar a imagem à distância. Ausência de subjetividade e de relação, ausência de relações quaisquer que sejam. Que ela masturbe o caminhoneiro em *Je tu il elle* (1974), ou que se entregue a um corpo a corpo amoroso, em três longos planos, com sua amante, nada muda. Akerman se queixa de que só se pode falar, no Ocidente, em termos de sujeito e objeto. Mas existe uma diferença entre a inexistência original de seus termos e seu desaparecimento, entre a sacralidade do Todo na pintura taoísta, a hipóstase da figura no ícone, a divindade imortal na escultura e o dispositivo do vídeo contemporâneo em que o “sujeito” inexistente se vê fragmentado e sob todos os ângulos. Lá onde havia representação e subjetividade, só existe agora seu desaparecimento, reproduzido pelas imagens. Em *Je tu il elle*, falta o tu, e também o eu, não o da demanda [demande]. E a passagem do eu a ela, à “ficção” em *Jeanne Dielman, 23 quai Du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), é apenas a passagem de uma ausência de subjetividade a uma subjetividade ausente: mundo da ausência e ausência do mundo de uma construção formal.

O formalismo de toda uma tendência da arte moderna: técnica, idéia, visão, conteúdo e forma. A visão, como projeção da obra futura e encontro entre idéia, motivo, material, técnica; conteúdo e forma como realização definitiva. A reprodução técnica suprime a diferença entre material e técnica, elimina a

visão e a substitui pelo olhar e, reproduzindo o motivo, expulsa dele a idéia que ela torna abstrata. A partir do momento em que o motivo pode ser reproduzido tecnicamente, a diferença específica da obra de arte se concentra no “fazer”, atividade criadora das formas. Não há mais natureza a revelar, manifestar, imitar ou representar. O conteúdo da obra identifica-se à idéia, a idéia com as escolhas técnicas postas no começo e exploradas para a elaboração da forma. Em Akerman estas duas possibilidades coexistem: a imediaticidade da reprodução, a dependência em relação ao que é, e ao mesmo tempo escolhas formais estritas. Depois de *Saute ma ville*, onde ela mostra que sabe fazer cinema como todo mundo, Akerman se impõe coerções formais: estas lhe servem de “roteiro”. Ela é contemporânea de *Praxis du cinéma*³. Em alguns cineastas, as exigências formais de base são mascaradas pela complexidade dos roteiros e pela impossibilidade de cumpri-las. Noutros, as escolhas técnicas resultam em filmes experimentais. Akerman tenta manter o equilíbrio. *La Chambre* (1972), onde ela se encontra ainda no centro, identifica tempo de projeção e tempo real, em três panorâmicas circulares e um movimento contrário; *Hotel Monterey* (1972) faz seguir os planos fixos separados dos quartos por *travellings* para frente e para trás no corredor, com mudanças de velocidade, distância e luz, antes da saída final. As coerções formais permitem dominar, colocar à distância a reprodução, que ficaria colada ao imediato, à pessoa da cineasta, ou se deixaria levar à contingência, à deriva, à deambulação, à improvisação. O quadro separa a imagem da coisa filmada, e a cineasta de si mesma e de seu objeto. Ele introduz o corte entre *Eu* e o *Outro* imaginário.

Esse formalismo exterior, que não é nada mais que a presença da técnica, imobilizada em quadro, o visor da câmera interposto entre o olhar e o mundo, projeta-se em *Jeanne Dielman* como vida insuportável. Em Akerman, o relato consiste apenas na imediata banalidade de um mundo que ela filma, ele é o efeito da forma sobre a reprodução. Ao mesmo tempo, o quadro não se reduz somente a um limite externo. Requerido por uma lacuna interna, o vazio, a falta de ser, ele é um sistema para conjurar o caos e a angústia. Uma marca, uma separação. A vida de Jeanne Dielman, dona de casa, tem a precisão milimétrica de um funcionamento maquinal, para expulsar o acaso, a desordem, a espontaneidade: o menor deslocamento de objeto, um sinal de poeira, um botão despregado, uma dobra de lençol, um prato não empilhado, uma

3. O autor se refere aqui ao livro influente de Noel Burch, *Praxis du Cinéma* (Paris: Gallimard, 1969; há trad. brasileira, da ed. Perspectiva, de 1992). [nota do revisor].

luz não apagada, tudo poderia provocar uma catástrofe, como a tesoura fora do lugar. É uma máquina, uma operária em linha de montagem, trabalhando em casa. Uma mercadoria, ela “recebe” à tarde, sobre uma toalha branca estendida na cama não desfeita; depois, ela abre a janela. Seus dias, seus passeios à noite com seu filho, são da ordem, literalmente, da “reprodução mecânica”. Pena que “a reprodução” da vida obedeça a outras leis. Jeanne perde a cabeça quando seu filho fala das moças e quando um cliente demora. Trata-se de assassinato e não de gozo. Passar do “sou eu” da fotografia ao Outro imaginário, do alimento à mãe, não rompe o círculo mortífero. A coerção formal, assim como a reprodução, seu corolário, realiza seu caráter sufocante de dominação, de eliminação da subjetividade.

A reprodução mecânica não intervém na ordem das coisas, deixa-as intactas, mas obriga a escolher, decupar, organizar. É este princípio que os quadros dão a ver. O “enquadramento” é correlativo à reprodução, ele substitui “a composição” que organizava uma história e a ordenava em centros hierárquicos. Ora, o enquadramento é um corte, não num roteiro, como sugere a idéia de decupagem técnica, mas no fluxo espacial e temporal, tal decupagem sendo, aliás, apenas o efeito do enquadramento “primordial”. Algo é decupado, destacado, enquadrado. É uma violência. O descontínuo imposto ao contínuo do mundo. O quadro é delimitação, corte do espaço graças aos seus limites. Ao mesmo tempo, ele é produtor de uma grade homogênea de horizontal e de vertical, de quadros no quadro, a partir dos ângulos retos da tela. Em Akerman, há quadro, parede, plano frontal. O quadro organiza o espaço vazio: ele não depende da forma humana que se escolheria como centro. Daí as tensões entre a grade, o vazio decupado do espaço e os deslocamentos da figura que nele se aprisiona. Elementos na imagem se interpõem entre a figura e o primeiro plano. Separam-nos. Assim, são raros, senão completamente ausentes, os planos aproximados, que ganham por isso mesmo o caráter de uma transgressão, de um grito. Akerman impõe essas delimitações, essas grades, também aos gestos, às palavras, numa espécie de jogo regulado como os quadros impostos à banalidade do cotidiano.

Em Akerman, o extra-campo de um quadro não tem a leveza que ele pode ter num plano seqüência, pela fluidez dos movimentos da câmera. Esta é fixa. A rigidez regula as relações do campo e do extra-campo, do dentro e do fora, como a

porta que se interpõe entre Jeanne, suas vizinhas, o exterior, do qual ela só deixa passar os clientes e um bebê. Aliás, os espaços são fechados, quartos aqui, um caminhão ou trens acolá. O fragmento continua fragmentário sem remeter a um todo. A montagem obedece ao princípio que em literatura se chama “parataxe”: unidade – mas não união articulada por uma subjetividade – de elementos que guardam sua separação. Uma espécie de dureza, de rigor que não conduz a um relaxamento. Há os vazios na imagem e o vazio ao redor de cada imagem, o escuro, não só o da sala em torno da tela, para cada plano enquanto espaço, mas um escuro semelhante do tempo. Não são elipses, que dependeriam de um relato, mas escuros de tempo entre os planos. Assim o princípio da reprodução técnica triunfa. O documento como ponto de partida, a irrealidade como resultado. Uma realidade de segundo grau, obtida pela duplicação, com o nominalismo, a atomização, a redução do universo à justaposição, a uma espécie de inventário do mundo dos objetos, vazio e machucado, tornado espectral.

Raramente se levou esse princípio de exterioridade do olhar da câmera a esse grau de sistema como em *News from home* (1976). Não é *O homem com a câmera* (Vertov, 1929), nem *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Ruttman, 1927). Nada de sintético ou de dinâmico, mas um mundo estilhaçado, equivalente, repetitivo. Um ritmo igual, insistente, sem respiração na imagem, nem entre as imagens. Nova York como um conjunto de formas e a câmera como um conjunto de possibilidades formais. Não se entra em parte alguma: uma espécie de exterior da cidade, em relação a ela mesma, um deserto silencioso. Variações sobre motivos a partir das possibilidades técnicas definidas de antemão: paralelas, perpendiculares à tela, verticais e horizontais, *travellings* em sentidos opostos, ruídos sem imagens, imagens sem ruídos: os exteriores, as bordas, os vazios, as ruas, os entrepostos, as construções arruinadas, em destruição; o sub-solo, o metrô, os portões, as plataformas, os viajantes, o dia e a noite... Com o afastamento no fim, o longo *travelling* para trás num barco, os marulhos na água, os gritos das gaivotas, e a cidade se perfilando ao longe: é a ilha dos mortos. Com uma voz monocórdia, Akerman lê, do início ao fim do filme, as cartas de sua mãe. Mas a tela de *News from home* é um vidro diante da inquietante estranheza do mundo, e ainda menos lugar de desejo do que nos outros filmes. Daí a

passagem de uma presença obsessiva a essa palavra protetora da mãe, que ficou longínqua, mas continuou sendo um vínculo, atenta, à espera, ainda nutriz, e cheia de solicitude.

A reprodução oferece a esfera privada ao público. Como estas cartas. Falou-se muito do narcisismo primário, de uma relação obsessiva com o alimento, de uma ligação arcaica com a mãe, nos filmes de Akerman. Se há arcaísmo, ele talvez seja menos a origem do que o efeito secundário de um mundo inumano e da inumanidade da reprodução técnica, reduzida ao seu mais simples funcionamento em *News from home*. A célebre “presença” cinematográfica é um efeito de ficção, de ação. Sem isto, é um presente sem presença, não muito longe da ausência fotográfica. É por acaso que, ao falar da fotografia, Barthes tenha chegado a evocar sua mãe? Não haveria com a reprodução técnica um desaparecimento da subjetividade, um sentimento inapelável de perda e de morte, uma regressão, nostálgica de um estado de dependência, de um “lar” [*“home”*] desaparecido? E se o que ouvimos no filme, como o mais pessoal, fosse apenas a voz dessa multidão solitária que vemos no metrô? Tudo se deixa filmar, mas recusa sua presença, não se dá, não recebe, não se torna um lugar de esperança para o irrealizado [*inaccompli*]. É quase impossível não pensarmos em *Les mains négatives* (Duras, 1979). Mas se, no filme de Duras, o itinerário – da Bastilha à Place de l’Étoile – tinha sua significação, e a voz da cineasta se dirigia ao Outro, cuja mãe é só a forma imaginária que lhe barra o acesso, em *News from home* é a mãe quem fala, e é à mãe que Anna fala em *Les rendez-vous d’Anna* (1978). Uma voz presente demais, talvez, para que seja possível a abertura à presença. Em Duras, a senhora do *Camion* (1977) não é ninguém, ela ultrapassa a individualidade: enquanto eu consumado, ela está em casa em toda parte e em parte alguma – fora, em relação ao Todo. Anna será uma ausência de relação, um pertencimento que escapa. Em Akerman, a imagem suplanta a palavra. Carregada pela palavra, ela não se torna o lugar improvável daquilo que nunca existiu.

Jeanne Dielman, como Nova York, opõe uma recusa de entrar. A mesma rigidez regula as relações de Anna, uma cineasta, e o mundo que tenta entrar em contato com ela. A mesma ausência de profundidade, a mesma dimensão frontal, exterior, a mesma dominação do espaço pelos quadros, os mesmos vazios entre os planos. A ficção não é mais, como em *Jeanne Dielman*, a dominação formal encarnada num personagem, mas os limites

desta que se tornou, em Anna, consciência de si. Os quadros que fixam, prendem, fecham, excluem o exterior produzem em Anna – realizadora e escrava de sua obra – uma inquietude não pacificada, uma necessidade permanente de deslocamento.

A passagem do eu à autobiografia fictícia é a possibilidade de um afastamento de si, após o afastamento da mãe, não mais a demanda primeira, mas um olhar exterior, que separa e fecha ao mesmo tempo, uma consciência de si e do mundo. A obra e seu exílio solitário. *Les rendez-vous d'Anna* é como uma volta de *Je tu il elle* a um nível mais distanciado, elaborado, complexo, mais ficcional e mais compassado, obra de uma cineasta reconhecida, sem a ingenuidade do primeiro filme, sem sua evidência e sua ausência de pudor. O lado picaresco da balada é mantido, como o princípio de separação. O professor alemão, o poeta, a tia, a mãe, Daniel, etc, são figuras fixas no meio das quais Anna se desloca. Pois não são só os planos que estão separados uns dos outros mas também as pessoas: “tipos” intercambiáveis. A própria Akerman evocou as diferenças entre o seu e os filmes de viagem do cinema alemão. Em *No decorrer do tempo* (Wenders, 1976), os personagens são tão marginais, individualizados, que não é possível falar de “tipos”. Ao mesmo tempo, a nostalgia do país natal cria ali a relação com a paisagem. Mas *Les rendez-vous d'Anna* “é a viagem de uma exilada, uma nômade que não possui nada do espaço que atravessa...”, e carece definitivamente de uma casa. O exílio é o lugar de asilo do qual se deve sempre partir: “Sempre, entre dois exílios, move-se o exilado, um lugar sem lugar que terá sido só um itinerário” (Jabès). Cor artificial de vidro e ferro, de alumínio, cinza, frio, noturno, ou luzente como vidro quebrado. Apesar de seu nome, Akerman não pode filmar os campos: é uma cidadina, sem terra natal. Daí talvez a importância da figura materna como substituição, numa tradição judaica que não pode suportar sempre o exílio definitivo, nem estar à altura exigida pelo “irrepresentável”. Do judaísmo, Anna tem a clausura nômade, o exílio imposto de fora, a profunda ansiedade, uma identidade pouco assegurada, logo ferida, rígida, mas não ainda o deserto, nem o caminho sempre voltado para uma realidade próxima de uma palavra: “Questão sempre aberta, sem fim, indicando o Aberto, o vazio, o livre – lá onde estamos longe no exterior” (Paul Celan).

Com *Les rendez-vous d'Anna*, com o domínio do mundo, ou antes, com seu distanciamento, através da imagem, o trabalho

4. Destes pequenos filmes, dentre os quais o simpático *J'ai froid, j'ai faim* (1984), lembro aqui dois ensaios realizados para a televisão. *Lettre de New York* mostra Akerman que chega, sem dinheiro, na casa de uma amiga, como sempre carente de proteção, afeto e comida, e chega a querer se jogar pela janela porque sua amiga não para de se exercitar na arte do violino. As cabeças de Janus, os dois aspectos que condicionam sua obra, estão separadas aqui em duas figuras. Em *L'homme à la valise* (1983), vemos todo o dispositivo para afastar o objeto, no caso um homem, acolhido por Akerman em sua casa. Ela joga fora suas coisas, limpa seus rastros, organiza um horário, itinerários para não encontrá-lo, utilizando até mesmo o vídeo para controlar melhor suas entradas e saídas, embora lamente sua partida. Com humor, Akerman fala de si mesma e de sua prática de distanciamento do objeto, presente, obsessivo, até na imagem de reprodução.

da realizadora do filme se perfaz pela consciência de seu aprisionamento real. E não são a viagem ou a voz registrada na secretária eletrônica que a libertarão. Talvez tenha sido o próprio filme que cumpriu essa tarefa; uma liberação pelo reconhecimento exterior dos limites, uma síntese, e por isto mesmo uma realização, decepcionante como esta, às vezes, pode ser. Em todo caso, o trabalho posterior de Akerman é cheio de uma grande leveza. Parece haver uma espécie de separação entre o trabalho da obra, *Toute une nuit* e os pequenos filmes, mais ou menos autobiográficos, que adquirem uma tonalidade irônica⁴.

Esse tom leve, irônico, tinge até mesmo *Toute une nuit*, onde a repetição obsessiva, se aí existe, mudou de figura, por aparecer em exteriores, afetando e reunindo toda uma cidade. No entanto, um homem – pois Akerman atingiu a obra e logo o neutro que ela implica – fica sozinho, reaparece no filme, com seus jornais, sua insônia, seus soníferos, suas plantas, a cortina-tela diante de sua janela, sua inspiração súbita e sua máquina de escrever. Os habitantes da cidade se encontram em exteriores. Neste filme, a construção musical da obra de Akerman atinge uma perfeição formal que não se cristaliza mais numa única figura e não tem mais nada de opressivo. Trata-se de abstrações – a cidade e uma idéia –, de motivos, entidades distintas na forma e no propósito, momentos de encontro e de separação: o mundo da reprodução, do quadro e da montagem cinematográfica.

Um plano de *Toute une nuit* é um campo aberto, um espaço-tempo decupado numa continuidade espacial e temporal. Mas nada garante que, de um plano ao outro, se trata da mesma continuidade. Pois nada liga, em princípio, um plano ao outro. Tais relações são só casos de uma ausência geral de relação. E tudo se organiza para impedir que uma continuidade se instale. Pelos ângulos em primeiro lugar, a frontalidade suprime essa presença implícita dos outros ângulos e dos cortes que inscrevem cada plano entre dois outros. Ela reduz também a profundidade, a temporalidade, em que um relato poderia tomar forma. Assim cada plano hesita entre uma superfície pictórica fortemente organizada, abstrata, e a abertura para o exterior: o extra-campo constantemente presente da banda sonora e a ausência de “quadro”, o fato de se entrar ou sair do campo por qualquer lugar.

Cada plano é atravessado por uma tensão entre um formalismo rígido, auto-suficiente, e uma falta que o atira fora, no fluxo: cada plano é aqui um lugar, um momento de solidão –

donde a importância do amor. O filme não é uma história de amor, que transformaria a solidão, criaria um relato, uma continuidade espaço-temporal. O amor em *Toute une nuit* não tem roteiro: é um tema, são momentos de encontros.

Infinito, portanto. Mas como chegar a unificar, a encadear do início ao fim do filme, esta multiplicidade de momentos dispersos, indeterminados, ilimitados? A coerência será abstrata, “arbitrária”: a noite como unidade temporal, a cidade como unidade de lugar e, na própria cidade, alguns prédios, bares, ruas, hotéis. Há, portanto, um movimento no filme, como esta chegada da tempestade que irrompe antes da aurora. Mas sem estrépito. Entre a angústia, a sentimentalidade – da música essencialmente – e um tom agridoce irônico, entre a multiplicidade dos lugares, das figuras e a raridade das palavras, foi preciso estabelecer uma dosagem muito sutil: um grande sentido do ritmo e uma verdadeira arte da montagem, muito rara, que o fluxo e o quadro mediam, um pelo outro.

Tradução de Íris Araújo Silva
Revisão técnica de Mateus Araújo Silva