



As janelas de David Perlov: autobiografia, luto e política

David Perlov's Windows: Autobiography, Mourning and Politics

Ilana Feldman*

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) | São Paulo, Brasil

ilafeldman@gmail.com

Resumo: Diante da problematização do campo da escrita de si e de seu cruzamento com cinema, testemunho, memória, crítica do sujeito e da dimensão confessional-testemunhal da cultura, o artigo tem como horizonte a investigação de modos políticos de enunciação e subjetivação, efetivados por meio dos diários cinematográficos de David Perlov, cineasta brasileiro-israelense. Nesses diários, realizados entre os anos 1970 e 2000, a errância, o trauma, o exílio e o luto são figuras de uma enunciação subjetiva e de uma narrativa em trânsito constante, para as quais o deslocamento, não sendo apenas geográfico, faz a passagem da identidade à alteridade, do singular ao coletivo, do trauma ao luto, do privado ao político.

Palavras-chave: Autobiografia. Luto. Política.

Abstract: Given the problematic field of autobiographical writing and their interlacement between film language, testimony, memory, subjectivity's critique, and the confessional and testimonial traits of our culture, this article has as its main perspective the investigation of the political subjectification and enunciation modes expressed by the cinematographic diaries of David Perlov, Brazilian-Israeli filmmaker. In these diaries, between 1970 and 2000, errancy, trauma, exile and mourning are figures of a subjective enunciation and narrative in constant movement, for which the displacement, not only geographic, makes the transition from identity to otherness, from trauma to mourning, from the private sphere to politics.

Keywords: Autobiography. Mourning. Politics.

* Doutora em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), com estágio no Departamento de Filosofia, Artes e Estética da Universidade Paris VIII. Pesquisadora e crítica de cinema, atualmente, realiza pós-doutorado em Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com bolsa FAPESP.



*Na minha vida existem muitas janelas
e muitos túmulos
Às vezes eles trocam de papel:
então uma janela se fecha para sempre
então através de um túmulo
eu posso ver
muito longe*

(Yehuda Amichai)¹

1 Autobiografia

David Perlov é um cineasta incomum. Brasileiro, mas considerado o precursor do cinema moderno israelense,² construiu uma filmografia singular, caracterizada pela tensão entre o público e o privado, o cotidiano e o sagrado, o poético e o político, a história coletiva do século XX e sua fascinante jornada pessoal, marcada – no pleno sentido de uma cicatriz – por uma série de deslocamentos geográficos e por uma forte sensação de não pertencimento. “Estranho aqui, estranho lá, estranho em todo lugar. Eu poderia ir para casa, querida, mas ainda sou um estranho lá”, afirma Perlov citando uma canção de Odetta,³ enquanto observa, através da janela de um carro e depois de 20 anos de ausência do Brasil, passantes em uma rua quieta de São Paulo.

¹ “Dans ma vie il y a beaucoup de fenêtres / et beaucoup de tombes / Parfois ils échangent leurs rôles: / alors une fenêtre se ferme pour toujours / alors par la tombe / je peux voir / très loin.” (AMICHAÏ, 2006, p. 165.)

² Para alguns críticos, como o israelense Uri Klein (crítico do jornal israelense *Haaretz* desde 1987 e professor de teoria e história do cinema na Universidade de Tel Aviv), os seis capítulos que compõem *Diário 1973-1983* se afirmam como uma das obras mais importantes da história do cinema israelense, assim como uma das mais expressivas criações culturais do país.

³ A canção “Stranger here”, cantada por Odetta Holmes (1930-2008), nos remete a um belo texto de Georges Perec: “Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque



Nascido em uma tradição – a judaica – que, tendo interditado o culto à imagem, operou na cultura um retraimento do visível ao legível e audível, Perlov dedicou-se, paradoxalmente, ao longo de sua vida e obra, à realização de uma “escritura imagética da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 30). Dentre os diversos filmes realizados por ele, *Diário 1973-1983* (1985), filmado, escrito e montado durante mais de 10 anos (cuja narrativa desloca-se entre Tel Aviv, Paris, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Lisboa), constitui sua obra mais importante e vigorosa, acrescida dos também autobiográficos *Diários revisitados 1990-1999* (2001) e do ensaio fílmico *Minhas imagens 1952-2002* (2003), seu filme-testamento. Se, costuma-se dizer, o judaísmo é a expressão de um olho que se fechou para que a palavra fosse ouvida (FUKS, 2000, p. 109), cuja prece principal tem o nome de *Schemá* (Escuta), Perlov fez da palavra, no âmbito de sua autobiografia, imagem, nos fazendo ver e escutar.

Somam-se a essas obras dois outros filmes que, embora não tratem diretamente da própria vida do cineasta, inauguram em Israel a questão do testemunho no cinema, bem como a particularização da enunciação fílmica por meio da inserção da voz off do documentarista, em detrimento da enunciação “neutra” própria aos discursos oficiais e genéricos da grande política. São eles: *Biba* (1977), primeiro filme de Perlov narrado na primeira pessoa do singular e único a portar um nome próprio, sobre a dor de uma mulher que perdera o marido na guerra de Yom Kippur, e *Memórias do julgamento de Adolf Eichmann* (1979), em que Perlov entrevista, na própria sala de estar de sua casa, algumas das testemunhas (ou filhos de testemunhas) do emblemático julgamento⁴ ocorrido em 1961, fundindo nesse simples gesto, literalmente, o pessoal ao político.

Relacionando a escritura de seus diários cinematográficos a um “ato de guerra”, assim como de desespero, Perlov confere ao gênero uma radicalidade que não existia no cinema israelense de então. Em *Diário 1973-1983*, é a primeira vez, nessa cinematografia, que a investigação sobre si e sobre o olhar político daquele que filma

chose de moi-même; quelque part, je suis ‘différent’, mais non pas différent des autres, différents des ‘miens’”. (PEREC, 1980.)

⁴ O julgamento do oficial nazista Adolph Eichmann em Israel, em 1961, inaugura, segundo Annette Wieviorka, uma “era do testemunho” em países como França, Estados Unidos e Israel, quando o testemunho (sobretudo aquele decorrente dos genocídios) passa a reivindicar um lugar privilegiado no espaço público e na construção das identidades individuais e nacionais. (WIEVIORKA, 2009, p. 81.)



se torna uma questão cinematográfica. É a primeira vez, nessa cinematografia, que a enunciação na primeira pessoa toma forma, situada na voz corporificada e ritmada do próprio Perlov.

Entretanto, esses anos da vida de David Perlov não nos são apresentados a partir de um prisma estritamente confessional, que faria do egotismo e da capitalização das questões do “eu” sua matéria primordial. De modo contrário, a imbricação entre história, política e experiência subjetiva faz de seus diários um caderno de notas audiovisuais, atravessados e perfurados pelos fragmentos do mundo, mas estruturados, sendo essa sua enorme beleza, de maneira bastante romanesca. Se é fato que o romance, gênero que deve muito aos diários, ensaios e confissões, tem secularmente funcionado como um importante meio de ancoragem da identidade do indivíduo moderno, de algumas décadas para cá o campo da imagem, como mediação social, passou a operar como o lugar prioritário onde se performam formas de vida: formas de ser, de aparecer e de se reconhecer como sujeito.

Nos diários de Perlov está em jogo um duplo movimento. De um lado, trata-se de um processo de constituição de si, constituição de um sujeito permanentemente inacabado, opaco e em trânsito. De outro, trata-se da construção de uma topografia poética do real cujo teor testemunhal aponta para a necessidade de dizer e impossibilidade de nomear: experiência traumática e negativa que se encontra na base do sujeito, da linguagem e da imagem. Pois se as palavras, assim como as imagens, fundam a sua própria realidade, elas também testemunham a presença de uma ausência tão irreparável quanto constitutiva – ausência que será perseguida por Perlov ao longo de sua obra autobiográfica. Tal como não cansou de salientar Blanchot ao longo de sua obra, a característica da imagem seria a de afirmar as coisas em sua desapareição, a de tornar presente a ausência que a funda (Citado por LEVY, 2003, p. 28).⁵

“Viajo para conhecer a minha geografia”, poderia dizer Perlov fazendo eco à frase de Marcel Réja citada por Benjamin em suas *Passagens* (2006, p. 58), para quem o conceito de experiência (*Erfahrung*) e de sua perda, fundamental no mundo moderno, carregaria em sua própria etimologia a palavra viagem (*fahr*). Portanto, nesses

⁵ Para Blanchot, se a literatura é o Fora, um não lugar sem intimidade, sem interior oculto, também a imagem “consiste em ser inteiramente sem intimidade e, no entanto, mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro íntimo”. (BLANCHOT, 1987, p. 36.)



diários, a errância, o trauma na infância, a sensação de estar exilado no país que voluntariamente escolheu como lar, a necessidade do luto, o engajamento político no cotidiano e a busca por uma ausência fundadora – que é sempre a busca por uma origem, seja no cinema, seja na vida – são figuras de uma enunciação subjetiva e de uma narrativa em trânsito constante, para as quais o deslocamento, não sendo apenas geográfico, faz a passagem da identidade à alteridade, da casa à rua, do singular ao coletivo, do trauma ao luto, do privado ao político. Nesse movimento, sua autobiografia – aberta, como uma janela, ao Fora – se torna biografia do outro, ou “alterbiografia”, biografia de todos nós.

2 Olhar estrangeiro

Judeu laico, filho de um mágico itinerante e de uma mãe iletrada, David Perlov nasce no Rio de Janeiro em 1930, mas passa sua primeira década de vida em Belo Horizonte, sendo criado, junto a seu irmão, pela mãe e por Dona Guiomar, espécie de mãe de criação, filha de escravos e fervorosamente protestante – cujas superstições Perlov buscará, em seus diários filmados, enfrentar. Aos 10 anos muda-se com o irmão para o bairro da Vila Mariana, em São Paulo, onde passa a viver com o avô, abandonando uma infância sofrida e nada protegida. Entre os estudos em um colégio estadual e as viagens de bonde, Perlov dedica-se ao desenho e ao movimento juvenil socialista-sionista Dror, onde conhece Mira, que será sua companheira por toda a vida e também produtora de *Diário 1973-1983*.

Tendo sido no Brasil aluno do pintor Lasar Segall, de quem, aliás, Mira Perlov fora modelo, Perlov emigra para Paris em 1952, com apoio financeiro da Agência Judaica, onde realiza informalmente seus estudos na Escola de Belas Artes francesa. Entretanto, após a impactante experiência de ter assistido por acaso a *Zero de conduta* (*Zéro de Conduite*, 1933), de Jean Vigo, e nada contente com a guinada abstrata da pintura, Perlov abandona os pincéis (embora continue dedicado a uma intensa e bela produção de desenhos) e se aproxima da Cinemateca Francesa. Mais tarde, torna-se assistente de Henri Langlois, então diretor da Cinemateca, e colabora com Joris Ivens, mestre do documentário poético. O cinema se apresenta então como uma nova paixão, pelas possibilidades estéticas, humanas e críticas que esse meio lhe oferece. Pelas possibilidades, por meio da montagem de fragmentos filmados, de recompor a história, dando à cronologia das datas uma fisionomia.⁶

⁶ Para Perlov, assim como para Benjamin em seu projeto das *Passagens*, “escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia”. (BENJAMIN, 2006, p. 518; p. 595.)



Tal paixão leva Perlov a angariar todos os esforços possíveis para a realização de seu primeiro filme, o curta-metragem *Tia chinesa e os outros* (1957), feito a partir de um caderno de desenhos apresentado à Perlov pela família com quem morava em Vitry, um arrabalde de Paris. O caderno, desenhado em 1894 por Marguerite Bonnevoy,⁷ uma menina com então quatorze anos (e que morreria aos vinte e um de tuberculose), era uma lembrança amarelada pelo tempo e carregada de dura crítica social à sociedade francesa de fins do século XIX. O crítico e patrono do cinema brasileiro, Paulo Emílio Salles Gomes, após ter assistido ao filme em Paris, ainda não de todo finalizado, escreve no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1956, que a mutação do pintor em cineasta, “discípulo de Vigo”, processou-se na úmida melancolia de Vitry, um lugar imensamente triste. Ao que Perlov lhe responderá em uma carta escrita em 1957: “Considerar-me como discípulo de Vigo é um elogio muito grande e que já não sei se posso suportar. De qualquer forma há grandes homens com pequeninhos discípulos.”⁸

No início de 1958, Perlov muda-se definitivamente para Israel, indo ao encontro de Mira e refazendo o caminho de sua própria diáspora originária. No *kibutz* Bror Hayil, conhecido pela expressiva presença de brasileiros, nascem em 1959 suas filhas, as gêmeas Yael e Naomi, presenças fundamentais em sua obra autobiográfica – a qual vai se estender até fins dos anos 90, com os três capítulos que compõem o *Diário revisitado 1990-1999* (2001), e, posteriormente, com o ensaio fílmico *Minhas imagens 1952-2002* (2003). Em 1961, a família muda-se para Tel Aviv, onde Perlov, anos mais tarde, desenvolve seu aguçado senso de observação e precisão formal por meio das janelas de seu apartamento. Em um país que escolheu como lar, escolha carregada de sonhos, mas também de frustração e ativo inconformismo, sua família torna-se seu povo primeiro, embora ele nunca tenha se sentido em casa na própria casa – o que não deixa de ser um princípio ético ou moral. Como escreve Edward Said em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, citando Adorno, “faz parte da moralidade não se sentir em casa na própria casa” (2003, p. 58).

⁷ BONNEVAY, 2009.

⁸ A versão em *fac-símile* da carta de Perlov a Paulo Emílio Salles Gomes, datada de 29 de janeiro de 1957 e escrita de Paris, encontra-se em: FELDMAN; MOURÃO, 2011. p. 74-79.



3 Recusa da intimidade

É fato que uma vida jamais explica uma obra e as análises que buscam exclusivamente coerência biográfica e autoral tendem a ser, para dizer o mínimo, empobrecidas e reducionistas. Como defendia Michel Foucault, no texto “O que é um autor?” (2003, p. 36), a autoria não é mais do que a singularidade de uma ausência. A autoria não é mais do que um gesto que deixa como traço atrás de si uma ausência constitutiva. Tripla ausência no caso de Perlov: carioca, mineiro, paulista; brasileiro, judeu, israelense; desenhista, fotógrafo, documentarista. Na ausência do pertencimento como origem, o cineasta terá de lidar, ao longo de toda sua obra autobiográfica, com a origem de uma dolorosamente ausência. Tal experiência traumática não está aqui diretamente vinculada a Shoah, o Holocausto judeu, como ocorre na produção literária e artística que marcará indelevelmente a segunda metade do século XX. Em Perlov, o trauma faz parte de um evento pessoal e fundador, cuja dor faz perpetuamente a passagem à dimensão coletiva de uma história que só pode ser entrevista, à maneira benjaminiana, como fragmento, presságios e catástrofe.

Se em Israel David Perlov realiza dezenas de filmes, os mais expressivos e eloquentes são aqueles em que vida e obra, passado e presente, ficção e documentário, particular e coletivo, privado e político, estão fundidos, como que amalgamados. Mesmo em um país que escolheu como lar, Perlov realiza uma cinematografia na contracorrente do cinema produzido e requerido pelas autoridades israelenses de então. Nos anos 60, diferentemente das artes plásticas, da música e da literatura, o cinema em Israel era visto como mero instrumento de propaganda ideológica afinado à estética do realismo socialista soviético. Não à toa, seu filme *Em Jerusalém* (1963), documentário em média-metragem influenciado pelos ventos que sopravam da Nouvelle Vague francesa, foi pouco apreciado pelo *status quo* israelense, pois, além da inventividade formal, Perlov filmara mendigos de Jerusalém, grupo social no seio do qual, segundo uma poeta ouvida pelo filme, nasceria o Messias. Apesar de ter sido premiado no Festival de Veneza de 1963 e ser considerado um marco do cinema moderno israelense, o filme teve como consequência o isolamento do cineasta pelas autoridades políticas locais.

No filme *Em Jerusalém*, já se encontram, portanto, muitos dos preceitos do projeto estético cuja consagração se dará com *Diário 1973-1983*, realizado 10 anos depois, a



partir de 1973, quando o cineasta vive uma espécie de “exílio”⁹ forçado em seu próprio apartamento. Em plena Guerra de Yom Kippur, Perlov reivindica a liberdade de um escritor e a precisão de um atirador para filmar e mirar a realidade do mundo exterior através dos enquadramentos de suas janelas, janelas do apartamento, janelas da televisão. “Maio de 1973. Eu compro uma câmera 16 mm. Eu começo a filmar para mim mesmo e por mim mesmo. O cinema profissional não me interessa mais”, diz no primeiro capítulo de seu diário, recusando a partir de então um cinema de tramas, intrigas e dramas, um cinema de ilusões, trapaças e mistificações – embora mais adiante admita que, em diversos momentos, recaia nos dramas que a própria realidade lhe oferece.

Fascinado pela origem ilusionista do cinema com Georges Méliès, Perlov vai buscar na imanência do cotidiano familiar, com seus entreatos, pormenores e tempos “mortos”, o movimento mágico da vida. Nessa fusão de Méliès com as célebres cenas familiares captadas pelos irmãos Lumière, a narração e a montagem se impõem como fundamentais instrumentos de trabalho e construção da linguagem. Se “montar é a arte de esconder as coisas”,¹⁰ como afirma Yael Perlov, filha de Perlov e uma das montadoras de seus diários, é porque a montagem não só põe em relação aquelas irredutíveis presenças que habitam singularmente cada plano como também oculta seu próprio processo de construção, mesmo quando ele parece ser explícito por meio de procedimentos autorreflexivos. 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.

A construção de uma “intimidade” familiar proposta pelo *Diário 1973-1983* não se dá, portanto, na exploração intimidante que o termo “primeira pessoa” vem assumindo, seja em documentários performativos recentes, seja em toda sorte de dispositivos tecnológicos confessionais. De modo contrário, a trajetória biográfica de Perlov nos é revelada aos fragmentos, ainda que organizados cronologicamente, e sua

⁹ Sobre a condição do exílio, escreve Edward Said em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* que, embora o exílio não seja uma escolha, ele é dotado de uma perspectiva crítica e de uma força desestabilizadora em que há sempre coisas a aprender, “mas desde que o exilado se recuse a ficar sentado à margem, afagando uma ferida”. (SAID, 2003, p. 57.)

¹⁰ Frase dita em entrevista a mim, em Tel Aviv, julho de 2009.



subjetividade emerge não de uma interioridade essencializada, mas da observação da exterioridade do mundo, do enfrentamento dessa realidade – seja ela social, política, familiar ou subjetiva –, e da interrogação das imagens que capta, cujos sentidos são construídos por meio da montagem e da narração.

Ao filmar sua família (Mira, Yael e Naomi), seus amigos (o casal brasileiro Julio e Fela, os críticos Uri e Irma Klein, o poeta Nathan Zach, o escritor Abrasza, os cineastas Joris Ivens e Claude Lanzmann, o ator Klaus Kinski), suas viagens, sobretudo para a França e para o Brasil, e os eventos dramáticos do país em que vive, como a Guerra de Yom Kippur em 1973, a ascensão da direita em 1977 ou a invasão do Líbano em 1982, Perlov postula uma nova maneira de olhar e um novo documentário: um cinema que, tendo supostamente renunciado às tramas e às intrigas para privilegiar seu teor testemunhal, seja calcado na observação dos espaços, públicos e privados, na reflexão metodológica, na invenção de um estilo próprio e na apreensão de pequenos gestos e expressões de rostos anônimos. No quinto e penúltimo capítulo, Perlov afirma, a partir da imagem das pernas de um homem correndo, que só importa o movimento do homem que corre, e não de onde ele vem ou para onde está indo. “A observação se tornou parte do meu ser”, enfatiza.

Em tempos marcados por aquele movimento que a ensaísta argentina Beatriz Sarlo chamou de “guinada subjetiva” (2007, p. 18), com a eclosão de uma verdadeira indústria dos relatos confessionais ou em primeira pessoa (considerados fontes sempre mais confiáveis, legítimas e autênticas) e de um voyeurismo consentido e midiático, observar através das janelas – do apartamento, da televisão, dos carros – pode dar margem a mal-entendidos. Na obra explicitamente autobiográfica de Perlov, quase um misto das modernas experiências formais que vinham sendo praticadas desde os anos 60, com o *cinéma vérité* francês e o cinema direto norte-americano, não se trata de espiar sem consentimento ou de roubar imagens por meio de uma câmera escondida. De modo contrário, existe sempre um pacto de não intrusão e a busca por uma distância que seja justa – inclusive, e, sobretudo, em relação a sua própria família.

De toda forma, as referências motivadoras de Perlov, segundo ele próprio, estariam menos no cinema do que nas correspondências trocadas entre os pintores impressionistas franceses, por meio das quais comentavam o dia a dia de seus trabalhos e a busca por um novo modo de olhar.

Se, de um lado, a obra mais pessoal desse *flanêur* do 14º andar (altura de seu apartamento em Tel Aviv) prima pela recusa a certa noção espetacular de intimidade



e a artifícios manipuladores de sentido, de outro, seus diários são também pontuados por uma busca. Tal procura diz respeito tanto às questões pessoais da trajetória de Perlov quanto a sua metodologia de trabalho audiovisual em desenvolvimento, em que ele procura repor uma distância em relação ao mundo e aos seres filmados – seja através da montagem e da narração (cujos sentidos são sempre construídos posteriormente), seja através da presença de sua própria câmera em cena, como um anteparo ou uma “máscara” (como ele diz no sexto capítulo a seu amigo de infância Fauzi). Essa reposição da distância, reposição da separação, não sem a mobilização afetiva e a sedução emocional do espectador, faz lembrar uma bela frase do crítico francês Serge Daney: “E o cinema, vejo muito bem porque o adotei: para que ele me adotasse de volta. Para que ele me ensinasse a perceber, incansavelmente pelo olhar, a que distância de mim começa o outro”.¹¹

4 Epifanias do cotidiano

No início do *Diário 1973-1983* não sabemos ao certo o que o cineasta está a buscar, embora, pela insistência da voz de Perlov em ver algumas imagens como presságios, como rastros de uma tragédia iminente, possamos intuir que essa busca é por algum tipo de revelação, talvez a revelação de uma ausência tão constitutiva quanto inapreensível. Como quem perscruta os confins da memória à procura de um rosto perdido, de um grito surdo, de um nome esquecido e da música da infância, Perlov busca uma imagem capaz de nos evidenciar algo só possível de ser apreendido pela observação atenta e insistente dos pormenores da vida. Mas se engana quem identifica essa “deambulação mnemônica”, na expressão de Marcio Seligmann-Silva (2011, p. 148), a uma busca proustiana por um tempo a ser reencontrado. Quando os críticos faziam alusão à *recherche*, o próprio Perlov dizia provocativamente: “Não há uma procura proustiana em meus filmes. Entre Proust e Dickens, me sinto mais próximo de Dickens. Não procuro o tempo perdido. Quando volto ao Brasil, estou lá. O filme é sempre um documento do presente”.¹²

Entretanto, a voz de Perlov que tudo narra, não para reiterar imagens ou totalizar o sentido das experiências, busca um sentido – a ser recordado e reinventado – incessantemente. Há, assim, em *Diário* uma paradoxal relação entre a imagem e a

¹¹ No original: “Et le cinéma, je vois bien pourquoi je l'ai adopté : pour qu'il m'adopte en retour. Pour qu'il m'apprenne à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre”. (TRAFIC, n. 4, 1992.)

¹² Entrevista concedida à Talya Halkin, *Jerusalem Post*, 24/10/2003.



memória, pois, ao mesmo tempo em que as imagens, captadas durante a filmagem, evocam memórias, essas mesmas memórias são construídas posteriormente pela articulação das imagens na montagem, assim como pelo trabalho com o som (que contempla os comentários, o som ambiente, os diálogos e a música), em uma operação de montagem e construção da narração que durou vários anos.¹³ Entre o plano das imagens e o plano do som, muitas vezes fora de sincronia, haveria, portanto, algo de subterrâneo, uma anacronia que sempre nos escapa: espécie de eterno mistério do fluir indomesticável e incontornável do tempo. Espécie de insinuante profecia.

Judeu laico, mas vocacionado à errância,¹⁴ Perlov, em diversos momentos refazendo seu caminho, evidencia uma relação religiosa com a capacidade revelatória da imagem, ao reter instantes e ao produzir memórias, como se, como queria Walter Benjamin em seu método desenvolvido no projeto das *Passagens*, na análise do pequeno momento individual, ele encontrasse “o cristal do acontecimento total” (2006, p. 503; V, p. 575). Ao longo dos diários, por diversas vezes o cineasta vê no momento mais diminuto, vicário ou banal algum tipo de presságio (como, no

¹³ É interessante notar que, embora o *Diário 1973-1983* tenha começado a ser filmado em 1973, o processo de montagem e construção dos comentários era esporádico até o início dos anos 80. Em 1977 ou 1978, um episódio piloto de 45 minutos (composto por fragmentos de 1973 a 1977/1978) fora exibido na TV israelense, no âmbito de um programa chamado “Identidades”. Em 1980, o mesmo episódio fora mostrado no Channel 14 (um canal público), em Nova Iorque. Apenas em 1982, David Perlov e Mira encontram o diretor do Chanel 4 inglês, Michael Kustow, que decide financiar o projeto a partir do piloto que ele assistira (o qual corresponderia hoje a partes do capítulo 3). Graças ao financiamento do canal, os capítulos 5 e 6 (que envolvem viagens a Londres, Paris, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte) podem ser feitos, sendo montados entre 1981 e 1984/1985. Em 1988, os seis capítulos do *Diário* são exibidos pelo Channel 4 na Inglaterra, ao longo de seis dias, e só no ano seguinte, em 1989, eles são projetados em Israel, no Museu de Tel Aviv. Todas essas informações me foram relatadas por Mira Perlov, em entrevista em julho de 2009.

¹⁴ Figura fundamental na cultura judaica, a errância é para um autor como Michel Foucault condição própria a todo e qualquer homem, que nunca se encontraria plenamente em casa. Como afirma Foucault, o homem é “um vivente que nunca se encontra completamente adaptado, um vivente condenado a ‘errar’ e a se ‘enganar’”. (FOUCAULT, 2004, p. 364.)



primeiro capítulo, a expressão de um anônimo no noticiário político da televisão) ou mesmo um meio para atingir a epifania (o vento que leva as folhas, um cruzamento sob a chuva, uma conversa com as mãos num café polaco, uma moça que canta, pessoas que esperam num ponto de ônibus). Em Perlov, a imagem seria então o espaço e o tempo em que o ocorrido – o passado da filmagem – encontraria o agora – o presente da narração e da montagem – como num lampejo, estremeção ou convulsão.

5 Janelas

Ao longo do *Diário 1973-1983* não são poucas as vezes em que o olhar de Perlov migra da observação sobre o cotidiano, do comentário político e social e do cultivo de um estado de espírito (muitas vezes marcado pelo mal-estar) para uma radicalização formal, em que a linguagem, por meio da montagem, é estremecida e convulsionada. O momento mais intenso acontece na sequência que chamamos de “Batucada”, no terceiro capítulo, quando a montagem intercala uma harmônica dança entre amigos na sala de estar do cineasta com a paisagem da cidade em “convulsão”, filmada através da janela por uma câmera na mão agitada e frenética.

Entre o espaço da intimidade e o da cidade, ao som de uma intensa batucada brasileira que ritma o estremeção de fotografias, postais, pinturas e recortes de jornal afixados na parede do quarto de Perlov, sua câmera vai ao encontro de uma Tel Aviv convulsionada, e então volta à dança com os amigos novamente. Esse entreato caótico, com a duração de quase dez minutos entre o início e o final da dança, opera aqui como uma vertiginosa paisagem interior de Perlov, espécie de fluxo de consciência carregado de agitação e angústia. Aqui, não podemos esquecer que estamos em 1981, a um ano da eclosão da Guerra do Líbano.

Na sequência da “Batucada”, a narração de Perlov não apenas contextualiza os momentos da filmagem, como vê nesses momentos passados – como sua precária infância em Belo Horizonte – pontes com sentimentos, sensações e presságios que habitam seu presente. Entre o plano da narração e o plano da imagem, entre sua traumática experiência pessoal num passado marcado pela penúria (“feijão sem arroz, uma ou duas bananas por semana”,¹⁵ ele diz) e seus sentimentos negativos

¹⁵ “Essa dança em casa é muito repentina. Quantos momentos do passado ela revela? Quantos carnavais perdidos? Eu pressinto o início de uma longa jornada a caminho de casa. Minha casa, a casa em Belo Horizonte. Feijão sem arroz. Uma ou duas



pelo futuro próximo de Israel (com a direita no poder desde 1977), existiria uma espécie de tumulto existencial, de tremor, de terremoto – situação subjetiva expressa pelo modo como ele filma, com uma câmera convulsa, a paisagem da cidade através da janela.

Assim, na Tel Aviv de Perlov, o traumático passado pessoal do cineasta se liga ao dramático futuro coletivo de Israel, por meio de uma potente montagem que, a todo o tempo, abre o espaço doméstico da família a um Fora – o “fora” das janelas do apartamento, o “fora” de suas referências artísticas e afetivas. Nesse meticuloso trabalho de se aproximar do que é estranho e de se distanciar do que é extremamente próximo, Perlov faz da escrita de si uma experiência não de intimidade, mas de *extimidade*: aquilo que, segundo a psicanálise, sendo tão próprio aos sujeitos, só poderia apresentar-se fora deles, no âmbito da cultura, no âmbito da relação com o outro, no âmbito da exterioridade da linguagem. Nos diários de Perlov, a imagem é política na medida em que, através das janelas, a alteridade do mundo vem rebater sobre o eu, expondo-o ao que o ultrapassa – como uma experiência marcada pela não-identidade.¹⁶

Fazendo um uso singular de seus arquivos pessoais (composto por fotografias, pinturas, postais, recortes de jornais e desenhos), Perlov filma seu mural “warburgiano”¹⁷ de maneira convulsiva e tremulante, fundindo referências da história da arte, do cinema e de sua própria família e trajetória biográfica, em uma espécie muito particular de “atlas mnemosyne” para uso diário. Nessa rua de mão dupla, a paisagem interior e a exterior são fundidas, amalgamadas: paisagem exterior

bananas por semana. Nada mais”, diz o comentário de Perlov no terceiro capítulo do *Diário 1973-1983*.

¹⁶ Para autores como Blanchot, Derrida e Levinas, o judaísmo só existe como um dos nomes do não idêntico, condição que não se define por nenhuma propriedade intrínseca, exceto aquela que se dá no devir, sempre errante e estrangeiro. A esse respeito, ver as importantes contribuições de FUKS, 2000, p. 73-76, assim como a leitura de Edward Said (*Freud e os não-europeus*) do texto seminal do próprio Freud (*Moisés e o monoteísmo*).

¹⁷ Referência ao “Atlas Mnemosyne”, do historiador da arte Aby Warburg, composto entre 1924 e 1929, que restou inacabado, mas que constitui para todo historiador da arte – e inclusive para todo artista hoje – uma obra de referência, tendo transformado o modo de compreender as imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2013.)



como estremeamento interior e paisagem interior como exterioridade. O espaço doméstico da casa e da família transborda, não está protegido nem separado, é parte do caos da cidade, da agitação da política, da iminência da catástrofe e da espera, quem sabe, pelo milagre. Um dos raros momentos em que a permanente narração em voz off de Perlov se retira para que o filme como voz possa explodir, transbordar – através das janelas.

A partir de uma vasta história, atravessada por diversos domínios, a janela pode ser pensada como elemento constitutivo da modernidade, assim como modo privilegiado de subjetivação, como se a subjetividade moderna tivesse sido estruturada tal como uma janela. Segundo o filósofo e psicanalista Gérard Wajcman (2004), ao instaurar um limite entre o mundo interior, resguardado, e o mundo exterior, aberto ao olhar, a janela teria inventado o espaço da intimidade e do cultivo subjetivo. Nos diários de Perlov, a janela deixa assim de ser uma metáfora já banalizada, que diria respeito a uma “ontologia” do cinema e da representação clássica, para tornar-se – no âmbito de um regime não mais representativo, mas performativo – um umbral, borda ou fronteira que, ao separar o eu e o mundo, a domesticidade e a alteridade, a solidão e a comunhão, torna-se a condição mesma dessa relação.

Ao longo de seus diários, David Perlov não cessou de abrir janelas, de filmar através delas, de fechá-las, de tornar a abri-las, dando forma à matéria informe de si e do mundo, pois as janelas constituem a mediação por meio da qual o âmbito pessoal e autobiográfico é atravessado pelo público e pelo político, podendo acessar a relação com a alteridade. As janelas constituem, assim, a mediação por meio da qual o cineasta se abre à história, se posiciona no mundo, se torna sujeito e reaprende a enxergar – tendo a política como atividade do próprio olhar. De acordo com Jaques Rancière, em *O desentendimento* (1996), assim como com a própria tradição judaica baseada na controvérsia, no debate e no dissenso, a política se constrói sobre um hiato entre mundos, fazendo surgir um comum em que as distâncias não são elididas, mas constitutivas.

Não por acaso, no sexto capítulo do *Diário*, enquanto retém seu olhar em uma janela de um vagão de trem da Estação da Luz, Perlov nos conta que, desde a infância, era um admirador dos enquadramentos proporcionados pelas janelas do trem que ligava Belo Horizonte a São Paulo, evocando, talvez, a gênese de sua trajetória – que não está longe da imagem-gênese da experiência cinematográfica, o trem dos Lumières. “Foi aqui, olhando para esses frames, que meu amor pelo cinema nasceu?”, ele se



pergunta. Mas é também no sexto e último capítulo que a tensão com a proximidade de Belo Horizonte, cidade carregada de tristes lembranças, de onde Perlov saiu ainda criança, é amplificada com a menção à mãe, Anna, figura pouco evocada e envolta em brumas, da qual prefere não falar. Diante do edifício em que viveu até os dez anos de idade, imobilizado do outro lado da calçada, tudo o que ele pode dizer, por meio de uma economia celaniana que marca a experiência do trauma, é: “Insanidade mental. Tragédia. Os ratos se multiplicam noite após noite”.

Tendo vivido “essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido” (BLANCHOT, 2005, p. 137), Perlov agora precisa, por meio do luto e para assegurar a continuidade da vida, abandonar a origem no momento mesmo em que ela é encontrada. Recusando a espetacularização da dor e suportando a solidão, bem com a responsabilidade,¹⁸ do testemunho de um trauma pessoal, o laconismo de Perlov, justo no ápice de sua narrativa autobiográfica, diz de um evento que resiste à representação e que solicita uma reflexão sobre seu caráter, diríamos até, irrepresentável. Diante da aporia do testemunho, entre sua necessidade e crônica impossibilidade – impasse vivido de maneira dilacerante pelos sobreviventes da Shoah –, Perlov poderia fazer suas as palavras de Elie Wiesel, sobre a dificuldade de transmissão da experiência traumática, quando ele diz: “Calar é proibido, falar é impossível” (Wiesel citado por ROSENBLUM, 2002, p. 1).

6 O nome e a imagem da mãe

No início do *Diário 1973-1983*, David Perlov inicia sua jornada com a seguinte epígrafe, à primeira vista, apenas à primeira vista, um pouco enigmática: “Nas terras de pobreza e analfabetismo, aqueles que não sabiam assinar colocavam duas cruzes sobre suas fotografias: nome e sobrenome”.

Filho de uma mãe analfabeta, Perlov conhecia essa cruz como ninguém. Ao longo de seus diários, filma alguns túmulos e vai por duas vezes ao cemitério israelita de Belo Horizonte, onde sua mãe, Anna, fora enterrada. Na primeira visita, no sexto capítulo do *Diário*, Perlov percebe que o nome de Anna, em sua lápide de pedra, fora grafado errado, “Anna Perlof”, com “f”, em vez de “Perlov”, com “v”. Tal inscrição do “f”, letra que para Perlov se assemelha ao signo da cruz, opera no *Diário* como uma

¹⁸ De acordo com Paul Celan, “testemunhar é aguentar a solidão de uma responsabilidade e a aguentar a responsabilidade, precisamente, dessa solidão”. (FELMAN, 2000, p. 15.)



espécie de sombra a acompanhar a busca de Perlov pela “imagem fatal”¹⁹ da mãe, a mãe iletrada que não podia assinar seu próprio nome. A mãe iletrada que não podia, pela miséria, pela loucura, se inscrever na ordem simbólica da linguagem.

Já na segunda visita, quase vinte anos depois, no terceiro capítulo dos *Diários revisitados 1990-1999*, o nome de Anna é finalmente corrigido a pedido do filho. No lugar do “f”, Anna recupera o “v” de seu nome, reavendo também, contra o fluxo do esquecimento e do anonimato, a inscrição de sua própria identidade. Assim, corrigir o nome de Anna, inscrevê-lo com “v” na vida,²⁰ já que ela própria não sabia escrever – e, como os analfabetos, assinava o sinal da cruz no lugar do nome –, será o compromisso de Perlov ao longo de toda sua obra autobiográfica.

É justamente por Anna habitar o lugar daquilo que não cessa de não se inscrever – o lugar do trauma, o irrepresentável por excelência –, que voltar ao túmulo e fazer o luto constituem o sentido mais amplo da jornada de Perlov ao longo de todos esses anos. Pois, como bem sabem os sobreviventes, “onde não existe túmulo, o trabalho de luto nunca termina” (KLÜGER, 2005, p. 87). Não é por outra razão, como ressalta Jeanne-Marie Gagnebin a partir de Jean Pierre Vernant, que a palavra grega *sèma* tem como significação originária a de “túmulo” e, só depois, a de “signo”, já que o túmulo é signo dos mortos. Túmulo, signo, palavra escrita, imagem: todos lutam contra o esquecimento (2006, p. 112).

Foi também lutando para conseguir fazer o luto da mãe que Roland Barthes escreveu seu belo ensaio autobiográfico, *A câmera clara*. Nesse livro, contemporâneo aos diários de Perlov, Barthes inventava uma forma de narrar, misturando reflexão crítica, imagens, aforismas e narrativa biográfica para dar conta da dificuldade de sustentar o olhar sobre a fotografia de sua mãe, cuja imagem ele não consegue ou não pode publicar. “Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo”, escreveu Barthes, “ela vai morrer. [...] Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe”. (1984, p. 142)

¹⁹ No segundo capítulo de *Diário 1973-1983*, Perlov se refere à fotografia de uma moça, que aparece por pouco tempo dentro de uma gaveta entreaberta, como “a imagem fatal”. Só ao final do diário, compreendemos, por meio de alusões, que aquela é a única imagem de Anna, sua mãe, em todo o filme.

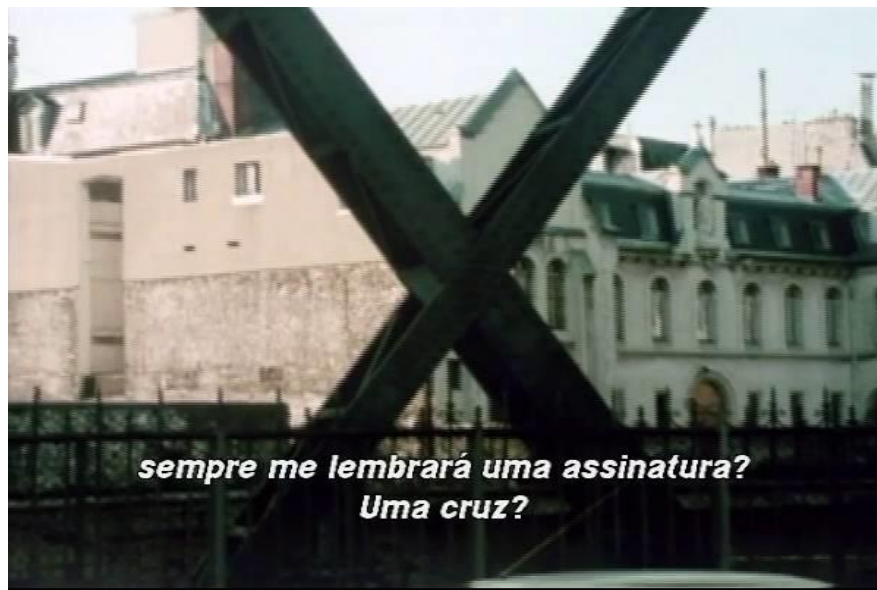
²⁰ Note-se que, no Ano Novo judaico, após o Yom Kippur, o Dia do Perdão – que não deixa de ser um tributo ao luto –, deseja-se ao outro em hebraico um “Gmar chatimá tová”, isto é: “Que sejamos inscritos no livro da vida com uma boa assinatura”.



Benjamin já assinalou que tudo o que desaparece vira imagem, no entanto, para Barthes, nem toda imagem pode ser compartilhada e serializada. Algumas fotografias – como a de sua mãe aos cinco anos, prenhe de futuro, sobre uma ponte à frente de um jardim – jamais poderão ser reproduzidas, pois certas imagens são verdadeiras e únicas feridas. Portanto, à estética da presença, segundo a qual a fotografia seria um ápice do real e da inscrição do referente, tanto Barthes como Perlov propõem uma estética da ausência, da perda e da desapareição. Uma estética do impossível – quem sabe uma “imagem impossível” no lugar daquela “imagem fatal” da mãe de Perlov – que possa fazer frente à impotência do trauma, sustentando a necessidade do luto. Porque só o trabalho de luto, por todos aqueles que já pereceram, por tudo aquilo que desapareceu ou fora extraviado, pode colocar a vida em movimento.

Se não há consolo para o desaparecimento, ele deixa rastros. E é com esses vestígios, com aquilo que não se escreve e que se inscreve, que resta e que se perde, enfim, com aquilo que falta – a imagem da mãe –, que Perlov e Barthes podem legar a nós uma fundamental reflexão sobre a parcialidade radical da imagem e os limites, ou mesmo impossibilidades, da representação. O que nos permite concluir que, com frequência, as escritas de si, autobiográficas, tornam-se escritas do trauma e do luto, como se a singular experiência da dor e da separação, vivida por cada um como irreparável, fosse a condição para que se efetivasse uma passagem do singular ao coletivo, do pessoal ao político. Nesse sentido, o singular, no âmbito da autobiografia, não pode ser pensado como o primado do indivíduo, mas como efeito da marca que cada um – com seu “ativo da dor”, segundo Barthes, com seu estilo – inscreve no coletivo.

Em Paris, cidade na qual Perlov viveu seis anos antes de emigrar para Israel em 1958, quando começou a fotografar a partir da Rue de L'Aqueduc, ele reencontra, no quinto capítulo do *Diário*, Anna por todo lugar.



7 Por fim, uma liturgia

No sexto e último capítulo do *Diário 1973-1983*, após a visita a Belo Horizonte, David Perlov passa por Lisboa antes de voltar a Tel Aviv. Estamos no epílogo de seu diário e a parada na capital portuguesa, antes do retorno à casa, é o ápice de uma jornada mnemônica ancorada no tempo presente. Dentro de um bonde em Lisboa e ao som de uma Ave Maria que emana da rádio local, Perlov reverencia algumas das mulheres importantes em sua vida, proferindo seus nomes – Sofia, Anna, Carmem, Dona Guiomar – enquanto mostra pés e pernas de passantes que entram e saem do bonde. A busca por uma imagem e pelos nomes perdidos, para sempre ausentes (da infância, de sua mãe, da pobreza, do primeiro amor ou do desespero), que Perlov parece procurar neste último capítulo, é encerrada ali, como elogio do irrepresentável e elegia do fim em meio ao permanente movimento da vida.

Tal como uma liturgia que celebra o aspecto sempre contingente do mundo – lembremos que, para a tradição judaica, a palavra opera de um modo performativo, não como desvelamento, mas como criação de sentido –, temos aqui uma declaração de amor aos que já se foram, mas também ao cotidiano, como se naquele momento tão efêmero, um bonde dobrando uma esquina, estivessem abrigadas todas as origens (de Perlov, do Brasil, do cinema), todas as desapareções e toda a eternidade. Como na famosa frase do pintor Pierre Auguste Renoir, da qual Perlov tanto gostava: “Encontrar a eternidade bem ali na esquina”.



Referências

AMICHAÏ, Yehuda. Fênetres et tombes. In: _____. *Perdu dans la grâce*. Trad. Emmanuel Moses. Paris: Gallimard, 2006. p. 165.

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. *A psicanálise & os discursos*. Trad. Analúcia Teixeira Ribeiro. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, n. 34/35, ano XXIII, 2004. p. 237-242.

BARTHES, Roland. *Diário do luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: ed. Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BLANCHOT, Maurice. O infinito literário: o Aleph. In: _____. *O livro por vir*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 136-140.

BONNEVAY, Marguerite. *Tante Chinoise et les autres* (livre-DVD). Paris: La Table Ronde, 2009.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). Trad. Claudia Valladão de Mattos. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p.111-136.



DANEY, Serge. Le travelling de Kapo. *Trafic*, n. 4. Paris: POL, 1992. p. 5-18.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

FELDMAN, Ilana. David Perlov: epifanias do cotidiano. In: FELDMAN, Ilana; MOURÃO, Patrícia (Org.). *David Perlov: epifanias do cotidiano / David Perlov: epiphanies of the evryday*. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2011. p. 21-48.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-71.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: MOTTA, Manuel Barros da. (Org.). *Ditos e Escritos V*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2004. p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. A vida, a experiência e a ciência. In: MOTTA, Manuel Barros da (Org.). *Ditos e Escritos II*. Trad. Elisa Monteiro. XXX. Rio de Janeiro: Forense, 2004. p. 352-366.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e Escritos, vol. III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2003. p. 264-298.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FUKS, Betty B. *Freud e a Judeidade: a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.



KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Editora 34, 2005.

LEVY, Tatiana Salém. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PEREC, Georges; BOBER, Robert. *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*. Paris: P.O.L, 1980.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

ROSENBLUM, Rachel. ¿Se puede morir de decir? Sarah Kofman, Primo Levi. *Psicoanálisis APdeBA*, v. XXIV, n. 1/2, 2002.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. A arte de testemunhar o desterro. In: KRAUSZ, Luís. *Desterro: memórias em ruínas* (posfácio). São Paulo: Tordesilhas, 2011. p. 145-159.

WAJCMAN, Gérard. *Fenêtre - Chroniques du regard et de l'intime*. Paris: Verdier, 2004.

WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*. Paris: Hachette, 2009.

Recebido em: 01/04/2017.

Aprovado em: 30/04/2017.