

Caderno de Leituras n.129

Sair da escuridão

Georges Didi-Huberman

Tradução

Ricardo Lessa Filho

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Sair da escuridão

Georges Didi-Huberman

Paris, 24 de agosto de 2015

Querido László Nemes,

Seu filme, *O filho de Saul*, é um monstro. Um monstro necessário, coerente, benéfico, inocente. O resultado de uma aposta estética e narrativa extraordinariamente arriscada. Como não poderia ser um monstro um filme que tem por objeto o Behemoth real,¹ a máquina de extermínio nazista acionada no campo cercado de Auschwitz-Birkenau em 1944, em comparação com as histórias que estamos habituados a descobrir nos cinemas, a cada semana, sob a denominação de “ficções”? Seu filme é algo distinto de uma ficção? Não, claro que não. Mas é uma ficção que está, de maneira modesta e audaciosa, em sintonia com essa realidade histórica muito particular da qual trata. Daí o desafio que supõe descobri-la. Na sala escura do cinema, durante a projeção, senti algumas vezes o desejo, não de fechar os olhos, senão de que tudo o que você trazia à luz neste filme voltasse, ainda que fosse por um tempo muito breve, à escuridão [*au noir*]. Que o próprio filme baixasse, por um instante, suas pálpebras (o que ocorre algumas vezes). Como se a escuridão pudesse me oferecer, em meio a essa monstruosidade,

2

1 Desde muito cedo, o nazismo foi comparado com este monstro bíblico, simétrico ao Leviatã. Ver: Neumann, Franz. *Béhémoth. Structure et pratique du national-socialisme* (1942). Tradução para o francês de G. Dauvé e J.-L. Boireau. Paris: Payot, 1987.

um espaço ou um tempo para respirar, para recuperar um pouco o fôlego em meio àquilo que estava me deixando, plano após plano, sufocado. Que desafio é, de fato, essa saída à luz! Que desafio essa multidão de imagens e esse inferno de sons ritmando incansavelmente seu relato! Mas que desafio tão necessário e fecundo!

Como muitos outros, entrei na sala escura do cinema armado de certo conhecimento prévio – um conhecimento lacunar, claro: cada um tem seus limites – sobre a história (histórica) de que trata sua história (fílmica), isto é, a máquina de morte nazista e o papel que nela desempenharam os membros do *Sonderkommando*, as equipes especiais formadas por prisioneiros judeus cujo trabalho aterrorizante se apresenta sobriamente, ao início de seu filme, em um rótulo que os define mediante a expressão *Geheimnisträger*, os “portadores de segredo”. Sua história (sua ficção) *sai da escuridão*: ela mesma é “portadora” desse segredo, mas para *conduzi-lo à luz*. Do princípio ao fim, sua ficção será consagrada à história (à realidade) do infernal destino dos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau: não há nenhum plano no filme que não se apoie, que não provenha diretamente das fontes, dos testemunhos, começando pelos extraordinários manuscritos clandestinos, cuja edição você afirma ter descoberto no número especial da *Revue d'histoire de la Shoah*, publicados em 2001 com o título *Des voix sous la cendre* [Vozes sob a cinza].²

3

Ainda que tivessem passado pelas mesmas fontes que você, as imagens e os gritos de seu filme me deixaram indefeso, sem nenhum saber protetor. Eles me deram um nó na garganta de várias maneiras. Primeiro, devo confessar a você, pareceu que voltei a ver diante de mim algo de meus pesadelos mais antigos e angustiantes. Não é nada pessoal: é a própria potência dos pesadelos para revelar-nos algo da estrutura do real, e a potência própria do cinema para revelar-nos a estrutura de pesadelo que frequentemente articula o real. De forma espontânea, penso nas situações que constituíram a realidade que você conta – e das quais testemunham primeiramente alguns sobreviventes como Filip Müller

2 "Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau". *Revue d'histoire de la Shoah*, n. 171, 2001.

ou Primo Levi –,³ situações sem trégua para ninguém, e nas quais toda a energia da vida, com sua capacidade de invenção, de astúcia, de decisão, de obstinação, com seu gênio para aproveitar a ocasião mais improvável, bom, tudo isso conduzia, de qualquer modo, a uma sentença de morte.

* * *

Em uma entrevista, você mencionou a Shoah como “um buraco negro no meio de nós”. Era necessário, então, que você retornasse ao antro de seus pesadelos para ver do que era feito esse buraco, essa escuridão. Como todo bom arqueólogo, você documentou cuidadosamente seus pesadelos. Você menciona, então – e é perfeitamente coerente com sua leitura dos manuscritos enterrados –, as quatro fotografias realizadas em agosto de 1944 do Crematório v de Birkenau pelos membros do *Sonderkommando*. Você comenta que essas imagens o “marcaram enormemente” porque, você explicita, “elas apresentam as perguntas essenciais”. Estou de acordo com você, já que faz cerca quinze anos que tratei de formular algumas dessas perguntas.⁴

4

Um homem de imagens como você não pode ter sido insensível à potência – mas, justamente, à potência tão frágil – dessas fotografias. Suponho que você também tenha feito a si mesmo esse tipo de perguntas: como traduzir em imagens todo o horror da situação (por um lado, os cadáveres recém-retirados pelos *Sonderkommando* da câmara de gás, ardendo nas fossas ao ar livre; por

3 Müller, Filip. *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz* (1979). Tradução para o francês de P. Desolneux. Paris: Pygmalion-Gérard Watelet, 1980. Levi, Primo. *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* (1986). Tradução para o francês de A. Maugé. Paris: Gallimard, 1989. [N. T.: Ed. bras.: Levi, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos e as penas*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.]

4 Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003. [N. T.: Ed. bras.: Didi-Huberman, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Ed. 34, 2020.] Desde a publicação desse livro, o autor das fotografias, conhecido somente sob o apelido de “Alex”, segundo informaram alguns poucos sobreviventes, quase com certeza foi identificado: tratava-se de Alberto Errera, nascido em 15 de janeiro de 1913 em Lárisa. Foi um membro ativo da Resistência grega. Detido na noite de 24 a 25 de março de 1944, foi deportado para Auschwitz-Birkenau em 9 de abril e selecionado para o *Sonderkommando* do Crematório v de Birkenau como “fornheiro” [*Hezer*], ou seja, encarregado dos quatro fornos. Desempenhou papel decisivo na preparação da sublevação dos prisioneiros.

outro, as mulheres nuas, empurradas para a morte para a próxima morte em massa pelo uso do gás), toda a urgência da decisão (organizar-se para extrair daquilo um testemunho visual) e todo o perigo inerente à operação da captura das imagens (de fato, como, sob a ameaça mortal dos SS, tirar do bolso uma câmera fotográfica e levá-la até os olhos para enquadrar um fragmento de semelhante inferno?). Como, a partir daí, entender que tudo isso está *depositado em imagens*, na superfície dessas quatro fotografias que hoje nos restam, reunidas sobre uma minúscula folha de contatos? Depósito parcial, fragmentário e portanto muito pobre. Mas um depósito perturbador, inestimável. Depósito visual em que a sombra e a luz, o preto e o branco, o nítido e o embaçado são testemunho direto de uma situação da qual essas imagens aparecem como as “sobreviventes”.

Sem dúvida, a Shoah é, irredutivelmente, esse “buraco negro no meio de nós”. Mas isso, longe de nos dar uma resposta definitiva, não faz mais do que abrir toda uma série de questões insolúveis. E a primeira questão – estética e ética, psíquica e política – é saber o *que fazer* diante desse “buraco negro”, com esse “buraco negro”. De fato, o que fazer? Deixar que o “buraco negro” nos mine por dentro, silenciosamente, absolutamente? Ou então tentar voltar para ele, olhá-lo, quer dizer, levá-lo à luz, *tirá-lo da escuridão (le sortir du noir)*? Conhecemos as facilidades filosóficas, inclusive religiosas, a que se presta a primeira atitude: fazer do “buraco negro” um *sanctum sanctorum (Saint des Saints)*, um espaço concebido como intratável, intocável, inimaginável, impossível de figurar. Consagrar o *reino da escuridão*. É o que Theodor Adorno apontava com sua observação sobre o “ideal do negro” (*Ideal der Schwärze*) como marca privilegiada de uma arte declarada “radical” (*radikale Kunst*), a partir dos quadros supremacistas de Malévich, até os monocromos em preto de Ad Reinhardt, sem contar, no cinema, os planos negros e mudos do filme de Guy Debord: *Hurlements en faveur de Sade*.

Esse “ideal do negro” se dá, segundo Adorno, como a resposta possível das artes visuais aos “buracos negros” de Auschwitz e aos massacres que, depois de 1945, nunca pararam de acontecer: “Para subsistir em meio aos aspectos mais extremos e mais obscuros da realidade, as obras de arte que não queiram vender-se

para servir de consolo devem tornar-se semelhantes a tais aspectos. Atualmente, arte radical significa arte obscura, a cor preta como cor fundamental. Numerosas são as produções contemporâneas que não consideram esse fato e experimentam um prazer pueril com o uso das cores. O ideal do negro é, do ponto de vista do conteúdo, uma das mais profundas tendências da abstração”. E Adorno conclui: “No empobrecimento dos meios acarretado pelo ideal do negro, inclusive em qualquer tipo de objetividade, também se empobrece o que foi escrito, pintado ou composto; as vanguardas de hoje empurram esse empobrecimento para as bordas do silêncio (*Am Rande des Verstummens*)”.⁵

Contudo, você, caro László Nemes, não elegeu nem o negro radical nem o silêncio radical. Seu filme é terrivelmente impuro, sonoro e colorido. Tudo está em movimento no filme, em estado de urgência, nas transições do indistinto ao distinto e vice-versa. Os diálogos, as injúrias proferidas em todos os idiomas, os gritos mesclados dos verdugos e das vítimas, as respirações exaustas, tudo isso cria um aterrorizante turbilhão sonoro. Os gestos também se mesclam de maneira infernal, gestos de terror e de ânimo juntos, gestos submissos e resistentes ao mesmo tempo, gestos de egoísmo e empatia alternadamente... Enfim, esse inferno que você nos mostra é um inferno cheio de cores: há a cor dos que acabam de morrer, a cor – como se estivesse morto há algum tempo – do rosto de Saul, a cor vermelho-sangue da grande cruz pintada nas costas dos membros do *Sonderkommando*, a cor acinzentada da fumaça e das cinzas humanas, que contrasta intensamente com o verde de um bosque de bétulas naquele outono de 1944. Sem esquecer a cor negra do carvão para os fornos e, claro, das portas que se fecham.

Então você não se esqueceu do negro. Mas o arrancou de sua abstração. Como para produzir a luz – não “toda a luz”, porque a luz não é jamais “toda”, salvo no paraíso das verdades intangíveis –, *lançar uma luz sobre o “buraco negro”* que lhe obsessionava: lançar uma luz olhando para o “buraco negro”, fazendo-o se desdobrar

5 Adorno, Theodor W. *Théorie esthétique* (1959-1969). Tradução para o francês de M. Jiménez. Paris: Klincksieck, 1989. p. 62. [N. T.: Ed. bras.: Adorno, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.]

visualmente. Contudo, você viu, tenho certeza, que já era assim no preto e branco das fotografias de 1944. Quando “Alex” se escondeu na escuridão da câmara de gás para empunhar sua câmera fotográfica e enquadrar os corpos ardendo ao ar livre, vistos através do enquadramento da porta aberta, ele nos deixou um duplo testemunho: *testemunho da escuridão*, ou da sombra que constitui o espaço fechado da matança e – durante alguns segundos arrancados a partir daí – testemunho de sua própria posição protegida dos olhares, justamente para exercer, com a ajuda da objetiva, seu próprio direito a olhar; mas também é um *testemunho da luz*, ou seja, o ato fotográfico por excelência, um ato para tornar visível para todos tudo aquilo que os nazistas quiseram tornar invisível e, portanto, inacreditável aos olhos do mundo.

7



Anônimo (membro do *Sonderkommando* de Auschwitz, provavelmente Alberto Errera, conhecido como "Alex"), *Cremação dos corpos gaseados nas fossas de incineração ao ar livre, diante da câmara de gás do crematório v de Auschwitz, agosto de 1944*. Oswiecim, Museu do Estado de Auschwitz-Birkenau (negativo nº 278).

Acontece que, em sua ficção, você encenou – modificando para seu uso certos parâmetros da situação conhecida – um episódio desse tipo: torna-se possível ver, através do campo-contracampo do fotógrafo clandestino situado na penumbra, e pelo que ele vê para além do enquadramento da porta, aquilo que está em jogo nesse ato fotográfico projetado como um ato de resistência.⁶ Ainda que o vento, em sua encenação, acabe por desviar para o fotógrafo a fumaça dos corpos que ardem, o que produz o efeito de *desfocar a imagem*, de torná-la mais ou menos “malsucedida” (ainda que, de todas as maneiras, os SS cheguem e Saul tenha que esconder a câmera: as imagens serão, assim, perdidas).

Igualmente, a urgência inerente à fotografia “desfocada” de 1944 encontrará sua resposta, ou seu “responsável atendimento” estético, nos numerosos *planos de urgência* por meio dos quais seu filme mostra o perigo da situação: por exemplo, quando Saul *sai da escuridão* vindo da sala na qual todos se despem e de onde se iniciou a revolta, e segue para o exterior do edifício, onde a revolta vai se desenrolar.

8



Anônimo (membro do *Sonderkommando* de Auschwitz, provavelmente Alberto Errera, conhecido como "Alex"), *Mulheres empurradas para a câmara de gás do crematório v de Auschwitz, agosto de 1944*. Oswiecim, Museu do Estado de Auschwitz-Birkenau (negativo nº 283).

6 Esta tradução não traz os fotogramas extraídos do filme *O Filho de Saul* (László Nemes, 2015) presentes na obra original em francês, pois a obtenção de seus direitos autorais poderia tornar a publicação deste caderno inviável. [N. T.]

Uma imagem que sai da escuridão é uma imagem que surge da sombra ou da indistinção e que vem ao nosso encontro. É exatamente o que ocorre no primeiro plano de seu filme. Logo depois que o cartão de legendas termina de nos resumir as condições de existência do *Sonderkommando* – “Os membros do *Sonderkommando* são separados do resto do campo. São assassinados depois de alguns meses de trabalho” –, a tela permanece escura e em silêncio durante alguns longos segundos. Então se escuta um som, o mais inofensivo do mundo: o som de um pássaro gorjeando em um ambiente natural, em um bosque talvez. É o som, por excelência, da inocência e da liberdade de voar. Ele persiste quando a imagem sai da escuridão e se faz luz sobre uma paisagem verdejante, mas completamente desfocada, indistinta. Reconhecemos, contudo, dois troncos de árvores à esquerda e, no chão, uma mancha escura que se move vagamente. O verde da clareira e – ao fundo – da mata ocupa todo o campo da imagem.

Verde: mas verde já sem esperança. Ressoa o violento ruído de um apito. Sem sair da paisagem borrada aparece uma silhueta humana, seguida de outras duas, que se aproximam da câmera com passos rápidos. E, de repente, Saul está ali, diante de nós, ocupando a tela. Seu rosto em primeiro plano: belo, deteriorado, cansado, sem expressão. Experimento a nitidez desse rosto como um equilíbrio passageiro entre o muito próximo (que estaria ofuscado, negro) e o muito distante (na indistinção do verde). Outro rosto cruza com o dele nesse espaço de proximidade: “Vamos!”. As ordens são gritadas em alemão. A partida é muito brusca, imediata: a câmera se encontra então como que pega de surpresa e presa atrás de Saul, já em marcha. Vemos a grande cruz vermelha pintada sobre as costas de seu casaco. Escutamos, cada vez mais fortes, os gritos mesclados do terror sofrido e do terror imposto. Compreendemos que as equipes do *Sonderkommando* devem empurrar dezenas de famílias – suas próprias famílias, em certo sentido – em direção às câmaras de gás. O pesadelo acaba de começar. De Saul somente vimos, brevemente, o rosto inexpressivo. Penso

nesta frase de Primo Levi: “E não somente não temos tempo para ter medo, mas não temos lugar para isso”.⁷

Uma imagem que *sai da escuridão* vem, então, ao nosso encontro. Ela surge para que o que vemos nela possa realmente nos olhar e, portanto, *nos tocar* de alguma forma. As maneiras de tocar alguém? Elas são, sem dúvida, inumeráveis: da carícia ao arranhão, ou do beijo à agressão (passando, entre outras possibilidades, pelo frio aperto de mãos do qual frequentemente dão provas as imagens que se satisfazem em ser “constatativas”). Como tocar sem ferir? Como, inversamente, tocar sem hipocrisia, ou seja, produzindo uma ação à contrapelo, sem se conformar em seguir o sentido convencional? Seu filme, caro László Nemes, estabelece certa relação de taticidade com o espectador, e essa é uma forma de endereçar incansavelmente – quero dizer, a cada um dos planos que se seguem – uma questão de fundo ao realismo da *mise en scène*. Você assumiu o risco de construir certo realismo ante uma realidade histórica frequentemente qualificada como inimaginável. Como fez isso? Não poderíamos dizer do realismo estético, para começar, aquilo que Walter Benjamin dizia acerca da crítica filosófica? A crítica, escreveu ele em *Rua de mão única*, “é uma questão de distância adequada (*Kritik ist eine Sache des rechten Abstands*). Ela sente-se cômoda em um mundo onde o que contam são as perspectivas e as óticas (*Perspektiven und Prospekte*) e no qual ainda é possível adotar um ponto de vista (*Standpunkt*)”.⁸

10

Diante do problema do realismo que se lhe apresentava (e penso que é muito mais difícil representar um inferno que existiu do que um inferno imaginário, por isso você enfrentou uma tarefa mais delicada que a de Giotto ou de Hieronymus Bosch), você firmemente “adotou um ponto de vista”: uma *tomada de posição* [*prise de position*] sobre as questões concomitantes das “perspectivas”, das “óticas” e das “distâncias adequadas”, como dizia Benjamin. Por um lado, você *focalizou* cada plano de seu filme com uma precisão documental notável (os idiomas falados, os gestos efetuados, as

7 Levi, Primo. *Si c'est un homme*. Tradução para o francês de M. Schruoffeneger. Paris: Julliard, [1947] 1987. p. 136. [N. T.: Ed. bras.: Levi, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 2013.]

8 Benjamin, Walter. *Sens unique*. Tradução para o francês de J. Lacoste. Paris: Maurice Nadeau, 1978 (ed. 1988). p. 205. [N. T.: Ed. bras.: Benjamin, Walter. *Rua de mão única – infância berlinesa: 1900*. São Paulo: Autêntica, 2013.]

cores, os elementos arquitetônicos, as relações sociais dentro do *Sonderkommando*, as tarefas cotidianas, o ritmo infernal etc.). Por outro lado, você compreendeu que também era necessário *questionar a distância focal*: ao buscar a “distância justa”, você acabou dialetizando a distância. Esse é o traço cinematográfico mais surpreendente de sua obra.

Como você fez isso? Primeiro, parece-me, você respeitou o legado fotográfico das quatro imagens de agosto de 1944. Em sua ficção, assistimos ademais a uma breve troca entre dois membros do *Sonderkommando* que preparam a insurreição: o primeiro quer passar à ação sem demora – já que a equipe está a ponto de ser liquidada pelos SS –, enquanto o outro lhe responde firmemente: “Fazemos as fotos primeiro”. Como se, para além de uma sublevação que está destinada a terminar com a morte, fosse preciso que as imagens pudessem chegar um dia ao mundo dos sobreviventes. Você mesmo disse, caro László Nemes, que para “tocar as emoções” teve que renunciar ao gênero da nitidez digital, voltar à materialidade fotográfica do suporte analógico, utilizar uma única objetiva (de 40mm) e conformar-se com um formato restrito (ao contrário do “escopo” panorâmico habitual): “Com o diretor de fotografia Mátyás Erdély [...] decidimos utilizar a película de celuloide de 35mm e um processo fotoquímico em todas as etapas do filme. Era o único meio de preservar uma instabilidade nas imagens e, portanto, filmar de maneira orgânica esse mundo. O desafio era tocar as emoções do espectador, coisa que o digital não permite. Tudo isso implicava uma luz o mais simples possível, difusa, [e] exigia filmar com a mesma objetiva, de 40mm, um formato restrito, e não a panorâmica, que distancia o olhar, e sempre à altura do personagem, ao seu redor”.⁹

É assim que *O filho de Saul* acaba por contestar visualmente o próprio realismo que sua encenação preparou meticulosamente. Como podemos ver já no primeiro plano do filme, isso passa pela objetiva e, portanto, pela profundidade de campo. Contudo, a questão é fenomenológica, inclusive antes mesmo de ter que afirmar-se como escolha estética: quem poderia pretender, à *altura do*

9 De Baecque, Antoine. "Entretien avec László Nemes", no *press-book* de *Le fils de Saul*. Paris: Ad Vitam, 2015. p. 7.

homem e à distância do homem, olhar um campo de extermínio em plano geral, um plano no qual tudo fosse nítido? Somente o SS da torre de vigilância poderia aspirar a semelhante profundidade de campo visual, a uma altura tal que, por isso mesmo, não lhe permite ver nada *humanamente*. Recordo-me que foi sob essa mesma ótica que foi construída uma horrível cena de *A lista de Schindler* em que o oficial da SS, como Cecil B. DeMille em seu set de filmagem, podia contemplar o campo de concentração em visão panorâmica a partir da altura de seu ninho de amor e disparar com seu rifle em alguns prisioneiros para entreter-se um pouco. Mas em Birkenau é completamente diferente, e você partiu dessa evidência de que, em um espaço onde o horror é obsessivo, o único olhar possível é um olhar de curta distância e de curta duração: um olhar forçado a cruzar com a morte à medida que ela passa, e depois baixar rapidamente os olhos ao chão.

A imagem que *sai da escuridão* caracteriza-se assim por seus próprios limites tácteis: quando ela aparece claramente, a espessura – a profundidade de campo – é ínfima. A zona de nitidez é como uma lâmina: é um corte no espaço visível, mas seu intervalo de eficácia, seu lugar de corte é extremamente fino. O horror é *cortante*, de fato. Mas é igualmente *indistinto* tudo o que há ao seu redor, como esses gritos que escutamos e como esses corpos – desesperados de terror ou já mortos – que vemos no movimento desfocado mostrado pelas imagens. Indistinta é igualmente a sensação de urgência permanente, a obrigação de correr sempre para outra coisa. Imagens desfocadas, como as imagens de 1944 (as que sem dúvida você nunca tentou imitar), porque nunca são imagens estáveis, mas imagens sempre em movimento, que nunca se detêm mais do que alguns segundos sobre o que há para ver: porque está proibido, ou porque um obstáculo se interpõe, ou porque um novo perigo impõe a necessidade de esquivar-se dele.

A imagem *sai da escuridão*: e ela é, então, uma *imagem-pânico* (*image-panique*). A indistinção não é uma marca da desatenção, um defeito de observação, nem tampouco uma simples recusa a encarar as coisas face a face: é um veículo visual do medo. Os movimentos de câmera em *O filho de Saul* parecem concebidos para *seguir o medo* em seu curso, excluindo de repente toda estética do quadro, do plano fixo. Com este filme, portanto, não teremos à

nossa disposição um “panorama da situação” de Auschwitz-Birkenau em 1944. O filme se conforma – mas isso é considerável – em acompanhar o trabalho, o medo e a obsessiva decisão de um único personagem. Contudo, o medo distorce as distâncias, de maneira que diversas vezes as relações entre o nítido e o desfocado parecerão alcançar, como uma enfermidade da percepção, relações entre o próximo e o distante. Por exemplo, dois personagens vistos de longe (mas nítidos) se converterão em entes desfocados quando as costas de Saul entram em campo, e parecerão afastar-se, por mais que a câmera se aproxime fisicamente deles. Um cadáver arrastado por Saul – cujo rosto se vê de perto – parecerá, de repente, extraordinariamente distanciado, menor que o natural. Assim a imagem-pânico vai, com grande dificuldade, sair da escuridão.

* * *

Ainda não disse nada, caro László Nemes, acerca do argumento principal sobre o qual se desenvolve sua história. *O filho de Saul* conta a história de um homem que quer, de algum modo, salvar uma criança, mas se trata de uma criança já morta. Todo seu ser se revolta quando ele escuta o médico dos SS, diante do cadáver, pronunciar a ordem: “Abra-a”. *Sair da escuridão* seria então, para Saul, tentar, custe o que custar, evitar o despedaçamento anatômico da criança, poupá-la do antro atroz do forno crematório e da dispersão anônima das cinzas pelo Vístula. Sair da escuridão significaria aqui resistir à inexistência do morto: daí a exigência, *para que o morto exista*, de um ritual, de uma oração adequada, de um rabino e, sobretudo, de uma inumação digna. Tirar a criança morta da escuridão: tal é o paradoxo, já que tudo isso será tentado para dar a ela uma terra para descansar. Mas não haverá nem terra onde descansar, nem *kaddish*, nem rabino por fim. Nem sequer saberemos como se chama a criança.

Sair da escuridão converte-se então, para o personagem de Saul, no ato de uma decisão louca para um membro do *Sonderkommando*: já não estar somente obrigado a *arrastar inumeráveis cadáveres*, senão assumir a vontade de carregar *um único morto*. Carregar uma criança morta sobre seus ombros, buscando por todos os meios um lugar possível para sua inumação. Aqui se

inicia a alegoria de Saul, assim como o singular estatuto narrativo de sua improvável ficção. Saul aparece como se fosse um *personagem* dos contos mais antigos. Impossível não pensar também nos personagens de Franz Kafka ou nos de László Krasznahorkai. O relato é tanto mais potente (ao falar-nos de um obstinado desejo de humanidade) quanto mais inverossímil (procurar um morto entre os milhares que são destruídos em cadeia nos fornos crematórios, carregar um morto sobre os ombros quando todo o mundo desaba e sucumbe ao seu redor).

Saul me pareceu, em sua história, um homem que se bifurca. Tanto a partir de si mesmo quanto dos outros. Bifurca a partir de si mesmo porque já não tem medo de nada quando tinha medo de tudo; porque sua vontade enfrenta o curso do mundo quando ele se mostrava integralmente submisso à sua regra de morte; porque se converte em herói inflexível de uma causa absurda quando era o brinquedo passivo de todos os demais (dos oficiais SS, dos *kapos*, do *Oberkapo*, dos próprios companheiros que o usam, escravizam e espancam). Será por isso que você justifica a sua escolha por Géza Röhrig – que não é um ator profissional, mas um poeta húngaro que vive nos Estados Unidos – dizendo que “tudo se move e é movimento nele, em seu rosto e em seu corpo: impossível adivinhar sua idade, ele é ao mesmo tempo jovem e velho, mas também belo e feio, banal e único, profundo e impassível, de grande vivacidade e de grande lentidão”?¹⁰ Saul bifurca-se também de si mesmo porque está disposto a negar sua humanidade fundamental para alcançar seu objetivo: é assim que conduz à morte o rabino “renegado” que ele tinha acabado de salvar de um afogamento; é assim que está disposto a fazer um gesto ignominioso contra um membro do *Sonderkommando* (ameaça denunciá-lo) quando este lhe dirige esta reprovação: “Você está brincando com nossas vidas”.

E, de fato, Saul não hesita em “brincar” com a vida do próximo – mas com a sua antes de tudo – para esta missão aparentemente absurda: salvar um morto. É dessa forma que ele se bifurca, não somente de si mesmo, senão também de todos os demais ao seu redor. Seus camaradas de infortúnio não cessam de dizer-lhe:

10 De Baecque, Antoine. "Entretien avec László Nemes", no *press-book* de *Le fils de Saul*. Paris: Ad Vitam, 2015. p. 8.

“O que está fazendo?”, “Onde vai?”. E ele rompe a disciplina da fila, passa de um grupo a outro, atravessa as fronteiras em um território onde as fronteiras são intransponíveis. Você afirma, para marcar a sua diferença: “existem várias formas de resistir”.¹¹ Seus camaradas querem explodir um crematório, enquanto ele quer somente enterrar uma criança morta que diz que é seu filho, afirmação da qual tudo nos leva a duvidar. É outra forma, certamente, de rebelar-se contra a fábrica da morte de Birkenau. E é um gesto da maior intrepidez, já que, no fundo, todo o mundo está contra ele nessa tentativa incompreensível.

Seu filme, caro Lászlo Nemes, conta também o que pode ocorrer para além do desespero, quando esse “para além” não tem nada a ver com nenhuma “nova esperança”. Desespero: Saul, como todos os outros membros do *Sonderkommando*, não pode escapar ao que Primo Levi denominou uma vez de “clímax de perfídia e de ódio [dos nazistas]: eram os judeus aqueles que colocavam os judeus nos fornos, era necessário demonstrar que os judeus, uma raça inferior, homens inferiores, submetiam-se a todas as humilhações, até chegar ao ponto de destruírem a si mesmos”.¹² Desespero: ser obrigado a arrastar inumeráveis cadáveres de seus correligionários como *Stücke*, simples “peças” ou “pedaços” de carne morta, como diziam os SS. O “para além”, ou melhor, a bifurcação do desespero? Pegar uma criança morta em seus braços, ternamente, envolvê-la em um pobre tecido e transportar tudo isso sobre seus ombros por todos os lugares possíveis, até que esse “pacote” se perca no rio, de maneira definitivamente desesperançada.

O “para além” ou a bifurcação da resistência? Saul vai substituir a resistência-combate orientada para o futuro (o projeto de insurreição e de explosão dos crematórios usando dinamite) por uma resistência-respeito orientada para o passado (inumar o corpo da criança como manda a tradição). À *sociedade* dos vivos presentes e futuros, ele vai preferir a *genealogia* dos mortos, presentes e passados. Às relações de força (jogos de poder, estratégias, ganhadores e perdedores de uma comunidade na qual, entretanto, todos

11 De Baecque, Antoine. "Entretien avec László Nemes", no *press-book* de *Le fils de Saul*. Paris: Ad Vitam, 2015. p. 7.

12 Levi, Primo. *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*. Tradução para o francês de A. Maugé. Paris: Gallimard, [1986] 1989. p. 51.]

são “náufragos”), ele preferirá a autoridade do ritual (o rabino, o *kaddish*, a inumação segundo as regras). Saul cumprirá tão es-
crupulosamente quanto possível as missões de que o encarregam
seus camaradas de resistência política, mas sempre sem comu-
nicar seus pensamentos. Entretanto, seu objetivo é claro: “Tenho
que encontrar um rabino”. Estranho gesto político, se ele puder
ser considerado como tal. Mas é tudo o que lhe ocorre responder
quando Abraham, seu camarada, expõe-lhe o “plano” da insurrei-
ção armada do *Sonderkommando* contra os SS. E, quando Abraham
lhe diz amargamente: “Vamos ser trucidados por causa de vocês
dois”, Saul simplesmente responderá: “Já estamos mortos”.

* * *

Quem é então Saul para afirmar: “Já estamos mortos”? Quem
é aquele que se atreve a falar assim, a *falar a partir da morte*? É o
desesperado absoluto? Não precisamente, já que Saul, tendo dito
isso, não se afunda, mas, ao contrário, sua vontade de “salvar a
criança morta” não somente se vê reavivada, reforçada, como tam-
bém liberada. São as palavras de um louco, como não deixaria de
dizer um pensador lógico ou um linguista, alertados pelo absurdo
da impossível proposição: “Já estamos mortos”? De fato, sabe-
mos que o trabalho a que foram obrigados os membros do *Son-
derkommando* deixava loucos alguns deles, levando-os ao suicídio.
A história de Saul tal como você a conta, caro László Nemes, pa-
rece se desdobrar segundo uma estrutura de pura loucura: a lou-
cura de querer “salvar um morto”; a loucura de querer reservar
um tempo para um ritual fúnebre, quando tudo é urgência ao seu
redor; a loucura de querer encontrar uma terra para inumação no
interior de um espaço totalitário e absolutamente vigiado, um es-
paço em que todos os mortos, inumeráveis, são integralmente re-
duzidos a cinzas e a fumaça.

16

Mas ao ver seu filme, foi uma impressão contrária que me mar-
cou. Senti, de fato, até que ponto a loucura de Saul – do ponto de
vista do bom senso e da situação em que se encontrava, do olhar
de seus camaradas e daquele do espectador do filme –, *essa lou-
cura tinha uma estrutura de conto*: uma estrutura de objeto miste-
rioso, no fundo muito literária. O que, evidentemente, afastaria o

gênero realista de ser percebido como intrínseco a este filme, colocando-o fora de todo naturalismo e de toda vontade de “reconstituição” exata. Saul me pareceu estar em algum ponto entre *Thomas o obscuro* e *O último homem*, entre *A parte do fogo* e *A sentença de morte*: se aludo a Maurice Blanchot¹³ é também porque, segundo ele, somente há “obra” de ficção justamente a partir desse “espaço da morte”, ao mesmo tempo *possível e transformado*.¹⁴ Nesse sentido, as peregrinações de Saul pelo inferno do campo de Birkenau para fazer *sair da escuridão* uma única criança morta, essas viagens ao mesmo tempo imensas e restringidas, evocaram-me o gesto de Orfeu viajando pelos infernos mitológicos para salvar Eurídice, como Blanchot tão bem o descreveu: “Quando Orfeu desce por Eurídice, a arte é a potência graças à qual se abre a noite”.¹⁵ Fazer uma obra seria, portanto, entrar no espaço da morte, mas *para que a noite se abra*, e não, precisamente, para deixar que ela se feche sobre nós. Tal seria a forma, poética por excelência, desse “sair da escuridão”.

Como Orfeu, Saul se confronta com o espaço da morte. Como Orfeu, faz com que a noite se abra, consagrando toda sua vida a fazer sair da escuridão um único ser amado. Como Orfeu, fracassará em seu gesto, que era, contudo, milagroso. Poderíamos dizer que a história de Saul conjuga – e essa é a sua maior força narrativa, mas também sua crueldade sem paliativos – um elemento de *conto alegórico*, de lenda maravilhosa e imemorial, com um elemento de *dor moral* e de desilusão que poderíamos ver como tipicamente moderna (no sentido em que mencionava Adorno, a seu modo, em seu diagnóstico sobre a arte e a vida do espírito depois de Auschwitz). O que é que configura essa história que coloca em primeiro plano o dever ritual; o que é essa busca incansável por um rabino senão um argumento de conto hassídico?¹⁶ Nos contos

13 Maurice Blanchot é o autor das obras citadas anteriormente: *Thomas L'Obscur*, 1941 [Thomas o obscuro]; *Le Dernier homme*, 1957 [O último homem]; *La Part du feu*, 1949 [A parte do fogo] e *L'Arrêt de mort*, 1948 [A sentença de morte]. [N. T.]

14 Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955 (ed. 1988). pp. 103-209. [N. T.: Ed. bras.: Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.]

15 Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955 (ed. 1988). p. 225.

16 Buber, Martin. *Les Récits hassidiques*. Tradução para o francês de A. Guerne. Paris: Plon, [1949] 1963 (reed. Mônaco: Éditions du Rocher, 1980). [N. T.: Ed. bras.: Buber, Martin. *Histórias do rabi*. São Paulo: Perspectiva, 2019.]

hassídicos não há sempre um rabino para realizar o ritual salvador e livrar milagrosamente as pessoas da morte?

É impressionante que Saul, nesta história, seja ao mesmo tempo um homem condenado (como prisioneiro em Birkenau e, mais ainda, como “portador do segredo” mais bem guardado do *Reich*) e um homem que parece escapar sem cessar a essa condenação: ele sobrevive apesar de tudo. Ele não chega a morrer, inclusive quando toma a decisão mais radical (quando se despe com os outros judeus que são jogados nas fogueiras). Saul é o eterno *condenado sobrevivente*: um ser milagroso, portanto. Ou melhor, um ser lendário, um ser profundamente literário. Sua perpétua bifurcação se deve, então, à estrutura de um relato organizado secretamente como um conto maravilhoso. As regras do campo não admitem nenhuma escapatória, todo mundo sabe. Mas, então, como ele faz para, ainda assim, escapar? Não para fugir, mas para *evadir-se ali dentro*, como alguém que, em uma tempestade, fosse diretamente ao olho do furacão e encontrasse ali – milagrosamente – um espaço para sobreviver? E a partir da calma paradoxal desse olho do ciclone você dispôs, caro László Nemes, alguns planos – improváveis para uma narração realista, já que são demasiadamente longos para o SS ou para o *kapo* – em que vemos Saul ficar imóvel e olhar calmamente, melancolicamente, o mundo ao seu redor.

18

Porém nesta história, os milagres – conseguir permanecer com vida, conseguir conservar intacto o corpo da criança, conseguir inclusive tirá-la do recinto do campo – terminam muito mal. Os milagres, aqui, estão também condenados à morte. Ali onde, nos contos maravilhosos, declina-se o motivo dos “três desejos” ou dos “três cofres”, aqui é desfiado o motivo das “três decepções” ou das “três mortes”: um conto cruel. A história parece começar, não obstante, com um milagre: a criança sobreviveu ao gás, ainda respira. Mas bastam alguns segundos para que o milagre seja abafado pelo gesto tranquilo, horrível, do médico dos SS pousando a mão sobre o rosto da criança para fazê-la morrer. Além disso, a história de Saul parece declinar os milagres por meio dos quais ele consegue encontrar um rabino, e depois outro, e outro ainda: o primeiro se negará a inumar a criança pelo argumento realista, e o segundo em seguida será assassinado. Quanto ao terceiro, será um rabino silencioso: é porque ele se desespera com Deus ante tal

abandono do povo judeu?, podemos nos perguntar num primeiro instante. Nem sequer isso: é simplesmente porque ele é um mentiroso, um falso rabino, um homem que ignora a Lei, o Texto, e qualquer oração, inclusive a mais sucinta.

Você seguiu, caro László Nemes – com sua roteirista Clara Royer –, a escola de Franz Kafka, que faz com que tudo sempre se bifurque, mas sempre para conduzir ao pior. Você fez com os relatos hassídicos de rabinos milagrosos o que Kafka fazia tão cruelmente com as mitologias pagãs, com as histórias das sereias ou de Prometeu, por exemplo:¹⁷ você empurrou-os ao fracasso e, pior ainda, à suspeita de mentira. Por que, em primeiro lugar, Saul transforma essa criança na “sua criança”? “Devo cuidar do meu filho”, diz ao seu camarada Abraham. “Você não tem filhos”, replica o outro. Os demais prisioneiros do *Sonderkommando* o chamarão de “safado” e inclusive de “filho da puta”, já que não hesita em mentir, conspirar, trair para conseguir completar sua missão irracional. Porque o “filho da puta” se obstina tanto em *inventar um filho*. Mas por que faz isso?

As últimas sequências do filme nos fazem compreender melhor esse gesto. Saul participa da sublevação do *Sonderkommando*, mas sem lutar. Não busca mais do que fugir com “seu filho” – seu pacote fúnebre sobre os ombros – e “seu rabino”. Consegue chegar ao bosque em uma corrida enlouquecida. Ele busca um lugar propício para inumar a criança. Hesita, deve renunciar outra vez. Os gritos dos perseguidores o fazem mudar de direção. Ele encontra um pedaço de terreno junto ao rio. Em um último gesto de ternura, depois de colocar seu fardo no chão, tira sua camisa e a dobra a fim de fazer uma almofada para apoiar a cabeça da criança, sempre envolta em um tecido. Saul cava a terra, desesperadamente, com um simples pedaço de madeira. Ordena ao “seu rabino” que pronuncie, enfim, o *kaddish* tão esperado. O homem se cala: não o sabe. Ao menos, ele também se põe a cavar freneticamente. Mas

19

17 Kafka, Franz. “Le silence des Sirènes”. Tradução para o francês de M. Robert. *Oeuvres complètes*, II (org. C. David). Paris: Gallimard, [1917] 1980. pp. 542-3 [N. T.: Trad. em port.: Kafka, Franz. “O silêncio das sereias”. In: Lima, Luiz Costa (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. Publicado também nesta coleção, ver Caderno de Leituras, Ed. Chão da Feira, n. 70]; Kafka, Franz. “Le Vautour”. Tradução para o francês de C. David. *Le silence des Sirènes. Oeuvres complètes*, II. Paris: Gallimard, [1917] 1980. p. 589.

se salvará em seguida indo para o rio, como os outros prisioneiros evadidos que acabam de sair do bosque.

Aqui está Saul, mais uma vez, sozinho com “seu filho” sobre os ombros. Seu pesadelo – e o nosso – continua. Saul se joga no rio seguindo os outros fugitivos. Não sabe nadar, ou talvez se encontre à beira do esgotamento absoluto. Solta com pesar o seu pacote, o seu tesouro. O pacote se distancia seguindo o fluxo da corrente, até quase desaparecer. Diante dessa imagem, pensamos de repente em uma versão atroz, inversa, do relato fundador da história judia, o relato de Moisés: um garoto morto que se afoga, contra um garoto vivo, salvo das águas; a morte real, histórica, de todo um povo, contra o nascimento, bíblico, mítico, do mesmo povo. A criança desaparece na água. O próprio Saul está a ponto de afogar-se. Será salvo *in extremis* pelo “primeiro rabino” – como o próprio Saul tinha salvado do afogamento no Vístula o “segundo rabino” –, e esse é o único momento, nesta história, em que um rabino realiza um pequeno milagre.

Todos fogem e se escondem no bosque. Encontram um refúgio – que já sabemos ser frágil, provisório – em uma cabana de madeira. Saul está ali, sentado, ausente. Ele perdeu tudo: tanto seu objeto de luto como sua razão de amar. Olha sem ver o enquadramento da porta que tem na frente. E então, de repente, aparece outra criança que o olha fixamente, com tranquilidade. Quem é? A criança que retornou da morte? Um anjo? Saul fica estupefato, depois *agradecido* (em todos os sentidos da palavra), até deixar que apareça em seu rosto o único sorriso deste filme. Mas, como requer a lógica desta história, o milagre prontamente seguirá a sua própria refutação. A criança polaca guiou, sem saber, os SS até o refúgio dos fugitivos. E esta será a última imagem do filme: enquanto escutamos as metralhadoras crepitarem na cabana, vemos a criança – essa portadora da vida, essa portadora da morte – correndo rapidamente para o verde intenso do bosque polonês.

20

* * *

Caro László Nemes, eis-me aqui, então, para terminar, com a estranha impressão de que, com seu notável trabalho *documental*,

conseguiu fazer de seu filme não uma reconstrução histórica do *Sonderkommando* de Birkenau, senão um autêntico *conto* cinematográfico que extrai sua lógica de tradições literárias ao mesmo tempo muito antigas e muito modernas. Terá você inventado o gênero cinematográfico do “conto documental”, reunindo assim dois dos maiores paradigmas que tanto preocupavam Walter Benjamin em sua profunda reflexão sobre a imagem e a história? É impressionante, por um lado, que Benjamin tenha abordado o “colapso do romance” – em Marcel Proust, James Joyce ou Alfred Döblin – mediante um processo de *montagem de tipo documental*: “A montagem promove a ruptura do ‘romance’, tanto do ponto de vista da estrutura quanto do ponto de vista estilístico, criando assim novas possibilidades épicas, sobretudo no plano formal. De fato, o material da montagem não é arbitrário. A montagem autêntica parte do documento (*echte Montage brucht auf dem Dokument*). [...] Em seus melhores momentos, o filme tenta nos acostumar à montagem. Aqui, pela primeira vez, [a autenticidade] foi posta a serviço da literatura épica”.¹⁸

Mas, por outro lado, sabemos com que força Benjamin soube defender a inatural necessidade, a *sobrevivência do conto*: “A arte de contar está em via de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente uma história [segundo] a faculdade de intercambiar experiências (*Erfahrungen auszutauschen*)”.¹⁹ Como intercambiar ou transmitir uma experiência agora que a arte de narrar (de contar) parece perdida nos limbos do tempo passado e que o formato do romance parece ter invadido tudo? O conto escapa tanto do relato romanesco quanto da informação jornalística. Ele vem de longe, de muito longe: “Ele se assemelha às sementes que, durante milhares de anos, ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje

21

18 Benjamin, Walter. “La crise du roman. À propôs de Berlin Alexanderplatz de Döblin”. Tradução para o francês de R. Rochlitz. In: Benjamin, Walter. *Oeuvres, II*. Paris: Gallimard, [1930] 2000. p. 192. [N. T.: Ed. bras.: Benjamin, Walter. *Crise do romance*. In: Benjamin, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (organizado por Willi Bolle). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.]

19 Benjamin, Walter. “Le conteur. Réflexions sur l’oeuvre de Nicolas Leskov”. Tradução para o francês de M. de Gandillac. In: Benjamin, Walter. *Oeuvres, III*. Paris: Gallimard, [1936] 2000. p. 115. [N. T.: Ed. bras.: Benjamin, Walter. “O narrador”. In: Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.]

suas forças germinativas”.²⁰ Mas por que já não vemos essa potência germinativa? Por que o conto se afastou de nós? Benjamin nos oferece uma resposta antropológica: “Porque a morte assumiu outro rosto (*muß das Gesicht des Todes ein anderes geworden sein*)”.²¹

E por que é assim? Porque as pessoas (seja no conforto burguês ou na industrialização de nossas vidas – Benjamin, em 1936, não tinha a mínima ideia de que os nazistas iriam fundar em pouco tempo suas “fábricas da morte”) já não estão em condição de *se verem morrer*. “Contudo, é sobretudo no moribundo que adquire uma forma transmissível não apenas o saber ou sabedoria de um homem, mas, em primeiro lugar, a vida que viveu, quer dizer, a matéria da qual são feitas as histórias. Assim como o fim de sua existência, o moribundo vê desfilar em seu interior uma série de imagens – visões de si mesmo, nas quais ele havia se encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que reveste até mesmo o mais miserável dos seres, sob os olhos dos vivos que o cercam no momento de sua morte. Na origem do conto está essa autoridade”.²²

22

O filho de Saul nos conta algo essencial a propósito dessa *autoridade dos moribundos*. O próprio Saul é um moribundo, o perpétuo moribundo. Sua autoridade consiste em transmitir uma experiência por meio de uma busca genealógica desesperada, pois ela é solitária. Em todo caso, a questão já não é saber se o “filho de Saul” é realmente seu filho ou não. A questão é compreender a vontade – a ideia fixa, inclusive a loucura – de Saul como um *gesto do moribundo* por excelência: o gesto que consiste em *inventar o filho*, em afirmar, custe o que custar, um vínculo de transmissão genealógica, ainda que se reduza a poucas palavras de uma oração fúnebre. Há fantasias e também há contos nos quais uma criança é maltratada. Há situações, terríveis, nas quais uma criança morre. Toda a autoridade de Saul – e, por conseguinte, desta história, deste filme – reside no fato de que ele cria, a partir do nada, à contracorrente do mundo e de sua crueldade, uma situação na qual

20 Benjamin, Walter. “Le conteur. Réflexions sur l’oeuvre de Nicolas Leskov”. p. 125.

21 Benjamin, Walter. “Le conteur. Réflexions sur l’oeuvre de Nicolas Leskov”. p. 129.

22 Benjamin, Walter. “Le conteur. Réflexions sur l’oeuvre de Nicolas Leskov”. p. 130.

uma criança existe, ainda que esteja morta. Para que nós mesmos possamos sair da escuridão dessa história atroz, desse “buraco negro” da história.

Caderno de Leituras n.129

Sair da escuridão

Sortir du noir

Georges Didi-Huberman

© Les Editions de Minuit, 2015

© Edições Chão da Feira, 2021

Edição

Maria Carolina Fenati

Tradução

Ricardo Lessa Filho

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Revisão

Andrea Stahel

Projeto gráfico

Luísa Rabello

Coordenação da coleção

Luísa Rabello

Maria Carolina Fenati

Composto em Noe Text e Acumin

Edições Chão da Feira

Belo Horizonte, julho de 2021

Esta e outras publicações da editora estão

disponíveis em www.chaodafeira.com

Este projeto foi realizado com recursos
da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

Realização



Incentivo



CULTURA



Projeto 1094/2020