

A ESCRITA RESIDUAL EM NOITE E NEBLINA, DE ALAIN RESNAIS

RESIDUAL WRITING IN NIGHT AND FOG, BY ALAIN RESNAIS

Luís Matheus Brito Meneses ¹

Resumo

Este trabalho se dedica à análise e à comparação de imagens de manuscritos no filme *Noite e neblina* (1956), de Alain Resnais. Nele, vemos registros com origens distintas: textos das vítimas do Holocausto, ao mesmo tempo que textos dos algozes. Duas materialidades que, na teoria do arquivo, compartilham semelhanças, como a oscilação entre instituidor e conservador, entre revolucionário e tradicional (Derrida, 2001); mas, na dessemelhança, guardam o que há de decisivo para cada uma, sendo o primeiro caso, não há dúvidas, um modo de insubmissão cuja sobrevivência é residual. Aqui, mobilizamos as reflexões de Georges Didi-Huberman, Jacques Derrida e Roland Barthes a respeito de arquivo, imagem e texto, discutindo o modo de aparição dos manuscritos.

Palavras-chave

Escrita; resíduo; ruína.

Abstract

This paper analyzes and compares images of manuscripts in Alain Resnais's film *Night and Fog* (1956). In the documentary, we see records with distinct origins: texts from Holocaust victims and texts from their executioners. These two materialities, in archival theory, share similarities, such as the oscillation between institutional and conservative, between revolutionary and traditional (Derrida, 2001); yet, in their dissimilarity, they retain what is decisive for each other. The first one, undoubtedly, is a mode of insubordination whose survival is residual. Here, I mobilize the reflections of Georges Didi-Huberman, Jacques Derrida, and Roland Barthes on archive, image, and text, discussing the mode of appearance of manuscripts.

Keywords

Writing; residue; ruin.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Jornalista e Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: luismatheusbrito@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9950-1371>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3517222315467477>.

Há uma tradição popular que nos diz que não se devem contar sonhos de manhã em jejum. De fato, quem acorda continua, neste estado, ainda sob a ação do sortilégio do sonho. O que acontece é que a higiene matinal apenas desperta a superfície do corpo e as suas funções motoras visíveis, enquanto a indefinição crepuscular do estado onírico se mantém nas camadas mais profundas, mesmo durante as abluções matinais, e se reforça até na solidão da primeira hora de vigília.
— Walter Benjamin, “Sala do café da manhã” (tradução de João Barrento).

Talvez tudo o que morre, mesmo o dia, se aproxime do homem, pergunte ao homem o segredo de morrer.
— Maurice Blanchot em *Aquele que não me acompanha* (tradução de João Gomes).

O que escapa na sequência de imagens de textos em *Noite e neblina* (1956), de Alain Resnais: o corpo humano.

Em outras palavras, os sujeitos, cujas mãos foram responsáveis por cada um dos manuscritos, independentemente da superfície, elaborados no seio dos campos de concentração. Eles desapareceram — autores e textos. Mas, nos arquivos fílmicos, encontraram um modo de sobrevivência. É o motivo pelo qual aparecem em planos detalhes no documentário de Alain Resnais. Ao lado de outros objetos, eles são enumerados com imagens ilustrativas: uma marionete, um monstro, uma caixa e um livro; em meio a eles, um retalho de tecido e dois papéis amassados — os suportes, nos quais os prisioneiros puderam deixar as impressões a respeito dos sonhos, segundo a narração de Michel Bouquet. Ao que eles, os prisioneiros, se dedicam: ao trabalho dos sonhos. Na verdade, a passagem da imagem virtual, que se efetiva por meio de operações de condensação e deslocamento no sono, para o manuscrito. Esperam, talvez, traduzi-la — a imagem que, por si só, é um conjunto fragmentário, dentro do qual se exhibe um “valor de deformação” (Didi-Huberman, 2013).

Lacunar, o sonho dispõe de impulso para conquistar as mãos do sujeito e, assim, pode fazê-lo escrever, fazê-lo mobilizar a caligrafia, quando o cárcere e a tortura ditam a passagem os dias. O sonho reivindica, para si mesmo, a materialização no papel, apesar de uma qualidade que é inerente a ele: a qualidade de “operador visual do desaparecimento” (Didi-Huberman, 2013). Nos suportes da escrita — ora o papel, ora o tecido —, ele adia o desaparecimento, pois se impõe “pela força da omissão (*Auslassung*) ou da supressão de que é, estritamente falando, o vestígio”, escreve Georges Didi-Huberman, que conclui algumas considerações da seguinte forma: “a única sobrevivência [do sonho] é, ao mesmo tempo, soberana e rastro de apagamento” (2013, p. 194). Instância paradoxal, a escrita dos sonhos. Revela, porém, traços de resistência no cenário do genocídio judeu.

Do conteúdo dos textos, o que o narrador de *Noite e neblina* expõe é um prato em língua corsa: “*Lagostins à la basquaise*” (Resnais, 1956). Decerto, uma banalidade,

a partir da qual é possível conjecturar. Que anotar uma receita que surge no sonho fosse uma evasão da realidade imediata, é uma hipótese razoável. É a primeira coisa que pode vir à mente de quem lê os manuscritos. Entretanto, a tarefa de resistência se concentra, antes de tudo, na caligrafia retilínea dos textos. Neles, os autores aplicaram um esforço para deixar a letra legível, sem rabiscos, sem rasuras, o que lança o leitor para outra hipótese: que, nos campos de concentração, haveria partilha de textos clandestinos, é presumível. À revelia dos carrascos, a escrita e a distribuição de textos cuja existência é tão incerta quanto precária, de modo que texto e suporte só podem conquistar o lugar de resíduo, inclusive no filme de Alain Resnais, dentro do qual a duração das imagens de textos dos prisioneiros corresponde a alguns segundos. Dez segundos. Mais ou menos.

Figura 1 — Imagem de escrita em *Noite e neblina* (1956)

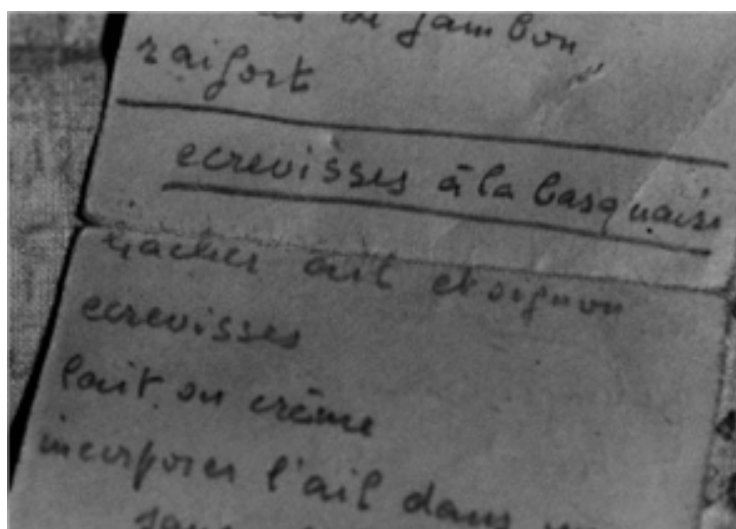


Fonte: (Resnais, 1956).

Apesar do desaparecimento do corpo que se detém na tarefa escrita, as imagens de manuscritos em *Noite e neblina* apontam — de imediato — para um empenho corporal. Há um “ato muscular”, como escreve Roland Barthes, indissociável: “a mão segura um instrumento (punção, cálamo, pena), apóia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, ritmadas” (2004, p. 174–175). No primeiro exemplo ao qual temos acesso, as linhas do texto se lançam aos dois extremos do tecido (Figura 1). De uma ponta à outra, só há intervalos entre as palavras. Vê-se tecido, como origem etimológica e metáfora para texto, acima de tecido, que, nas extremidades, já se desfaz. É frágil, a superfície de escolha para a inscrição. Mas ali, nos segundos que o filme oferece à imagem do arquivo fílmico do Holocausto, entrevê-se uma “prática de gozo”, na medida em que o ato se liga “às profundezas pulsionais do corpo” (Barthes, 2004, p. 176). Talvez a resistência estivesse menos naquilo que se escreve que na própria costura das linhas que se deslocam de uma borda à outra, preenchendo uma trama da sobrevivência. Em outros termos, uma busca pelo gozo ínfimo por meio não só do tecido, mas também da textura. Um desenho ilícito, afinal.

A trama transita entre suportes. Chega ao papel, aderindo ao espaço em branco (Figuras 2 e 3). Ao contrário do primeiro manuscrito, no qual o preenchimento do espaço em branco atinge o limite, a dimensão fragmentária é a regra nos dois casos a seguir. Mas a letra cursiva e a linha reta persistem. Do material, é improvável adquirir um “sentido estável” ou mesmo “único”. Juntos, os manuscritos dos arquivos do Holocausto contrariam noções de estabilidade dos textos. Ao mesmo tempo, servem como recurso para a memória, quer dizer, agem como “uma arma contra o tempo, contra o esquecimento e contra o ardis da fala” (Barthes, 2004, p. 262). São — os manuscritos — uma imagem dentro de outra imagem — o arquivo, cujo modo de arquivamento, é verdade, “tanto produz quanto registra o evento” (Derrida, 2001, p. 29). São um testemunho que convidam à imaginação, uma vez que “a imagem surge onde o pensamento [...] parece impossível, ou pelo menos suspenso: estupefacto, estupeficado” (Didi-Huberman, 2012, p. 50). Convidam à crítica visual, igualmente.

Figura 2 — Imagem de escrita em *Noite e neblina* (1956)



Fonte: (Resnais, 1956).

Em *Imagens apesar de tudo*, as lições de Georges Didi-Huberman a respeito das quatro fotografias dos sonderkommandos se aplicam mais ou menos à leitura das imagens de manuscritos de *Noite e neblina*, de Alain Resnais. O que, afinal, deve-se solicitar das imagens? Nem muito, nem pouco. Nem toda a verdade, uma vez que as imagens são “fragmentos arrancados, pedaços peculiares”, inadequadas em alguma medida (Didi-Huberman, 2012, p. 52). Nem o pouco que advém da “esfera do simulacro” ou da “esfera do documento”, a fim de separá-las da própria fenomenologia — da especificidade, da substância —, quando, na verdade, elas exigem um trabalho de arqueologia (Didi-Huberman, 2012). Ao todo, três imagens de manuscritos que, tecendo uma trama a partir de resíduos, dizem respeito às pulsões do corpo. No limite, à busca de refúgios no cárcere.

O modelo arqueológico ganha definições minuciosas à medida que é comparado ao modelo teológico, no qual vigora o ideal de ressurreição. Eis o modo de atuação

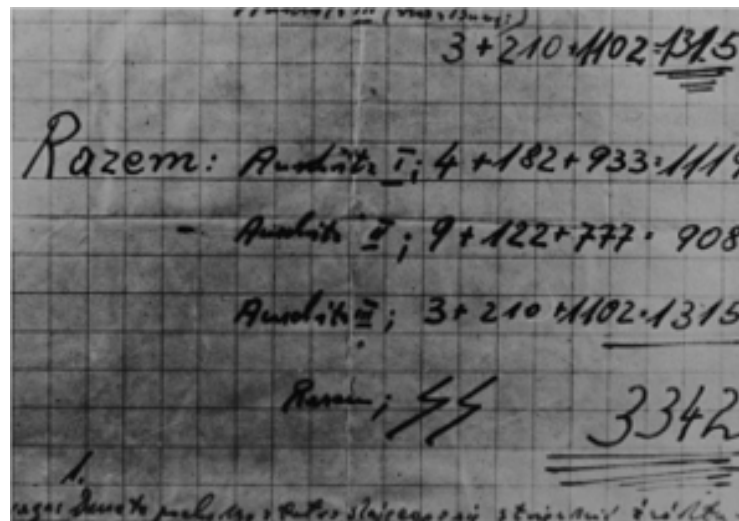
da teologia: “uma coisa morreu (o cinema, por exemplo), ressuscitemo-la por meio de novos princípios de existência” (Didi-Huberman, 2023, p. 78). Assim, o método se aproxima “das luzes de São Paulo”, o discípulo de Jesus Cristo, para quem postular a morte de um objeto serve, no fim das contas, para se colocar “como salvador, como redentor”. “É um chamado à crença e ao milagre”, escreve Didi-Huberman (2023, p. 78). Do lado oposto, o modelo arqueológico, que dispõe de um valor materialista: o arqueólogo, mesmo que “guiado por uma hipótese ou um princípio metódico”, “escava às cegas, põe a terra de cabeça para baixo”, remontando as descobertas “sobre uma mesa de trabalho, com outros vestígios encontrados na terra” (Didi-Huberman, 2023, p. 78).

A sobrevivência, em vez da ressurreição, vigora no modelo arqueológico.

Nele, está a sombra de Walter Benjamin, diz Didi-Huberman. O sujeito, retornando ao passado, “não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo” (Benjamin, 2012, p. 245-246).

Uma série de sínteses da arqueologia benjaminiana está dispersa na obra de Didi-Huberman. No livro *Cascas*, por exemplo, o trabalho de escavar e recordar se põe nos seguintes termos: “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (Didi-Huberman, 2017, p. 41), o que se amplifica à medida que o autor, no mesmo livro, discute a possibilidade de irrupção da verdade por meio não só de palavras, mas também de imagens — “uma mesma palavra só ganha sentido se utilizada em contexto que convêm saber variar, experimentar: contexto diferentes, frases, montagens diferentes” (Didi-Huberman, 2017, p. 41). *Cascas*, por sinal, é a obra na qual o autor dilui reflexões a respeito de herança, imagem e montagem a partir de um lugar, Auschwitz–Birkenau, desviando-se do formato convencional de livro. Justapõe fotografia e texto. Ensaia uma viagem, recordando a solidariedade que há entre imagem e palavra — uma compensa as lacunas da outra, é verdade: “uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar” (Didi-Huberman, 2012, p. 43).

Figura 3 — Imagem de escrita em *Noite e neblina* (1956)



Fonte: (Resnais, 1956).

Aqui, ocupo-me com a imagem da palavra, a imagem dentro da imagem, mas com uma barreira — as línguas. Sem conhecê-las, convivo com graus de opacidade, exceto pela abertura que o narrador de *Noite e neblina* me oferece ao recitar um dos trechos, “*Lagostins à la basquaise*”. Mas a opacidade não é absoluta. Não há ilegibilidade — fosse o caso, não haveria condições de descrevê-las, uma por uma. É, pois, inevitável reconhecer o indício de um corpo, o responsável pela escrita à mão, num contexto que leva os sujeitos ao atrofiamiento. Ao desaparecimento absoluto. Eles tomaram uma posição e violaram as normas em prol das pulsões corporais. São anônimos que, ao recorrer à escrita, inventaram um modo de resistência. Em *Noite e neblina*, os manuscritos se transfiguram numa imagem menor, numa espécie de lampejo, que encontrou um modo de sobrevivência como ruína. Assemelham-se, pois, à “pequena luz” dos vagalumes, que, a cada instante de luminescência, “sofrem em seu próprio corpo uma eterna e mesquinha queimadura” (Didi-Huberman, 2011, p. 13). Frágeis, os manuscritos dos prisioneiros podem chamar a atenção, acima de tudo, na noite mais profunda — período ao longo do qual “somos capazes de captar o mínimo clarão” (Didi-Huberman, 2011, p. 30). Diferem-se, é claro, dos cadernos de registro dos prisioneiros (Figura 4).

Conservados, os cadernos são folheados por mãos humanas nas cenas do filme de Alain Resnais. Sob os cuidados de kapos — funcionários prisioneiros dos campos de concentração —, os registros possuíam algumas informações sobre as vítimas do Holocausto, como sobrenome, nome e data de nascimento. Depois de mortos, um traço vermelho rasurava os registros de uma só vez (nos arquivos fílmicos, por sinal, o traço não passa de uma linha com tonalidade acinzentada; para vê-lo, é preciso se aproximar — entre papel e traço, o contraste é baixo). A materialidade expõe as forças antagônicas em operação entre os cadernos do extermínio, dentro dos quais a escrita exerce uma função instrumental, e os manuscritos dos prisioneiros, dentro dos quais a escrita responde a carências. No caso, o pragmatismo facínora se opõe ao gozo remanescente. O caderno, enfim, é um instrumento de poder, enquanto o manuscrito, um instrumento de contrapoder, que, por sua vez, nega a regularidade e a transparência absolutas que estão associadas àquele objeto. Mas dividem, como arquivos, semelhanças, que, conforme Jacques Derrida (2001), são paradoxais, pois um arquivo, ao mesmo tempo que é instituidor e conservador, é revolucionário e tradicional: ele “guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei” (Derrida, 2001, p. 17).

Do mesmo modo, os manuscritos dos prisioneiros reforçam a ideia de ruína como afirmação da vida e como negação da morte. Lembro: a ruína é “germinativa”, segundo Roland Barthes. “Passamos nosso tempo”, pois, “criando ruínas, e alimentando-nos delas; alimentando nossa imaginação, nosso pensamento” (Barthes, 2005, p. 134). O caderno com o registro das vítimas do Holocausto, porém, está fechado em si mesmo, sem chance de conquistar outros sentidos, a não ser aquele para o qual foi criado. É um depósito mortuário. Em vez da vida, ele está ao lado da morte. Não se alinha a uma forma residual e, em última instância, recusa-a.

Figura 4 — Caderno de registro dos prisioneiros em *Noite e neblina* (1956)

Fonte: (Resnais, 1956).

Ao reconhecer a “indulgência cruel” das construções do campo de extermínio Auschwitz–Birkenau, Georges Didi-Huberman conclui que a forma cinematográfica mais adequada para retratá-lo é o *travelling*, tal qual o adotado por Alain Resnais em *Noite e neblina*. O lugar produz, na melhor das hipóteses, “imagens de perspectivas aterradoras”. Não por acaso, a cena final de *Noite e neblina* dramatiza o horror, à medida que nos afastamos das ruínas de um prédio. O modo de legibilidade ideal, nesse caso, é à distância (Figura 5). Dessa vez, o corpo atrofiado é o corpo arquitetônico. Nas fotografias de Cascas, a ruína não é tão aparente: à época da visita, o lugar já fora organizado para se ajustar ao modelo museológico, espaço no qual o homem pode se contemplar de todos os lados, ao mesmo tempo que se considerar admirável, traduzindo Georges Bataille (1970). É o “espelho colossal”, o espaço do museu. Mas, nesse caso, um espaço no qual se desenrolou a barbárie.

O *travelling* é inadequado para a leitura de Cascas não só porque se trata de outra linguagem — a imagem sem movimento, a fotografia —, mas também porque a câmera do autor se coloca diante da paisagem de modo retilíneo. Quer dizer, raramente, Didi-Huberman aplica um ângulo oblíquo — quando o aplica, é por acaso, como a imagem do passarinho que pousa ao lado das cercas, dificultando a ilusão de movimento: Auschwitz–Birkenau está em repouso. Aí reside um procedimento que, sem cuidado, esteriliza o trabalho, ao mesmo tempo que pode revelar a maturidade do fotógrafo no manejo do equipamento. Talvez o fotógrafo deseje, acima de tudo, expor as texturas daquilo que tem diante dos olhos: a árvore, o chão e o galpão, por exemplo. A bem da verdade, é um trabalho a respeito da pele não humana. A pele da ruína transformada em museu — a ruína higienizada.

A viagem de Alain Resnais aos campos de concentração está mais próxima da abertura, melhor dizendo, mais ou menos uma década depois da chegada de jornalistas e militares — entretanto, tempo o bastante para o arquivo fílmico ser em preto e branco e as imagens inéditas, coloridas. Na combinação, o esforço do diretor tem a ver com ar-

ticular as singularidades, até que, na montagem, o passado possa se tornar legível: “as singularidades”, é claro, “pensadas em suas relações, em seus movimentos e em seus intervalos” (Didi-Huberman, 2018). Da documentação visual sobre os campos, o que Resnais pôde extrair foi uma série de cenas cujo destino era o contexto judiciário. No livro *Remontagens do tempo sofrido*, Didi-Huberman escreve: “Descobrir os campos, descrevê-los e começar a fazer sua história coincidiu, primeiramente, com uma vontade de processá-los” (2018, p. 27).

O que ele propõe é um movimento duplo: olhar as imagens dos arquivos “sem deixar de se colocar à escuta dos testemunhos deixados pelos próprios sobreviventes” (Didi-huberman, 2018, p. 30-31, destaque nosso). A escuta, em *Noite e neblina*, parece se dar tanto do ponto de vista das imagens quanto do ponto de vista do terreno, o que implica o encontro entre uma espécie de ressonância fílmica e uma espécie de ressonância telúrica. Dois entroncamentos. A voz de Michel Bouquet é responsável por vinculá-las, as ressonâncias. Conforme a montagem do diretor se solidifica na tela, a voz do ator francês passa a guiar os olhos ora em direção às imagens em cor e inéditas de Auschwitz, ora em direção às imagens de arquivo do Holocausto — documentos, filmes e fotografias que fazem parte do acervo dos governos alemães, franceses e poloneses. Bouquet associa aforismos a respeito do extermínio nos campos de concentração à descrição das imagens. Passam, as imagens de arquivo e as imagens inéditas, do corpo arquitetônico para o corpo humano, a fim de reorganizar a paisagem: as duas paisagens, sem dúvida, uma escamoteada e outra à vista, que vibram ao lado da voz do narrador. A ele, foi atribuída a tarefa de executar os reenvios, que são parte do trabalho de ressonância, “de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a um outro sujeito ou a ele mesmo, tudo simultaneamente”, como escreve Jean-Luc Nancy (2014, p. 19).

Figura 5 — Cena de ruína em *Noite e neblina* (1956)



Fonte: (Resnais, 1956).

A voz — manifestação que, é claro, propaga-se pelo ar — move-se de forma contrária a uma parte das imagens inéditas de Auschwitz, pois elas têm a terra como

alvo primordial. Quer dizer, aproximam-nos cada vez mais do chão, indo de uma visão panorâmica para uma visão pormenorizada do terreno — dos trilhos, das vegetações —, como se a câmera estivesse prestes a iniciar um exercício de escavação (Figura 6). A bem da verdade, de busca incontornável e inegociável da paisagem na qual, uma década antes, operava o genocídio judeu. A princípio, as cenas de *Noite e neblina* apresentam o lado externo e o lado interno dos campos de concentração, sobretudo cercas e portões — os locais intermediários —, que, sem dúvida, já se tratavam de espaços desocupados à época das filmagens. Pontos ermos, sobre os quais Didi-Huberman fala em *Cascas* décadas depois: “é isto que ainda resiste ao tempo: é de fato esta estrada, este caminho, são de fato estas duas cercas de postes de cimento e arame farpado”.

Para a captura das imagens inéditas de *Noite e neblina*, a câmera é empurrada para baixo, até que, na posição mais perto do chão, possa ressoar o passado — o que, segundo Nancy, tem a ver com vibração: “vibrar em si ou de si” (2014, p. 20). Nesse caso, da terra para a câmera e da câmera para a terra, pois os dois elementos agenciam o filme. Estendem-se, ampliam-se e dissipam-se ao longo da vibração (Nancy, 2014). A relação entre câmera e terra só se instala de uma vez por todas na montagem. Aos poucos, o filme nos acomoda na paisagem de horror que está a caminho. Espera que, quem vê, possa abrir os olhos, o que, no caso de um acontecimento histórico, “não significa captar um aspecto visível que o resumiria como um fotograma — *still, frozen picture*, como se diria em inglês —, tampouco escolher uma significação que o esquematizaria uma vez por todas” (Didi-Huberman, 2018, p. 31). Quer dizer, abrir os olhos não tem a ver com sínteses verbais ou visuais. Abre-se os olhos para ver e saber do horror que não está eclipsado nas concepções de inimaginável e indizível. Para ver algo, “ainda que singular, local, lacunar — sobre os campos nazistas” (Didi-Huberman, 2018, p. 61), assim como os trilhos sobre os quais a câmera de Alain Resnais flutuou, quando a vegetação construía um reino para si mesma a partir das ruínas. A imagem à escuta do passado, vibrando em quem — de olhos abertos — prefere vê-la.

Figura 6 — Detalhe dos trilhos em *Noite e neblina* (1956)



Fonte: (Resnais, 1956).

Referências

BARTHES, Roland. **Inéditos**: vol. 1. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance II**: a obra como vontade. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. Musée. In: BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes I**. Paris: Gallimard, 1970.

BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Passados citados por Jean-Luc Godard**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

RESNAIS, Alain (dir.). (1956), **Noite e neblina** [Nuit et brouillard]. França, Arte Vídeo. 32 min., son., P&B/color.

Recebido em: 30 set. 2025
Aprovado em: 15 nov. 2025