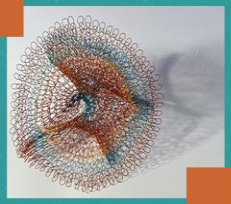
REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 61
SETEMBRO A NOVEMBRO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
REVISTA 61
AÇÃO E FORMAÇÃO: CAMINHOS PARA O EDUCAR E O FAZER EM ARTE


DIÁRIO 1973 - 1983: O COTIDIANO COMO EXÍLIO IDEALIZADO POR DAVID PERLOV

DIARY 1973 - 1983: EVERYDAY LIFE AS AN IDEALIZED EXILE BY DAVID PERLOV

Gabriel Fampa
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, RJ/Brasil

Resumo: O artigo propõe uma investigação da obra cinematográfica *Diary 1973-1983* de David Perlov, cineasta brasileiro radicado em Israel. O foco da presente análise está na compreensão da noção de cotidiano (objeto de perseguição de Perlov em sua obra) como exílio idealizado pelo autor. Nessa perspectiva, que se apoia na análise crítica das noções de arquivo e cotidiano, percebe-se a fabricação da imagem pelo cineasta como meio falho para isolar o presente de significações contextuais e implicações traumáticas do passado. Conclui-se que Perlov vive um modo de produção que o aprisiona em uma permanente busca cujo objetivo será sempre inalcançável: integrar-se a uma atemporalidade e a uma aterritorialidade idealizadas equivalente àquelas que ele enxerga no cotidiano.

Palavras-chave: *Diário 1973 - 1983*. Exílio. Cotidiano.

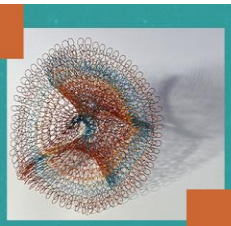
Abstract: The article proposes an investigation of the cinematographic work Diary 1973-1983 by David Perlov, Brazilian filmmaker based in Israel. The focus of the present analysis is on understanding the notion of daily life (the object of pursuit by Perlov in his work) as an idealized exile by the author. In this perspective, which relies on the critical analysis of the notions of archive and daily life, one perceives the filmmaker's fabrication of the image as a flawed means to isolate the present from contextual meanings and traumatic implications of the past. It is concluded that Perlov lives in a mode of production that imprisons him in a perpetual pursuit whose goal will always be unattainable: to integrate into an idealized timelessness and aterritoriality equivalent to those he perceives in daily life.

Keywords: Diary 1973 - 1983. Exile. Everyday life.

O exílio de David Perlov

Quando se escreve sobre o diário fílmico de David Perlov[1], *Diário 1973* -

[1] David Perlov é brasileiro radicado em Israel, país onde assume importância e reconhecimento fundamental para o desenvolvimento cinematográfico documental, especialmente em decorrência da marca não convencional que permeia toda sua produção que resultou em inúmeras discordâncias e atritos com o instituto de cinema israelense. No Brasil, apesar de vir recebendo crescente notoriedade, Perlov ainda é não é amplamente conhecido. Dentre sua filmografia, composta de diversos documentários e filmes de ficção, uma obra, que é considerada um marco para o cinema israelense, ganha interesse especial em minha pesquisa: o diário que filmou durante 10 anos de sua vida, *Diário*



1983[2], é comumente ressaltado que a obra foi criada mediante a condição de migração vivenciada pelo cineasta, que radicou-se em Israel aos 28 anos de idade. Compreende-se que Perlov, em sua situação de estrangeiro no país e sendo negados seus projetos cinematográficos pelo instituto de cinema israelense, teria se restringido a uma espécie de exílio, cujo epicentro seria em seu próprio apartamento[3]. Nessas condições, culminaria seu desejo de realizar a própria investigação. Ele produziria em sua casa os primeiros planos do seu diário ainda experimentando os enquadramentos que mais o agradavam e ainda em vias de conhecer sua câmera recém-adquirida. Nesse processo, seu lar, as ruas que contornam o prédio onde morava, sua vizinhança, sua família, seus amigos e tudo que fazia parte do ambiente de sua vida particular passariam a ser do interesse das lentes de seu equipamento.

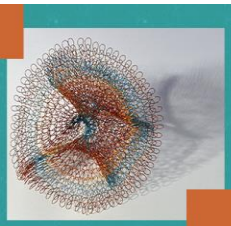
Em *A condição do exílio* (FAMPA, 2018), as bases da investigação estão na identificação entre a produção de *Diário 1973 - 1983* e o citado exílio vivenciado por David Perlov. Procura-se, porém, ir além da percepção do exílio[4] como um mero deslocamento territorial e confinamento espacial em *Diário 1973 - 1983*. O exílio de Perlov, propõe-se, não se restringe a um recorte no território físico, ele se manifesta por vias múltiplas que confluem para formação de uma complexa figura incorporada

1973 - 1983.

[2] A pesquisadora Ilana Feldman curou a mostra *David Perlov: epifanias do cotidiano*, realizada em 2011 no Instituto Moreira Salles (RJ), na qual foram exibidos 11 filmes do artista, dentre os quais *Diario 1973 - 1983*. Para a ocasião, Feldman e a pesquisadora Patrícia Mourão organizaram o catálogo de mesmo nome da mostra que contém textos de diversos autores e artistas e trechos de entrevistas e depoimentos de Perlov. A mostra e a coletânea de textos tiveram importância fundamental para ampliar o contato com o público brasileiro, dando oportunidade para novas gerações de artistas, cineastas e pesquisadores de conhecer a produção e o contexto histórico que envolvem o trabalho de David Perlov.

[3] Nas referências da pesquisa constam contribuições das pesquisadoras Ilana Feldman, Patrícia Mourão e Paola Lagos Labbé, textos do próprio Perlov e outras participações mais pontuais.

[4] Para chegar a uma concepção inicial de exílio, foi abordado na pesquisa o livro *Quando as imagens tomam posição*, de Didi-Huberman. O filósofo entende a situação de exílio como possibilidade de um leito de tomada de posição e de execução de um trabalho. Para tomar posição seria preciso, simultaneamente, "implicar-se" e "afastar-se" do conflito vivenciado de maneira a enfrentá-lo em seu coração, assim como mantê-lo a uma distância que permita sua elaboração e a construção de um olhar crítico em sua direção. Compreende-se a vivência do exílio como um "mover-se e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento (…) supõe um contato, mas o supõe interrompido, se não for quebrado, perdido, impossível ao extremo" (Didi-Huberman, 2017, p. 16).



pelo cineasta em seu diário. Seu exílio se evidencia tanto como gatilho para execução de *Diário 1973 - 1983* quanto como a forma e o conteúdo que costuram suas imagens, sua narração e sua montagem. Caracteriza-se pela reclusão em diferentes esferas e patamares tanto territoriais quanto emocionais, no âmbito artístico e na vida social, em termos familiares e nas relações de trabalho, nos receios e nas motivações. O exílio de Perlov não é somente um refúgio em terras outras, é um movimento para dentro, para dentro do apartamento, para dentro de si, para dentro – e por detrás – das imagens.

Na pesquisa de mestrado *A condição do exílio*, inicia-se a abordagem percebendo-se o peso e a importância da sensação de ser estrangeiro que David Perlov carregava permanentemente, evidenciada ao longo dos seis capítulos de *Diário 1973 - 1983*. Destaca-se quatro principais fatores percebidos no diário que contribuem para que o cineasta sintisse a fixa sensação do estrangeirismo: a imigração para um território de hábitos culturais radicalmente diferentes já em sua fase adulta, o embate constante com as autoridades cinematográficas locais, a erupção da Guerra do Yom Kippur e a impossibilidade de reconciliação com sua terra natal e com seu passado.

Especificamente sobre seus impasses com as autoridades, esses significaram dificuldade ou impossibilidade total de realização de projetos financiados. Compreendemos por *Diário 1973 - 1983* que Perlov procurava liberdade e experimentação criativa, mas encontrou somente conservadorismo e negação. Testemunhamos na obra sua renúncia à instituição cinematográfica de Israel, decisão que o conduz a um estado de ociosidade e desemprego. E é dessa inquietação que nasce a vontade de filmar por si próprio e para si próprio: Perlov compra uma câmera, a aponta janela afora e, depois, cômodos adentro. Assim se inicia o processo de filmagem que resultaria em *Diário 1973 - 1983.*

Nos minutos iniciais de sua obra-diário, Perlov declara seu interesse pelo

cotidiano, e o declara como ponto de partida para uma busca: “Procurar algo distinto”5, diz ao sinalizar desgaste e necessidade de mudança. Essa alternativa é aquela que procura evitar conscientemente algumas das características que acreditava estarem mais presentes no cinema: a mentira, a narrativa e os truques. “Documentar o cotidiano, o ordinário. Sem mais histórias, sem mais enredos, nada artificial”, diz no primeiro capítulo de *Diário 1973 - 1983*. Sua câmera se torna a ferramenta com a qual desempenha uma tarefa: estabelecer uma investigação visual a respeito do cotidiano, estimulado pela vontade de realizar um cinema sem ilusões.

Em sua viagem de retorno a São Paulo, cidade em que morou durante parte de sua juventude, Perlov narra algo essencial no entendimento de *Diário 1973 - 1983*: “Mas era aqui que gostaria de chegar. O bairro judeu, Bom Retiro, que significa a boa aposentadoria. Naqueles tempos, eram judeus, comércio, ativismo político, prostitutas e talvez aqui e ali um pequeno convento. Tudo isso me parece representar a verdade absoluta”. As imagens de seu diário que acompanham essa narração são do fluxo de pedestres anônimos caminhando pelas calçadas, pessoas em uma situação tão característica das grandes cidades.

Com essa verdade, Perlov procurava uma espécie de conexão. Com esse fluxo interminável e fluido que caracteriza o cotidiano, tentava superar um senso de distanciamento que sentia por meio do ato de filmar: “Ainda assim, eu tento manter uma conexão com o mundo, eu quero fazer filmes apenas para reviver um pouco, para manter contato com a realidade”, diz ao gravar as ruas de Tel Aviv. É interessante indagar exatamente a que tipo de “realidade” Perlov faz referência em sua narração, visto que quando assuntos mais espinhosos de sua própria vida vêm à tona, eles permanecem enigmaticamente fora do filme. Enfatiza-se que a “realidade” de Perlov é aquela que acontece naturalmente no fluido das relações urbanas – é algo exterior a Perlov –, é a “verdade” que afirma encontrar em

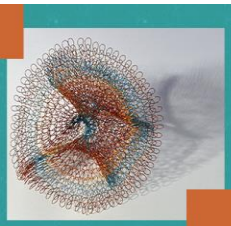
[5] As falas de David Perlov citadas a partir de *Diário 1973 - 1983* são escritas a partir de traduções livres do autor.

situações como nas ruas do citado bairro Bom Retiro.

No artigo *A condição do exílio: a permanência de David Perlov por detrás da imagem em Diary 1973 – 1983* (FAMPA, 2023), considera-se como a sensação de ser estrangeiro e a desconexão com a realidade circundante estão agregadas, dentre outros fatores, a uma quase total ausência da própria imagem de Perlov em *Diário 1973 - 1983* e a uma ambiguidade temporal de sua narração sempre no presente, em oposição ao tempo passado dos registros visuais. Argumenta-se que o narrador-autor de *Diário 1973 - 1983*, David Perlov, está para os espectadores de seu diário em um impreciso espaço atrás da imagem que a câmera produz, o que caracterizaria a permanência do cineasta em uma posição de caráter metafísico em sua própria obra.

Identifica-se em *Diário 1973 - 1983* um novo patamar de distanciamento, de exílio. Não se trata apenas de um exílio em seu apartamento, consequente de desavenças com a instituição local, isolamento social, falta de oferta de trabalhos e sentir-se estrangeiro. Trata-se também de sua manifestação própria, da relação com as imagens, da maneira como sua voz e seus registros chegam até os espectadores na materialidade da obra que deixa, que, como disse o autor, é a manifestação de sua identidade (PERLOV, 2004). O exílio de Perlov se caracteriza por um duplo distanciamento evidenciado, em última instância, pela nossa impossibilidade de precisar a posição da qual ele fala conosco.

> Mediante os fatores apresentados (dos quais destaco a ausência de Perlov do quadro e a dubiedade temporal manifesta em sua narração), considero que a sensação resultante é de que aquele que narra o faz de uma esfera outra, de um exílio dentro da materialidade de sua própria obra (…) Estar atrás da imagem implica ter como referência o próprio equipamento que a produz, mas este é móvel, está em constante fluxo. Câmera e corpo imbricam-se como índices um do outro. O espaço que existe por trás da imagem – fora de suas bordas – é indefinido, enigmático, infinito e atemporal. E é justamente essa a natureza do espaço que ocupa Perlov. Se há uma impressão hipnótica de sua voz, ela é consequência de uma onipresença circundante e invisível que permeia todas as imagens em *Diário 1973 – 1983.* (FAMPA, 2023, p. 442).



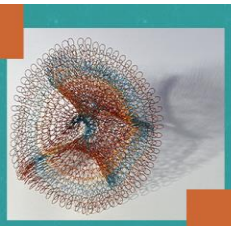
No texto aqui apresentado, tomando por base as considerações apresentadas, objetiva-se oferecer uma perspectiva adjacente e complementar à noção de exílio desenvolvida no citado artigo. Essa nova compreensão coloca o cotidiano investigado por Perlov no centro da reflexão.

Para expor essa perspectiva, faz-se necessário abordar inicialmente questões referentes ao processo de produção de *Diário 1973 - 1983*. Mais especificamente, discutir como a criação de registros pelo cineasta pode ser analisada sob a ótica da fabricação do arquivo, articulando esse tema com uma latente sensação de presente contínuo na experiência visual do diário. Em adição, é preciso discutir a ausência de determinadas imagens na obra de Perlov e como isso afeta a experiência do trabalho. Será oportuno, ainda, aprofundar a análise em uma concepção de cotidiano com o objetivo de estabelecer um diálogo (ou, ainda, uma oposição) em relação ao modo pelo qual ele é idealizado por Perlov em *Diário 1973 - 1983.* Desse modo, será possível apresentar os argumentos centrais desse artigo, que estabelece uma relação entre a busca de David Perlov, a centralidade do cotidiano na obra e uma concepção ampliada de exílio.

A produção do arquivo

As imagens produzidas por Perlov em seu diário viriam a ser assinaladas por situações banais e cotidianas tanto de cunho urbano quanto privado. O foco das cenas se encontram isoladamente no interior de cada registro feito. Era o fato em si que Perlov perseguia; era a própria ação que toma lugar dentro do quadro que importava – e nada mais. No capítulo cinco de *Diário 1973 - 1983*, declara: “É a imagem de um homem correndo que me fascina, não a razão porquê corre, nem para onde ele vai”.

Para embasar o desenvolvimento da reflexão, gostaria de citar a pesquisadora brasileira Ilana Feldman:



> Ainda que todos os filmes de David Perlov sejam atravessados por grandes temas da história judaica, não há hierarquia de interesses. Transitando do geral ao particular, do coletivo ao íntimo, do privado ao político, ele sai de um filme sobre o luto para um documentário sobre a vida em um kibbutz, Tel Katzir 1993 (1993), com seus conflitos, desafios e a chegada de novos imigrantes, retomando, sem nenhuma nostalgia, imagens desse mesmo kibbutz feitas trinta anos antes. Em todas essas imagens, Perlov busca uma poética do cotidiano que dá forma ao mundo e a seus habitantes (FELDMAN, 2011, p. 28).

Feldman se refere a uma nivelação hierárquica no âmbito geral da filmografia de Perlov. Como destaca a pesquisadora, dentre suas obras transita-se entre diferentes esferas, assuntos e temas sob uma ótica constante e particular movida por uma poética do cotidiano. Em diálogo com essa percepção, neste presente texto aponta-se que especificamente no diário do cineasta, *Diário 1973 - 1983*, em meio ao rápido ritmo das sequências visuais, há um esvaziamento da noção de hierarquia entre o conteúdo dos registros apresentados. Imagens de diferentes temas, “do privado ao político”, chegam a nós através de planos que mantêm uma mesma intensidade permanente. Vê-se acontecimentos corriqueiros, desconexos, como um cachorro passeando pela calçada, uma mulher andando de bicicleta e pessoas tomando banho de sol na praia. Em sua apresentação visual, a articulação desses registros não cria, em acordo com o desejo antinarrativo das imagens, a sensação do caminhar por entre um começo, um meio e um fim, mas a de um presente que persiste no desenrolar das sequências. Existe um ritmo que se conserva, atem-se à trajetória visual em curso, ao momento presente da apresentação das imagens.

(IMAGEM 1) *Diário 1973 - 1983*. David Perlov. Audiovisual. Duração: 330min.



A produção de todos esses registros visuais por Perlov – esses fragmentos do cotidiano – torna interessante uma discussão a respeito do tipo de arquivo gerado durante os anos de filmagem de *Diário 1973 - 1983*, etapa anterior à adição da narração na obra[6]. Para abordar esse tema, aborda-se a leitura de *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*, organizado a partir de uma conferência realizada por Jacques Derrida, que, em sua análise, questiona a noção de arquivo como um

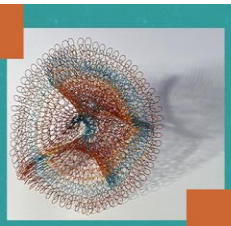
[6] A separação entre as etapas de filmagem e de adição da narração é especificamente abordada no artigo *A condição do exílio: a permanência de David Perlov por detrás da imagem em Diário 1973 - 1983: "*Há uma distância temporal entre imagem registrada e narração adicionada. Enquanto produto fílmico finalizado, o diário é um imbricado de intenções e temporalidades de naturezas distintas: se, em primeiro período, Perlov filmava sem sequer saber se iria algum dia montar o material, em um segundo momento esse mesmo material é organizado e ganha uma narração, esta sim, objetiva e estruturante" (FAMPA, 2023, p. 440).

repositório estável e objetivo do passado, expondo que o dispositivo é uma construção social e política sujeita a interpretações e manipulações. A concepção freudiana de pulsão de morte é utilizada para compreender que haveria um "mal de arquivo", ou seja, uma tendência destrutiva interior ao próprio arquivo.

> […] diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio 'saber de cor'. O arquivo trabalha sempre a priori contra si mesmo (DERRIDA, 2001, p. 23).

Percebe-se que uma contribuição interessante de Derrida é a sugestão do desprendimento do valor absoluto do arquivo. Isso implica a existência de lacunas ausentes nele: o arquivo deixa de ser considerado a verdade histórica por excelência e se torna um indício a ser investigado. Essa concepção seria duplamente verdadeira ao consideramos o arquivo como forma de agenciamento de poder, ou seja, como mecanismo de construção de uma história e de uma memória por aqueles que dispõem dos seus mecanismos de fabricação, ou ainda, como mecanismo de revelação de uma memória por aqueles que têm as condições materiais de análise, interpretação e compartilhamento de pesquisa sobre determinado arquivo.

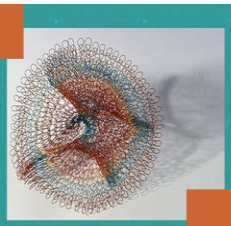
É oportuno notar que a reflexão sobre as lacunas no arquivo pode ser enriquecedora para a análise da obra de David Perlov. Em *Diário 1973 - 1983* existem momentos em que o espectador é deixado de fora, em que toca-se certo limite pelo qual Perlov não permite passar. Para buscar exemplos desses espaços lacunares não é preciso ir muito longe, basta lembrar que quando o cineasta encontra sua casa da infância, em Belo Horizonte, não a mostra com nitidez. Muito menos entra nela com objetivo de nos revelar seu interior. O mesmo ocorre na reunião com seu pai no hospital, situação especialmente interessante, pois demonstra que o fato de não ter filmado não significa que Perlov não foi de encontro à situação em questão: o cineasta foi, de fato, encontrar seu pai, mas não fez nenhum registro.



De modo geral, as omissões lacunares do diário (cenas inusitadamente ausentes) se relacionam com eventos dramáticos da infância do artista e com assuntos familiares em aberto. Parece tratar-se aqui muito menos de um mecanismo consciente de construção fragmentada e de manipulação de uma história por meio do arquivo e mais de uma verdadeira impossibilidade emocional por parte do autor de realizar o registro. Perlov parece querer se aproximar dessas lacunas, mas encontra terrível dificuldade em fazer isso.

Até mesmo quando se aproxima de locais mais pontuais como a casa de seu irmão, por exemplo, Perlov foca sua câmera no que há de mais cotidiano: a diarista fazendo a limpeza da sala de estar. A guerra, evento incidente de grandes proporções, é filmada através da televisão por meio do noticiário que se repete diariamente no mesmo canal e no mesmo horário. Mesmo inserido em contextos atípicos, Perlov procura os gestos cotidianos que afloram diante de sua câmera. Faz isso para tornar, justamente, possível o registro: se se vê incapaz de filmar seu pai no hospital, filma pedestres caminhando em frente ao prédio enquanto descreve muito brevemente seu estado de saúde. Enquanto a narração é mais detalhada no que diz respeito aos eventos de difícil digestão, os registros visuais são diferentes, são fruto, ainda que haja exceções, de uma distância segura do objeto, caracterizada por uma banalidade cotidiana. Nota-se um movimento contraditório: o cineasta ora procura por meio da imagem uma conexão com a realidade, ora evita fazer dessa realidade imagem.

O cotidiano, desse modo, funciona como plano de fundo para momentos em o cineasta entra em contato com questões delicadas da sua história pessoal. Isso ocorre justamente porque Perlov vê no cotidiano a possibilidade mínima da leveza que não encontra em sua própria vivência: o cotidiano é sua escolha temática não por acaso. Como consequência, há certo vazio nas imagens de Perlov mediante sua narração, que é dotada – ela sim – do que poderíamos caracterizar como uma maior



densidade narrativa.

É do interesse deste artigo notar que Derrida considera que o ato de arquivar é, em parte, motivado pelo desejo de afastar a memória pessoal do evento arquivado. É um modo, em outras palavras, de livrar a memória do papel de guardar determinados dados. Seria possível considerar a fabricação irrefreada da película cinematográfica por Perlov como tentativa de desprendimento de dados guardados em sua memória[7] pessoal? Ainda que não seja possível nem necessariamente interessante oferecer uma resposta objetiva a essa indagação, ela nos ajuda a notar no ato de registrar uma tentativa de deslocar os fatos passados de uma posição de protagonismo do presente. Perlov filma o presente para tentar, como faz na ação que captura pela câmera, isolá-lo de todas as significações para assim se conectar com ele.

Deparamo-nos assim com outro paradoxo de Perlov: a tentativa de isolamento e de inserção em um presente por meio de uma ferramenta cuja função é criar arquivos. Essa tentativa se revela, entretanto, como um ciclo vicioso e ineficiente. A próxima tomada não difere da anterior porque ambas têm a mesma motivação: uma causa interior, uma busca de presença e, acima de tudo, de presente. Para quem já filmou, não é difícil lembrar a sensação de inserção no momento presente da cena gravada durante o ato da filmagem. A sensação, porém, dura somente enquanto dura a gravação da cena, depois que essa sensação e o arquivamento se tornam fato passado, e é necessário sempre um novo plano. Como consequência, torna-se preciso filmar continuamente para se manter no presente.

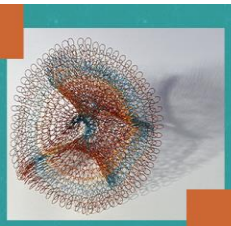
[7] A partir da leitura de Derrida, pode-se pensar em um conceito de memória que seja fluido, instável e permeado por lacunas e contradições. A memória, nesse sentido, não seria um registro objetivo e preciso do passado, mas uma construção subjetiva e contingente que está constantemente sendo moldada e reconfigurada. Não é uma entidade estável, mas um processo contínuo de rememoração e esquecimento. Ela é construída através de atos de interpretação e seleção, e sujeita a transformações ao longo do tempo (DERRIDA, 2001).

O sonho do cotidiano

Cansado de batalhas frustradas, de um falso diálogo com autoridades cujas respostas vêm sempre de cima e de uma relação hierárquica desgastante, Perlov parece buscar a veracidade e simplicidade que residem nas expressões habituais da vivência diária. Porque aqui, para o cineasta, não há máscara – há apenas a genuinidade dos gestos. Não é por acaso que a figura humana desperta tamanha atração ao cineasta. “É somente nos gestos em que acho, às vezes, um interesse”, diz Perlov em seu diário ao filmar duas mulheres em um café. “Elas são naturais”, prossegue. É da figura humana que despertam os gestos corriqueiros que lhe causam tamanha atração, esses gestos banais carregam a naturalidade cume da cotidianidade. Os gestos são o próprio cotidiano, carregam em si sua essência e, acima de tudo, tornam possível seu registro pela câmera. A narrativa planejada, o roteiro, os atores, a preparação prévia: eis os artifícios que Perlov procurava evitar. No cotidiano, ao contrário, encontra o gesto autêntico das manifestações pessoais.



(IMAGEM 2) *Diário 1973 - 1983*. David Perlov. Audiovisual. Duração: 330min.



É curioso pensar que é justamente no cotidiano, atentando a uma perspectiva divergente oferecida por Henri Lefebvre, que o sistema burocrático e sua estrutura hierárquica – este com o qual Perlov mantinha tantas divergências – se manifestam. A vida diária seria organizada por subsistemas que permitem organizar funcionalmente a cotidianidade em prol da indução individual e coletiva ao consumo e da manutenção de estruturas de poder vigentes (LEFEBVRE, 1991). Não existe, nesse sentido, separação entre as esferas privada e institucional, como poderíamos intuir pelo recolhimento de Perlov, visto que a última penetra na primeira por meio da propaganda, da burocracia e das decisões das autoridades que serão sentidas por cada indivíduo em sua esfera mais íntima.

A guerra, por exemplo, tem papel fundamental na construção de *Diário 1973 - 1983*. Perlov acompanha pela televisão a trama política e o clima que anteveem a eclosão da Guerra do Yom Kippur no ano que inicia seu diário. O conflito armado, a política da dominação, o temor do confronto iminente e a violência fazem parte da realidade de Israel. O dia a dia do cidadão israelense é profundamente marcado pela presença e ameaça da guerra. Não é à toa que suas consequências estão tão presentes em *Diário 1973 - 1983*, em que pretende-se uma investigação do cotidiano da cidade. As cenas de batalha são especialmente tratadas no quarto episódio, no qual, ainda na cartela de abertura, Perlov contextualiza a situação presente: “1982, Israel invade o Líbano”.

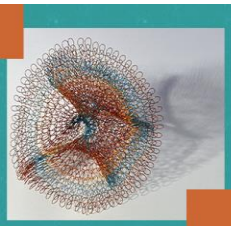
Sobre o telejornal, pelo qual acompanhava as notícias do conflito, Perlov diz: “Nossos repórteres de televisão, até mesmo em seu melhor, parecem deixar a guerra fora da tela. Essa poderosa máquina de informação tem um verdadeiro mestre: conformidade. Palavras, imagens, informação rasa. Guerra, mas não seus desastres”. Para o cineasta, o telejornal é a máquina ineficiente da verdade, a meia-verdade. Apesar de tratar a guerra, oferece somente o simulacro passível do

consumo e da aceitação, induz ao estado de apatia, da insatisfação passiva. É interessante notar que para Lefebvre, em oposição, algo da natureza desse mesmo simulacro oferecido pela televisão penetra as camadas das próprias relações sociais banais da vida cotidiana, manifestando-se no diálogo direto entre indivíduos e assumindo caráter universal.

> Somente o discurso persiste, como fundamento das relações sociais. Sem critério, nem de verdade nem de autenticidade, nem mesmo de objetividade, o que quer dizer que as relações perdem a sua base. O discurso, forma de comunicação, torna-se também o seu instrumento e conteúdo. (LEFEBVRE, 1991. p. 127).

Para o sociólogo, o cotidiano seria marcado pelo controle e pela indução de comportamentos passivos dos quais não se quer ter ciência, ainda que lampejos de sua natureza cheguem até nós. Não aceitamos reconhecer sua lógica e, quando nos damos conta de sua existência, a negamos. A perspectiva de Lefebvre de que esse discurso dissuasivo de negação de uma realidade latente penetra e faz a vida cotidiana torna ainda mais evidente – por oposição – o quanto para Perlov o cotidiano que deseja investigar assume um status autêntico e puro no qual parece não penetrar forças de nenhuma autoridade, manifestação burocrática ou hierarquia.

Para o cineasta, o cotidiano se caracteriza como um território ideal, imaculado, inalcançável. Em *Diário 1973 - 1983*, a narração é o que faz do cotidiano um lugar caracterizado, um objetivo a ser perseguido. A imagem, em paralelo, funciona como indício da possibilidade de existência e suposto alcance desse lugar. Se há uma tentativa de conexão com a “realidade” por meio da câmera, essa realidade quer ser como o próprio cotidiano idealizado por Perlov: uma terra na qual não existe passado nem futuro, na qual existem apenas os fatos em si, isentos de julgamento, isentos do peso de sua própria história, isentos de um porquê. Para Perlov, é a imagem fabricada pela câmera que tem o poder de retirar ações do contexto, fatos de sua inserção temporal, movimentos de suas motivações. É o enquadramento que desloca seus objetos de suas redes de significação, que os isola do que está fora de quadro.



É preciso pensar no momento em que Perlov percorre como passageiro de um carro as ruas de Paris, apontando sua câmera pela janela: “Eu sonho em ter uma câmera de vídeo comigo para vagar pelas cidades, se possível, em um táxi, deixando o ritmo dos semáforos ditar o frame”, diz. Eis uma forma de permitir que a imprevisibilidade tenha papel primário na captura desse cotidiano que se desenrola na frente de Perlov. É como se o cineasta e sua câmera ficassem sujeitos ao mesmo acaso ao qual a vida lá fora também está. As forças invisíveis que guiam o dia a dia agora definem também o percurso de Perlov e o desenrolar do registro fílmico.

> Nesta passagem, acho curioso como Perlov descreve um sonho, no sentido de uma vontade última inacessível, que resume exatamente o que já está se desenrolando na cena. Ao frisar o aspecto onírico desse desejo, o cineasta nos deixa perceber, afinal, o caráter verdadeiramente utópico de suas motivações. O sonho do ritmo dos sinais que guia o enquadramento é o sonho da integração com o cotidiano, é a captura da essência que procura. Deixar o carro guiar o quadro é um modo de se aproximar dessa vontade ideal, onde autor, equipamento e objeto se fundem em um fluxo movido por certa naturalidade e casualidade genuína do movimento cotidiano. (FAMPA, 2023, p. 436).

Para David Perlov o cotidiano se coloca como a própria possibilidade de um exílio alternativo ao que o mantém na condição de restrição em seu próprio espaço. Para alcançar o cotidiano como meta de um exílio autoimposto, porém, não há caminho definido. É um exílio idealizado, impossível, ao qual Perlov nunca penetra plenamente. É um sonho. Forneceria simultaneamente a possibilidade de contato do indivíduo com o mundo a sua volta e a diluição desse mesmo indivíduo em um fluxo atemporal e sem espaço definido. Ainda, é importante frisar a evidenciação aqui de um desejo de abdicação da necessidade de escolha nesse cenário idealizado.

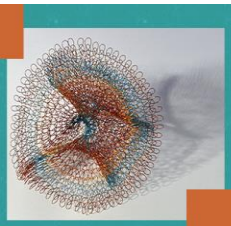
Em *Diário 1973 - 1983*, a câmera é a ferramenta ideal de trabalho. Existe a sensação de que ela fabrica em tempo real, ou seja, a sensação de que sua produção de imagens acompanha o desenrolar de um agora, mecanismo essencial para satisfação da necessidade de conexão com o presente. E, curiosamente, na

tentativa de se conectar ao presente, Perlov cria uma obra que se qualifica como território da rememoração: ora como peregrinação geográfica aos lugares que protagonizaram os eventos do passado, ora como máquina de registro e fabricação de arquivos, ora como revisitação do material gravado para que se possa narrar a partir dele.

O cotidiano perseguido por Perlov é metafísico como é metafísica a figura do narrador-autor em *Diário 1973 - 1983.* Perlov vê nele o âmbito ideal para procurar construir seu cinema sem ilusão, composto apenas do desenrolar dos acontecimentos da vida isentos de uma fabricação exterior narrativa. Qualifica-se como a terra prometida de Perlov, na qual existe a presentificação plena e constante. O cotidiano não é definido por delimitação espacial, não existe disponível ao toque. Ele é, em sua idealização, isento de territórios e fronteiras. Se Perlov se sente um estrangeiro onde quer que esteja, seja no Rio de Janeiro, Tel Aviv ou São Paulo[8], é porque sua sensação de não pertencimento ultrapassa qualquer dimensão territorial. Nesse sentido, o cotidiano é o exílio ideal que procura: por ser aterritorial, haveria finalmente a possibilidade de superação da sensação de ser estrangeiro.

Perlov, entretanto, não atinge o contato que procura por meio da câmera, não penetra no cotidiano, não alcança sua verdade. Seu objetivo permanece em um estado como o próprio cotidiano, em constante vir a ser. Não contempla sua busca porque se os limites do quadro da câmera ou as bordas da janela de seu apartamento fazem um recorte na realidade que vê e a isolam de seu contexto e motivações, o cineasta não consegue fazer esse mesmo recorte com sua própria existência. Durante *Diário 1973 - 1983*, não consegue desvincular o presente do peso de tudo que vem antes dele, de tudo que está ligado a ele. Não consegue, tampouco, desvincular, apesar da sua reclusão, a vida íntima das incidências não desejadas da vida pública.

[8] "Estrangeiro aqui, estrangeiro ali, estrangeiro em todo lugar", diz Perlov em *Diário 1973 - 1983*.



É possível considerar que o diário de Perlov se apresenta como a manifestação de um problema de existência, mais especificamente, como um problema de existência no presente. Poderia ser sua inquietude fruto da difícil compreensão de que não existe, afinal, um lugar de pertencimento pleno? Perlov procura se aproximar do cotidiano, mas, em última instância, não parece ser capaz de se conectar nessa aparente liberdade e leveza existencial intrínsecas da banalidade do dia a dia, ele é somente capaz de observar os fatos que acontecem diante dele: “A observação tornou-se a essência da minha existência”, virá a dizer no capítulo cinco.

No presente artigo argumenta-se que o exílio ideal de Perlov está à distância do olhar e, ao mesmo tempo, infinita e permanentemente longe. “Ainda acredito que para além daqueles arbustos, irei encontrar uma pequena baía aquecida e vozes receptivas”, declara enigmaticamente em seu diário. Nota-se: Perlov consegue apenas intuir e observar o percurso do exílio – não do exílio que o restringe ao seu apartamento, que o restringe a um estado de apatia e resignação, mas daquele que o libertaria, daquele que seria em si, a todo momento, a vista pela janela de seu apartamento que tanto o atrai.

À câmera de Perlov é dado o papel de tanto concretizar quanto impedir seu exílio idealizado em *Diário 1973 - 1983*. A imagem que é produzida por ela vive dois tempos, como em dois tempos é construído o diário. Enquanto existe no visor da câmera, a imagem é o meio pelo qual Perlov procura sua verdade, o meio pelo qual procura a conexão com o mundo. Quando passa a existir como arquivo, inscrita na película, é material de construção de uma obra. Nesta etapa, o recorte que via no visor da câmera se torna arquivo, firma-se como indício de um passado – e assim Perlov sente a necessidade de mirar sua câmera novamente. É em uma dupla manifestação que Perlov se encontra em *Diário 1973 - 1983*, em um modo de produção que o aprisiona em uma permanente busca cujo objetivo será sempre inalcançável: aproximar-se de uma atemporalidade e de uma aterritorialidade idealizadas equivalente àquelas que enxerga no cotidiano, para nelas penetrar e

existir.

Referências:

FAMPA, Gabriel. *A condição do exílio*. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais). Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2018.

FAMPA, Gabriel. A condição do exílio: a permanência de David Perlov por detrás da imagem em Diary 1973 - 1983. In: *ARS (São Paulo)* vol.21, p. 415-454, 2023 (Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/issue/view/12902/2764

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição – O olho da história, I*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2017.

FELDMAN, Ilana. As janelas de David Perlov: autobiografia, luto e política. In: *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, vol*.11, n.20, 2017. Disponível em: https://9h.fit/SmN3OE. Acesso em: 25 maio, 2023.

_____. David Perlov: epifanias do cotidiano. In: FELDMAN, Ilana; MOURÃO, Patrícia (Org.) *David Perlov: epifanias do cotidiano*. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2011.

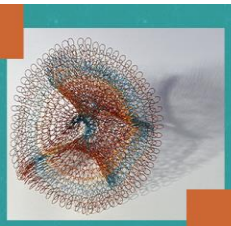
FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In*: Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII.* Rio de Janeiro: Imago, 1980.

HALKIN, Talya. *The Diary of David Perlov.* 2003. Disponível em: http://davidperlov.com/text/The_Diary_of_David_Perlov.pdf. Acesso em: 25 maio, 2023.

LEFEBVRE, Henri*, A vida Cotidiana no Mundo Moderno*. Tradução: Alcides João de Barros. São Paulo: Ática, 1991.

MOURÃO, Patrícia. As despedidas de David Perlov. In: *Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em comunicação e Semiótica.* v.48 n.1, 2023. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/58051/41730. Acesso em: 25 maio, 2023.

PERLOV, David. *My Diaries.* 2004. Disponível em: http://davidperlov.com/text/My_Diaries.pdf. Acesso em: 25 maio, 2023.

REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 61
SETEMBRO A NOVEMBRO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
REVISTA 61
AÇÃO E FORMAÇÃO: CAMINHOS PARA O EDUCAR E O FAZER EM ARTE


Gabriel Fampa
Doutorando em Arte, Imagem e Escrita pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes/UERJ) (bolsista CAPES). Mestre em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2018 (PPGAV/EBA/UFRJ). Graduação em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2013 (IFCS/UFRJ). Licenciatura em Artes Visuais pela Claretiano em 2021. Participante do Programa de Formação Práticas Artísticas Contemporâneas (PAC) na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage. Realizou cursos de especialização nas áreas da prática artística e história da arte. Atua com diferentes meios na prática artística, dentre os quais destacam-se a fotografia, o viídeo e a escrita. Desenvolve pesquisas no campo da arte contemporânea, nos temas do exílio, da linguagem, do absurdo, da materialidade e da acumulação.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1547-0956
E-mail: gabrielfampa@gmail.com

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 18 de março de 2024
Aceito em 1º de maio de 2024
Editor responsável: Júlia Maria Hummes (FUNDARTE)
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.
Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/