



Imagens ausentes e rememoração nos diários de David Perlov

Imágenes ausentes y rememoración em los diários de David Perlov

Absent images and remembrance in David Perlov's diaries

Raisa Christina Lima Saraiva¹

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil
<https://orcid.org/0009-0003-2746-7946>

Resumo: O filme *Diário 1973-1983* (1983), obra documental de David Perlov (1930-2003), apresenta momentos da vida do cineasta ao longo de uma década, residindo com a família em Tel Aviv, onde trabalhou como realizador de cinema e professor universitário, e também viajando eventualmente para outras cidades em Israel e arredores, bem como para a Europa e o Brasil. O filme consiste em seis partes de 55 minutos cada, nas quais se imbricam o cotidiano particular do artista, na intimidade do lar, e a dinâmica pública das cidades e seus contextos sócio-políticos. Neste ensaio, investiga-se as imagens ausentes acionadas pela voz *over* em trechos da primeira parte da obra, referente ao período de 1973 a 1977. As imagens ausentes se relacionam com o “fora de campo” (Aumont, 2004) do documentário e parecem sinalizar os processos de rememoração do narrador. Interessa refletir sobre o trabalho dessas imagens, sobre aquilo que não revelam e as relações que estabelecem com outras imagens e memórias.

Palavras-chave: Desenho; Imagem ausente; Voz *over*; Fora de campo; Documentário.

Resumen: La película *Diario 1973-1983* (1983), documental de David Perlov (1930-2003), presenta momentos de la vida del cineasta a lo largo de una década, viviendo con su familia en Tel Aviv, donde ha trabajado como director de cine y profesor universitario, y viajando también ocasionalmente a otras ciudades de Israel y sus alrededores, así como a Europa y Brasil. La película consta de seis partes de 55 minutos cada una, en las que se entrelazan la vida cotidiana privada del artista, en la intimidad de su casa, y la dinámica pública de las ciudades y sus contextos sociopolíticos. Este ensayo investiga las imágenes ausentes desencadenadas por la voz *over* en extractos de la primera parte de la obra, que se refiere al período comprendido entre 1973 y 1977. Las imágenes ausentes se relacionan con el “fuera de campo” (AUMONT, 2004) del documental y parecen señalar los procesos de rememoración del narrador. Existe un interés por reflexionar sobre el trabajo de estas imágenes, lo que no revelan y las relaciones que establecen con otras imágenes y recuerdos.

Palabras clave: Dibujo; Imagen ausente; Voz *over*; Fuera de campo; Documental.





Abstract: The film *Diary 1973-1983* (1983), a documentary by David Perlov (1930-2003), presents moments in the filmmaker's life over the course of a decade, living with his family in Tel Aviv, where he worked as a film director and university professor, and also occasionally traveling to other cities in and around Israel, as well as to Europe and Brazil. The film consists of six parts of 55 minutes each, in which the artist's private daily life, in the intimacy of his home, and the public dynamics of cities and their socio-political contexts are interwoven. This essay investigates the absent images triggered by the voice-over in excerpts from the first part of the work, which refers to the period from 1973 to 1977. The absent images are related to the "out-of-field" (Aumont, 2004) of the documentary and seem to signal the processes of remembrance of the narrator. It is interesting to reflect on the work of these images, what they don't reveal and the relationships they establish with other images and memories.

Keywords: Drawing; Absent image; Voice-over; Out of field; Documentary.

*seria possível furar o presente
com o olho da câmera?
leva tempo aprender como fazer,
ele diz,
[...] o diário do perlov abarca o que acontece
e não parece haver nada de 'extraordinário' para ser visto,
apenas o que está ali.
mas como fazer para ver o que está ali?*

(Marília Garcia)

Desenhar um filme-diário

Numa aula do curso de cinema, no módulo dedicado aos documentários, o professor apresentou à turma os primeiros minutos de *Diário 1973-1983* (1983), obra de David Perlov¹ (1930-2003), artista brasileiro radicado em Israel. O sobrenome do cineasta gravou-se em mim, à época uma jovem estudante cinéfila que ainda não havia visto nada parecido àquele filme-diário. Apesar dos trechos organizados por local e data, narrados em primeira pessoa, havia algo de estranho ali. As imagens de película pareciam próximas, não pela qualidade técnica – cuja textura e a coloração denunciavam uma época – e sim pelo modo afetuoso de enquadrar e narrar lugares e pessoas. A voz narradora, num inglês com forte acento estrangeiro, mesmo clara e audível, soava distante, contida, quase inabalável. A situação se deu há 12 anos e o

¹ David Perlov nasceu no Rio de Janeiro, em 1930. Residiu em Belo Horizonte durante a infância. Aos dez anos, foi para São Paulo com o irmão, onde viveu na companhia do avô paterno. Segundo a pesquisadora Ilana Feldman (2011), que se debruçou sobre a obra do cineasta em pesquisa de pós-doutorado, Perlov estudou desenho com Lasar Segall e fez parte do movimento sionista socialista. Em 1952, mudou-se para Paris inicialmente com o objetivo de estudar pintura, mas logo interessou-se por cinema e começou a contribuir com projetos de alguns realizadores. Seis anos mais tarde, foi para Israel e, após um período instalado num *kibutz*, fixou residência em Tel Aviv.



filme – uma obra extensa de seis partes, com 55 minutos cada – me deslumbra ainda hoje.

Narrar a si mesmo em séries de fragmentos datados, por meio da câmera e dos recursos de edição e montagem, só me pareceu uma possibilidade poética a partir da descoberta de Perlov. Mais tarde, conheci outros realizadores que também experimentaram de forma peculiar o diário junto ao cinema, como Jonas Mekas (*Walden – Diaries, notes and sketches*, 1968) e Chantal Akerman (*Là-bas*, 2005), por exemplo. Contudo, o tom monocórdio da voz a intervir incisivamente sobre as imagens, num processo meticuloso que marca os filmes-diário de Perlov, segue me intrigando mais que os outros.

Sobre o diário no cinema, Lejeune (2014) destaca a função da voz narradora:

[...] um cineasta pode registrar seu presente e armazenar imagens autênticas que utilizará depois em sua montagem. De outro lado, pode recolher vestígios do passado, em particular fotografias, e nos mostrar. Enfim, a voz *off* permite recuperar a confiança cega que temos na linguagem articulada e também expressar a relação com o passado que a imagem por si só tem dificuldade de mostrar (Lejeune, 2014, p. 265).

Em *Diário 1973-1983*, a voz *over*² de Perlov nos embala ao longo das entradas que poderiam se converter em curtas documentais alinhavados no cotidiano. Compactuamos com essa voz, com a qual desenvolvemos uma relação de confiança.

A obra apresenta momentos da vida do cineasta ao longo de uma década, residindo com a família em Tel Aviv, onde trabalhou como realizador de cinema e professor universitário, e também viajando eventualmente para outras cidades em Israel e arredores, bem como para a Europa e o Brasil. O filme-diário se baseia na observação dos ambientes; nos rostos familiares e também nos anônimos; nos itinerários pela cidade e no espaço domiciliar; no estado de encantamento e nostalgia durante as viagens; nos encontros com amigos e estudantes; no fluxo inconstante do tempo. O

² De acordo com Ismail Xavier (2008), nos Estados Unidos, há uma diferença entre voz *over* e voz *off*. O termo voz *off* se refere, nos filmes de ficção, à fala de um personagem que se encontra em cena, mas fora de quadro, enquanto a voz *over* é aquela cuja fonte emissora não se encontra em cena, como acontece em geral com a voz narradora nos filmes documentais. Aqui, opto pela expressão voz *over* ou voz narradora, a depender da situação que quero enfatizar.



exercício contínuo da observação faz pensar no olhar de Perlov como o olhar de um desenhista (Figura 1), que se detém a distinguir formas, contornos, planos de fundo, espaços negativos, zonas banhadas pela luz e outras imersas na sombra.

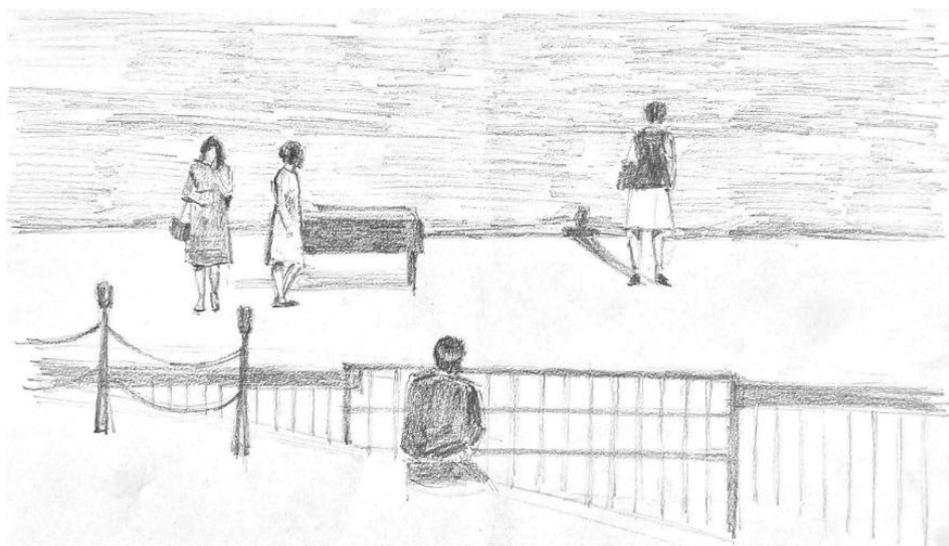


Figura 1: *Muro das lamentações*, 2023, grafite s/ papel. Fonte: Acervo pessoal da artista.

As inúmeras visitas que fiz aos filmes-diário me incitaram a desenhar certos instantes de composição especialmente harmoniosa. Tais instantes encorajaram-me a exercer um modo diferente de atenção, que é justamente a de quem precisa esboçar uma tradução na língua do traço. Traçar também leva tempo, num processo que funda a intimidade entre “a mão que imagina, o olho que deseja, a mente que projeta, o corpo que atua” (Derdyk, 2007, p. 24). Então, congelei na tela esses instantes e fui desenhando com o grafite sobre o branco do papel. Além do arranjo de elementos na cena, o desenho me fez perceber a recorrência de vazios, porções do papel que permaneceram intocadas.

Quando pensamos em desenho, geralmente nos concentramos na linha, mas é bom lembrar que estamos diante de uma linguagem que mais sugere do que evidencia. A natureza do desenho se aproxima do indício, do esboço, da rasura, da pista, do transitório – ao contrário da pintura, cuja tradição por vezes remete ao sagrado, ao eterno, à emoção da cor. De acordo com Ferrari Martins (2007), do vocábulo italiano



disegno, derivam *dessein*, *diseño*, *design* e *desenho* – todos termos que denotam não só a ação de produzir marcas gráficas ao longo de uma superfície, mas também a capacidade de perceber linhas, de afigurar na imaginação, de designar e projetar.

No livro *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (2012), Derrida atenta para a invisibilidade no desenho, para o momento em que o desenhista se deixa levar pela “trilha do traço” (2012, p.71), como um cego que é guiado pela mão, e assim não pode prever os caminhos que percorrerá. Sem prender-se a uma “pré-visão” da imagem, uma configuração preconcebida, aquele que desenha pode então se surpreender com as etapas da própria composição. Nesse caso, o desenho singular torna-se acontecimento, uma espécie de escritura-fantasma, na medida em que não é prevista e sim dançada ao acaso pelo desenhista.

A produção – tanto a captação quanto a montagem – de *Diário 1973-1983* parece guardar alguma semelhança com a prática do desenho de observação, pois Perlov é também esse desenhista de olhar afiado que se surpreende com as próprias imagens, deixando-se guiar pela intuição, a cumplicidade com a câmera e a economia dos planos. Outro paralelo que os filmes-diário estabelecem com o desenho está no campo da transitoriedade, da recordação e da invisibilidade. Há cenas frescas, filmadas como se o cineasta as visse pela primeira vez, que aparecem quase como notas provisórias; há também as imagens grávidas, cujos elementos disparam um encadeamento de muitas memórias ali contidas; há ainda cenas apenas evocadas pela voz *over*, que não se evidenciam dentro de quadro – são as imagens ausentes. Por vezes, essas últimas duas categorias se misturam. Algumas dessas imagens serão analisadas adiante.

Práticas e métodos

Segundo Philippe Lejeune (2014), o diário trata-se de uma atividade de escrita cotidiana, descontínua e lacunar, na maioria das vezes de foro íntimo, definida por ele mais precisamente como: “uma série de vestígios datados” (2014, p. 299). Considera-se uma série porque há a recorrência de vários fragmentos, cada um escrito sob uma data, o que se chama de “entrada” ou “registro”. Ao escrever uma entrada, o diarista estaria selecionando e ordenando o vivido, dando-lhe um eixo narrativo. Portanto, de acordo com Lejeune, o diário propicia um



[...] espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção. No diário, o autorretrato nada tem de definitivo. A aventura do diário é, portanto, muitas vezes vivida como uma viagem de exploração, ainda mais que esse conhecimento de si não é uma simples curiosidade, mas condiciona a continuação da viagem: é preciso escolher e agir. (Lejeune, 2014, p. 304)

Para compreender a estética do gênero, Lejeune dá ênfase à ação, à viagem, ao movimento, mais do que ao desejo de determinar e fixar um “acontecimento fonte”. Os fragmentos temporais que se sucedem vão configurando uma rede, um conjunto de rastros, pistas, marcas que o escritor deixa. Para quem? Para ele mesmo no futuro, explica Lejeune. Como enuncia Perlov, ao perscrutar as razões que o levam a realizar os filmes-diário, filmar é um modo de reviver. Então, esse tipo de escritura, diferente das demais, tem um caráter marcado pelo acolhimento e pela hospitalidade, já que o diário produz um dispositivo no qual o diarista estaria à vontade para expor suas fragilidades, seus receios, suas breves alegrias e decepções, a princípio, sem medo de um olhar sentencioso.

Narrar de forma breve as múltiplas experiências de um dia – ordenando acontecimentos, estabelecendo coesão entre eles, imprimindo ritmo a essa narração – convida o diarista a separar-se um pouco dos fatos, a olhá-los em perspectiva e a meditar sobre o que lhe passou. Nesse sentido, Lejeune aproxima o trabalho do diarista ao de um escultor e um desenhista, que muitas vezes criam a partir da observação, mas sempre retirando material, modelando, dando forma, procedendo por meio da síntese:

[...] o real de um dia é uma massa contínua e mal acabada, e o diário, um escultor que lhe dá forma esvaziando-o de nove décimos de sua matéria, ou um desenhista que com três traços esboça uma silhueta num caderno de croquis. Esse trabalho de triagem, que dissocia e digere o real, rejeita a maior porção dele para criar um sentido a partir do resto, é o próprio trabalho da vida (Lejeune, 2014, p. 342).



Além do exercício da observação, Perlov está em constante reflexão sobre aquilo que o circunda, tanto nas ruas, quanto na grande mídia, nos discursos políticos oficiais e nas teias de suas lembranças. Portanto, a veia ensaística perpassa toda a obra e lhe confere um caráter não apenas contemplativo, mas também curioso e provocador.

Dentro do gênero autobiográfico, o diário costuma fazer convergir autor, narrador e personagem. No filme-diário, o narrador pode figurar como elemento fundamental e, por vezes, é corporificado nas qualidades físicas da voz. A perspectiva do diarista e realizador de cinema, no caso de Perlov, é a de quem coleta instantes do mundo observado e mais tarde, na sala de edição, revê esses instantes para então recortá-los e combiná-los com o auxílio da narração.

Diante do arquivo recém coletado pela câmera, Perlov passa a lembrar de acontecimentos anteriores, na maioria das vezes referentes aos períodos da infância no Brasil e da juventude na Europa. As lembranças vêm à tona, mas não de forma evidente nas imagens. A articulação dessas lembranças ao material filmado se dá por meio do recurso sonoro, concentrado na voz *over*, que parece dar forma àquilo que não cabe dentro dos limites da imagem documental. Além disso, a voz *over* se converte no principal elo entre as sequências. Essas pareceriam por demais lacunares e dispersas, se não houvesse a narração, que busca ordená-las e relacioná-las, imprimindo-lhes senso de unidade.

Já no início da obra, Perlov expõe seus objetivos:

Maio, 1973. Compro uma câmera. Quero começar a filmar sozinho e para mim mesmo. O cinema profissional já não me atrai mais. Para procurar outra coisa, quero me aproximar do cotidiano. Acima de tudo, do anonimato. Leva tempo para aprender a fazer isso³ (Diário [...], 1983, parte 1).

Da mesma forma simples, ele também explica seu método de filmagem. Enumera e descreve os primeiros planos, chamando atenção para os sons ambientes, as relações espaciais que estabelece com o entorno, os pontos de vista que assume com a câmera e o efeito de *quick motion* que utiliza em determinado trecho. A janela de seu apartamento se efetiva como moldura pela qual o cineasta percebe a cidade e define

³ Tradução minha do original: *May, 1973. I buy a camera. I want to start filming by myself and for myself. Professional cinema does no longer attract me. To look for something else, I want to approach the everyday. Above all, the anonymity. It takes time to learn how to do it.*



com igual importância os dois regimes de espaço que estarão presentes no decorrer dos diários: o interior pessoal, representado pela casa e a intimidade no seio familiar, e o exterior público, expresso na dinâmica urbana e nas manifestações do povo.

Num dado momento da segunda parte, Perlov diz: “Aprendendo a usar a câmera, encontro um novo modo de olhar para as coisas. Começo a perceber aquilo que sempre esteve ali, logo na esquina”⁴. A realização do filme-diário altera sua percepção da realidade, pois lhe induz a um comprometimento com tudo aquilo que enquadra através da câmera, ou seja, manter um diário torna-se um novo modo de vida.

A recorrência das janelas, em seus diários, é significativa e notada por diversas pessoas que se dedicaram a pesquisá-los. Trata-se do canal que conecta ambiente íntimo e ambiente público (Gutiérrez, 2011), conexão essa fundamental para se articular o ponto de vista do narrador que costura o cotidiano familiar à teia social e aos fatos políticos de seu tempo. A janela também reforça a noção de quadro, herdeiro da tradição pictórica e elemento chave da linguagem cinematográfica dentro do qual a imagem é composta.

Na quinta parte dos filmes-diário, Perlov reflete sobre o cinema no qual acredita, durante o período em que repousa após uma cirurgia de emergência no baço:

Observar tem se tornado a essência do meu ser. Não a busca por um enredo, uma história. É a imagem de um homem correndo que me fascina, não porque ele corre ou para onde ele vai. O enredo, a trama, eu prefiro tê-los longe da vista⁵ (Diário [...], 1983, parte 5).

Compreende-se que, para o cineasta, o cinema documental, ao observar o outro e apresentar recortes do mundo, está livre das amarras dos modelos tradicionais de narração, não se detém em produzir justificativas moralizantes ou impor algum tipo de verdade. Documentar não implica numa postura de contemplação passiva, pelo contrário: é na busca incansável por uma distância justa e honesta daquele ou daquilo que se filma que Perlov melhor consegue esboçar pensamentos e emoções.

⁴ *Learning to use the camera, I find a new way of looking at things. I begin to find things which have always been there, just around the corner.*

⁵ *Watching has often become the essence of my being. Not the search for a plot, a story. It is the image of a man running that fascinates me, not why he runs or where to. The plot, the intrigue, I prefer out of sight.*

Contra-pondo-se ao cinema institucionalizado, o cineasta levanta a bandeira de um cinema amador, que esteja de acordo com a sua própria escala: um artista que busca relatar livremente a experiência dos dias, movido pelo desejo de perceber o outro e deixar-se abrir às zonas turvas do passado. O passado emerge quando o narrador é impulsionado pelas forças da rememoração. Na forma de imagens ausentes, as lembranças sinalizam fraturas que parecem constituir a dinâmica narrativa da obra.

Old memories – três cenas nas quais o passado vem à tona

O presente ensaio se debruça sobre algumas entradas da primeira parte de *Diário 1973-1983*, que corresponde ao período de 1973 a 1977, com especial atenção às imagens ausentes evocadas pela voz *over*. Interessa investigar aqui para onde apontam essas imagens, como trabalham a matéria da memória e que tipos de efeito produzem na estrutura da narrativa fílmica.

O antropólogo Etienne Samain (2012), no ensaio intitulado *As imagens não são bolas de sinuca*, sintetiza uma problemática essencial nas reflexões sobre a imagem na contemporaneidade. Considerando a imagem como uma forma que pensa, ele ressalta:

[...] a ideia de que ela [a imagem] alimenta uma relação privilegiada entre o que mostra, o que dá a pensar e o que, sobretudo, se recusa a revelar: o seu próprio trabalho, ou seja, o trabalho que ela realiza ao se associar, notadamente, a outras imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e a outras memórias (Samain, 2012, p. 22).

Nos filmes-diário, chamo atenção para aquilo que a imagem não revela, mas induz a ver, como os desenhos compostos por linhas velozes que não completam o contorno das formas nem o preenchimento das superfícies, mas sugerem as figuras, os planos espaciais e a atmosfera das cenas. A partir da reflexão de Samain, reformulo a investigação anteriormente proposta. Pensando acerca das imagens ausentes em *Diário 1973-1983*, pergunto: como elas trabalham? A que outras imagens e a que memórias elas se relacionam?

Para observar o modo pelo qual as imagens ausentes são acionadas pela voz narradora na primeira parte dos filmes-diário de Perlov, serão analisados três trechos de pura rememoração: o retorno a São Paulo, em 1974, a visita dos amigos Julio e Fela e a viagem a Paris, ambos acontecimentos de 1977.

1. São Paulo, Brasil –Fevereiro de 1974 (entre 11min14s e 16min)

De dentro do carro, a câmera aponta para a frente, como se fosse a visão subjetiva do passageiro a olhar através do para-brisa. Ouve-se ao fundo, em meio aos ruídos do tráfego, a sublime *Ária na corda Sol*⁶, enquanto o carro adentra um túnel que tanto caracteriza o espírito da metrópole paulista. Perlov diz:

Nas férias do semestre, retorno a São Paulo após uma ausência de vinte anos. Venho a São Paulo para fazer as pazes com a cidade onde cresci e dizer adeus. Achei que meu país estivesse se encaminhando para a destruição. Venho a São Paulo para me despir do passado⁷ (Diário [...], 1983, parte 1).

No cenário político do Brasil, o ano de 1974 sinaliza o início de um processo demasiado lento de abertura para a redemocratização, após dez anos de regime militar repressor e autoritário. Àquela altura, talvez Perlov vislumbrasse faíscas de esperança quanto ao rumo do país onde ele nascera.

Após a sequência do carro pelo túnel, um plano fixo mostra os fundos de uma residência. No seu interior, Perlov explica que está na casa do irmão, mas não consegue filmá-lo. Por que isso acontece? O irmão evita a câmera ou o olhar de Perlov se concentra em outros pontos? Na verdade, ali, ele encontra a empregada, que de início filma como uma vaga silhueta até enquadrá-la mais de perto, em breves planos de conjunto: uma jovem negra em meio à mobília, aos lustres e aos objetos de decoração da casa (Figura 2). Trabalhar como empregada doméstica no Brasil, ele ressalta, trata-

⁶ Trata-se de uma adaptação para violino e piano do segundo movimento da Suíte n° 3 para orquestra de Bach. (Ewen, 1965).

⁷ *During the semester vacation, I return to São Paulo after an absence of 20 years. I come to São Paulo to make peace with the city where I grew up and to say goodbye. It seemed to me that my country was headed for destruction. I come to São Paulo to take leave off my past.*



se de uma das alternativas da população negra para escapar da miséria. Enquanto a moça limpa a casa, ele constata: “*Old memories. Ana. Carmen*”.

Ana, Carmen. Não se sabe a identidade dessas mulheres, mas é clara a relação delas com a empregada na casa do irmão. A condição de serventia de afrodescendentes, em especial o lugar da mulher negra na estrutura social do país, consiste num nódulo doloroso da herança colonial. Ao filmar a jovem negra limpando a sala ornamentada da classe média burguesa, não é difícil perceber a ferida histórica da escravidão com a qual o Brasil permanece vinculado.



Figura 2: *Empregada doméstica*, 2023, grafite s/ papel. Fonte: Acervo pessoal da artista.

A Ária de Bach retorna como um tema que alavanca os planos de percurso nostálgico pela cidade. As imagens em movimento mostram a fachada de antigos sobrados. Em seguida, o centro de São Paulo: faixas de pedestres, vias largas de automóveis, igrejas, calçadas, os detalhes arquitetônicos da entrada de uma livraria, a

biblioteca pública. Cada imagem é motivo para Perlov rememorar: as casas dos colegas de escola; o local exato onde, pela primeira vez, ouviu a ária de Bach; as ruas por onde costumava caminhar para chegar ao bairro judeu; o primeiro livro roubado. Ele cita o trecho de uma canção de Odetta: “*Stranger here, stranger there, stranger everywhere/ I would go home, honey, but I’m a stranger also there*”⁸.

Os versos merecem uma reflexão. Nascido no Brasil, descendente de imigrantes judeus vindos da Palestina, tendo emigrado depois para França e Israel, Perlov sem dúvida foi marcado pela condição de estrangeiro. Segundo Feldman (2017), a produção de *Diário 1973-1983* recebeu, a partir de 1982, financiamento do *Channel 4* (canal britânico de televisão) para finalização e veiculação do filme em episódios na TV. O fato certamente influenciou a opção pela narração em inglês, em vez do hebraico, do português, do ídiche ou do francês. Além disso, em Tel Aviv o inglês é língua fluente para parte considerável da população. Entretanto, em termos estéticos, o inglês falado por Perlov, caracterizado pelo sotaque áspero, soa como uma inadequação, uma descontinuidade permanente do brasileiro judeu pelo mundo, inclusive no seu próprio lugar de origem.

Numa tomada panorâmica, Perlov filma o bairro onde morou, exibindo as casas de dois andares e as ruas largas de paralelepípedos. Conta que ali havia sempre neblina pela manhã. Filma a fachada verde da casa do avô. Em planos aproximados, mostra a janela do quarto que costumava ser o seu e narra o diálogo à época com o avô, quando esse o flagrou fumando na adolescência. De imediato, Perlov fingiu que a fumaça era apenas o ar frio da névoa que costumava envolver o bairro. Toda a cena é invisível, pois funda-se na narração. O avô não aparece em quadro, tampouco o cigarro, a fumaça, a névoa e o interior da casa. Acalentados pela voz de Perlov, nós, espectadores, somos convidados a transpor o registro meramente documental da imagem para sobrepor-lhe outra camada: uma espécie de tecido transparente que vai se colorindo à medida que a voz *over* nos conduz à fabulação.

Segue-se uma série de imagens das diferentes igrejas que compõem a cartografia sentimental de Perlov em São Paulo. De forma brusca, a voz anuncia uma visita difícil e então vê-se em movimento a fachada de um hospital. Perlov diz que o pai, com quem esteve apenas em quatro ocasiões ao longo da vida, acaba de sofrer um ataque cardíaco e ficou com dois dedos paralisados. Ele explica que a paralisia afetará

⁸ Estrangeiro aqui, estrangeiro acolá, estrangeiro em toda parte/ Eu iria para casa, querida, mas também sou estrangeiro por lá (tradução minha).



diretamente o trabalho do pai, que atua como mágico profissional. Esperamos que a câmera nos apresente o pai de Perlov, mas ele não aparece, nem mesmo em fotografia. A figura quase fantasmática de um mágico envelhecido com dois dedos paralisados é acionada pelo filme apenas no nosso imaginário. Por que o pai não é mostrado?

A entrada termina com a ida de Perlov ao cemitério para mostrar o túmulo do avô, cuja lápide traz inscrições em ídiche e hebraico. Todo esse bloco intitulado “São Paulo, Brasil - Fevereiro de 1974” faz referência ao passado. O diário em geral narra o presente ou aquilo que acabou de ocorrer. Neste trecho, contudo, torna-se claro o desejo de Perlov em revisitar experiências passadas, como quem colhe vestígios da própria história. A prática diarística possibilita olhar os lugares por onde viveu há décadas e perscrutar os nós não desatados do tempo. De que modo as tais “velhas memórias” habitam a narrativa fílmica da obra?

Ana, Carmen, o irmão, o avô, a neblina, o pai com dois dedos paralisados – imagens ausentes que integram o fora-de-campo de *Diário 1973-1983*, solicitando ao espectador a faculdade da imaginação para compor personagens, gestos, feições, espaços internos, vizinhanças e climas. Essas imagens, exatamente por não serem reveladas, parecem adensar a narração que se constrói em torno de muitas fraturas, por onde penetramos e desenhamos no escuro, afetados pelas vivências de um homem que nos tem como confidentes.

2. *Julio e Fela fazem uma visita, Maio de 1977* (entre 35min17s e 38min40s)

O casal de amigos vindos do Brasil, Julio e Fela, adentra o apartamento de Perlov em Tel Aviv. Os amigos não se veem há anos e a câmera enquadra primeiramente Julio, a ler seus poemas sentado no chão, de olhos brilhantes. A voz *over* de Perlov se sobrepõe à fala de Julio, chamando atenção para “seu velho sorriso”, em um primeiro plano frontal. Depois a câmera apresenta Fela, uruguaia radicada no Brasil e companheira de Julio.

Numa das raras vezes que ouvimos sua voz em som direto, Perlov pergunta se Fela recorda a canção que ela lhe cantara na ocasião em que se conheceram. Ela canta, de início devagar, tentando rastrear nas lembranças o encadeamento dos versos. Perlov a ajuda e ela então deslança. A voz se amplia dentro do plano. A expressão de seu rosto, visto de perto, é comovente. Enquanto Fela segue cantando, o som direto é atenuado e a voz *over* retorna com o seguinte comentário:



Isso foi há muito tempo. Eu havia adormecido num quarto vazio, estirado sobre quatro cadeiras. Minha cabeça tinha caído pra trás. Cedo pela manhã, Fela, a namorada de Julio, chegou. Ela deve ter pensado que eu estava morto. Entrou em pânico. “Você precisa de alguma coisa? Devo fazer algo por você?” “Sim”, eu disse, “cante uma canção pra mim”. “Qual?”, ela perguntou. “Do seu país”⁹ (Diário [...], 1983, parte 1).

A voz *over* a rememorar tece uma camada de experiências passadas aos planos do presente da filmagem, o que acontece em vários outros momentos. Para nós, espectadores, o sorriso de Julio é visto pela primeira vez, mas a narração invoca uma dimensão nostálgica – a saudade e o anseio de Perlov por rever o sorriso do amigo já tão conhecido – que nos familiariza àquele rosto absolutamente novo.

Na aparição de Fela, Perlov narra toda a cena do dia em que se conheceram, mas tal cena só é dada a ver por força da voz narradora, a plasmar-se no rosto da amiga que se apodera do quadro. Essas imagens ausentes evocadas pelo narrador, não contidas de fato nos planos, mas vislumbradas pelo espectador num exercício ativo de figuração, povoam o lugar da memória nos diários de Perlov.

3. Paris – Setembro de 1977 (entre 44min24s e 48min25s)

Na companhia de Yael, a filha que em breve será recrutada pelo exército israelense, o cineasta retorna aos lugares que frequentava em Paris, tempos atrás, listando aqueles que mais lhe trazem lembranças. Perlov diz que Yael quer conhecer seus velhos amigos: Romaine, Marguerite e Abrasza. Nos arredores do *Musée de l'Homme*, ele mostra à filha as esculturas que aprendeu a contemplar na companhia deles. Narra as perguntas de Yael acerca de uma personagem esculpida em pedra por Carpeaux, exibindo uma lágrima escura na pálpebra inferior: “Por que essa lágrima escura? Ela está chorando?”¹⁰.

Filma uma moça de cabelos volumosos e crespos em meio aos passantes no alto de uma escadaria (Figura 3). Ela folheia com elegância o bloco de notas que retira

⁹ *It was a long time ago. I had fallen asleep in an empty hall, stretched on four chairs, my head falling back. Early in the morning, Fela, Julio's girlfriend, came in. She must have thought I was dead. She was in panic: do you need anything? Should I do something for you? Yes, I said. Sing me a song. Which? From your country.*

¹⁰ *Why this black tear? Is she crying?*

do bolso do casaco. Perlov explica – como se estivesse respondendo a Yael – que aquela jovem não é Romaine, apesar de se parecer bastante com a amiga. O plano em preto e branco se aproxima do rosto da jovem desconhecida, em perfil, sobre um fundo estampado por vitrines, letreiros, anúncios, carros e pássaros levantando voo.

Neste trecho, a narração de Perlov usada para recriar diálogos com Yael produz um leve deslocamento do emissor e dá lugar aos questionamentos da filha, testemunha que parece se deslumbrar com a aparência da estátua de Carpeaux e a semelhança da jovem desconhecida com Romaine, a amiga do pai. Sobre o deslocamento como recurso narrativo, Ricardo Piglia (2012) comenta que

[...] a testemunha certifica a verdade e permite que quem escreve veja a cena e possa narrá-la como se fosse outro. [...] o narrador faz um deslocamento e dá a voz a outro que condensa o que ele quer dizer [...]. Ir em direção ao outro, fazer com que outro diga a verdade do que sente ou do que aconteceu – esse deslocamento, essa mudança funciona como um condensador da experiência (Piglia, 2012, p. 271, 272).

Em outras palavras, o narrador Perlov sai do próprio eixo e faz esse movimento para dar voz à filha, que pode comentar talvez de forma mais distanciada, lúcida e com efeito de verdade aquilo que ele mesmo gostaria de dizer.



Figura 3: *Perfil de moça em Paris*, 2023, grafite s/ papel. Fonte: Acervo pessoal da artista.

No plano seguinte, vê-se uma mulher mais madura sentada numa cadeira de jardim. A voz *over*, intercalada pelo canto dos pássaros, informa que aquela é Romaine na sua casa no sul da França. “Ela me fascina hoje como sempre me fascinou”¹¹, confessa Perlov. Ele a filma em pleno processo de criação dentro de seu ateliê, depois caminhando pelo campo, ao lado dos cachorros.

De volta a Paris, a câmera mostra o interior da casa de Marguerite, onde Perlov morou por dois anos. Ele ganha da amiga uma pequena caixa com 72 negativos das primeiras fotografias que fez na vida, das quais vemos algumas na sequência: o belo perfil da jovem Romaine – que de fato nos faz recordar da moça desconhecida no

¹¹ *She fascinates me today as she always did.*

começo desta entrada –, dentre instantâneos de estações de trem, prédios parisienses e caminhantes solitários perdidos na paisagem urbana.

Não sabemos apontar o que há de fascinante em Romaine, mas aquela amiga de longa data também nos fascina. A voz de Perlov tem o magnetismo da hipnose, por isso tanto Fela quanto Romaine passam a nos encantar, como se as memórias íntimas do narrador – aquelas involuntárias, que nem mesmo ele ousa mencionar com precisão – tivessem se misturado às nossas.

Barthes (1986), ao pensar sobre os efeitos que certos cantores lhe causavam, falava do “grão” da voz, a sua materialidade, o fruto do encontro de uma voz com determinada língua, produzindo determinada música. O grão seria “o corpo na voz que canta” (Barthes, 1986, p. 270). Perlov não canta no sentido convencional, nem entoa versos. Pelo contrário, sua entonação estrita e direta permanece a mesma. O grão de sua voz nos toca pelo timbre, pela discrição, pela manutenção de um ritmo e de um tom sereno oposto aos apelos declamatórios.

Como a memória habita as imagens ausentes?

A imagem, como coisa viva e pensante, é também um território de memórias. Samain (2005, p. 15) diz: “As imagens gostam de caçar na escuridão de nossas memórias. São infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo que de oferecê-lo ao nosso pensamento”. No caso do cinema, as práticas de montagem e edição possibilitam a associação de uma imagem (plano¹²) a outras e a combinação de imagem com sons. Nessas relações de associação e combinação, são produzidos os “movimentos de ideias” (Samain, 2005, p. 23) – e eu acrescentaria –, sensações, afetos e memórias.

¹² Para Aumont (2004), a noção de plano, na fase da filmagem, pode se confundir com a de quadro, campo e tomada. Já na fase de montagem, plano é entendido como a unidade básica para a composição da obra cinematográfica, sendo designado tanto pelo enquadramento quanto pela duração da cena filmada. Neste ensaio, é bom frisar que o conceito de imagem será entendido como o de plano, levando-se em consideração seus aspectos visuais e sonoros.



Figura 4: *Crianças na chuva*, 2023, grafite s/ papel. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Em vez de evidenciar, esclarecer, denominar ou mesmo informar – verbos que tendem a esgotar os signos –, a imagem ausente é um acontecimento que nos põe em suspensão para podermos desenhar, imaginar, vislumbrar, fabular, inventar, figurar, desvairar – verbos da criação e da errância. A memória, não sendo da ordem da visibilidade, habita muito bem as imagens ausentes, constituindo nos filmes-diário de Perlov um espaço virtual pulsante que se equipara em termos de relevância ao espaço verificável dos planos.

Os processos de rememoração, para o narrador de *Diário 1973-1983*, na maioria das vezes se dão no decorrer dos trajetos. É o corpo em movimento ligado à tradição dos *road movies* que se permite durar na contemplação e ser tragado pelas lembranças. Os espaços físicos se configuram como disparadores de memórias, além dos rostos familiares, as formas e os traços das fisionomias que imprimiram em Perlov emoções indelévels. Ao longo dos filmes-diário, curiosamente vamos percebendo que



as impressões e as memórias mais densas do cineasta, impossibilitadas de terem sido abarcadas pelo regime visível da imagem, parecem ter sido deixadas por aqueles lugares onde não adentramos ou aquelas pessoas que de fato não chegamos a ver.

Para Walter Benjamin, como bem argumenta Gagnebin (2014), a atividade da memória requer o esquecimento: “O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no presente, possibilitando o luto e a continuação da vida” (Gagnebin, 2014, p. 248). Segundo Benjamin (2012), o historiador não deve se limitar a descrever fatos passados, mas precisa articular o passado ao presente, de forma sensível, observando como esses fatos ainda ressoam hoje. A meu ver, as imagens ausentes em *Diário 1973-1983* tendem a realizar esse trabalho de rememoração e nos levam ao fora de campo¹³, noção essencial para se pensar o poder do cinema na criação de imaginário. Segundo Aumont,

[...] se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é a sua medida temporal, e não apenas de maneira figurativa: é no tempo que se manifesta os efeitos do fora-de-quadro. O fora-de-quadro como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente (Aumont, 2004, p. 40).

A definição de Aumont permite pensar o povoamento do fora de campo pela memória, dimensão ligada ao tempo e à imaginação. De natureza fraturada, os filmes-diário de Perlov têm no presente o ponto de partida, mas se alargam ao se debruçar sobre o passado – pessoal e histórico – para enfim construir alternativas de futuro. Para Gagnebin (2009), rememorar

[...] implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não

¹³ Há diferentes nomenclaturas para ideias similares, mas não idênticas, como fora de campo, fora de quadro e espaço *off*, por exemplo.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

e1045

teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente (Gagnebin, 2009, p. 55).

Agir sobre o presente significa estar engajado no mundo, inclinado aos encontros, praticando a escuta de si e do outro. São esses os principais pressupostos do cinema documental.

Ao definir a peculiaridade do cinema documental em relação ao cinema de ficção, Ruben Caixeta e César Guimarães (2008) se concentram no modo pelo qual o documentário constrói o embate – mas eu prefiro pensar em *encontro* – entre quem filma e quem é filmado, atentando para o lugar e o valor que são dados “às falas, aos gestos e aos corpos do outro” (Caixeta; Guimarães, 2008, p. 48). Trata-se de uma ética do documentário que se faz vigente na obra de Perlov à medida que o artista expõe de forma honesta seu *modus operandi* precário e busca perceber o outro sem aprisioná-lo ou diminuí-lo.





Figura 5: *Sopa*, 2023, grafite s/ papel. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Ilana Feldman afirma que: “Em *Diário 1973-1983*, a montagem é tão vigorosa quanto invisível, é o trabalho de um perpétuo aprendiz de prestidigitador empenhado em tornar evidente que a intimidade não está naquilo que se mostra, mas naquilo mesmo que se oculta” (2017, p. 8). A fina consciência da linguagem audiovisual e do tipo de cinema em que Perlov não acredita define sua estética minimal e rigorosa. O caráter metalinguístico da obra – a exposição da metodologia de filmagem, bem como do trabalho de montagem e edição, além das notas sobre as aulas no curso de cinema – também contribui para uma pedagogia do documentário contrária aos discursos unívocos e autoritários.

Os filmes-diário fazem crer que, na superfície aparentemente rasa do cotidiano, podem irromper as águas fundas da memória, cujos seres que lá existem – sob a forma de saudade, luto ou nostalgia – poderão nos atrair, mas permanecerão indomáveis.



Referências

AUMONT, Jacques. **O olho interminável** - cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, Roland. **Lo obvio e lo obtuso**. Barcelona: Paidós, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, Brasiliense, 2012.

BLUHER, Dominique. Perlov, Mekas, Morder, Lehman e os outros: à procura de imprevisíveis agitações do cotidiano. *In*: FELDMAN, Ilana; MOURÃO, Patricia (orgs.). **David Perlov: epifanias do cotidiano**. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2011.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. *Pela continuação do mundo (com o cinema)*. *In*: COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DERDYK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DIÁRIO 1973-1983. Direção: David Perlov. Produção: Channel 4; Heroica Filmes. Isarel; Inglaterra, 1983. 05 episódios de 55min cada, 330min no total, sonoro, preto e branco/colorido.

EWEN, David. *The complete book of classical music*. California, Prentice-Hall, 1965.

FELDMAN, Ilana; MOURÃO, Patricia (orgs.). **David Perlov: epifanias do cotidiano**. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2011.

FELDMAN, Ilana. As janelas de David Perlov: autobiografia, luto e política, **Arquivo Maaravi**: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14372>. Acesso em: 17 dez. 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GUTIÉRREZ, Gregorio Martín. David Perlov e a vigília do cotidiano. *In*: FELDMAN, Ilana; MOURÃO, Patricia (orgs.). **David Perlov: epifanias do cotidiano**. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2011.

LÀ-BAS. Direção: Chantal Akerman. Bélgica; França, 2005. 78 min., sonoro, colorido.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

e1045

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARTINS, Luiz Geraldo Ferrari. A etimologia da palavra desenho (e design) na sua língua de origem e em quatro de seus provincianismos: desenho como forma de pensamento e de conhecimento. *In*: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos-SP. **Anais** [...], São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1866-1.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2024.

PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para o novo milênio, **Gratuita** [Cartas para todos e para ninguém], Chão da feira, Belo Horizonte, v. 1, p. 269-273, 2012.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

SAMAIN, Etienne. **As imagens não são bolas de sinuca** - como pensam as imagens. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

WALDEN (Diaries Notes and Sketches). Direção: Jonas Mekas. Estados Unidos, 1968. 173 min., sonoro, colorido.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 2008.

¹ Raisal Christina Lima Saraiva

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC).

E-mail: raisa.christina@gmail.com

